

**T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı**

GÜNÜMÜZ TÜRK FİGÜRATİF RESMİNİN GELENEKSEL SANATLA İLİŞKİSİ

Gaye HİSARLI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2012

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı

GÜNÜMÜZ TÜRK FİGÜRATİF RESMİNİN GELENEKSEL SANATLA İLİŞKİSİ

Gaye HİSARLI

Danışman
Prof. Nurseren TOR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2012

Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Gaye HİSARLI tarafından hazırlanan “Günümüz Türk Figüratif Resminin Geleneksel Sanatla İlişkisi” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı



Başarısız



Başkan



Prof. Nurseren TOR
(Danışman)



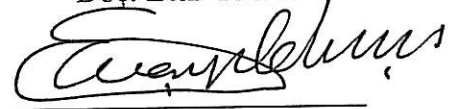
Üye



Doç. Zeki Umay



Üye



Yrd. Doç. Dr. Savaş YILDIRIM

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

10.07.2012


Prof. E. Berika İPEKBAÝRAK
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

“Günümüz Türk Figüratif Resminin Geleneksel Sanatla İlişkisi” başlıklı tez çalışmasının başlangıç noktası; son zamanlarda sanatçılarımızın çalışmalarında, çağdaş yorumlar içinde geleneksel öğelere ve imgelere bolca yer vermesi ve bu şekilde çalışan sanatçılarımızın sayısının azımsanmayacak kadar çok olmasıdır. Bu amaçla öncelikle bu şekildeki çalışmaların yakın tarih içindeki geçmişi kısaca ele alındıktan sonra tarihi ve kültürel değerler genel anlamıyla incelenmiştir. Alımlayıcının dünyasına neler katabileceğini açığı çıkarmak amacıyla yapılan bu çalışmada bilimsel yayınlardan ve konuyla ilgili kitap ve araştırmalardan faydalanılmıştır. Konudan farklı şekillerde etkilendikleri düşünülen, tarzları da birbirinden uzak beş sanatçımız seçilerek, tüm sanat yaşantıları irdelenmeye çalışılmıştır. Bunun için haklarında şimdiye kadar yayınlanan, kitap, dergi, makale, kataloglar ve tez çalışmalarından yararlanılmıştır. Bu incelemenin sonucunda bir takım ortak noktalar belirlenerek Çalışmanın sonunda edinilen bilgiler ışığında konuya farklı bir bakış açısı getirebilmek amacıyla yapılan çalışmalar ele alınmıştır.

Geleneğin ve geleneği temsil eden imgelerin ve öğelerin modernitenin getirdiği olumsuz etkilere karşı bir “karşı duruş” olarak postmodernite içinde ayrı bir yeri olduğu düşüncesinden hareketle ve geçmişten gelerek günümüze ulaşan bu çalışmalara duyulan saygı ile oluşturulan bu çalışmada yardımları ve katkıları nedeniyle danışmanım Prof. Nurseren Tor’a teşekkür ederim.

Gaye Hisarlı

ÖZET

Kişisel kazanımlar ve insan ömrü dikkate alındığında kişisel kazanımlarla kıyaslanamayacak kadar büyük bir tarihsel geçmişi ve açılımı olan toplumsal birikimlerin ve yine dönerek bunların birbirini beslemesiyle oluşan döngü ve süreçte “bellek” çok önemli bir yer tutar. İmgelerle resme giren ve belleklerimizde seslenen geleneksel sanata ait olgular, insana insanı hatırlatır. Bu imgeler şimdiye kadar olan toplumsal birikimleri farklı bir şekilde sunduğu gibi, bir taraftan bunların çağdaş sanat içindeki yorumu da, izleyene elde edebileceği yeni kazanımlar için olanaklar verir.

Sanatçı ise geleneksel; kendi edim şeklinden etkilenerek ve kendi süzgecinden geçirerek, eserlerinde belli bir amaçla ele alır. Bu aşamada sanatçının süzgeci dediğimiz süreç özel bir önem taşır. Çünkü gelenekselle çağdaşın aynı zemin üzerinde buluşması, geleneği reddeden modernist anlayış açısından tehlikeli bir ilişkiyi barındırırken, postmodernizmin “tavır” içeren; “sanatta her şey mubahtır” şeklindeki tavırsız yaklaşımı, sanatçının popülizmin sınırlarında dolaşmasına sebep olabilir. Sanatçının birikimi, vermek istediği mesaj, kendini ifade ediş tarzı ve tekniği gibi unsurlar, bu buluşmadaki tehlikelerin atlatılabilmesinde çok önemli konulardır. Aksi takdirde ortaya çıkan eser çağdaşıktan uzak, gelenekselin taklidi ya da aktarımı olarak kalabileceği gibi, ne geleneksele, ne de çağdaşa referans olabilir.

Türkiye’de modern dönemin sindirilmeye çalışıldığı ancak postmodernitenin de kendini hissettirdiği günümüz şartlarında, gelenekseli çalışmalarında kullanan çağdaş sanatçılarımızın bu konudaki samimiyetlerini anlayabilmek, konuya yaklaşım açısından tek yöntem gibi görülmektedir. Sanatçının samimiyetini anlayabilmek de; onu tanımak, kendini ifade ediş tarzını bilmek, kazanımlarını ve vermek istediğini bilmekten geçer. Bu temel fikirler çerçevesinde çalışma dört bölümden oluşuyor. Birinci bölümde Türk

ressamlarını yakın tarih içinde gelenekseli çalışmalarında kullanmaya iten sebepler incelenerek, bu anlamda öne çıkan isimlerden bazıları kısaca ele alınmıştır. İkinci bölüm sanatçıların kazanımlarına sebep olan geleneksel Türk ve İslam sanatının ana referanslarının açıklanması amacıyla yapılacak olan tarihi ve bilimsel kaynaklara dayalı çalışmayı içerir. Böyle bir çalışma ile unutulmuş ya da günlük yaşam içinde bilemediğimiz geleneğimize ait birçok kıymetli bilgi elde edilebilmiştir. Üçüncü bölümde geleneksel yapıtlarında kullanan çağdaş Türk sanatçıları daha yakından tanıyabilmek ve anlayabilmek amacıyla beş sanatçımız seçilerek incelenmiştir. Bunlar; Nuri Abaç, Erol Akyavaş, Yüksel Arslan, İnci Eviner ve Balkan Naci İslimyeli'dir. Eser inceleme ve bu sanatçılar hakkındaki yayınlarla, çalışmalarına dayalı kaynak inceleme üzerinden gelişen bölümün ardından dördüncü bölüm gelir. Bu bölüm; edinilen bilgi ve deneyimlerin ışığında yeni bir öneri getirebilmek amacını taşıyan iddiasız bir bölümdür.

Anahtar kelimeler: Sanatçı, geleneksel sanat, İslam sanatı, çağdaş sanat.

ABSTRACT

“Memory” has a very important place in the acquisition of personal experiences and social experiences, which have a great historical background and cannot be compared to personal experiences, and in the cycle and the process where these two types of experiences nourish each other. Phenomena of traditional art which appear in paintings through images and speak to our memory remind people of people. While, these images represent social experiences in a different way; on the other hand, the way they are rendered in contemporary art gives the viewers opportunities to acquire new experiences.

The artist deals with the traditional in his/her works for a specific purpose based on his/her experiences and point of view. The artist’s point of view is highly important. As when the traditional and modern meet on the same ground, it poses a threat for the modernist point of view rejecting the traditional; and the standpoint of postmodernism which defends “anything is possible” in art could cause the artist to be on the edge of populism. The artist’s experiences, messages, his/her own way of expression and techniques help the artist to overcome the threats during this process. Otherwise, the artist’s work will not be modern and will be the imitation of the traditional, and it will refer to neither modern nor traditional.

Today in Turkey, modern period is being digested, but at the same time the effects of postmodernity are being felt. Thus, it is necessary to understand the sincerity of artists using the traditional in their works. To understand the sincerity of the artist, it is important to get to know him/her, his/her own way of expression, his/her experiences and what he/she is trying to get across. Within the framework of these basic ideas, this study consists of four sections. In the first section, the reasons why Turkish artists have used the traditional in their works in recent history and some important names are covered. In the

second section, some main references of traditional Turkish and Islamic art which helped the artists acquire their experiences are shown based on some historical and scientific resources. With this study, very valuable information that we do not know in our daily life or we have forgotten about our tradition has been found. In the third section, five of our artists were chosen to understand contemporary Turkish artists, who used the traditional in their works. These artists are Nuri Aba, Erol Akyavaş, Yüksel Arslan, İnci Eviner ve Balkan Naci İslimyeli. Also in the third section, some works of these artists and publications on these artists are dealt with. The fourth section aims to give some new recommendations in the light of the information and experiences that have been acquired so far.

Key words: Artist, traditional art, Islamic art, contemporary art.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİM LİSTESİ	viii
GİRİŞ	1
I. TÜRK RESMİNİN GELENEKSEL SANATLA BULUŞMASI VE BULUŞMADA ROL ALAN SANATÇILARIMIZDAN BAZILARI	10
II. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDEKİ GELENEKSEL ÖĞELERİN İNCELENMESİ.....	30
II.1. Gelenek Tanımı, İçeriği ve Türkler.....	30
II.2. İslam Sanatı ve Mimarisi	43
II.2.1. İslam Sanatının Özellikleri.....	65
II.3. Minyatür.....	72
II.3.1. Siyah Kalem	86
II.4. Hat Sanatı	90
II.5. Seramik Sanatı ve Çini.....	98
II.6. Anadolu Halk Resimleri.....	103
II.7. Değerlendirme.....	106
III. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN GELENEKSEL SANATTAN ETKİLENEN BEŞ ÖNEMLİ İSMİ.....	107

	vii
III.1. Nuri Abaç.....	107
III.2. Erol Akyavaş	134
III.3. Yüksel Arslan	165
III.4. İnci Eviner	190
III.5. Balkan Naci İslimyeli	216
III.6. Değerlendirme	247
IV. FİGÜRATİF RESİMLE GELENEKSELİN BULUŞMASINDA YENİ BİR	
ÖNERİ OLARAK “BEN”	257
SONUÇ	269
KAYNAKÇA	274

RESİM LİSTESİ

Resim 1 - Bedri Rahmi Eyüboğlu resmi

<http://www.atrahasisblog.wordpress.com/2010/07/05>

Resim 2 - Turgut Zaim resmi

<http://www.kuman-art.com/tr/resim/turgut-zaim-2html>

Resim 3 - Mehmet Pesen resmi

<http://www.minifikir.com/dort-farkli-akim-iki-yuz-yapit-bir-ressam-mehmet-pesen/>

Resim 4 - Nedim Günsür resmi

<http://www.baybul.com/sanat-resimleri/1401817-nedim-gunsur-nedimgunsur3-resim- tablolari.html>

Resim 5 - Nurullah Berk resmi

<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/294724.asp>

Resim 6 - Adnan Çoker

<http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=3057>

Resim 7 - Şadan Bezeyiş

<http://www.sadanbezeyis.com/pPages/pArtist=TR&periodID=&pagesNo=0&exh>

Resim 8 - Hüsamettin Koçan

<http://www.minesanat.com/CAGDAS13/KOCAN.html>

Resim 9 - Ömer Uluç resmi

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetail

Resim 10- Devrim Erbil resmi

<http://www.peyzajist.com/devrim-erbil-sergisi.html>

Resim 11- Süleyman Saim Tekcan resmi

Resim 12- Ergin İnan resmi

<http://ergininan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=13§ion=1&lang=TR&bhcp=1>

Resim 13- Murat Morova resmi

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetail

Resim 14- Kubbetü's Sahra'nın fotoğrafı

<http://www.islamiforum.info/direnis-diyarlarindan/31707-gercek-mescid-i-aksa.html>

Resim 15- Samarra Sarayı'ndan bir görüntü

<http://www.forumgercek.com/showthread.php?t=79265>

Resim 16- Sultanhanı Kervansarayı

<http://www.selcuklular.com/?act=show&code=page&id=48>

Resim 17- Selimiye Camii İç Görünüm

<http://www.mimarsinan.gen.tr/selimiye-camii/>

Resim 18- Selimiye Camii Dış Görünüm

<http://www.mimarsinan.gen.tr/selimiye-camii/>

Resim 19- Domenico Ghirlandaio. Meryem Tahtta.

<http://www.artunframed.com/ghirlandaio.html>,

Resim 20- Hans Holbein. Adam and Eve.

<http://www.tarihnotlari.com/hans-holbein/>

Resim 21- Matrakçı Nasuh. İstanbul kent planı minyatürü.

<http://www.tarihnotlari.com/matrakci-nasuh/istanbul-2>

Resim 22- Levni minyatürü.

<http://ilknurozen.blogspot.com/2009/02/levni-17.html>

Resim 23- Siyah Kalem.

<http://nina.bencoia.com/photo/siyahkalem-minyatürleri/>

Resim 24- Kufi yazı ile Hat Sanatı örneği.

<http://img1.blogcu.com/images/i/h/v/ihvanim/...>

Resim 25- Şahmeran. Camaltı çalışması.

<http://www.maxihayat.net/maxiforum/turk-mitolojisi/resimleri-sahmeran-efsanesi-bilgi-3.html>

Resim 26- Nuri Abaç'ın fotoğrafı

http://www.armoniartgallery.com/html/nuriabac/na_info.htm

Resim 27- Nuri Abaç resmi. İsimsiz.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 28- Nuri Abaç resmi. İsimsiz.

<http://www.mersinyasam.com/index.php?category=72&pg=13>

Resim 29- Nuri Abaç resmi. İsimsiz.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 30- Nuri Abaç resmi. Zürafa.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 31- Nuri Abaç resmi. Yedi Uyurlar.

Emlak Sanat Galerisi Kataloğu.

Resim 32- Nuri Abaç resmi. İsimsiz.

<http://www.tualim.net/turk-ressamlarin-eserleri/59>

Resim 33- Nuri Abaç resmi. Aslan Terbiyecisi.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 34- Nuri Abaç resmi. Yılanlı Kompozisyon.

Emlak Sanat Galerisi Kataloğu.

Resim 35- Nuri Abaç resmi. İsimsiz.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 36- Nuri Abaç resmi. Truva Atı.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 37- Nuri Abaç resmi. Tank.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 38- Nuri Abaç resmi. Fantastik.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 39- Nuri Abaç resmi. Selçuk Kartalı.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 40- Nuri Abaç resmi. Karagöz ile Hacivat.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 41- Nuri Abaç resmi. Paşa Gemisi.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 42- Nuri Abaç resmi. Karagöz Hacivat.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 43- Nuri Abaç resmi. Karagöz Hacivat.

<http://www.ankaraantikacilik.com/web/?modul=sayfa&ID=48>

Resim 44- Nuri Abaç resmi. Şerbetçi.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 45- Nuri Abaç resmi. Çini mürekkebi çalışması.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 46- Nuri Abaç resmi. Otomobil Gezintisi.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 47- Nuri Abaç resmi. Halı Dokuyan Kadınlar.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 48- Nuri Abaç resmi. Türk Hamamı.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 49- Nuri Abaç resmi. Park.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 50- Nuri Abaç resmi. Karagöz'ün Penceresi.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 51- Nuri Abaç resmi. Boyacılar.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 52- Nuri Abaç resmi. Kilim Diken Kadın.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 53- Nuri Abaç resmi. Pazaryeri.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 54- Nuri Abaç resmi. Restaurant.

http://www.egitimyuvasi.com/forum/3-sinif-ogretmenleri-sohbet-odasi/30483_gorsel-sanat

Resim 55- Nuri Abaç resmi. Balıkçılar.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 56- Nuri Abaç resmi. Lokomotif.

<http://www.tualim.net/turk-ressamlarin-eserleri/59>

Resim 57- Nuri Abaç resmi. Avanos'tan.

Emlak Sanat Galerisi Kataloğu.

Resim 58- Nuri Abaç resmi. Karıncalar.

Emlak Sanat Galerisi Kataloğu.

Resim 59- Nuri Abaç resmi. Hayal Gemisi.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 60- Nuri Abaç resmi. İsimsiz

Cem Hisarlı Koleksiyonu.

Resim 61- Nuri Abaç resmi. Orkestra

Cem Hisarlı Koleksiyonu.

Resim 62- Nuri Abaç resmi. Kırmızı Kuğu II.

Emlak Sanat Galerisi Kataloğu

Resim 63- Nuri Abaç resmi. Kırmızı Kuğu I.

Emlak Sanat Galerisi Kataloğu

Resim 64- Nuri Abaç resmi. Zeplin I.

Emlak Sanat Galerisi Kataloğu

Resim 65- Nuri Abaç resmi. Kervansaray.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 66- Nuri Abaç resmi. Vapur Yolcuları.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 67- Nuri Abaç resmi. Balon Yolcuları.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu.

Resim 68- Erol Akyavaş'ın fotoğrafı.

<http://www.itusozluk.com/gorseller/erol+akyava%FE/26569>

Resim 69- Erol Akyavaş resmi. Kapı.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Resim 70- Erol Akyavaş resmi. Kadınlar.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Resim 71- Erol Akyavaş resmi. Odalar I.

Finansbank Kataloğu

Resim 72- Erol Akyavaş resmi. İsimsiz.

Finansbank Kataloğu

Resim 73- Erol Akyavaş resmi. Çift.

Finansbank Kataloğu

Resim 74- Erol Akyavaş resmi. Anıların Israrı.

Finansbank Kataloğu

Resim 75- Erol Akyavaş resmi. Anılar DİZİSİNDEN.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Resim 76- Erol Akyavaş resmi. Anılar I.

Finansbank Kataloğu

Resim 77- Erol Akyavaş resmi. Guevara.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Resim 78- Erol Akyavaş resmi. Padişahların Zaferi.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Resim 79- Erol Akyavaş resmi. Aklın Hapsi.

Finansbank Kataloğu

Resim 80- Erol Akyavaş resmi. İsimsiz.

Finansbank Kataloğu

Resim 81- Erol Akyavaş resmi. İsimsiz.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Resim 82- Erol Akyavaş resmi. İsimsiz.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Resim 83- Erol Akyavaş resmi. İsimsiz.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu

Resim 84- Erol Akyavaş resmi İsimsiz.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu

Resim 85- Erol Akyavaş resmi. İsimsiz.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Resim 86- Erol Akyavaş resmi. Kimya-ı Saadet.

Finansbank Kataloğu

Resim 87- Erol Akyavaş resmi. Kerbela Serisi'nden dört resim.

Finansbank Kataloğu

Resim 88- Erol Akyavaş resmi. Miraçname Serisi'nden dört resim.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu

Resim 89 - Erol Akyavaş resmi. Hallac-ı Mansur.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Resim 90- Erol Akyavaş resmi. Miraçname.

Finansbank Kataloğu

Resim 91- Erol Akyavaş resmi. Miraçname.

Finansbank Kataloğu

Resim 92- Erol Akyavaş resmi. Fihi Ma Fih.

http://www.lightmillenium.org/winter01/turkish/erol_ithaf.html

Resim 93- Erol Akyavaş resmi. Kuşatma.

Finansbank Kataloğu

Resim 94- Erol Akyavaş resmi. Hallac-ı Mansur Serisi'nden dört resim.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Resim 95- Erol Akyavaş resmi. Hallac-ı Mansur Serisi'nden dört resim.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Resim 96- Erol Akyavaş resmi. Kızıl Ferman.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Resim 97- Erol Akyavaş resmi. Ferman IX.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Resim 98- Yüksel Arslan'ın fotoğrafı.

<http://www.galerinev.com/tr/sanatcilar/detay/33/yuksel-arslan>

Resim 99- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 100- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 101- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 102- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 103- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 104- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 105- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 106- Yüksel Arslan resmi.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu

Resim 107- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 108- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 109- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 110- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 111- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 112- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 113- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 114- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 115- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 116- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 117- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 118- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 119- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 120- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 121- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 122- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 123- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 124- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 125- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 126- Yüksel Arslan resmi.

Santral İstanbul kataloğu

Resim 127- İnci Eviner'in fotoğrafı.

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType>

Resim 128- İnci Eviner resmi.

Bankkapital-Galeri Nev yayını. Şefkat ve Haset

Resim 129- İnci Eviner resmi.

Bankkapital-Galeri Nev yayını. Şefkat ve Haset

Resim 130- İnci Eviner resmi.

Bankkapital-Galeri Nev yayını. Şefkat ve Haset

Resim 131- İnci Eviner resmi.

Bankkapital-Galeri Nev yayını. Şefkat ve Haset

Resim 132- İnci Eviner resmi.

Bankkapital-Galeri Nev yayını. Şefkat ve Haset

Resim 133- İnci Eviner resmi.

Bankkapital-Galeri Nev yayını. Şefkat ve Haset

Resim 134- İnci Eviner resmi.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu

Resim 135- İnci Eviner resmi.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu

Resim 136- İnci Eviner resmi.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu

Resim 137- İnci Eviner resmi.

Bankkapital-Galeri Nev yayını. Şefkat ve Haset

Resim 138- İnci Eviner resmi.

Lebriz sanat portalı özel koleksiyonu

Resim 139- İnci Eviner resmi.

Bankkapital-Galeri Nev yayını. Şefkat ve Haset

Resim 140- İnci Eviner resmi.

Bankkapital-Galeri Nev yayını. Şefkat ve Haset

Resim 141- İnci Eviner resmi.

Bankkapital-Galeri Nev yayını. Şefkat ve Haset

Resim 142- İnci Eviner resmi.

Galeri Nev kataloğu

Resim 143- İnci Eviner resmi.

Galeri Nev kataloğu

Resim 144- İnci Eviner resmi.

Galeri Nev kataloğu

Resim 145- İnci Eviner resmi.

Galeri Nev kataloğu

Resim 146- İnci Eviner resmi.

Galeri Nev kataloğu

Resim 147- İnci Eviner resmi.

Galeri Nev kataloğu

Resim 148- İnci Eviner resmi.

Galeri Nev kataloğu

Resim 149- İnci Eviner resmi.

Galeri Nev kataloğu

Resim 150- İnci Eviner resmi.

Galeri Nev kataloğu

Resim 151- İnci Eviner resmi.

Galeri Nev kataloğu

Resim 152- İnci Eviner resmi.

Galeri Nev kataloğu

Resim 153- İnci Eviner resmi.

Galeri Nev kataloğu

Resim 154- İnci Eviner resmi.

Galeri Nev kataloğu

Resim 155- İnci Eviner resmi.

Galeri Nev kataloğu

Resim 156- Balkan Naci İslimyeli'nin fotoğrafı.

<http://www.tamsanat.net/sanatcilar/eserleri.php?sanatci=152&album=84>

Resim 157- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 158- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 159- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Resim 160- Balkan Naci İslimyeli resmi.

<http://www.lebriz.com>

Resim 161- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 162- Balkan Naci İslimyeli resmi.

<http://www.lebriz.com>

Resim 163- Balkan Naci İslimyeli resmi.

<http://www.lebriz.com>

Resim 164- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 165- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 166- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 167- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 168- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 169- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 170- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 171- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 172- Balkan Naci İslimyeli resmi.

<http://www.lebriz.com>

Resim 173- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 174- Balkan Naci İslimyeli resmi.

<http://www.lebriz.com>

Resim 175- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 176- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 177- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 178- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 179- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Resim 180- Balkan Naci İslimyeli resmi.

<http://www.lebriz.com>

Resim 181- Balkan Naci İslimyeli resmi.

<http://www.lebriz.com>

Resim 182- Balkan Naci İslimyeli resmi.

<http://www.lebriz.com>

Resim 183- Balkan Naci İslimyeli resmi.

<http://www.lebriz.com>

Resim 184- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Hava. Su. Toprak. Ateş

Resim 185- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Hava. Su. Toprak. Ateş

Resim 186- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Hava. Su. Toprak. Ateş

Resim 187- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Hava. Su. Toprak. Ateş

Resim 188- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Hava. Su. Toprak. Ateş

Resim 189- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Hava. Su. Toprak. Ateş

Resim 190- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Hava. Su. Toprak. Ateş

Resim 191- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Hava. Su. Toprak. Ateş

Resim 192- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Hava. Su. Toprak. Ateş

Resim 193- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Hava. Su. Toprak. Ateş

Resim 194- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Hava. Su. Toprak. Ateş

Resim 195- Balkan Naci İslimyeli resmi.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Hava. Su. Toprak. Ateş

Resim 196- Gaye Hisarlı uygulama resmi.

Gaye Hisarlı fotoğraf arşivi

Resim 197- Gaye Hisarlı uygulama resmi.

Gaye Hisarlı fotoğraf arşivi

Resim 198- Gaye Hisarlı uygulama resmi.

Gaye Hisarlı fotoğraf arşivi

Resim 199- Gaye Hisarlı uygulama resmi.

Gaye Hisarlı fotoğraf arşivi

Resim 200- Gaye Hisarlı uygulama resmi.

Gaye Hisarlı fotoğraf arşivi

Resim 201- Gaye Hisarlı uygulama resmi.

Gaye Hisarlı fotoğraf arşivi

Resim 202- Gaye Hisarlı uygulama resmi.

Gaye Hisarlı fotoğraf arşivi

Resim 203- Gaye Hisarlı uygulama resmi.

Gaye Hisarlı fotoğraf arşivi

Resim 204- Gaye Hisarlı uygulama resmi.

Gaye Hisarlı fotoğraf arşivi

Resim 205- Gaye Hisarlı uygulama resmi.

Gaye Hisarlı fotoğraf arşivi

GİRİŞ

Bu çalışmanın konusu; “Çağdaş Türk Resminin Geleneksel Sanatla İlişkisinin İrdelenmesi”dir. Çağdaş sanat, pek çok disiplinden ve olgudan beslenmektedir. Geçmişten alınan değerler ve imgeler bu beslenişin bir şeklidir.

Bugün sanat kendini belki de hiç olmadığı kadar bellek üzerinden kurguluyor. Sanatçının belleği, coğrafyanın, zamanın ve tarihin belleği... Üstelik yanyana ve çoğunlukla kendini biriktirerek, çoğaltarak ve zamanda yaptığı sıçramaları şimdiye damıtarak / taşıyarak. Ama asla ilk haliyle değil; kendini hep yeniden ve yeniden üreterek. ‘Kendisi’ ile ‘şimdiki varlığı’ arasında derin bir mesafeyi ve işte bu mesafenin içinde beliren zihinsel yoğrumu asıl / önemli kılarak (Yörüker, 2004: 59).

Günümüzde; çok sayıda sanatçı geleneksel imge ve motifleri yapıtlarında kullanmaktadır. Böyle bir gözlem için Türkiye’de sanatın merkezi olarak kabul edilen İstanbul’da iki gün geçirip, birkaç sergi gezmek veya bir sanat fuarına katılmak ya da internette sanat sitelerini ziyaret etmek yeterlidir. “Özne’nin yaratıcı birey olarak kaybolduğu süreçte, sıradan birey olarak kazandığı yeni anlam, özellikle 1980-90’lı yıllar sürecinde tarihsel ve toplumsal olanla bireysel olanın sert bir şekilde yüzleşmesine yol açmıştır” (Sağlam, 2008: 16). Geçmişten gelen imgeleri, bazen sanat eserinden önce algılarız, bazen de eserin içinde gelenekten gelen bir şeylerin olduğunu ancak sanatçının kendisini tanıdığımızda veya vermek istediği mesajı algıladığımızda anlarız. Gelenekle bağlantı kurmuş sanat eserleri, algılayıcısına sanki “bugünden” biraz daha fazla bir şeyler söylemek ister gibidir. Bu tür çalışmalar, zamanı geçmiş üzerinden anlatma ihtiyacından doğmuş olabildiği gibi, sanatçının kendini bu şekilde sorguluyor olmasına da bağlanabilir. Sebebi ne olursa olsun, sanatta yakın ya da uzak geçmişle bağ kurmak her zaman uygulanan bir yöntem olagelmıştır ve içinde yaşadığımız postmodern dönem, geçmişle kurulan bu bağı olağan karşılar. Ancak göz ardı edilemeyecek bir gerçek de; bu tür çalışmaların, son zamanlarda aşırı ilgi görmeleri nedeniyle, sanatın kendine has birtakım

sağaltmalarına tabii olamadan, salt piyasa değerleri nedeniyle damga basılır gibi çoğalmasındır.

Çin'den Hindistan'a kadar Orta Asya'da Budizm, Yahudilik, Hıristiyanlık, Maniheizm gibi inançları benimsemiş olan Türk göçerler, Karahanlılar ile Gaznelilerden bu yana da İslam kültürünün taşıyıcısı olmuşlardır. Geldiklerinde Anadolu'da mevcut bulunan Arap-Hıristiyan karşıtlığını Türk-Hıristiyan karşıtlığına dönüştürerek ve Anadolu ile Balkanlar'ı bir ortak yaşam alanı yaparak, Batı Asya'nın son 800 yüzyıllık tarihinin en önemli kısmını oluşturmuşlardır (Kuban, 2009, X). Anadolu gibi zengin geçmişi olan bir coğrafyada yaşayan sanatçıların, bu kültürün imgelerinden etkilenmesi ve onları yapıtlarında kullanması, sosyal bir varlık olarak çevresinde tarihin kültür elemanları ile yaşayan insan tabiatına uygun bir durumdur.

Geçmişin bir döneminde sanatçıların ilgi odağı doğayı ve doğayı keşfetmekti. Bugün artık dünyaya farklı odaklı bakış açılarıyla bakıyoruz. Günümüzde, özellikle içinde bulunduğumuz dönemde fiziki ve sosyal çevre içindeki konumlarımız, sosyal ilişkilerimiz, psikolojik dünyalarımız ve bunları belirleyen kültür ortamı ve kültür öğeleri çok önemli (Akdeniz, 2010:10).

İçinde yaşadığımız toprakların bize sunduğu ya da Orta Asya'dan gelirken getirdiğimiz geleneğimizin ve kültürümüzün imgelerini yapıtlarında kullanan ressamlarımızdan bazıları şunlardır; Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Adnan Çoker, Hüsamettin Koçan, Abidin Elderoğlu, Sabri Berkel, İsmet Doğan, Mehmet Pesen, Nedim Günsür, Nuri Abaç, Erol Akyavaş, Ergin İnan, İsmail Acar, Dinçer Erimez, Yüksel Arslan, Devrim Erbil, Süleyman Saim Tekcan, Ayşe Özel, Murat Morova, Balkan Naci İslimyeli, İnci Eviner, Selma Gürbüz, Halil Akdeniz ve Ekrem Yalçındağ dır.

Turgut Zaim Türk resim sanatında gelenekseli ilk kullanan sanatçıdır. Onun yaklaşımı, büyütülmüş minyatür uygulamalarına girişilmesine neden olmuştur ve kitap resmi olan minyatür, pentür resmine esin olarak alınmaya başlanmıştır. “Turgut Zaim Türk resim sanatının geleneksel epik üslup özelliklerine çağdaş bir yorum katkısı yapmıştır” (aktaran; Aktansoy, 2004:70).

Erol Akyavaş ile ilgili iki farklı yorum çağdaş sanat eserindeki geleneksele bakış açılarını gösterebilmek amacıyla ilginçtir;

O yalnız uyanık bir zihne sahip değildi; aynı zamanda evrensel uyum içinde bir tinselliğe sahipti. Çeşitli geleneklerden esinleniyordu. Resimlerinde Hint dünyasından tanrılar ve yaratıklara, Nazca Hintlilerinin Peru Kayalıklarına işledikleri büyü işaretlerine ve Kabala öğretilerine ve Mandala değinmelerine rastlarız ve Granada’da Alhambra’dan tanıdığımız İslam-Mağribi kültürü resimlerinde sürekli yaşar (...) Akyavaş’ın resimlerinde sürekli yıkılan ve yok olmaya mahkûm kaleler, konaklar, saraylar ve tapınaklar görürüz. Ne ki bunlar! iz bırakmadan da yok olmazlar. Yıkılmaya yüz tutmuş duvar yeniden biçimlenir. Erimekte olan gerçek, yazıya, hat’a dönüşür. Çökmekte olan gerçeğin hat işaretlerine dönüşerek yeniden canlanması, Erol Akyavaş’ın sanatında geliştirdiği dahiyane metaforlardan biridir (Schmied, 2000, 4).

Yukarıdaki yorumdan farklı bir görüşü içeren başka bir yorum da şöyledir;

Ergin İnan, Erol Akyavaş ve Balkan Naci’nin işlerinde bir başka ortak özellik ise Geleneği temsil ettiğini düşündükleri Arapça kaligrafik yazıyı kolaj olarak kullanmalarındır. Bu yazıların ne söyledikleri izleyici için olduğu kadar sanatçılar için de bir şey ifade etmez. Çünkü bu dille olan bağ “Dil Devrimiyle” ta baştan koparılmıştır. Onlar sadece okumadıkları, ne anlama geldiğini bilmedikleri metinleri resim mekânında düzenlerler (Başarır, 2010: 26).

Gelenekle ve geleneksel imgelerle bağ kurmuş olan sanat eserlerini değerlendirmede bizlere daha geniş bir bakış açısı sunan ‘niyet algısı’ anlayışı da aşağıdaki gibi açıklanmaktadır;

Sanatı anlamada tarihin ve bağlamın önemli olmadığı konusunda iyi bilinen ve [niyet algısı] na (intentional fallacy) başvuran bir tez vardır. Buradaki yanılgı, tabii eğer gerçekten yanılgıysa, bir sanat eserinin tarihini bilmenin o estetik nesneyi daha iyi takdir etmeyi veya o nesneyi anlamayı kolaylaştıracağını düşünmektir. Böylesi bir bilginin doğal olarak işleri

kolaylaştıracağını düşünsek de [...] estetik bir nesnenin nereden geldiği, kim tarafından ve neden yapıldığı konusunda hiçbir şey bilmeden de takdir etmek mümkündür. Niyet algısının bir yanılmaca olduğunu düşünenlerin, tarih ve bağlama ait bilginin ilginç ve yararlı olacağını ileri süreceklerine elbette şüphe yoktur. Ancak bu bilginin nesnenin bizzat kendisinin estetik değerine ilişkin olarak bizim kavrayışımıza katacağı bir şey yoktur (Leaman: 2010: 253).

Bu görüş yalnızca, tüm bir İslam sanatı içinde görülen bir eserden bahsederken geçerli olabilir, şeklinde düşünmek yanıltıcı olabilir. Batur; Mehmed Siyah Kalem’i ‘Bağlamından kopmuş eserler’ sınıfına sokar. Ondan günümüze kalan parçalar, bir vakitler, parçası oldukları ‘bütün’ün, şimdilik yitirdiğimiz bir anlamsal akımın, akışın, bir sürekliliğin, sürgitin, sıralanışın öğeleridir. Siyah Kalem’i nereye nasıl yerleştireceğimizi bilemeyiz ancak bir taraftan da onun eserlerinden alınan farklı bir estetik hazzın olduğu da bir gerçektir (Batur, 2004: 13).

Geleneksel sanata ait yapıtların, kendi içlerindeki estetik değerlerinin yanında, çağdaş sanata eklemlenişinde, bir de geçmişi aydınlatma gibi bir özelliği vardır. İslam kitap sanatında ayrıcalıklı bir yere sahip olan minyatürler, belgesel değer taşımaları ve özellikle tarihi konulu eserlerdeki örneklerin gerçekçi yaklaşımıyla değer taşırlar (Mahir,2005:173).

Toplumların zaman içindeki ‘Yaşanmışlıkları’nın sonucu olarak ortaya çıkan gelenekler, ‘geleneksel’i de beraberinde getirir. Toplumların gelenekleri içindeki [şeylerin] günümüzdeki algılanış şekli olarak açıklayabileceğimiz ‘geleneksel’ in, dünya tarihinin yakın geçmişinin dinlerle iç içe geçmiş olması nedeniyle, din kavramıyla beraber algılanıyor olması doğaldır. Ancak ‘geleneksel’ kavramı kültürün bütün elemanlarıyla iç içe geçmiştir ve sadece dinle açıklanamaz. Bu konuyla ilgili pek çok araştırma vardır. Tarihi süreç içerisinde kadim medeniyetlerde ve tüm diğer toplumlarda sanatın biçimlenmesinde inançların ve kutsal değerlerin büyük rol oynadığı görülür. Sanatçıları ve

sanat eserlerini âlimler ve din adamları yönlendirmiştir (Özkeçeci, İ. Özkeçeci ,B. 2007:25).

İslam sıfatı ile tanımlanabilen ve ortak bir inancın etkisi altında gerçekten evrensel olan özellikler vardır ve bunlar bütün Müslüman halkların ortak malıdır. Dinin önemli bir toplumsal olgu olarak, her eylemi etkilediği Ortaçağ dünyasında, benzer davranışları özendirilmesi olağandır. Fakat ayrı coğrafi koşullar altında, değişik dilleri konuşan, değişik gelenekleri olan ve değişik sosyal ve ekonomik koşullar içinde yaşayan toplumların, sadece kaynakta ortak inançları nedeniyle tek bir kalıp içinde değerlendirilmesi anlamsızdır (Kuban, 2009:89).

İslam, Musevilik ve Hıristiyanlık tek tanrılı dinlerdir. Bu dinlerde birlik, teklik olmakla birlikte, çeşitlilik de vardır. Tek Tanrı, Tek Kitap, Tanrı'nın buyrukları, temel ilkeler gibi konularda birlik vardır. Çeşitlilik ise her ülkenin kendi kültürü, ardılı olduğu ve daha önce aynı topraklarda yaşamış olan ulusların kültürü, o dine geçmeden önceki dinlerin etkisi gibi etkilerle, her ulusta yeni boyutlar, kazanır, zenginleşir. Örneğin Afrika'da Müslüman olan halkın dini önce animizmdi. Bu toplumlar Müslüman olduktan sonra bu inançlardan bıçakla kesilir gibi uzaklaşmamışlardır (And, 2010: 25-26).

Geleneksel sanatı sadece dinle bağdaştıran ve dar kalıplar içine oturtmaya çalışan görüşler İslam Sanatı için de geçerlidir. "Estetikteki anahtar kavramlardan biri olan bir şeyi başka bir şey olarak görme kavramı, dinde de aynı kavramı içerdiğinden, estetikle din arasındaki en önemli rabıta"dır" (Leaman, 2010: 28).

Geleneksel sanat; dinin etkilerinden ayrı düşünülemediği için, her zaman da modernizm karşıtı olarak algılanmıştır. Dünyada postmodernizmin hüküm sürmeye başladığı, ülkemizde ise modernizmin ancak kabul gördüğü ve geleneğin hala saltanatını koruduğu bir coğrafyadan konuya yaklaşmak çok ilgi çekicidir. Genel itibarıyla Geleneksel'in modernite içindeki durumu da ilginçtir.

Modernite ve Gelenek karşı kutuplara yerleştirilerek soyut ve yıkıcı bir diyalektiğe sokulmuştur. Aslında Gelenek kavramının, Modernite'nin içinden kaynaklandığını söylemek mümkündür, çünkü kendini soyut bir bütün olarak algılayan Modernite, kendini bir bütün olarak tanımlamaya başladığında, kendini zorunlu olarak kendi dışında, daha doğrusu karşı kutbunda yer alan başka bir şeyle değerlendirir. Böylece başka bir bütün yaratmak zorunda kalır ve o da Gelenek'ten başka bir şey değildir. Gelenek ve Modernite'yi karşı kutuplara koymakla geleneğin akıl dışı olduğu sonucu ortaya çıkar, çünkü Modernite kendini bir bütün olarak akılcı ve "Gelenek"i bir bütün olarak akıldışı olarak görmeye alışmıştır. Böylece akılcılık ile Gelenek arasında tüm köprüler atılmış olur. Gelenek, asla değişmeyen, katı ve tekrarlanan bir şey olarak karşımıza çıkar. Kapalı, içe dönük, katı bir ayinler topluluğu olarak algılanır. Ancak bütüncül tanımlamaları kafalarımızdan atamadığımız için geleneğin de doğup, gelişip ve hatta öldüğünü göremeyiz (Faranzade, 2007:45-47).

Bu konudaki farklı görüşler; bu çalışmanın konusu olan; gelenekselin çağdaş resim içindeki ifadesini bir köprü gibi algılamamıza sebep olmaktadır. Geçmiş ve şimdi. Köprüye iki ucundan da giriş yapılabileceği gibi, bir köprü; altında akan sudan da algılanabilir, üstünde uçan uçaktan da. Bu köprü; aslında ortasında durup her yönü görebileceğimiz geçmişle bugünü kendi içinde yorumlayan çağdaş sanat eserinden başka bir şey değildir.

Batının, modernitenin getirdiği uzmanlaşma, homojenleşme, yabancılaşma ve tekno-ekonomik yapı gibi sorunlarla baş etmeye çalıştığını, bu duruma tepki olarak benliğin önemini vurgulayan muhalif yönetimlerin ortaya çıktığını, ancak bu çelişiklere yüzyıllardır tanık olan batılıların buna alışkın olduğunu, bu çelişiklerin o coğrafyada görünür olduğunu vurgulayan Başarır, bu çelişikleri yaşamamış olan toplumlarda, eski ve

yeni arasında kopmaların olabileceğini ve bu çelişkilerin patlamalar yaratabileceğini savunur.

Modernizm, geçmişle; sanat, kültür, akrabalık ilişkileri, yaşama biçimi, bağlamında bağı kopararak determinist pozitivist bir zihniyet yapısına tekabül eden yeni bir dünya ütopyası gerçekleştirmişti. İslami gelenekçi Anadolu coğrafyası, Cumhuriyet projesiyle bu süreçte gecikmiş olarak ve geçmişinden koparak girdi. Bugün hala bu kopuşun ve yok sayışın problemleri kaotik bir biçimde yaşanıyor. (...) Anadolu coğrafyasında, geç kalmış modernite her zaman sorundur, sorunludur. Tanzimat'tan itibaren süren batılılaşma hareketi batının taklidi olarak gerçekleşirken, dünyada çağdışı olduğu günden güne açığa çıkan bir gelenekle hesaplaşmamak, pişmanlıklar, aşağılık kompleksi, kimlik problemleri, aynı zamanda hem modern hem arkaik, hem demokrat hem otoriter, hem dünyevi hem dinsel, hem zamanın ilerisinde hem gerisinde olmak anlamına gelmektedir. Düşünce ile davranışın çakışmaması, fikirlerin ithal edilmesi tam bir kaos yaratır (Başarı,2010:26).

Çağdaş sanatın, gelenekselle aynı ortamda karşılaşması sürecinde, bir de eklettik olma durumu ortaya çıkabilir. Dünyanın her yerinde etnik festivaller, halk oyunları gösterileri, farklı ülkelerin yemeklerinin yapıldığı restaurantlar, aslında eklettik bir yaşam türünün tüm dünya kentlerinde oluşmaya başladığını göstermektedir. Bu eklettik kültürün bir çeşit enternasyonal yaşam biçimi oluşturduğuna, hemen her büyük kentte tanık olunur. Bu sentezde, popülist bir zevk eğilimi olduğu da kabul edilmektedir. Postmodernist resmin öncülerinden Rauschenberg, 1960'larda Velazquez'in 'Rokeby Venüsü'yle Rubens'in 'Süsleyen Venüsü'nden bazı figür öğelerini alarak (1064) çağdaş öğeler arasına yerleştirir. Onun çağdaş öğeleri ise, çağımızın kamyonları, helikopterleri, otomobil anahtarları gibi nesnelere. Böylece Rauschenberg, eskiden yapılmış bir sanat eserinden bir figürü motif olarak alıp tekrar üretir (Turani, 2008: 189).

Bugün geldiğimiz noktada Batı'dan aldığımız biçimsel formları kullanırken sanatçıların kendi geleneklerinden ve geleneksel sanatlarından nasıl etkilendikleri ve bunları sanatsal yaratılarına nasıl aktardıkları tartışılmaktadır. 2010 yılında İstanbul'un kültür başkenti olması, bizim de gözümüzü yaşadığımız bu coğrafyada üst üste katmanlar oluşturan kendi kültürümüze bir kez daha çevirmemize ve bu zengin kültür mirasının sahipleri olarak bunlardan nasıl etkilenip yararlandığımız konusunda yoğunlaşmamıza sebep olmuştur (Ersoy, 2010: 21).

Geleneğin anlamının sadece minyatür, hat, çini, tezhip ve mimari ile sınırlı olmadığını, daha geniş ve çok boyutlu bir anlam içerdiğini göz ardı etmemek gerekir, ancak bu araştırmanın sınırları itibari ile ve farklı bir yorum getirebilmek açısından bu geleneksel sanatlar üzerinde durmak da önemlidir. Bu tür yaklaşımlar tarih bilincimizi ve toplumsal kimliğimizi daha iyi algılayabilmemize olanak verdiği gibi, bugünü de açıklayabilmenin birer aracıdır. Bu nedenle geçmişe bakmak her zaman geçerliliğini koruyan bir olgu olmuştur ve bu bağlamla ilgili Grabar'ın açıklaması şöyledir;

...Batı'da Protestanlığın ve XIX. Yüzyılın ulusalcı hareketlerinin ortaya çıktığı zamanlarda sanatçılar ve mimarların yanı sıra sanatın koruyucuları ve hükümetler de kültürel bütünlüğün sürdürülmesine yarayacak ilkeleri ve hatta formları geçmişte aramaya koyulurlar. Amaç, eski anıtları körü körüne taklit etmek değil, evrensellik savındaki bir uygarlığın ya da sanatın çekiciliği karşısında kimliğini koruyabilmektir (Grabar, 2004: 191).

Bu noktada kimlik önem kazanır;

Resme yönelen bakış, onu çözümlenmeye niyetlenen zihin, bazı klişelerden arınmış değil. Yerel sanat-evrensel sanat, doğu-batı, periferi-merkez, öteki-ben gibi. Son on onbeş yıldır bu düşünce biçiminin indirgemeci karakteri ifade edilmekle beraber günümüzde de bu şekildeki klişe üretimi sürmektedir (Uçkan, 1996:12).

Geleneği ve geleneksel imgeleri içselleştirerek, resimde ifadenin aracına dönüştüren çağdaş sanatçılarımızı incelerken, geleneksel sanatlarımız hakkında genel bir fikir sahibi olmanın faydası yadırganamaz. Bu çerçevede; Yüksel Arslan, Balkan Naci İslimyeli, Nuri Abaç, Erol Akyavaş ve İnci Eviner; konuya farklı yaklaşımları nedeniyle ele alınacaktır. Bu sanatçıların bu araştırmanın konusu olarak seçilmelerinin bir sebebi de; üretimleri ile toplumun zihinsel ve estetik süreçlerine önemli katkılar sağlamış olmalarının yanı sıra, haklarında çok fazla yayın olmamasıdır. Bu sanatçılar, geleneğe yaklaşımları anlamında kategorize edilmeyip, sanatlarını ifade edişleri açısından gelenekten, ne şekilde faydalandıkları anlamında ele alınacaklardır. Bu amaca yönelik olarak kaynak taraması

alışmasının yanı sıra, fotoğraflardan da yararlanma gereği görölmüştür. Ayrıca bu çalışmada geleneksel imgeler, figüratif resmin olanakları ile birleştirilerek farklı bir zeminde verilecektir. Günlük yaşamın ve duyguların ifadesini veren insan vücudunu vurgulayarak bu çalışmayı gerçekleştirebilmek önemli görölmektedir.

İçinde yaşadığımız coğrafyanın bizlere sunduğu sonsuz olanakları, çağdaş sanatın imkânlarıyla buluşturduğumuzda ortaya çıkacak olan şey; sadece geçmiş ya da bugünün kültürünün geçmiş üzerinden sorgulanması olmayacak, bu aynı zamanda sanatta atılmış yeni bir adım olacaktır.

I. TÜRK RESMİNİN GELENEKSEL SANATLA BULUŞMASI VE BU BULUŞMADA ROL ALAN SANATÇILARIMIZDAN BAZILARI

Batı aktarmacılığına karşı kendi ulusal değerlerimizin farkına varma hareketi 1940'dan sonra başlamıştır. "Yeniler" grubu ulusal değerlerimize sahip çıkmamız gerektiği görüşünü savunmuş, bu görüş dönemin ünlü sosyal bilimcisi Hilmi Ziya Ülgen tarafından da şiddetle savunulmuştur. Bu tavır çağdaş Türk resminin ilgi alanlarının genişletilerek, sanatçıların algılarını; kendi yaşadıkları çevreye, topraklara, tarihe, insanlara ve geleneklerine yönlendirmesine neden olmuştur. Böylece sanatçılarımız kendi iletişim ve anlatım güçlerini de geliştirebilmişlerdir. Bu hareketin hız kazanmasında 1938 yılında Anadolu'nun çeşitli yörelerine devlet desteği ile gönderilen ressamların ve sonrasında onların yapıtlarının sergilenmesinin önemli, payı olmuştur (Ersoy, 2010:21).

1938 yılında Cumhuriyet Halk Partisi'nce başlatılan ve 1944 yılına kadar süren Ressamların Yurt Gezileri, Türkiye'nin sanat hayatında derin etkileri olmuş bir uygulamadır. Her yıl on ressam değişik vilayetlere gönderiliyor ve onlara gittikleri yerlerde, herhangi bir sınırlamaya uyma zorunluluğu olmadan, serbestçe resim yapmalarına, daha sonra gerçekleştirmeyi düşünebilecekleri tablolar için malzeme toplamalarına olanak sağlanıyordu (Erol, 1998:8).

II. Dünya Savaşı'nın zor koşullarında bile sürdürülen bu uygulama sayesinde ressamlarımız, İstanbul ve çevresinin kalıplaşmış pitoreskinden çıkabilmişlerdir. Anadolu insanının ve doğasının yakından tanınabilmesine olanak veren bu uygulama, Cumhuriyet aydınlarının benimsedikleri bir görüştü. Onlar, sanatçının ve sanatın halka giderek ulusal dinamiklerden güç alması gerektiğini savunuyorlardı. Cumhuriyetle birlikte başlayan yeni kültür ideolojisi de ancak böyle yayılabilirdi. Bu durum o dönemin genç kuşak ressamlarının bir ikilemde - ileri sanata adapte olabilmek ve sanatıyla devrimlere katkıda bulunmak -kalmasına sebep olmakla beraber yine de Türk resim tarihi açısından çok önemlidir (Erol, 1998:8).

Türk resim tarihine yön veren girişimler; Halkevlerinin kuruluşu (1932), İnkılap Resimleri sergilerinin başlatılması (1933), Ressamların Yurt Gezileri (1938-1944) ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin açılmasıdır. (Erol, 1998:10) Cumhuriyetin 10. Yıl dönümü nedeniyle 1933'te Ankara'da gerçekleştirilen ve dört yıl süren İnkılap Sergileri sanatsal bakımdan olmasa da, “devlet-sanat-sanatçı” ilişkilerinde yol açtığı gelişmeler bakımından önemlidir. Bu projeye sanatçıların önüne Cumhuriyetin dönüşüm projelerinin topluma benimsetilmesi görevi konulmuştur (Ural, 1998:26).

1933 yılında başlatılan “Üniversite Reformu” çerçevesindeki yenileştirme çabaları kapsamında 1936 yılında akademi hocalarının değiştirilmesi, 1937'de Dolmabahçe Sarayı'nda Resim ve Heykel Müzesi'nin açılması, 1939 yılında Ankara'da ilk kez düzenlenen “Devlet Resim ve Heykel Sergisi” gibi gelişmeler 1940'lı yılların Türk resmini etkileyen faktörlerdir (Elmas, 2000:70).

1937-1948 yılları arasında Akademi'de resim atölyesi şefi olan Leopold Levy Akademi'deki eğitim sistemini modern bir düzeyde değiştirmek gayesindedir. Öğrencilerine ve asistanlarına aşılama çalıştığı görüş ise, görüş, düşünüş ve uygulama açısından tamamen Batı etkisi altına girmiş olan Türk resmini, bu etkileri ikinci plana itecek yöresellik bilinciyle ortadan kaldırmaktır. Türk kültürüne ve geleneksel sanatlarına büyük bir hayranlık duyan Levy, bunu her fırsatta belirtmiş ve resamlara geleneksel sanatların değerini kavratmaya çalışmıştır (Elmas, 2000:70).

Sanatçılar için Cumhuriyet döneminin halkçı kültür politikası, yerel ve geleneksel sanatları tanıma ve inceleme olanağı yaratmıştır. Minyatür başta olmak üzere, hat, halı, kilim, çini, taş süsleme, mimari formlar ve bezemeler gibi geleneksel sanatların çok çeşitli eserlerinden esinlenerek; bunların Batı sanatı biçimleriyle sentezine ulaşmaya çalışmışlardır (Ersoy, 2010:21).

1956'da yaşanan ve “Yurt Gezileri” gibi etki yapan bir olay da, “Vilayet Resimleri Olayı”dır. 1955 yılında Meclis'e konulacak resimler için bir yarışma

yapılmasına karar verilir. İstekliler arasından seçilen sanatçıların farklı illere gönderilmesine karar verilir. Bu sanatçılardan dönüşlerinde ikişer resim istenir ve bu amaçla yüz ressam seçilir, ancak sergi gerçekleştirilemez. Bu olay da aynı Yurt Gezileri'nde olduğu gibi birçok ressamın Anadolu doğasıyla, insanıyla, kültürüyle ilişki kurmasına sebep olmuştur. Bir başka önemli olay da; 1963-64 yıllarında, Paris, Brüksel, Münih ve Viyana gibi Avrupa kentlerine gönderilen “Çağdaş Türk Sanatı Sergisi”dir. Bu sergiler hiç olumlu eleştiri almamıştır. Eleştirmenler bu resimleri Batı sanatının kopyası olmakla suçlamışlardır. Bu sergiler Türk sanatçılarının kendilerini sorgulamalarına ve kendilerine özgü bir sanat anlayışına yönelmelerine sebep olmuştur (Elmas, 2000:118).

Köklü bir geleneği olmayan her sanatın kendine örnek aldığı modelleri taklit etmekle başlayan tedirginliğinden sonra bir kimlik arayışına girmesi doğaldır. “Bu taklit Türk resminde minyatürün Batı anlayışında bir resme dönüşmesinden sonra 1940’lı yıllara kadar devam etmiştir” (Elmas, 2000:78).

Ulusal ve yöresel resmin kurucusu Turgut Zaim'dir. 1930’lu yıllarda kısa bir süre Paris’te kalan sanatçı, döndükten sonra minyatürlerden esinlenerek ve kendine özgü bir anlatım üslubu geliştirerek Yörük ve Avşar figürleriyle, Anadolu’nun kırsal kesiminden kompozisyonları yapıtlarına taşımıştır. Yine 1940’larda Malik Aksel ve bazı sanatçılar, Batı tekniği ile geleneksel sanat öğelerini beraber yorumlayan çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. 1950’den sonra bu akım güçlenerek devam etmiştir. Bu dönemde öne çıkan isim Bedri Rahmi Eyüboğlu’dur. Eyüboğlu Anadolu’nun folklorik değerlerini, nakışlarını, yazılarını renkçi bir anlayışla tuvallerine taşıyarak dikkatleri üzerine çekmiştir (Ersoy, 2010:22).

Günümüzde de devam eden bu tür çalışmalarla sanatçılarımız kendi kültür geleneğimizin çağdaş yorumunu yaratarak, evrensele ulaşma çabası içindedirler.

Cemal Tollu, Nurullah Berk, Cihat Burak, Mustafa Aslier, Şadan Bezeyiş, Adnan Çoker, Hüsamettin Koçan, Sadık Altınok, Tanju Demirci, Abidin Elderoğlu, Şemsi Arel, Sabri Berkel, Selim Turan, M. Şevket Arman, Abdurrahman Öztoprak, Ömer Uluç, İsmet Doğan, Ergin İnan, Mehmet Pesen, Nedim Günsür, Dinçer Erimez, Devrim Erbil, Süleyman Saim Tekcan, Mustafa Altıntaş, Hanefi Yeter, Ayşe Özel, Murat Morova, Selma Gürbüz, Ekrem Yalçındağ, İsmail Acar gelenekseli çalışmalarında kullanan sanatçılarımızdan bazılarıdır (Ersoy, 2010:22).

Bedri Rahmi Eyüpoğlu, 1929 yılında Akademi'ye girdikten sonra İbrahim Çallı atölyesinde eğitim görür. 1931'de Paris'e giderek iki yıl Andre Lhote atölyesinde çalışır. Döndükten sonra Akademiye hoca olarak alınır ve uzun süre Leopold Levy'nin asistanlığını yapar. 1938'de Yurt Gezileri kapsamında Edirne'ye gider. Bu ve daha sonraki geziler sayesinde sanatına yön veren, halk sanatıyla tanışma fırsatı bulur. Dufy ve Matisse'i kendine örnek almıştır. Onların çağdaş yapıtlarında görülen Doğu etkileri Bedri Rahmi'yi etkilemiş, ancak zamanla kendi yolunu bularak özgün bir üsluba kavuşmuştur. Halk sanatındaki el işlemeciliğinin tükenmez bir kaynak oluşturan çok yönlü birikiminden hareket etmek, Bedri Rahmi'nin sanatı için sonraki kuşakları da derinden etkileyen bir ilk olmuştur. Türk resminin 1940'lı yıllardaki kimlik arayışına cevap olarak geleneksel sanatları gören Eyüpoğlu; bu yaklaşımını öğrencilerine de benimsetmiştir (Elmas, 2000:80).

Turgut Zaim Anadolu insanını yüceltirken Bedri Rahmi de bu insanın el emeğini yüceltmiş, nakışlara, kilimlere, çoraplara, heybelere yönelmiş ve bunlardaki nakış zenginliğini resminde yorumlamıştır. Bedri Rahmi bu folklor ürünlerinde çağdaş soyutlamacı sanatla uyuşan bir yön yakalamıştı. Halk sanatımızın anonim işlerinden yola çıkarak çağdaş bir görsel beğeni yaratımı ilk kez onda görülür....Tüm esinlenmelerine rağmen karşın eserlerinde folklorik öğeler kopya edilmemiştir (Aktansoy, 2004:72).



Resim 1- Bedri Rahmi Eüboğlu resmi

Eyüpoğlu ile aynı dönemde hocalık yapan Sabri Berkel de halk sanatına yönelmiştir. Berkel'in "Simitçi" ve "Yoğurtçu" gibi tablolarında yerli motifler bulunmaktadır. Ebrulardan etkilenerek soyut şekil arayışlarına da yönelmiştir. Mustafa Esirkuş da geleneksel ve yerel sanatlardan hareketle Batı tekniğinden yararlanarak çalışan dönemin sanatçılarından. Nedim Günsür ve Mehmet Pesen minyatür sanatından etkilenen sanatçılarımızdır. Turan Erol ise yerel temalara yaklaşımını biçim öğeleri ve renkle sınırlı tutmaya çalışır (Elmas, 2000:83).

1940'lı yıllardaki kimlik arayışında sanatçılar gruplar oluşturmaya başlar. Yeniler Grubu yöresel anlayışı izlerken, On'lar Grubu ulusal kaynakları ön plana çıkarmaya çalışmaktadır. (Elmas, 2000:85) 1940 yılında kurulan Yeniler Grubu üyeleri yöresellikle ulusallığın karıştırılabileceğini vurgular ve uygulamaları daha çok yöresel ağırlıklıdır. Ulusallık yöresellikle de ilgili olabilir. Yöresel bir motif ya da manzara ulusal değerler içinde ele alınabilir. Ancak bu ona ulusal bir biçim vererek mümkün olabilir. Aynı dönemde ulusallık adına evrenselliğin, evrensellik adına da ulusallığın göz ardı edilmemesi

gibi bir görüş hâkimdi. 1946 yılında kurulan On'lar Grubu sanatçıları ile hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu ulusalcılığı ateşli bir şekilde savunmuşlardır. 1950'li yıllara doğru Türk resminin Batı sanatını izleyerek bir yere varabileceğini savunan sanatçılar da bu görüşlerini terk etmeye başlamışlardır. 1933'de kurulan D Grubu sanatçıları da başlangıçta savundukları görüşlerinden tavizler vererek, ulusallık adına, geleneksel sanatlara yönelmişlerdir. Nurullah Berk, doğu kökenli süslemenin arabesk düzeninden, eski hat sanatının çizgi düzenine ve iki boyutlu minyatürlerin tasvir kalıplarına yönelir. Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Elif Naci gibi sanatçılar da, sanat hayatlarının belli dönemlerinde eski Türk kaligrafisinin imkanlarını araştırarak çalışmalar yaparlar (Elmas, 2000:93).

1939-50 yılları arasında mimari yönden de ülkede yeni atılımların yapıldığı yıllardır. Türk ressamlarını da etkilediği söylenebilecek bu akım "Ulusal Mimarlık Akımı" dır. Bu tarz; yabancı mimar egemenliğine tepki olarak öze dönme çabalarını yansıtır. Klasik Osmanlı yapılarından ve eski dinsel yapılardan alınan süslemelerle yüklü bir tarzdır. Geniş saçaklar, kubbe, sivri kemer, sütun, çıkma, mukarnaslı başlık, çini kaplamalar gibi yapı öğelerini sivil mimarlığa uyarlamaya çalışan bu görüşün uygulama alanı daha çok kamu yapıları ile sınırlı kalmıştır (Ulusal Mimarlık Akımı, 2012).

1950'den sonra Türkiye'deki siyasi yapının değişmeye başlamasıyla birlikte Batı kültür ürünleri Türkiye'de yayılmaya başlar. Aynı dönemde Avrupa'ya giden sanatçı sayısı da artar. Böylece Doğu-Batı sentezi fikri gelişmeye başlar. Dolayısıyla geleneksel Türk sanatlarına ilgi duymaya başlayan sanatçı sayısı da çoğalır. Bu durum temel kültür sorunu olarak yalnız sanatçıları değil, düşünürleri ve yazarları da yakından ilgilendiren bir konudur. Ulusal bir senteze ulaşmakla çağdaş değerler ortamında yer alınabileceği görüşü bu sorunun ürünüdür. Bu noktada söz konusu şey, geleneksel kültürün ve sanatın kendi değil, çağdaş ve bilinçli yorumlarıdır. Bu amaçla hat sanatının soyut formlarından

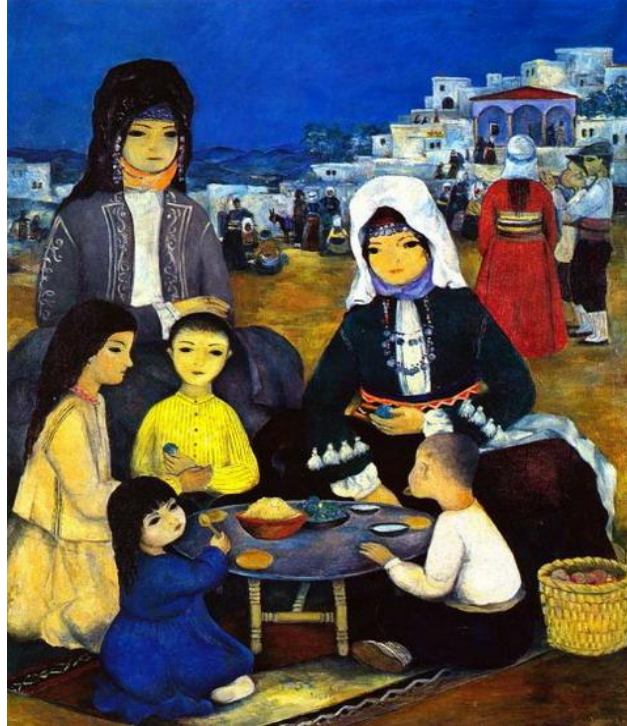
yararlanan sanatçılarımızdan bazıları da şöyledir; Abidin Elderoğlu, Arif Dino, Selim Turan, Şemsi Arel, Adnan Çoker, Arif Kaptan, Sabri Berkel, Nuri İyem, Adnan Turani, Hasan Kavruk, Nejat Devrim, Şadan Bezeyiş, Fethi Arda, Erdal Alantar. Türk minyatür sanatının çizgi, perspektif, renk ve leke düzeninden yararlanan bazı sanatçılarımız da şunlardır; Hüseyin Bilişik, Nuri Abaç, Nevzat Akoral, Zeki Kıral, Ömer Uluç, Dinçer Erimez, Yüksel Arslan, Duran Karaca, Devrim Erbil, Mustafa Pilevneli, Süleyman Saim Tekcan, Yalçın Gökçebağ, Gül Derman, Fevzi Karakoç, Oya Katoğlu, Ruzin Gerçin, Cengiz Kabaoğlu, Mehmet Nazım (Elmas, 2000:94).

Turgut Zaim, geleneksel sanatların önemine ilk işaret eden ve minyatür sanatının verilerini kullanan sanatçımız olarak ayrı bir öneme sahiptir.

1930'lu yıllardan 1974 yılında ölümüne kadar sanat anlayışından taviz vermeden devam eden Zaim, Sanayi Nefise Mektebi, bugünkü Mimar Sinan Üniversitesi'nde Çallı atölyesinde öğrenci iken Paris'e gider. Çocukluğu Osmanlı'nın son dönemleri ve yeni Türk Devleti'nin ilk yıllarına rastlar. Gençlik döneminde her türlü siyasal ve ekonomik çalkantıyı gören sanatçı, devletin kültürel yapıyı geliştirmek için hazırladığı programlar çerçevesinde Paris'e gönderilir ancak orada aradığını bulamayarak kısa sürede yurda döner. Yurda döndükten sonra okulda her öğrencinin kendi toplumunda yetişmesi fikrinden dolayı aklı başında biri değilmiş gibi karşılanır ve okulu bırakarak resim öğretmenliği için Konya'ya gider. Ancak gerekli belgesi olmadığı için bir yıl sonra geri dönerek Akademi'yi bitirmek zorunda kalır. 1939 yılında Yurt Gezileri kapsamında Anadolu'ya gönderilir. Uzun yıllar Ankara Devlet Tiyatrosu'nda dekoratörlük görevi yapar. Onun düşüncesinde Anadolu insanı yatmaktadır. Bu nedenle akademik disipline ve sanat akımlarına ilgi duymaz. Kaynağını geleneksel Türk Tasvir sanatlarında arayarak bunu çağdaş bir anlayışla yorumlamaya çalışır. Onun resimlerinde figürlerin sağlam

konumları, geleneksel tasvir kalıplarının dar sınırlarını aşarak, doğa ve çevre gözlemine öncelik veren tutumuyla gerçekçi bir tabana oturur. Minyatür sanatından gelen kimi esintiler onun resimlerine bazen renk anlayışı, bazen istif düzeni, bazen de kompozisyon olarak yansımıştır (Elmas, 2000: 97-100).

Turgut Zaim geleneksel minyatür şemasını, figürleri belli bir boşluk ve hacim içinde göstererek, ışık ve gölge ayrımlarıyla farklılaştırmış, Yörük ve Avşar figürlerinden, Anadolu peyzajından oluşan konularıyla da yerel ve yöresel bir anlayışı geliştirmiştir. Tombul yanaklı iri zeytin gözlü, saç örgüleri göğsüne sarkan neşeli bş Anadolu insanı yaratmıştır. Zaim'in resimlerinde folklor hayranlığı değil, bir çevre gözlemciliği ve yaşam yorumu vardır (Aktansoy, 2004:70).



Resim 2- Turgut Zaim resmi

Cemal Tollu DGSA'deki eğitimini tamamladıktan sonra Avrupa'ya giderek Lhote, Hoffmann, Leger ve Gromaire gibi sanatçıların yanında çalışır. Dönüşünde DGSA'nde Leopold Levy'nin asistanı olur. Aynı zamanda heykel sanatçısı olan Tollu'nun heykele duyduğu ilgi onun resim sanatını etkileyerek, kendine has üslubunun oluşmasında rol oynamıştır. Bu nedenle resimleri taş yontulmuş alçak kabartmalar gibi yüzeysel bir

görünüm veren resim-heykel bileşimi yapıtlardır. Onun sanatında Hitit sanatının yalınlığı ve kabartmalarından esinler vardır (Cemal Tollu, 2012).

Mehmet Pesen, 1970’li yıllardan beri ele aldığı tüm konularda minyatürlerde görülen iki boyutluluğu ve şematikliği öne çıkarmaya çalışan bir sanatçımızdır. Minyatür sanatının figür düzenlemelerinden ve geniş renk lekelerinden faydalanmıştır. “Küçük figürlerin yoğun bir şekilde kullanıldığı kompozisyonlarında bunca figür kalabalığına rağmen izleyiciyi yormayan aksine rahatlatan neşeli bir dinamizm vardır. Figürler, geniş renk lekeleriyle belirlenmiş, sıra sıra tepelerin ardından bizlere doğru kıvrılarak yaklaşır” (Elmas, 2000:104). Bazı resimlerinde mimari dokular renk lekeleri şeklinde simgeleşirken, figürler tuvalin etrafını çevreleyen bordürlere dönüşür. Bu bordürlerde Karadeniz horonları, gelin alayları, harman dönüşü köylüler, güvercinler, tavuklar vs. kompozisyon ayrıntılı bir işçilik ürünü olarak katılırlar (Elmas, 2000:106).



Resim 3- Mehmet Pesen resmi

Nedim Günsür, öğrencisi olduğu Eyüboğlu’nun geleneksel sanatlara bağlılığından etkilenmiştir. 1948 yılındaki çalışması “Atölyedeki Kız” bunu kanıtlar bir çalışmadır. Onun bu üslubu 1948 yılından sonra, Leger’in yanında yapmış olduğu

çalışmalarla da artarak sürer. Leger'in çağdaş sanatın geleneği dışlamaması gerektiği yönündeki düşünceleri de onu etkilemiştir. Günsür'ün Paris'te bir takım izm'lerin etkisine girmeden kendini bulma çabası, o yıllardaki bilinçli ve eleştirel tavrını ortaya koymaktadır. Paris dönemi bir nevi kendini sorgulama dönemidir. 1955'te yurda dönüşte öğretmen olarak atandığı Zonguldak kenti ise, bu sorgulamanın meyvelerini vermesine sebep olmuştur. Bu kent ona ele alacağı konularla birlikte anlatım dilini de kazandırmıştır. Madenci yaşamının içeriği ve minyatür sanatından gelen etkilerle oluşturduğu anlatım diliyle geniş kitlelere ulaşabilecek çalışmalar yapar. Sosyal içeriğe ağırlık veren bu çalışmalarda figürler ön plana çıkar. İnce, uzun, yalın ayaklarıyla çalışmaya giden köylüler, sokak kahveleri, gurbetçiler geniş doğa dekorları içerisinde sunulur. Sanatçının Zonguldak dönemi resimleri de, 1958 sonrası İstanbul resimleri de bizi minyatür dünyasına götürür. Figürler minyatürlerde olduğu gibi basitleştirilip sadeleştirilmiş, net çizgilerle konturlar sağlanmıştır. Bu resimlerde herhangi bir perspektif veya renk kaygısı yoktur (Elmas,2000:107,110).



Resim 4- Nedim Günsür resmi

Nurullah Berk, milli sanat yaratmak amacıyla minyatür sanatının verilerinden yararlanan önemli sanatçılarımızdan biridir. 1924 yılına kadar Çallı ve Onat atölyelerinde

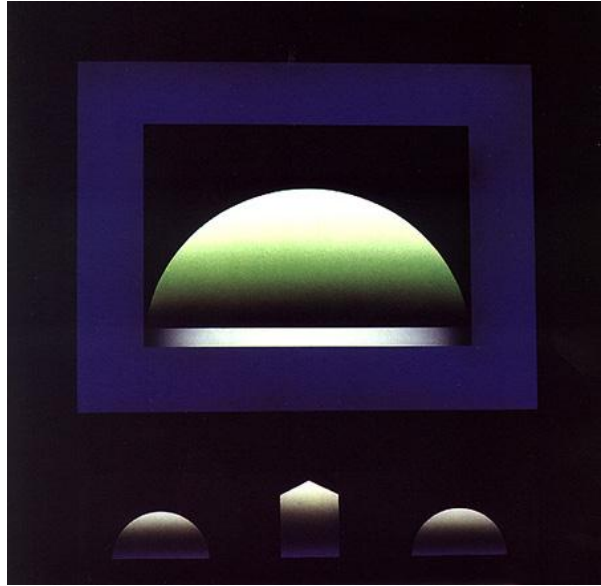
Empresyonist anlayışta eğitim almış olmasına rağmen, 1924-28 yılları arasında Paris'te Laurent ve 1933'te Lhote ve Leger'in öğrencisi olması 1950'lere kadar kübist ve konstrüktivist bir etki altına girmesine sebep olmuştur. "İskambil Kâğıtlı Natürmort", "Tayyareciler", "Nü"ler, "Fransız Kızı", "Ütü Yapan Kadın" bu etkiler altındaki çalışmalarıdır. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından tekrar gittiği Paris'te, hocalarından bizden öğrenecek bir şey kalmadı cevabı üzerine yurda döner. Dönüşte minyatür ve hat sanatıyla ilgilenmeye başlaması onun için bir dönüm noktası olur. Onunla çok sevdiği Turgut Zaim arasında bir koşutluk başlar. Zaim'in yaylada, pazar yerinde duran, çorap örüp, yün eğiren Avşar kadınları, düz damlı, kerpiç ya da taş ev yığınları önündeki köylülerinin dinginliğini, Berk, kentli kadınlarda, ev içlerinin sıcaklığında araştırır. İkisinde de renk çizgiyi geçmez (Elmas, 2000:113).



Resim 5- Nurullah Berk resmi

Cihat Burak toplumsal gerçekçilik anlayışından hareketle çalışmalarında Dolmabahçe Sarayı, Ayasofya, Sultanahmet Camii, mezar taşları gibi yöresel mimari yapılara ve geleneksel konulara yer vermiştir. Tarihsel mekânları kendi naif yaklaşımı içinde ve dekoratif zenginlikleriyle yorumlamıştır. Resimleri sosyal içerikli olmasının yanı sıra ironiktir (Cihat Burak, 2012).

Adnan Çoker 1944-51 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve Zeki Kocamemi Atölyesi'nde çalışmıştır. Akademinin yüksek resim bölümünü bitirdikten sonra Paris'e giden sanatçı; Lhote, Goetz, Hayter ve Vedova ile çalışmıştır. 1960'da Güzel Sanatlara asistan olarak giren sanatçı profesör olarak emekli olmuştur. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden seçtiği kemer, tonoz, kubbe gibi mimari organların biçiminden esinlenerek, minimalist bir anlayışla kendi soyut geometrik formlarını yaratmıştır (Adnan Çoker, 2012).



Resim 6- Adnan Çoker resmi

Şadan Bezeyiş 1951'de DGSA Resim Bölümü'nü birincilikle bitirdi. 1952'de İtalya'ya giden sanatçı Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nin Dekorasyon bölümünü bitirerek doktora yaptı. 1955'te yurda dönerek İTÜ Mimarlık Fakültesi'ne girdi. Resim, heykel ve mimarlık arasındaki bağlantılar konusunda mesleki incelemeler yapan sanatçı çalışmalarına çeşitli üniversitelerde ve kendi atölyesinde devam etmektedir. Hitit heykelleri ve nakış motiflerini kendi dilinin değişimi içinde şekillendirir (Şadan Bezeyiş, 2012).



Resim 7- Şadan Bezeyiş resmi

Hüsamettin Koçan 1970’de DGSA’ni bitirdi. 1978’de Salzburg Uluslararası Yaz Akademisi’nde resim çalışmaları yaptı. 1997 yılından beri Marmara Üniversitesi GSF’de öğretim üyesi olarak çalışan sanatçı, kültürümüzün çadır, kümbet, tuğla ve çini gibi öğelerini simgeleştirmiştir (Hüsamettin Koçan, 2012).



Resim 8- Hüsamettin Koçan resmi

Ömer Uluç, 1950’li yıllarda resimlerine minyatürlerden gelen bir takım değerleri taşımıştır. Resim çalışmalarına Nuri İyem atölyesinde modelden ve doğadan çalışmalarla figüratif olarak başlayan sanatçı, 1950 sonrası 1950 sonrası hızla kabul edilen soyut resim alanında özgün çalışmalar vermiştir. Çalışmalarında gördüklerini horizontal hareket biçimlerine bağlayan bir yöntem denemiş, daha sonraları düz bir arma motifini, kendi damgası sayılabilecek kadar özgün ve benzersiz bir biçim ögesi olarak kullanmıştır. Zamanla, bu motifler tümüyle figüratif bir özellik kazanmış ve günümüze kadar devam etmiştir. Sanatçının sanat anlayışından ve uygulamalarından geleneksel Türk tasvir sanatına bağlı olduğu anlaşılır. Çalışmaları Türk renkçliğinden izler taşır. Uluç minyatür ve halı sanatındaki renklerin peşini bırakmaz. Soyut bir estetiğin peşinde koşarken, Osmanlı ve İslam sanatında bütünsel ve dolaysız bir anlatımın varlığı, özellikle parlak ve şiddetli renkler, düz yüzeyler, figürün ortadan kalkması ve doğanın soyutlanması onun sanatının temelidir (Elmas, 2000:114).

Onun çalışmaları için “boş” anahtar sözcüktür. Şair Baki’nin bir dizesinden etkilenmiştir; “Deşt-i fenada mürğ-i heva durmayub döner” (yokluk çölünde arzu kuşu durmadan döner). Yokluk çölü, yani sanatçının zemini, etkin bir yokluktur. Figür bu zeminde kendini doğurur, doğarken de çevresini kendisini boşaltarak, bir bakıma hiçleştirir. Bu saf optik etki, Uluç’un sanat sahnesine egemen olan düşünsel ve teknik tercihleri bastırmasının ifadesidir (Yörüker, 2009:20).



Resim 9- Ömer Uluç resmi

Devrim Erbil, Eyüpoğlu'nun öğrencisi olan her sanatçı gibi geleneksel sanatlara olan bağlılığı ile dikkat çeker. Sanatçı geleneksel Türk sanatlarını inceleyip özümsemekle beraber, yeniyi kurarken eskinin tuzağına düşmemiştir. Matrakçı Nasuh'tan, Levni'den ve diğerlerinden aldığı esinlerle, doğa, ağaç, kuş, küçük Anadolu kasabası ve İstanbul temalarını perspektif dışı minyatürel bir anlatım içinde kurmuştur. Lirik soyutlama çalışmalarının esasını oluşturur. Önceleri minyatüre yüzeyci ve perspektif dışı bir yaklaşımla göndermelerde bulunurken, son dönem çalışmalarında geometriler daha çok parçalanır ve sonsuzluğa uzanan bir psikolojik uzam oluşur. Çizginin temel unsur olduğu çalışmalarında renk ikinci plandadır. Resimlerin yüzeyinde minyatürlerde olduğu gibi birbirine koşut dikler ve yatıklardan kurulu bir çizgi ağı vardır. Yüzeyin üçgen ve dörtgenlerle parçalanıp yalın bir renkçilik içinde sunulması durağanlığı ortadan kaldırır. Bu düzen geleneksel Türk bezemeciliğindeki yinelemenin oluşturduğu düzenle benzerlik taşır (Elmas, 2000:131).



Resim 10- Devrim Erbil resmi

Ergin İnan, 1960 kuşağı sanatçılarından. İlk çalışmaları siyah beyaz ağırlıklıdır ve kendine Siyah Kalem'i örnek almıştır. İzleyici üzerinde daha çok psikolojik bir etki bırakan, büyük kafalı, cılız gövdeli insanların yüzeydeki devinimleri ve bunların yaratıkları anımsatması ile hiçbir nesneye rastlanmaması Siyah Kalem'e yaklaşan unsurlardır. İnsanların gözleri Siyah Kalem'dekine benzer şekilde trans haline girmiş gibi bakmaktadır. İnan'ın bu tavrıyla, felsefesini İslam dininden alan ve gözlerini dış gerçeğe kapatarak, iç gerçeğe açan nakkaşın tavrı arasında benzerlik olduğu düşünülebilir. Çalışmalarında başlangıçta da bulunan doğa-insan ilişkisindeki fantezi eğilimi son dönem çalışmalarında büyülü bir dünyayı işaret eder. İstanbul'da bir bodrum katında tuttuğu evde izlediği böcekler ile, Topkapı Sarayı Müzesi restorasyon çalışmaları sırasında Siyah Kalem'in resimlerindeki yazı öğeleri dikkatini çeker ve desenlerine börtü-böcek ile eski yazılı kağıt parçalarının eklenmesine sebep olur (Elmas, 2000:135).

Ergin'in sanatında çocukluk yıllarında böcekler dünyasıyla kurulan temasın önemli yeri vardır. Malatya'da geçen çocukluk yıllarında bu dünyanın yarattığı etkiler ile İslam dünyasının mistik anlamlar içeren; yüz ve avuç içlerini, tılsımlar ve eski yazılar ile

birleştirerek, sanat tarihinde daha önce adım atılmamış bir alanda yapıtlar üretir. Yapıtlarındaki temalar ve teknikler coğrafi ve kültürel sınırları açar. Resmettiği yusufçukların formundan, çarmihtaki İsa'ya, altın varak veya balmumu çıkarmalardan yağlıboyaya, resimden enstalasyona uzanan çizgiler; yerelliğin küresellikle, İslam'ın Hıristiyanlıkla, gelenekselin modernite ile sekülerliğin mistisizmle buluştuğu noktalardır (Akman, 2004:62).



Resim 11- Ergin İnan resmi

Süleyman Saim Tekcan Gazi Eğitim Enstitüsü'nü bitirdikten sonra resim öğretmeni olarak gittiği Artvin'de, yörenin “atabar” oyunundan etkilenir. Burada yaptığı desen çalışmalarını, 1964'de Erzurum'a tayin olduğunda ve 1968'de başlayan İstanbul Eğitim Enstitüsü görevi sırasında da folklor çalışmalarını takip eder. Bu dönem resimlerinin temel izleği, “horon” dur, Karadeniz folklorudur. Özgün baskı, suluboya, yağlı boya, akrilik, ahşap, seramik ve duvar rölyefleri yapar. Bu resimlerde folklorik dansdaki ritmik hareketler, görsel, tekrara dayalı bir gövde diliyle aktarılan toplumsal ve kültürel belleğe dayalı öğeleri içerir. Daha sonraki yapıtlarında serigrafik tekniğinin sınırsız olanaklarını

kullanarak, hattın ve Türk motiflerinin yanı sıra, Anadolu uygarlıklarının, Selçuk ve Osmanlı sanatının temel formlarının kurucu öge olarak ortaya çıktığı soyutlamaya dayalı kompozisyonlar üretmiştir (Uçkan, 1996:18,32).



Resim 12- Süleyman Saim Tekcan resmi

İsmail Acar da, çalışmalarında gelenekseli kullanan sanatçılarımızdandır.

Acar'ın, Osmanlı geleneğine referans yapan tema ve motifleri alabildiğine 'renkli', 'büyük' ve 'parlak' ama 'hepsi bu'(!) dedirtecek biçimde izleyicinin karşısına çıkarttığını görünce düne dair olan ile bugün arasında bir doğrudanlığın altını çizmemek mümkün değil. Oysa sanat üretiminde belki de en öncelikli konulardan biri nesnenin (bu, daha geniş anlamıyla konu, motif, imge vs olabilir) olduğundan sıyrılması; olamayacak olanda görünürleşmesidir. Nesnenin ve onun olanak tanıdığı referans noktalarının başka bir ŞEY olmasıdır. Yoksa olanı doğrudan göstermek değil (Yörüker, 2004:61).

Murat Morova 1977'de Marmara Üniversitesi, GSF'ni bitirdikten sonra çalışmalarının merkezine geleneği koyan sanatçılarımızdandır. Kaligrafik ağırlıklı

yapıtlarında Hint öğretilerinden, Divan Edebiyatı'na, Japon-Çin minyatürlerinden, eski Yunan vazo resimlerine kadar uzanan bir yolda desene bakılmaya çalışılır. Doğu'nun olgun insan tanımı ile Batı'nın güzel ve güçlü insan sembolleri onun resminde senteze ulaşır (Murat Morova, 2012).



Resim 13- Murat Morova resmi

1970 sonrası özel galerilerin çoğalıp yaygınlaşması bir sanat piyasasının oluşmasını sağlamıştır. Galeriler aynı zamanda eski sanatçılarla yenilerin kaynaşmasını sağlamıştır. Böylece sanat ortamına yeni katılan sanatçılar eski ustalardan bir şeyler öğrenebilmişlerdir. Bu kuşak içerisinde Gül Derman, Süleyman Saim Tekcan, Fevzi Karakoç, Mustafa Pilevneli, Yalçın Gökçebağ gibi sanatçılarımız vardır. Bunlar sadece Batılı anlamda resim yapmakla kalmaz, eskilere inerek geleneksel Türk sanatında bulunan değerleri resimlerine taşırlar (Elmas, 2000:142).

Günümüzde halen Batı'dan alınan tekniği kullanan sanatçılarımızın çalışmalarında biçim ve içerik olarak geleneklerimizden ve geleneksel sanatlarımızdan nasıl etkilendikleri ve bunları sanatsal yaratılarına nasıl aktardıkları tartışılmaktadır. Bu konunun bu kadar tartışılır olmasının sebebi, son zamanlarda bu şekilde çalışanların geleneksel imgeleri çok fazla göze sokan yapıtlar üretmesi sonucu akla gelen sorulardır. Bu bir yükselen değer midir, arayışlar sonucu çaresizlikle başvuru ve bir şekilde sanat piyasasında "var olma" çabası mıdır veya modernizmi özümsemeyen yaşamış bir milletin kimliğini sorgulama çabası mıdır gibi sorular akılları kurcalamaktadır. Bu sorulara; geleneği sorgulamak aslında geç de olsa modernizmi kavramaya çalışmak mıdır veya ülkemizde son on yıldır hüküm süren siyaset ve politikaların kültürümüzü etkilemesi sonucu ortaya çıkan yaklaşımlar mıdır, gibi soruları da eklemek mümkündür. Bu sorulara bundan sonraki bölümde beş büyük Türk sanatçısını daha detaylı inceleyerek cevap aramaya çalışmak bu tezin ana hedeflerinden biridir.

II. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDEKİ GELENEKSEL ÖĞELERİN

İNCELENMESİ

II.1. Gelenek Tanımı, İçeriği ve Türkler

İnsanoğlunun yeryüzündeki tarihine baktığımızda, toplumsal ve dinsel bir takım alışkanlıkların kolayca terk edilemediğini görürüz. Dünyanın farklı yerlerinde, farklı zamanlarda ve değişik şekillerde binlerce yıldır süren adetler, gelenekler vardır. Bunlardan bazıları gerçekten de binlerce yıl geriden gelerek ve çağların süzgecinden geçerek günümüze ulaşmıştır. Bu alışkanlıkların ve geleneklerin, silinmeden zamana dayanıklı kalmalarının çeşitli nedenleri vardır ancak en önemlisi insanın korunma güdüsüdür. İnsan kendini ve çevresini dışarıdan gelebilecek zararlara karşı korumak durumundadır. Zaman içinde de ailesine, köyüne, kentine, ülkesine bağlanan insanın, bu tür dış etkilere karşı direncinin ve savunma gücünün yüksek olduğu anlaşılmıştır. İşte bu toplumsal gerçeklik nedeniyle eskileri ‘anane’ veya ‘adet’ olarak da adlandırdığı ‘gelenek’ bir olgu olarak ortaya çıkmıştır (Koç, 2009:40).

GELENEK [İng, tradition; Fr. Tradition; Alm. uberliefern, überlieferung]. Gerçek ya da hayali bir geçmişle olan sürekliliğin önemini ima ederken, belirli eylem normlarını kutsayan pratik veya uygulamalar bütünü; toplumda tarihsel olarak yerleşmiş ve bireylerce farkında olmadan benimsenen ve paylaşılan ortak tutum, davranış ve değer yargıları bütünü. Bir topluluğun, mevcut toplumsal yapısını ve değer sistemini çok büyük sarsıntılar yaşamadan koruyup devam ettirmek amacıyla, kendinden önceki kuşaklardan devraldığı, belli bir dönüşüme uğratarak sonraki nesillere aktardığı, başta inançlar, düşüncüler ve kurumlar olmak üzere, her tür sosyal pratik (Cevizci, 2005:753).

Geleneksel; bir toplumun gelenekleriyle ilgili unsurlarını ve eski alışkanlıklara dayanan şeylerini, modern dünyaya değil de, eski dünyaya ait olanı tanımlamak için kullanılan sıfattır (Cevizci, 2005:753).

Geçmişte üstün bir sanatsal seviyeye ulaşan toplumların medeniyet anlayışını kavramak ve önemli olanın sadece sanat eserleri değil bütün bir yaşam biçimi olduğunu görmek gerekir (Özkeçeciler, İ.Özkeçeciler,B., 2007:9). “ [...]sanatın ilk mahsulleri de dahil olmak üzere tüm sanat eserleri, içinde yeşerdiği toplumun örf ve adetlerini, düşünce sistemlerini ve hayata bakış açılarını terennüm ederler” (Bağlı, 2010:109).

Bu tanımlardan anlaşılacağı üzere, eğer bir Türk Resminden söz ediyorsak ve sonunda Geleneksel Sanat ifadesi varsa, bu da Türklere ait yerellik ifade eden bir geleneksel sanat demektir. Türklerin zaman içinde etkilendikleri bütün olguları kapsar. Bu çalışmanın başlığında bulunan “Günümüz” kelimesi de bizi Avrupa’nın ve Hıristiyan dünyasının geleneğine dönüp, onu da incelemekten kurtarır. Çünkü Türkiye’deki çağdaş sanat Avrupa’dan bütünüyle etkilenmiş ve Avrupa sanatı da doğal olarak kendi geleneklerinden etkilenmiş. Ancak Türklerin Avrupa sanatıyla tanışmasının temelleri bir asrın gerisine gitmektedir ve artık bu durum günümüzde doğal bir olgudur. “Çağdaş Sanat” veya “Güncel Sanat” deyince temelleri Avrupa’da atılmış olan ancak günümüzde bütün dünyayı sarmış olan ve toplumların birbirinden etkilenmemesinin olanaksızlığının söz konusu bile edilmediği bir sanattan söz ediliyor demektir. Bu başlıktan; “Günümüz Türk Figüratif Resminin Geleneksel Sanatla İlişkisi” anlaşılması gereken; Türkiye’de yaşanan çevreden edinilen izlenimleri, görünümleri, şekilleri, renkleri, dokuları ve hatta kokuları günümüzde bazı sanatçıların resimlerine taşımalarının altında yatanları ortaya koyabilmektir.

Geleneğin geçmişten geldiği, geçmişin bütün bilgeliği ve deneyimini ihtiva ettiği için, şimdi ve mevcut olan üzerinde güçlü bir otoritesi olduğu kabul edilir. Gelenek ya da önyargı tarafından engellenmeyen aklın doğru ve gereği gibi kullanılması adına, geçmişin otoritesini ve etkisini reddetmek modernliğin karakteristik bir özelliğidir. Buna göre, on yedinci yüzyıldan önce gelenek, savunulmaya ihtiyacı olmayan bir vukuf kaynağı

olarak görüldüğü için, sorgulanmadan kabul edildi. Oysa Aydınlanmadan sonra geleneğin sadece Burke ve yakın zamanlarda da Hayek gibi gelenekçiler tarafından savunulduğu söylenebilir (Cevizci, 2005:753).

İnsanlık tarihi belli dönemlerde belli düşünce biçimlerine göre şekillenir. Bunun nedeni varolan düşünce biçiminin bağlı olduğu temel paradigmadır. Örneğin; pozitivist görüş nesneden zihne doğru bir belirlenimi öngörür ve hayatı mekanik bir kurguya dönüştüren anlamlarla varolur. İdealist görüşte ise zihinde nesneye doğru olan belirlenim esastır. Her iki durumda da insanoğlunun bir takım açmazlara düştüğü söylenebilir. Pozitivist görüşte bireyin yalnızlaşması ve hayatın gizemlerini kaybetmesi söz konusudur. İdealist görüşte ise mitolojik bakışın hayatı sırlarla kaplı bir alan olarak belirleyerek, olgusal ortak paydaları bertaraf etmesi söz konusudur. Modernizmin pozitivist bakış açısı; dünyanın nedensellik ilkesi çerçevesinde bir anlatım objesine dönüşmesi sanatı da etkiler. Çünkü bu tarz bir yaklaşım, başka hiçbir paradigma ya da söyleme yer bırakmayacak kadar kuşatıcı ve büyük bir iddiaya sahiptir. Modern teoriye bağlı anlayış yaşamı kuşatan olguların nesnel olarak açıklanabilmesine bağlıdır. Bu da tanrının dünyadan kovulması anlamına gelir. Tanrıdan boşalan her alan, “ben” tarafından yeniden inşa edilerek doldurulur. Modernliğin ayırıcı özelliklerinden biri de gelenekseli; bilim, ahlak ve sanat olarak ayrıştırmasıdır. Sanatın temel uğraşısı gerçeğin ortaya çıkarılması iken, modernizm yeni bir gerçeklik formu da sunamaz ve bizde önceden varolan varsayımları yanılsamaya dönüştürür. Böylece duyusal olan insanı ussal, ussal olanı da duyusal yapar. “Güzellik” olgusu bu noktada ortaya çıkar. İnsanın doğa ile olan çelişkisinde birbirinden uzaklaşan “duyma” ile “düşünme” durumunu birbirine yaklaştırır. Güzellik parçalanmış insanı bütünleyerek, onu tekrar yetkin kılacak olan güçtür. Bu

yönüyle sanat, hem çelişkilerimizi gün yüzüne çıkararak bizi bunalıma sürükler, hem de bu bunalımdan çıkmamızı sağlayan bir yoldur (Bağlı, 2010:101-106).

Batı'nın dünyayı modernite üzerinden algılaması ve bir güç merkezi haline gelmesi sonucu, dünya adeta iki kutuplu bir küre haline gelmiştir; Batı'nın temsil ettiği modernite ve Doğu'nun temsil ettiği gelenek olarak.

Batı ve Doğu zıtlığı bugün de birçok düşünceyi ve kültürel veriyi değerlendirirken, kullanılan bir sınıflamadır (Erzen, 2011:125). Batılı birey bu dünyadaki yerini sürekli olarak irdelemiştir. Sanat, Batılı insanın kendi kendini tanıması için önemli araç olmuştur. Kendi algı organının, yani gözünün bir modelini yaparak kendinin kopyasını üretmiş ve kendi ikizini yaratmıştır. Böylece kendi ve öteki olarak, kendi kendine karşı eleştirel bir tavır geliştirebilmiştir. Doğu ve 20. yüzyıla kadar geleneksel olarak kalmış kültürler, sanatları ile yerleşik dünya görüşlerini ifade etmişlerdir. Bu kültürlerin sanat ifadelerinde inanç sorgulanmaz. Aklın daha üstün bir güce bağımlılığına inanılır ve bilgilerin kesinliğinden emin olunamaz. En önemli ilgi alanı dünya evrendir. İnsan onun içinde ve ona bağımlı, dolayısıyla ona içeriden bakar. Bakış açısı 360 derecedir, minyatürlerde ve çocuk resimlerinde olduğu gibi. Ancak bu durumu çizgisel olarak, (Batı bakış açısıyla) gelişmemiş olarak görmek yanlıştır. Tüm diğer kültürel ifadeleriyle birlikte bu konum, tümüyle estetik bir konumdur. Çünkü burada bilgi kesinliği değil, deneyim kesinliği söz konusudur. Bu anlamda birey dünyayı aklıyla değil, yüreğiyle algılar ve tanımlar. Karşıt olarak; Doğu kültürlerinde, refleksif düşünce ve özeleştirel tavır gelişmemiş olduğu için, insan kendi varlığından ve algıladığı gerçekten emin olamamakta ve dünya karşısında hep kendini sorgulamaktadır aslında. Kendi varlığına ve gerçeği anlayışına kuşku ile bakmaktadır. “Bu onun eleştirel olmasa da kendi varsayımlarına karşı şüpheli bir tavır içinde olması demektir.(...).Doğu düşüncesini belirleyen en önemli

farklılık gerçeğin sürekli değişken olduğu, ya da hareket halinde olduğu için hiçbir zaman tümüyle yakalanamayacağıdır”. Sanat doğuda bütünleşmenin aracıdır. Sanata karşı takınılacak tavır da ancak hayranlık olabilir. Çünkü pek çok Doğu felsefesi dünya ve doğa ile bütünleşmiş insanın evrene karşı hayranlıkla yaklaştığını gösterir. Buna karşın Batı genelde egonun ve kişinin ön planda olduğu bir dünyadır. Kişi de ancak özgür şekilde görüşünü belirleyebilirse kişi olur ve toplumdaki bağımsızlaşır. Eleştirel düşünce de içinde bulunduğu ortamdan bağımsızlaşırsa gelişebilir. Endüstri ve modern toplum insana bu bağımsızlaşmayı ve aynı zamanda da yabancılaşmayı getirmiştir. Batı estetiği ahlakçı bir tavır alır. Ancak iyi ya da kötü olması önemli değildir. Önemli olan, güzelin ve beğenin sosyal ortamda anlaşılabilir olması veya merkezi güç dinamiklerine göre anlaşılabilir olmasıdır (Erzen, 2011:128-134).

Günümüzün endüstri ve teknoloji dünyası sayısal, mantıksal ve hesaplanabilir olana değer verir. Basite indirgenmiş bilimsellik, gerçek dünyayı hesaplanabilir bir malzeme olarak göstermeye çalışır. Sanat uygulamaları da pek çok yerde savaş hesaplarına benzer. Her şeyin bir denklemlerle açıklanması beklenir ve sanata da bu açıdan bakılır. Çünkü sanatı destekleyenler de artık bankalar, şirketler ve uluslar arası holdinglerdir. Bu durum başka bir eğilimin güç kazanmasına sebep olmuştur. Ticari kuruluşlar tarafından desteklenen sanat, bu desteğin kontrolünden bağımsızlaşabilmek için giderek daha ezoterik, daha metafizik ve enigmatik olamaya çalışmaktadır (Erzen, 2011:136,137).

Batı ve Doğu kültürlerini karşıtlıklar olarak değil, dünyayı algılamakta ve insanlığa ait duyarlılık ve anlayışları yaşamakta birbirini tamamlayan nitelikler olarak görmek daha doğrudur. İki farklı dünya görüşü, farklı noktalardan hareket etseler de aksi noktalara ulaşarak birbirlerinin başladıkları yere varırlar. Her iki görüşte de, Doğuda

kendini, Batıda doğayı kontrol ederek insanın, daha da insan olmak için çabasında ana rahmine, başlangıca dönmenin özlemi egemendir (Erzen, 2011:139).

Türk sanatı, Batı ile yüzleşip, onun farklı gücünü algıladığında ihtiyaç duymuştur değişime. Ancak bunu kendi kimliğine uyarlama konusunda sıkıntılar vardır. Çünkü Batıda sanat modernleşmeye karşı, özgürleşme alanı ve insanın kendini var etme aracıdır. Bu modernliğin Türk kültürü içinde ne anlama geldiği, sanatın neden ve nasıl modern olduğu gibi sorular hala gündemdedir (Erzen, 2011:145).

İşte bu noktada Türklerin ya da Batı deyimiyle çağdaş sanatı benimseyen ulusların dönüp kendi kültürlerini de değerlendirmesi gerekebilir.

“Sanatçı olarak tanımladığımız birey (ya da sadece insan diyelim) çevresini şekillendirme çabası içindedir. İşlenen konuların, geleneksel, serbest ya da bezeyici olmasından çok, farkı belirleyen şey, dönemin getirdiği değerler ve içeriktir” (Mülayim, 2010:112). Dünyayı gezip görenlerin de fark edebileceği gibi, tarihleri zengin uluslar geçmiş zamanlara ait sanat miraslarını, tarihleri sığ olan uluslara kıyasla daha iyi korunmaktadır. Bugünün üçüncü dünya ülkelerinde yaşayan insanlar için eski olan şey, aynı zamanda değersiz, kullanışsız ve yarasız görülüyor. Buna karşılık, ileri toplumlarda, artan mekanizasyon ve hayatın endüstrileşmesi gibi nedenler, çoğu çevreleri romantik kaçırlara zorluyor. Müzeciliğin, Avrupa ve Amerika’da gelişmesi, buna ek olarak uzmanların Doğu ülkelerine gönderilerek masraflı arkeolojik kazılara sürüklenmelerinin sebebini de bu konuda aramak gerekir (Mülayim, 2010:130).

“Sanat eseri bir penceredir. Pencerelelerin dış dünya ile bağlantıyı sağlaması gibi sanat eserleri de diğer duygularla irtibat sağlar. İnsan bu pencereden baktığında diğer insanların ve kendinden önce yaşamış kişilerin duygu ve düşüncelerini en dolaysız biçimde görebilir” (Özkeçeciler,İ.Özkeçeciler,B.,2007:9).

Yaşadığımız ortamdan aldığımız etkiler; renkler, dokular vs. etrafımızda gördüklerimiz de birbirine hiç benzememektedir. Anadolu'nun bir şehrinde farklı bir medrese, öbür şehrinde kubbesi, minaresi, kapısı farklı bir camii, onun yanında bir Likya mezarı bulabilmek mümkündür. Her yörenin yazması, halk oyunu, yediği-içtiği farklıdır. Bu konuyu Kuban şöyle açıklamaktadır: “Dünyanın hiçbir ülkesinde, Türkiye’de olduğu kadar, o coğrafyaya tamamen egemen olan bir toplum tarafından fethedilmeden önce, arka arkaya bu kadar çok sayıda, üstün uygarlığa sahip olmuş bir coğrafi bölge gösterilemez” (Kuban, 2009:26).

Türklerin geleneklerini oluşturan etkenlerin başında İslam'ın geldiğini bütün araştırmalar doğrulamaktadır. Ancak bunu sadece İslam'la açıklamak da tek yönlü bir bakış açısı olur.

Gelenek; dinlerin yeryüzünde binlerce yıl var olmalarını sağlayan bir faktör olmakla birlikte, gelenek sadece teolojik boyutlu değildir. Geleneğin; insanlık tarihini etkileyen dinsel boyutu olduğu gibi, en az bunun kadar önemli toplumsal boyutu da vardır (Koç, 2009:40).

Yeryüzü coğrafyaları arasındaki ayrımlar, geleneğin farklı karakterler taşımasını sağlar. Yaşanılan yerin, havası, suyu gibi tüm verileri geleneğin oluşumuna katkıda bulunur. İşte tam bu noktada geleneğin biçim dili ile içerik dili arasında ayrışmalar oluşur. Coğrafyalar gelenekten gelen biçim dilini kolayca başkalaştırabilmelerine rağmen, içerik dilini yenileme becerisini uzun zamanlar boyunca gösteremez. Bu tavır geleneğin içerik dilini kullanarak direniş göstermesidir (Koç, 2009:43).

Türk ulusu kavramı, Anadolu'nun Türk öncesi coğrafyası, Türkçe konuşanların bütün Avrasya bozkırını kapsayan dinamik tarihini de içermesi nedeniyle, ne Atatürk döneminde ne de ondan sonra tanımlanamamıştır. Bu uğraş Cumhuriyet

döneminde garip bir ikileme sonuçlanmıştır: Bir yanda Türk kültür sanatının Orta Asyalı kökenini vurgulayanlar; öte yanda Anadolu'yu vurgulayanlar. Oysa Türkiye kültürünün Anadolu ve Anadolu dışı iki ayrı kökenini yadsıyarak herhangi bir maddi kültür verisi doğru değerlendirilemez. Türklerin Anadolu'ya dışarıdan geldikleri ve gelirken bir şeyler getirdikleri bir gerçektir. Diğer yandan geldiklerinde Anadolu'da buldukları kültür ortamı verilerinin sürekliliği de bir gerçektir. Benzer şekilde Türkler de, çevrelerine ve İslam Uygarlığı'na ve sanatına yn vermişlerdir. Bütün bu etkileşimleri anlayabilmek için öncelikle bu topraklar ve yakın çevresindeki tarihe bakmak gerekir (Kuban, 2009:6-9).

Türklerin Orta Asya'daki varlıkları çok karışık bir olgu olduğundan ayrı bir inceleme konusudur. Yakın çevrede de konuya sağlam yapıtların izlerinin bulunabildiği İslam tarihi ile başlamak daha sağlıklıdır.

[...] maddi sanat verilerinin belli bölgelerde görülebilir süreklilikleri vardır. Bunların toplum yapısıyla, teknoloji ve diğer kültür verileriyle ilişkilerini göstermek daha kolay ve bilim açısından daha tutarlıdır. Bu nedenle de sanat yapıtlarının şu ya da bu etnik gruba ilişkin olduklarını savunmak yerine onların tanımladıkları kültür ortamının özelliklerini saptamak ve o ortamın verilerini ortak olarak kullanmış ve onlara sahip çıkmış toplumların ortak malı olduğunu kabul etmek daha uygundur (Kuban, 2009:8).

İnsan, yaratılıştan günümüze; yaşadıklarından, düşünce ve inançlarından, kısaca varlığından daha sonra gelenleri haberdar etmek kaygısı taşımıştır. Geleceğe kendinden bir iz bırakmanın en güzel yolu olarak da, sanat eserlerini yaratmıştır. "Her medeniyet gücünü simgelemek, kalıcı olmak, gelecek nesilleri kendinden ve yaşadıklarından haberdar etmek, en önemlisi kültürlerini, inançlarını, duygularını ve değerlerini aktarmak için sanat eserleri üretmiştir." Yaşadığı ağın yaşam tarzını yansıtan sanat eserleri aynı zamanda belgesel nitelik de taşırmaktadır. Tarih boyunca dikili anıtlardan, en kk kullanım eşyalarına kadar değişik biçimlerde üretilen eserler, farklı

toplumları tanımada değerli birer belgesel kaynak olmuşlardır (Özkeçeciler,İ.Özkeçeciler,B.,2007:9).

Ortaçağ'daki İslam ülkelerinin ortak yönelimlere sahiptir. Bu ortak bir tastaan çorba içmeye benzer. Çorba tası herkesin malı değildir ve herkes başka yemekler de yiyebilir (Kuban, 2009:13). Benzeri düşüncesini Hillebrand da şöyle dile getirmiştir; “İslam sanatı ve mimarisini bir bütün olarak ve kronolojik bir çerçeve içinde anlamak üzere yapılan her teşebbüs, bir çarpıtma riskini de beraberinde getirir. Çeşitli önyargılardan kaçınmak zordur. Konunun her yönüyle aynı derecede ilgilenmek ve aynı derecede bilgi sahibi olmak imkânsızdır” (Hillenbrand, 2005:9).

Kaybolup gidenler ve yeni gelenlerin zaman içinde yer değiştirmeleri sanat tarihinin geleneksel yöntemleriyle açıklanamayacak kadar karmaşık dinamiklere sahiptir. Sanat formlarını yaratan duygu, düşünce ve inançlarla ekonomik boyutların oluşturduğu bütün, birbiriyle ilişkilendirilmedikçe değişim aydınlatılamaz. Bazı yazarların “sentez” olarak nitelendirdikleri Türk kültürü, her zaman bir sindirme ve özümleme anlamına gelmez. Etkileşimler kadar, özgül yapının sürekliliği de var. Bunlar aynı anda, iç içe geçmiş, payları artıp azalan, ancak asal olanı yaşatıp yürüten, ilerlemeyi pekiştiren dinamikler olarak gözükmür (Mülayim, 2010:149).

Tarihsel süreçte, geleneğin dinsel boyutu izlendiğinde, değişimin çok yavaş olduğu, hatta bazen yenilenmediği görülür. Aynı süreçte geleneğin sanatsal boyutuna bakıldığında değişimin ve başkalaşımın daha hızlı olduğu fark edilir. Sanatın bu başkalaşımçı tutumu, onun gelenekle ilişkisini dinden farklı kılar. Sanatın yenilikçi ve özgürlükçü kimliği, geleneğin dar kalıplarını yıkmaya çalışır. “Sanat başkalaşımçı özelliği nedeniyle, geleneği yenileştirecek, özgürleştirecek ve geçmişten günümüze taşıyacaktır” (Koç, 2009:40).

Sanatsal yaratı sırasında, var olan birikim yani geleneksel malzeme önce taklit edilmeye çalışılır, sonra bu süreç beraberinde başkalaşımı ve yeniliği getirir. Bu süreçte ortaya çıkan yenilikçi anlayış ve özgür irade, insan ruhunun yansımalarıdır (Koç, 2009:42).

Sanatın geçmişi düz bir yol takip etmez. Sanatsal etkinlikler çok yönlüdür ve tarihi süreç içerisinde değişen, dönüşen bir niteliğe sahiptir. Bunun da nedeni kültürel farklılıklar ve zamandır. Çağlara, toplumlara, kültürlere, hatta insanlara göre değişen güzellik kavramı ve estetik ölçüler sebebiyle farklı sanat anlayışları ortaya çıkmıştır. Sanatçılar toplum içindeki değişime göre şekillenip, özgün eserler verirken, diğer medeniyet çevrelerindeki çağdaşları ile de etkileşim halindedirler. “Sanatta etkileşim kaçınılmazdır, çünkü estetik mükemmelliğe ulaşmak, evrensel beğenileri olgunlaştırmak kolay değildir, buna kişilerin değil, milletlerin bile ömrü yetmez. Bayrak yarışı gibi binlerce yıllık süreklilikler içinde sanat, çeşitli toplumların katkısıyla gelişir” (Özkeçeciler,İ., Özkeçeciler,B. 2007:10).

Sanat ve gelenek bağlamında asıl sorun ‘gelenek’ değil, ‘geleneksizlik’tir. Sanat’ta geleneksizlik; köksüzlük veya soysuzluk anlamına gelir. Ortaya konulan sanat eserleri üzerindeki gelenek sorgusu veya arayışı, hem biçimsel açılarından, hem de içeriksel açılarından değerlendirilmelidir. Bazı eserlerde geleneğin biçime yansımaları, içeriğe yansımalarından fazla olabilir. Bazen de gelenek içeriğe ağırlığını koyar, biçimi ihmal eder. Her iki durumda da sanatsal yapıta olması gereken ‘denge’ unsuru dikkate alınmalıdır. Binlerce yıl geriden gelerek, günümüze ulaşan sanatsal bir obje incelendiğinde biçim dili ile içerik dilinin aynı gelişim çizgisinde devam ettiği görülür. Gelmiş geçmiş bütün uygarlıklarda daireye, üçgene ve dikdörtgene yüklenen içerik dili bütün sanatsal disiplinlerde benzerdir (Koç,2009:42,43).

Günümüzde Anadolu coğrafyası, iki farklı paradigmanın; modernizm ve geleneğin çelişmesini yaşamaktadır. Batının modernizmi; doğunun temeli olan İslam dünyasında, toplumsal eşitsizliklerin ve ahlaksal çöküşün sebebi olarak kabul edilerek koşulsuz reddine sebep olabilmektedir. Anadolu topraklarında, batının bilim merkeziliğine karşın, doğunun varlık merkeziliği uzlaşmaz iki paradigmadır. Modernizm; geçmişle bağını kopararak, determinist, pozitivist bir akıl yapısına karşılık gelen yeni bir dünya ütopyasını gerçekleştirdi. İslami gelenekçi Anadolu coğrafyası, Cumhuriyetle beraber, bu sürece gecikmiş olarak ve geçmişinden koparak girdi. Bugün bu kopuşun problemleri hala yaşanmaktadır (Başarır, 2010: 24,26).

Günümüzde Batı, modernizmin aşıldığı postmodern bir süreci yaşamaktadır. Bu yeni süreç, modernizmin ilke ve pratiklerinden çıkan bir ortamdır. Postmodernizmin köklü bir dönüşümü yansıttığı söylenemez ancak dönüşümde ne yapılması gereği üzerine düşüncede bir kopuşu ifade eder. Bugünün iletişim teknolojisi ile ulaşılan bilgi, geçmiş kültürle harmanlandığı için, melez bir kültür yaratır. Postmodernite; bütün değerlerin çözüldüğü yaratıcı bir yıkım sürecidir (Başarır, 2010: 27). Postmodern kültürde ilerleme; eşyanın, kimliklerin, egoların çoğalmasında; eşitlik ise anlamın yok olmasında ya da kayganlaşmasında görülür (Erzen, 2011:152).

Batı postmodernizmi yaşarken, Anadolu coğrafyası bunu da bir moda olarak taklit eder. Batı'da sanatçılar, disiplinler, farklı materyaller, tabular ve olaylarla, olgular arasında gezinirken, Doğu'da sanatçılar; Batının biçimleriyle oynar, malzeme ve tekniği taklit ederek, biçimleri uyumsuzca birleştirir. Süreçle değil, sadece sonuçla ilgilidir (Başarır, 2010: 28).

Geleneğin geçmişten geldiği ve geçmişin bütün bilgelik ve deneyimini ihtiva ettiği için, şimdi ve mevcut olan üzerinde güçlü bir otoritesi olduğu kabul edilir. Gelenek ya da önyargı tarafından engellenmeyen aklın doğru ve gereği gibi kullanılması adına, geçmişin otoritesini ve

etkisini reddetmek modernliğin karakteristik bir özelliği olmak durumundadır. Buna göre, on yedinci yüzyıldan önce gelenek, savunulmaya ihtiyacı olmayan bir vukuf kaynağı olarak görüldüğü için, sorgulanmadan kabul edildi. Oysa Aydınlamadan sonra geleneğin sadece Burke ve yakın zamanlarda da Hayek gibi gelenekçiler tarafından savunulduğu söylenebilir (Cevizci, 2005:753).

“Sanatçı olarak tanımladığımız birey (ya da sadece insan diyelim) çevresini şekillendirme çabası içindedir. İşlenen konuların, geleneksel, serbest ya da bezeyici olmasından çok, farkı belirleyen şey, dönemin getirdiği değerler ve içeriktir”. Bu tür sanatta anlatılmak istenen nedir, hangi amaca hizmet eder, taşıdığı anlam nedir soruları, bizi subjektif ve kültürel yapının çözümlenmesine götürür. “Bu, kısaca anlam boyutudur.(...)Ancak biçimi yaratan (sanatçı) bizim kadar ayrıntılı bir hesaplama girişmemiştir. Bir başka deyişle, bir Ortaçağ kumaşı ya da Neolitik kap, sanat tarihçileri için üretilmemiştir” (Mülayim, 2010:112,113).

“Sanat eseri bir penceredir. Pencerelelerin dış dünya ile bağlantıyı sağlaması gibi sanat eserleri de diğer duygularla irtibat sağlar. İnsan bu pencereden baktığında diğer insanların ve kendinden önce yaşamış kişilerin duygu ve düşüncelerini en dolaysız biçimde görebilir” (Özkeçeciler,İ., Özkeçeciler,B. 2007:9).

“Batılı emperyalist görüşün aksine eğer bugün önyargısız bir dünya tarihi yazacak olsak, muhakkak ki bunun merkezini eski dünyanın çok geniş toprakları ve önemli bir bölümünü de İslam coğrafyası oluşturacaktır”. Böyle bir tarih yazıldığında Avrupa bu merkezin çevresinde kalma vasfını aşamaz. Batı bu eksikliğini kapamak ve kadim medeniyetler barındırmış topraklardaki güçlerin idrakine varılmasını engellemek için bu toplumları uzun süredir modernite rüyasıyla oyalamaktadır. Modernleşme çok yönlü bir projedir. “İlkel” veya daha yumuşatılmış bir ifadeyle “az gelişmiş, gelişmekte olan” vs. olarak tanımlanan toplumlar bu projenin olumsuz etkilerini yüzyıllarca üzerlerinde taşımış,

kompleksli bir savunma mekanizması geliştirerek, ilkel geçmişlerinden kurtulma çabasına girmişlerdir (Özkeçeciler,İ., Özkeçeciler,B. 2007:11).

Baudrillard'ın bir tezi var; “Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm”. Ortaçağ'da insanlar ölümlerini köy, kasaba ve kentin ortasına gömerler ve onlarla sürekli haşır neşirdirler. Bu nedenle ortaçağ insanları yaşamla ilgili insanlardır. Buna karşın modern toplumlar ölü ve ölüm kavramını tamamen dışlamışlardır. Ölüler şehir dışına, gündelik yaşamdan uzak ve gözden uzak yerler taşınarak, ölüm günlük yaşamdan silinmeye çalışılır. Öleceği düşünülen insanlar hastanelerde gözaltına alınır. Sistem insanların evlerinde kendi yataklarında ölmesini engellemek için elinden geleni yapar. Ancak Baudrillard'a göre, ölümden uzaklaşmış bir sistem, yaşamdan da uzaklaşır. Simgesel değiş –tokuş düzeninde yaşamla ölüm arasında, simgesel bir değiş-tokuş ilişkisi varken, modernizm bu ilişkiye son vermiş görünmektedir (Baudrillard, 2008:xiii).

Baudrillard'ın bu yaklaşımına göre; geleneksel sanatın olmadığı yerde, modern sanatın da olmayacağından söz edebiliriz. Ya da gelenek ve çağdaşlık gibi unsurları barındırmayan bir yaklaşımın sanat bile olamayacağını savunabiliriz. Sanatın bir disiplin olarak kendi içinde bir geleneği vardır. Bir de toplumsal yaşamın verilerinin, sanata yansıyan yanı olarak sanat içinde konu olarak gelenek vardır. Bu çalışmanın konusu olan toplum kaynaklı gelenek açısından bakıldığında, yine o toplumun üretimi olan bir sanattan bahsediyorsak, geleneğin ve çağdaşın; yani geçmişten gelen ve günümüze ait olanın beraber olabildiği bir sanat yadırganmamalıdır. Geleneğin içerdiği kurumların çeşitliliği ve değişkenliği de sanata çok geniş bakış açıları kazandırır.

Gelenek; toplumun çeşitli kurumlarını birleştiren bir harç gibi görev yapar. Bu kurumlar; eğitim, politika, kentleşme vs. gibi o toplumun kültürünü oluşturan kurumlardır. Yine kültürün bir kurumu olan sanat ta gelenekten etkilediğinde veya onu sorguladığında,

bu kurumların toplum içindeki kültürü etkileyen olumlu ya da olumsuz yanlarını göstererek, toplumun bazı gerçekleri çabuk kavrayabilmesinde rol oynayabilir, yol gösterici olabilir.

II.2. İslam Sanatı ve Mimarisi

Bu bölümde konuya yaşadığımız topraklar ve çevresi üzerinde bulunan, maddi kültürel varlıklar üzerinden yaklaşarak, mimariyi ele almak hedeflenmiştir. Mimari gibi uçsuz bucaksız bir konuyu ayrı bir bölümde bütün halinde ele alma zorluğunu, İslam tarihinin gelişim süreci içinde ana hatlarıyla daha net olarak açıklayarak, giderebilmek amaçlanmıştır. Ayrıca dokuma, halı, maden sanatları gibi bazı yan sanat dallarına da değinmek ihtiyacı duyulmuştur.

...toplum kültürü içinde tarihten gelen bileşenlerin, bugün değer verdiğimiz maddi kültür ürünlerine nasıl yansıdığını ve hangi sürekliliklerin ve değişme mekanizmalarının onları doğurduğunu anlamaya, ancak insan ve toplumun geçirdiği niceliksel ve niteliksel değişikliklere sadece kültürel simgeler olarak değil, bir maddi olgu olarak baktığımız zaman başlayabiliriz (Kuban, 2009a:10).

Maddi sanat verilerinin belli bölgelerde görülebilir süreklilikleri vardır. Bunların toplum yapısıyla ve diğer kültür verileriyle ilişkilerini saptamak bilimsel açıdan daha tutarlıdır. Sanat yapıtlarının şu ya da bu etnik gruba ilişkin olduklarını savunmak yerine, onların tanımladıkları kültür ortamının verilerini belirlemek ve bu verileri ortak kullanmış toplumların ortak malı olduğunu kabul etmek daha uygundur (Kuban, 2009a:8).

İslam dünyası da sanatı ile dünyaya ve gelecek nesillere bir mesaj bırakarak medeniyetinin gücünü simgelemek istemiştir.

Hıristiyanlara göre; Tanrı peygamberin suretine girerek yeryüzüne iner, insanlar arasında yaşar ve çarmıhta acı çekerek can verir. “En soyut düşünceyi en somut

gerçekle uzlaştıran bu Tanrı anlayışı sanatçıya en yüksek olanı elle tutulur, gözle görülür hale sokma olanağı sağlıyor ve Hristiyan sanatı bu yolda adım adım ilerliyor” İslam inancına göre, Tanrı suret almaz, sözde belirir. Bu nedenle İslam sanatçısına yüksek değerlerin somutlaştırılması yasaktır. O, tam tersine madde dünyasından sıyrılmaya ve dünyayı tanrısal bir görüntü olarak verme çabasındadır. Bu yolda soyutlama yoludur. Gerçeğe ait olan gölge-ışık, perspektif, ne varsa onun anlatımından silinir, sadece renkler ve şemalar kalır (İpşiroğlu, 2009:10).

İslam sanatı ‘ölü toprağı saçılmış’ dünyaya canlı ve yeni bir ruh getirmiştir. Muhteşem mimari eserler yanında, daha önceki medeniyet ve kültürlerde görülen bezeme türlerine kendine özgü bir tarz ve kimlik kazandırarak, harikulade güzellikler meydana getirmiştir. Tasarımlarda yazının kullanımı İslam sanatına özgü bir gelişmedir. Bu şekilde düşünceler ve mesajlar en güzel biçimde aktarılmıştır. Bu gelişmiş, zengin kompozisyonlar felsefi olarak derin anlamlar içerir (Özkeçeciler,İ., Özkeçeciler, B., 2007:12).

İslam sanatında soyutlama vardır. Bir birimin tekrarı, gelenek ve tarihle özdeşleşerek, inanç sistemindeki birlik inancıyla bağlantı kuran estetik bir dil oluşturur. “Modern dünyanın metafizik olarak tanımladığı soyut sanatın ruhu, İslam sanatının varlık sebebidir. İslam sanatı kendini matematik ve geometride sembolize eden varlığın birliğinde bulur” (Yeşiltepe, 2011:25). “İslam sanatının başlıca temsil yöntemi soyutlama, gözü bakılıandan ayırarak görünmeyen ve ulaşılmaz olana yöneltir. İslam sanatının yapmak istediği çok nettir: sembollerle ve sonsuz tekrarlarla gözü görünenden kopararak görünenin arkasında olanı kavramaya yöneltmektir. Bu sayede sanat eserini bakılacak bir nesneden okunacak bir yüzeye dönüştürür” (Yeşiltepe, 2011:27).

İslam sanatının biçimlendiren temel fikir, inançtır. Ancak sanatsal üretimi sadece dünyanın geçiciliğini ön plan çıkararak açıklamak eksik bir yaklaşımdır. “İslam

sanatçısının soyutlama ile geçici olan maddi dünyadan kurtulma çabasında olduğu ve bu dünya görüşü ile eser verdiği şeklindeki bu yaklaşım, heyecan verici bir çeşitlilik gösteren İslam sanatının dinamik ruhunu açıklayamaz” (Özkeçeciler,İ., Özkeçeciler, B., 2007:13).

İslam sanatının temeli olan geometri yoluyla soyutlama, konunun bundan sonraki bölümlerinde; mimaride, dış ve iç yüzeylerin kaplanması ve süslenmesinde, halıcılıkta ve dokumacılıkta motiflerde ve desenlerde, madencilikte yine süslemede karşımıza çıkacaktır.

Erken İslam arkeoloji tarihine bakıldığında, Müslümanların devraldıkları topraklarda önemli fiziksel yıkımlar veya nüfus hareketleri görülmez. Bu nedenle İslam öncesi sanatı ve maddi kültürü bütün olarak işlevi, amacı ve çağrışımlarıyla birlikte kalmıştır. Burada formlardan ve anlamlardan öte olan şey; kimi zaman bir köy kültürü, kimi zamanda peygamber-kral Süleyman’ın destanları kadar geniş bir ortak anılar ve mitler dizisinin miras olarak devralınmasıdır. Bunun anlamı şudur; İslam sanatının başka bir sanata gösterilen bir tepki olmadığı, fethedilen yerlerdeki maddi, estetik ve duygusal düzenin hayata geçirilmesi olgusunun sonucu olduğu ve İslam’ın talepleri doğrultusunda yol aldığıdır (Grabar, 2004:39).

İslam sanatının; 1300 yıllık bir tarihi geçmişe ve Orta Asya, Kuzey Afrika ve Anadolu’yu içine alan geniş bir coğrafi yayılıma sahip olması, detaylı inceleme ve araştırmaların hem az, hem de zor olduğu bir konu olmasının nedeni gibi gözükür. Bu durumun sadece tarihi geçmiş ve yayılım alanıyla sınırlı olmadığını, işin içine başka zorlayıcı unsurların da girdiğini anlamak zor değildir. Örneğin; Müslümanların diktiği ilk anıtlar olan; Fustat, Basra ve Kufe’deki anıtlardan hiçbir iz kalmadığını, Hillebrand’ın açıklamalarından anlıyoruz. Diğer taraftan, toplumların etkileşimleri, yeterli sayıda yazılı kaynak bulunamayışı gibi nedenlerle sınıflandırma konusunda ciddi sıkıntıların yaşandığını

da Mülayim'in "İslam Sanatı" adlı kitabından anlıyoruz. Buradaki "etkileşim" bazı kaynaklarda "bir araya getircilik" olarak kullanılmıştır ve İslam Sanatı için önemlidir. "Yakındoğu tarihinin gelişmesinin en önemli işlevsel ilkesi olan bir araya getircilik, çok eski tarihlerden bu yana bütün kültür katlarını şekillendiriyor... Pozitif bir seçmecilik endüstri çağına kadar özellikle bu bölgenin kültürlerini tanımlayan bir özelliktir ve dünya tarihinde bölgenin ayırıcı özelliğidir" (Kuban, 2009a:5).

Ortaçağ'da İslam ülkeleri, ortak yönelimlere sahiplerdir. Bunu ortak bir tasta çorba içmeye benzetmek olasıdır. Çorba tası herkesin malı değildir ve herkes başka yemekler de yiyebilir (Kuban, 2009a:13). Bu konu ile ilgili kaygılarını Hillebrand şöyle dile getirmiştir; "İslam sanatı ve mimarisini bir bütün olarak ve kronolojik bir çerçeve içinde anlamak üzere yapılan her teşebbüs, bir çarpıtma riskini de beraberinde getirir. Çeşitli önyargılardan kaçınmak zordur. Konunun her yönüyle aynı derecede ilgilenmek ve aynı derecede bilgi sahibi olmak imkânsızdır" (Hillenbrand, 2005:9).

Kültigin'in mezarında çalışan Çinliler Tang sarayından gelecektir. I. Mahmut Topkapı Sarayı'nın resimlerini Fransızlara yaptıracaktı. Belli evrimlerden sonra özgün kimlikler de ortadan kalkmış olabilir. İslam geometrik desenlerinin Roma mozağindeki kökenleri ya da Erzurum evindeki tavan kirışemesinin Helenistik çağa uzanan kökleri unutulacaktır. Fakat bütün bunlar, bir zincirin sürekli yok olan ve yinelenen halkaları gibi bir "görünmez süreklilikler dokusu" oluşturmuştur... Her aşamada sanat olayını kendinden gelen sürekliliklerle, çevreden ve yöreden gelen sürekliliklerin kesişmesinde ve bileşkesinde görmeye çalışmak zorunludur (Kuban, 2009a:11).

Yine de İslam sanatını belirleyen ana hatları ortaya koyabilmek ve bunun altında yatan felsefeyi anlayabilmek mümkündür.

İslam sanatının doğuşu genellikle Hz. Muhammed'in 632 yılında ölümünü izleyen dönemdeki fetih fırtınası ile bağlantılıdır, hatta bu fetihlere atfedilir. Böyle bir düşünce yeterince inandırıcıdır. Bir dünya imparatorluğunun yaratılması, yeni bir inancın ilan edilmesi, onun adını taşıyan bir sanatın ortaya çıkması -hepsi aynı bütünün parçaları gibi görünürler.... Arapların anavatanları olan çölü terk edip tüm Batı Asya ve Kuzey Afrika'yı fetheden ilk iki

neslinde, sanatsal ifadeyi geliştirmek için ne vakit ne de istek var gibi görünmektedir. Bu, ilk fatihlerin değil, onların torunlarının başarısı olacaktır (Hillenbrand, 2005:11).

Hız. Muhammed'in ölümünün ardından sanatsal olarak mimari yapıtlar dışında pek bir gelişmenin kaydedilemediğini (Emevi Dönemi'nin-661-750) sanat tarihi ile ilgili kaynaklardan öğreniyoruz.

İslam sanatı yavaş başlamakla beraber çabuk hız kazanmıştır. Kudüs'teki Kubbetü's-Sahra, sağlam kalan ilk en önemli yapıttır. Yeni bir sanat başlamış ve bu sanat kısa sürede olgunlaşmıştır. Emevi Dönemi boyunca gözlemlenen deneyler ve fikir değişikliklerine rağmen, bu çağ bir derin özgüveni ifade etmektedir. Çünkü Emeviler muhteşem binalarda ve sembolik imgelerde bulunan propaganda boyutunu fark etmişlerdir; bu da İslam sanatının sonraki evrelerinde devam etmiş olan bir özelliktir (Hillenbrand, 2005:13).



Resim 14- Kubbetü's-Sahra (Kudüs)

Suriye'nin başkenti Şam'ı kendine merkez edinen, Emevi Dönemi, batı Grek sanatından etkilenmiştir. Mimari yapıtlara buldukları çözümler daha sonraki yüzyıllarda değişik şekillerde tekrar tekrar ortaya çıkmıştır; Emevi dönemi, doğu eyaletlerine kıyasla

Suriye’de çok daha iyi anlaşılmış ve klasik sanat biçimlerinin İslam sanatının damarlarına işlenmesini sağlamıştır. Bunun bir sonucu olarak, İslam mimarisi batılı bir gözlemciye tanıdık görünen; sütun ve sütun başlıkları, sivri kemer ve kubbe, kaburga ve tonozlardan oluşan biçimler dağarcığını kullanır (Hillenbrand, 2005:17).

Emevilerden sonra gelen, yeni Abbasi hanedanı, Hz. Muhammed’le kurulan kan bağıny yüceltti ve ırka dayanmayan evrensel bir kardeşlik ilkesine dayalı gerçek İslami getirme çabasına girdi (Hillenbrand, 2005:40).

Abbasi Dönemi’ne dönemine geçişte Samarra Sarayları ön plana çıkmaktadır. Bu saraylar; Emevi çöl yerleşimlerinin; Yunan ve Roma tarzından etkilenen küçük ve kendi halindeki ihtişamı ile Pers-Sasani modellerinin, büyük boyutlu şehir saraylarının bileşiminin bir ifadesidir. Bu dönemin camileri dev boyutludur, güçlü burçları, camiye askeri mimariye yaklaştırır ve bunlar cihadın simgeleri olarak yorumlanabilirler. Samarra saraylarındaki anıtsal minareler İslam’ın varlığını ilan etmekte, aynı zamanda kible aksını pekiştirdiklerinden hükümdarın gücünü hatırlatmaktaydılar. Bu saraylar dev boyutlu inşaat projeleridir ve bu boyutlardaki projeler zorunlu hizmet sistemlerini gerektirmektedir. Bu sistemler sayesinde; yerli zanaatkârlar başka yerlerden gelen meslektaşlarından onların sanat geleneklerini öğrenirler. Farklı yerlerden gelen biçimler önce yan yana kullanılır, sonra iki nesil zarfında kaynaşır. Bu karışım ise bir sonraki nesil tarafından İslam dünyasının her tarafına yayılır. Erken İslam sanatında yerel çeşitlemelerin altında yatan tarz bütünlüğünün nedeni budur (Hillenbrand, 2005:45,48).

“Abbasiler Dönemi” İslam’ın erken zamanlarında sanat açısından en önemli atılımların yapıldığı dönemdir. Bir değişim dönemi olan bu dönemde, Suriye’nin önemi azalmış ve dolayısıyla Yunan etkisi de azalmaya başlamıştır. Bu dönemde Bağdat ön plana çıkar. Bağdat’ın Fırat ve Dicle nehirlerinin yakınında olması ile gelişen ticaret

hacmi, bu şehri Çin'den Afrika'ya kadar çeşitli etkilerin altına sokar. Ayrıca bu dönemde İslam üzerindeki Arap hükümlerinin sona erdiği söylenebilir. Bağdat o dönemde çok önemli bir entelektüel merkezdir; Bağdat'ta antik dünyanın felsefi ve bilimsel mirasının dili Arapça'ya çevrilmekte, böylelikle Müslüman İspanya yolu ile Avrupa'ya dağılmaktadır. Binbir Gece Masalları'nda kutlanan şekliyle, sekizinci yüzyılda altın çağını yaşamaktadır. Bu dönemde Müslüman Doğu'nun kültürel olarak Batı Avrupa'dan çok daha ileri düzeyde olduğu bir gerçektir. "Bağdat; doğudan, İran dünyasından, Hindistan, Çin ve Avrasya steplerinden gelen fikirleri, sanatları ve etkileri bünyesine kabul etti, sonra bunları dönüştürerek, kendi eşsiz parıltısını ve damgasını taşıyacak şekilde İslam dünyasının her tarafına ihraç etti" (Hillenbrand, 2005:40-42).

Temelleri 762'de atılan daire planlı Bağdat şehri mimarideki değişim sürecinin başlangıcını temsil eder. Bu yapılaşma aynı zamanda mutlak yönetimin ve evrensel gücün simgesel temsilidir. İç içe geçmiş dairelerden oluşan bu planın kaynağı muhtemelen Firuzabad, Derabcerd ve Merv gibi Sasani modelleridir. Dairenin dış çevresinde şehirliler için evler bulunur, şehrin tam merkezinde ise pusulanın dört yönüne dönük, dev boyutlarıyla yanı başındaki ulucamiyi ezen saray vardır ve geniş bir boş alanla kuşatılmıştır. Bu yapılaşma hükümdarın tanrıdan önce geldiğini vurgular. Bu döneme ait mimari özellikler şöyle özetlenebilir; eyvanlar, geniş avlular, süslü tuğlalar, çok sayıda küçük kubbe, dahice inşa edilmiş tonozlar, tepe mazgalları, inip kalkan kapı parmaklıkları. "Düşük kaliteli yapı malzemeleri -öncelikle kerpiç- gösterişli kaplamalar arkasına gizlenmiş, daha önemsiz duvar yüzeyleri ise son hızla stuko dekor ile süslenmiştir" (Hillenbrand, 2005:42-44).

Bu yeni estetiğin en iyi örneği, Samarra'nın saraylarında ve evlerinde kullanılan yaygın bir süsleme tarzıdır: Kazınmış veya kalıplanmış çok renkli boyalı

‘stuko’. Üç ana tarzı olduğu belirlenen stuko’nun; İlkinde yüzey çokgen bölmelere ayrılarak, her bölüm dilimli yapraklar taşıyan asma dalları ile veya herhangi gerçek bir bitkiye benzetilemeyecek kadar stilize edilmiş hayali bitkisel süslemelerle doldurulmuştur. Sınırlar inci dizileri ile belirtilir. İkinci tarzda, sınırlar basitleştirilmiş, bölmeler ise daha çeşitli hale gelmiştir. Çin kökenli *yin ve yang* motifine sıkça rastlanır. Son olarak, üçüncü tarz süsleme, zahmetli bir şekilde elle kazımak yerine, duvar kâğıdı gibi, kalıplarla kolayca uygulanan sonsuzca genişletilebilen tamamen soyut eğri kesim tekniğinden oluşur. Motifler daha serbest ve daha akıcı bir şekilde yerleştirilir ve daha çeşitlidir. Spiraller, dilimli desenler, şişe şeklinde desenler ve başka biçimler, artık bitkisel motiflere bağımlı olmadan mevcuttur. Bu tarz, kısa zamanda yerleşerek ve beş yüzyıl hayatta kalmıştır. Soyutluğu ve dengeli dokusu, bu tekniğin her türlü mimari elemanda; duvarlarda, sütunlarda, kemerlerde ve pencere kafeslerinde kullanılabilmesini sağladı ve kısa sürede dekoratif sanatlarda da kullanılır oldu (Hillenbrand, 2005:45).



Resim 15- Samarra. Dicle kıyısında ve Bağdat’ın 130 km. kuzeyinde.

Abbasi imparatorluğunun elindeki muazzam mali kaynaklar lüks sanatların yaygınlaşmasına da neden olmuştur. Basra'da Necef atölyeleri çoğalmıştır. Av sahneleri ve dans eden kız figürleri ile dekore edilmiş altın ve gümüş kapların kullanıldığı bilinmektedir. Günümüze ulaşabilenler genellikle pirinç veya bronz gibi bir metal karışımından yapılmış olanlardır. Nadir olarak gümüş, bazen de altın tabaklar, testi ve sürahilerdir. Bazı önemli bronz ibrik ve buhurdanlıklarda kuşlar ve yırtıcı hayvanlar betimlenmiştir. Orta Çağ metinlerinde Buyiler tarafından basılmış müthiş boyutlu altın madalyaların hediye olarak verildiğinden bahsedilir, ama günümüze ulaşabilenler çok daha küçüktür. Fakat bunlar ikonografi bakımından önemlidir (Hillenbrand, 2005:49).

Abbasi döneminde dokumacılık çok ileri bir seviyeye ulaşmış, önemli bir sanat dalıydı. Dokumalar mimaride önemli bir rol oynuyorlardı, çünkü bunlar düzenli olarak değiştirilebiliyor, böylece iç mekânları dönüştürebilen duvar süslemeleri olarak kullanılıyorlardı; aynı zamanda odaları bölmek, özel mekânlar yaratmak ve giriş yeri türündeki etkili alanları süslemek gibi işlevleri vardı. Kamusal törenlerde ve geçitlerde de önemli bir rol oynuyorlardı (Hillenbrand, 2005, 52).

İslam Sanatı'nın erken dönemi sayılan Abbasiler döneminde sanat her alanda ve yukarıda açıklanan konularda atılımlar gerçekleştirdikten sonra, onlardan sonra gelen Fatımiler döneminde ve daha sonraki dönemlerde de gelişmeye devam etmiştir.

Selçuklular Anadolu'ya nüfuz eden ilk Müslümanlar değildir; sözgelimi, İstanbul'u ele geçirme girişimleri, Emevi Dönemi'nde (661-750) başlar. Ama bu toprağın aşama aşama İslamlaştırılması, Selçuklularla olmuştur. Ana çizgileriyle, değişik etmenlerin batıya sürüklediği bu Orta Asya boylarının, nasıl farklı yerli kültürlerle karşılaşmış onları kendi bünyeleri içinde erittiklerini görebiliriz...karşılaştığımız ilk klasik ayırım bina yapım tekniğiyle ilgilidir (Curatola, 2010:23).

Türk Oğuz boylarından Selçuklular, Anadolu'ya 11. yüzyılda, İran ve Azerbaycan bozkırları üzerinden girerler. Ancak mimarlık etkinliği asıl 13. yüzyılda

yoğunlaşır. Bunun için göçebe ruhunun özümsemesi ve özerkliğin oluşması gerekmiştir. Onlar atalarından aldıkları inanç ve gelenekler bütününden vazgeçmemekle birlikte, büyük ölçüde yerel iş gücünden ve yerleşik araçlardan faydalandılar. Bu birleşimle zaman zaman iklim koşullarının zorladığı çeşitlemelere de gittiler (Curatola, 2010:34).

Bir üslubun oluşumu, eserler arasındaki benzerliğin artması, toplum kültürünün homojenliğine bağlıdır. Selçuklu döneminde, Osmanlı dönemindeki bütünlük yoktur. Ancak bu durum, o dönemin daha ilkel olduğunu değil, kültür bakımından homojen olmadığını gösterir (Kuban, 2009b:31).

Selçuklu Türkleri temel olarak göçebe oldukları için, mimari açıdan şehirleri desteklemiş ve önemli kervansaraylar yaptırmış olmalarına rağmen, gene de sivil yapılara pek ilgi göstermemişlerdir. Bu çok şaşırtıcı değildir, çünkü sık sık yer değiştirmeler ve askeri seferler çadırı yeğlemelerine neden olmuştur. Anadolu'ya gelişlerinin ardından, ilk yıllarda gerçekleştirilen eser sayısı çok azken, I. Alaeddin Keykubad (1220-1236) ile birlikte yoğun bir bina yapım dönemi başlamıştır (Curatola, 2010:86).



Resim 16- Sultanhanı Kervansarayı. Kayseri-Sivas yolunda. 1232-1236 tarihli Alaeddin Keykubat zamanı.

Yerleşik bir yaşam şeklinden ziyade, göçebeydiler ve ticarete önem vermişlerdi. Bu nedenle Selçuklu döneminden kalan mimari yapılar içinde, kervansaraylar, köprüler ve kümbetler ön plana çıkar (Curatola, 2010:30). Camilerin minarelerinin yapımında ise, depremler nedeniyle, pişmiş ve pişmemiş tuğlalar tercih edilmekteydi. Bunu camii minarelerinin, sadece birinci bölümlerinin kalmış olmasından anlıyoruz (Curatola, 2010:26).

“Kervansaraylar ortadaki bir avludan ve avlunun çevresindeki odalardan oluşur. Çok daha büyük ölçekli olmak üzere, ev ya da sarayın tipik yapısını yakından andırır”. Medreselerle de benzerlikleri vardır, çünkü medrese zihnin ve ruhun kervansarayıdır. Kervansaraylar, Selçuklu dönemine ait en homojen mimari grubu oluştururlar. Kare ya da dikdörtgen iki türlü yapıları vardır. Ortası açık ve revaklı bir avlunun bulunduğu, iki katlı odalardan oluşur. “Kışlık” olarak adlandırılan kapalı kısım çok sahanlıdır ve ortadaki sahan biraz daha büyüktür. Bu kısımda kubbe olabilir. Böyle bir mimaride Bizans ya da İran etkisinden söz edilemez. En yakın model Ermenistan’dır. Taş işçiliğindeki işaretler de bu savı desteklemektedir (Curatola, 2010:34).

Anadolu’da çeşitli yerlerde bulunan sayısız türbe ve kümbetler de önemlidir. Özellikle Ahlat civarında bir düzine kadar olan bu kümbetler farklı kültürel ilişkileri açığa vururlar. Mimaride pişmiş tuğladan, taşa geçiş döneminin sembolü gibi olan bu yapılar, İran kümbetlerine benzerler. Bir uçta Bizans, diğer uçta ise Orta Asya etkisine açık, Selçukluların, özellikle süsleme sanatlarında verdikleri yapıtlar önemlidir. Selçuklu döneminde mimaride kullanılan iki ana malzeme de ahşap ve halıdır. Ahşap işçiliği; kapı, pencere ve cami minberlerinde kullanılırken, halılar ise ortama sıcaklık vermeleri nedeniyle, renk tonlarıyla çokça kullanılmıştır (Curatola, 2010:90,95).

Ahşap işçiliğindeki süsleme dağarcığı, İslam sanatının anahtar üç öğesinin bileşimidir. Bunlar; çoğunlukla çevre şeritlerinde yazıtlar, bütüne egemen olan şema içindeki geometrik şekiller ve bu geometrik şekilleri içini dolduran girift bezemelerdir. Kullanılan malzeme çoğu zaman yereldir. Teknik ise çeşitlidir. Geçme ahşap kirişlerle kompozisyon oluşturma (küdekari) veya tek ya da küme halindeki çıtalarla kabartma işçiliği yaygındır. Bu yöntemler malzeme kaybını önledikleri gibi, yazla kış arasındaki ısı farklarına bağlı çatlama da minimuma indirir. Olağanüstü görünümüleriyle bu süslemeler, düş gücünü harekete geçiren, yüzeye derinlik ve hacim kazandıran çok zor işçiliklerdir (Curatola, 2010:96).

Mükemmel bir üslup birliği içinde gelişen süsleme sanatları Türk sanatında yazıların ve yapıların tamamlayıcısı olarak her dönemde büyük önem taşımıştır. Süsleme sanatları Türk sanatının çeşitli formları arasında başlıca bağı oluşturmuş ve aynı zamanda mimarideki kütleli görüntünün etkisini hafifletmiştir. Süslemeler; taş, maden, ahşap, kumaş, alçı, deri, cam, kağıt gibi akla gelebilecek her türlü malzeme ile ve her çeşit eşya ve yapı üzerine oyma, kazıma, boyama, dökme, kakma vb. farklı tekniklerle yapılmıştır (Özkeçeciler, İ., Özkeçeciler, B., 2007:18).

Halılar Orta Asya ortamında soğuktan korunmak amacıyla varlık kazanmışlarken, zamanla başka değerler kazanır. Yurt, yani çadır, ev gibi özel bir alan, kamusal bir alan ya da dinsel bir alanda halı bir toprak parçasının veya özel bir yerin sınırını belirler. Bu ortamlara farklı bir konum kazandırarak, fiilen ayrıcalıklı mekânlar haline getirir. “Tezgâha gerili çözüğü üzerine ilme ipliklerini düğümleyerek elle halı dokuma, çok eskilere uzanan geleneksel bir teknik olup, özellikle Türk kökenli göçebe boylar bu teknikte büyük bir ilerleme kaydetmişlerdir” (Curatola, 2010:100).

Selçuklu süsleme sanatında taşta işlenen öğelerin de ayrı bir sanatsal değeri vardır. Bunlar heykeller ile alçak ya da yüksek kabartmalı taşlardır. Çeşitli hayvanların, hatta canavarların tasviri yanı sıra hayat ağacına da rastlanır. Bu taş süslemeciliğindeki öğelerin simgeselliği geçmişe, Orta Asya totem değerlerine uzanır. Bu değerler Anadolu'da Ermeni ve Gürcülerin Hıristiyan figüratif gelenekleriyle karşılaşır, yenilenecek, yeni bir güç kazanmıştır (Curatola, 2010:104).

Selçuklu döneminde maden işçiliği de ayrı bir öneme sahiptir. Kapılarda, aynalarda, şamdanlarda ve çeşitli eşyalardaki maden işçiliği Anadolu'da maden ocaklarının varlığını gösterir. Bu tekniğin yayılması ise Moğollar'ın baskısıyla batıya itilen zanaatkâr Horasanlıların göçüne bağlıdır. O dönemde, İran'ın doğusundaki Horasan'da maden işçiliğine yönelik çok önemli bir sanat okulunun olduğu bilinmektedir (Curatola, 2010:112).

1299'da Söğüt'te, Oğuz boylarından olan Osmanlı Türkmenlerinin başından bulunan Osman Bey tarafından kurulan Osmanlı Devleti kısa sürede büyüyerek bir imparatorluk olacak ve Osmanlı hanedanı 620 yıl Anadolu ve çevresinde hüküm sürecektir. 1326'da Bursa'nın alınmasından beş yıl sonra İznik alınacak ve mimari açıdan ilk önemli yapılar burada meydana getirilecektir. Bu nedenle İznik Osmanlı mimarisinin beşiği sayılır. Buradaki ayakta kalan en eski eser ise Hacı Özbek Cami'dir (1333). Tek kubbeli bu caminin batı tarafında üç gözlü son cemaat yeri vardır. "Bir sıra kesme taş, üç veya dört sıra tuğla olarak değişen duvar örgüsü İznik'te ve hatta Bursa, Edirne ve İstanbul'daki ilk eserlerin bazılarında devam etmiştir." Prizmatik üçgenler üzerine oturan kubbesi ile ve son cemaat yerindeki kapı önüne rastlayan bir tarafı çapraz tonoz, iki tarafı beşik tonozlu camide Selçuklu mimarisinin etkisi görülür. Yine İznik'te bulunan ve tek

kubbeli camilerde mekânı genişletmek yolunda ilk araştırmalara işaret eden Yeşil Cami, Osmanlı mimarisinin önemli bir abidevi yapısıdır (Aslanapa, 1984:219).

“Osmanlı sanatı, klasik İSLAM kültürüne dayalı ancak yeniliklere açık bir yaratıcılığın ürünüdür. Bu yaratıcılık özellikle çini ve minyatür sanatında kendini göstermiş, mimarlıkta yücelmiştir.” 16.yy’da Osmanlı mimarı, mekânı yatay plandan, dikey plana aktarır, içine kapalı geleneksel İslam yapısını dışa açarak Türk mimarlığına yeni bir yön vermiştir (Kuran, 1997:1393).

1453 yılında İstanbul’u fetheden Fatih Sultan Mehmed’in otuz yıllık saltanatı devrinde, başta İstanbul, Bursa ve Edirne olmak üzere İmparatorluğun çeşitli şehirlerinde 85’i kubbeli olarak, 300 kadar cami, 57 medrese, 59 hamam, 29 bedesten, çeşitli saraylar, hisar, kale, sur ve köprüler yaptırdığı görülmektedir, bunların çoğu zamanla yıkılmıştır (Aslanapa, 1984:239).

Fatih Sultan Mehmed, İstanbul’un fethinden sonra, İslam bilim ve sanatıyla olduğu kadar Hıristiyan kültürüyle de ilgilenmiş, Topkapı Sarayı’nda Doğulu Batılı sanatçıları bir araya getirmiştir. Bu çift eksenli etkileşim Osmanlı sanatına özgün bir anlatım kazandırmıştır. Bir beyliğin sınırlı dünya görüşünden, bir imparatorluğun geniş bakış açısına geçiş için gerekli olan psikolojik engel İstanbul’un fethinden sonra ve Fatih’in sayesinde aşılmıştır. Onun Batı kültürüne gösterdiği hoşgörüyü, oğlu II. Beyazıt döneminde son verilmişse de, Osmanlı mimarı ve sanatçısı çevresine eleştirel gözle bakmayı ve tavır almayı öğrenmiştir. Osmanlı mimarlığı, gelişim ve değişim aşamalarına göre; üç kronolojik döneme ayrılır; Erken Dönem (1300-1500), Klasik Dönem (1500-1718), Geç Dönem (1718-1922) (Kuran, 1997:1394).

Erken Dönem’de; Osmanlı yapıları Anadolu beylikleri etkisi altında ve Selçuklu yapı tekniklerinin karışımından oluşur. Selçuklu camilerinin erken İslam mimarlığının içe dönük dörtgen küp kütle kuruluşları ve hareketli iç mekânlarının oluşturduğu karşıtlık, 1399’da Bursa Ulucami ile aşılmıştır. Dışa açılma eğiliminde dönüm

noktası olan bu camide beden duvarları aşağı çekilerek, iç mekân birimlerinin örtüsü dışa yansıtılmış, kubbe gözler önüne serilmiştir. Çok kubbeli üst örtüsündeki değişikliğe rağmen, yatay kuruluşu açısından geleneksel düzeni sürdüren yapıdadır. Yine o yüzyıla tarihlenen türbe ve kümbetler Selçuklu yapıları gibi külahlıdır. Ayakta kalmış olan en eski Osmanlı medresesi Orhan Gazi döneminden (1342-62) İznik Süleyman Paşa Medresesi'dir. Erken Dönem'de 'zaviyeli' ve tek türbeli camilerin yapımı başlar. Yıldırım Beyazıt döneminde başlayan bu özgün mimarlık denemeleri sonucunda, zaviyeli camilerde önce eyvanların, sonra zaviye odalarının örtüsü tonozdan kubbeye dönüşür. Böylece tüm mekân birimleri kubbeyle örtülen Osmanlı Camisi düzenli bir geometriye kavuşur. Kubbeli kare biçimlerden oluşan Osmanlı'ya özgü bir yapı türü de Bedesten'dir. 'Bezzazistan' sözcüğünden türetilen ve içinde mücevher, ipekli kumaş, silah gibi değerli eşya alınıp satılan bu ticaret yapısı ulucamiyle birlikte Osmanlı kentinin çekirdeğini oluşturan anahtar yapılardan birine dönüşmüştür. 15yy.'da bedesten ve cami yapımındaki gelişmelere benzer değişimler, medrese ve türbelerde de görülür. Bunların en önemlisi taş revaklarının yerine mermer sütunlara bindirilen, kubbeyle donatılmalarıdır. Türbeler de küp yerine altıgen ve sekizgen prizma şeklinde inşa edilmiştir (Kuran, 1997:1394).

Klasik Dönem'de; devlet yönetiminin merkezileşmesine paralel olarak sanat etkinlikleri de örgütlenmiştir. Hassa Mimarları Ocağı ve Nakkaşhane bu dönemin kurumlarıdır. Bu kurumlar aracılığıyla, 16.yy'da mimarlık ve sanat hareketleri tek elden yürütülerek, sarayın desteğiyle 'Osmanlı Klasik Üslubu' bu dönemde olgunluğa erişmiştir. Hassa Mimarları Ocağı'nın görevleri arasında; saray ve vezirlerce ısmarlanan tüm yapıların, köprü, sukemeri, suyollarının tasarımı, malzemelerin ve aletlerin sağlanması, keşif bedellerinin belirlenip inşaat defterlerinin tutulması, vakıf binalarının denetimi, usta-işçi günlüklerinin saptanması gibi işler bulunuyordu. Ayrıca geleceğin mimarlarına mimarbaşının gözetiminde eğitim verilmekteydi (Kuran, 1997:1395).

Klasik Döneme kadar mimarinin ana ögesi olan kubbenin sınırlı rolü, üst yapı düzeninin orta mekânla birleşmesi sonucu değişti. Bu durum yalnız Osmanlı'da değil, tüm İslam mimarlığında köklü bir biçim değişikliğine yol açmıştır. “Osmanlı camisinin merkezileşerek iç mekânın tek orta kubbe altında toplanması bir boyutuyla evrenin bütünlüğünü simgeliyorsa, bir boyutuyla da Osmanlı'nın siyasi gücünü yansıtmaktadır.” Klasik üslubun camilere yansıyan olgunlaşma süreci 16.yy ortalarından başlayarak 1538-88 arasında mimarbaşılık görevini kesintisiz sürdüren Mimar Sinan ve daha sonra da Davud Ağa, Dalgıç Ahmed Ağa, Sedefkar Mehmed Ağa gibi üstün yetenekli mimarlar tarafından gerçekleştirildi (Kuran, 1997:1395).

Bu noktada Mimar Sinan'a değinmeden geçilemez.

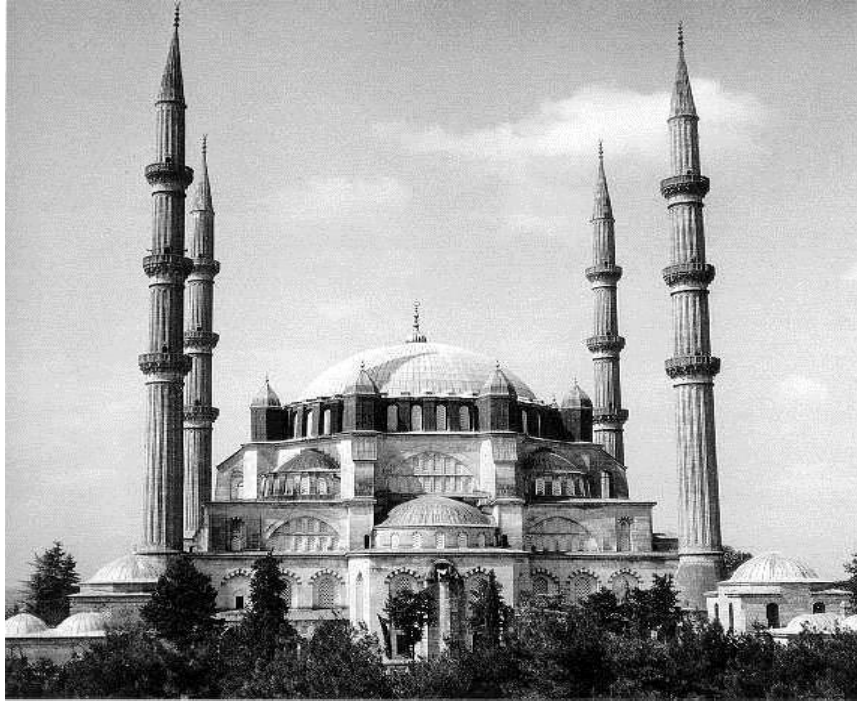
“Koca Mimar Sinan Ağa, mimarlık tarihinde-yalnız İslam mimarlığı tarihinde değil- gerçek bir devdi. Hassa mimarı olan Sinan, ele geçirilen geniş toprakların artmasına paralel olarak gelişme gösterecek olan başkentle ilgili her projeye katkıda bulundu. Sinan, su kemerlerinden yangın yönetmeliklerine, karayolu ağından şantiye ve onarımlara, şehirle ilgili bütün yönleri (...) denetliyordu. İnanılmaz bir zihin açıklığıyla yaklaşık yüz yaşına kadar yaşamış (1491/92-1588); başmimar olarak şaşırtıcı derecede çok projeye imza atmış, İslam dünyası ve modern dönem Akdeniz mimarlığında gerçekten silinmez bir iz bırakmıştır” (Curatola, 2010:158).

Bir devşirme olan Sinan, aynı zamanda iyi bir askerdi. Dülgerlik de yaptığı tahmin edilen mimar, 47 yaşında iken sadrazam Lütü Paşa tarafından başmimarlığa getirildi (Curatola, 2010:160). Başmimarlık görevini I.Süleyman, II. Selim ve III. Murat zamanında 50 yıl süre ile yapan Sinan'ın bu göreve getirilmeden önce yaptığı eserler de dikkat çekicidir; Husreviye Külliyesi (Halep), Çoban Mustafa Külliyesi (Gebze), Haseki Külliyesi (İstanbul). Mimarbaşı olduktan sonra verdiği üç büyük eser ise, sanatının gelişimini gösteren basamaklar gibidir. İlki İstanbul'da yaptığı Şehzade Cami ve Külliyesi; dört kubbe ortasında merkezi bir kubbe tarzında inşa edilmiş ve daha sonra yapılan bütün camilere örnek teşkil etmiştir. Süleymaniye Cami; Mimar Sinan'ın İstanbul'daki en

muhteşem eseridir. 86 yaşında Edirne’de yaptığı Selimiye Camii ise kendi tabiriyle ustalık eseridir (Mimar Sinan, 2012).



Resim 17- Selimiye Camii iç görünüm. (Edirne) Mimar Sinan’ın başyapıtlarından



Resim 18- Selimiye Camii dış görünüm. (Edirne) Mimar Sinan’ın başyapıtlarından

Osmanlı camileri üst örtü sisteminin ahşap (sakıflı) veya kâgir kubbeli oluşuna göre iki gruba ayrılır. Klasik Dönem’de sayıları çok olan sakıflı cami ve mescitlerden pek azı gerçek biçimleriyle günümüze ulaşabilmiştir. Bu dönemde, tek kubbe, ibadet salonu, son cemaat revağı ve minareden oluşan düzen devam etmişse de, ayrıntılarda önemli yenilikler ortaya çıkmıştır. Örneğin, son cemaat yeri daha uzun ve çok birimli, çift revaklı ya da ana kütleli üç yandan sarar biçimdedir (Kuran, 1997:1396).

“Osmanlı mimarlığında önemli yeri olan KÜLLİYE’ler toplu olarak tasarlanmış ve birbirini tamamlayan yapıların oluşturduğu sosyal merkezlerdir.” Kent içi ve menzil külliyesi olmak üzere ikiye ayrılırlar. Kent içi külliyelerde cami, menzil külliyelerde kervansaray ana yapıdır. Her biri bir yerleşme merkezinin çekirdeğini oluşturan bu yapı topluluğu vakıf kuruluşudur. Cami, medrese, aşhane, şifahane gibi yapıların giderlerini karşılamak için han, hamam, dükkân gibi gelir getirici yapıları da içerir. Bu döneme ait pek çok anıtsal külliye dışında, küçük külliyeler de vardır. Bunlar daha çok cami ve medreseden oluşuyor ve aynı avluyu ortaklaşa kullanıyordu (Kuran, 1997:1396).

Geç Dönem; bir sosyal ve entelektüel yenilenme hareketi olan Lale Devri ile başlar. Osmanlıların Avrupa kültürüne ilgi duyması sonucu Barok üslubu, saray sanatını etkilemiştir. Böylece mimarlık da bir kendini yenileme dönemine girmiştir, ancak Avrupa’daki Barok sanatının akıcılığı ve kıvraklığı, yüzeysel görünümde kalarak mimari aslen klasik yapısını korumuştur. 19.yy sonlarında Gotik-Endülüs tarzları karışımı bir İslam tarzı Aksaray’da ortaya çıkmıştır. Bu tarz Ortaçağa dönüş özlemini ifade eder. II. Meşrutiyet’le (1908) birlikte de 16.yy Osmanlı klasik mimarlığının canlandırılması amaçlandırılmıştır. Bu tavır da, son zamanlarını yaşayan imparatorluğun altın çağını hatırlatmak içindir (Kuran, 1997:1397).

Abdülmeçid ve Abdülaziz zamanında Balyan ailesinden Ermeni asıllı dört mimar ve sonrasında II. Abdülhamid zamanında (1876-1909) İtalyan asıllı mimarlar, Türk zevkine yabancı eserler yapmışlardır. Bunlardan bazıları; Askeri Tıbbiye (Haydarpaşa Lisesi), Düyunu Umumiye (İstanbul Lisesi), Eminönü ve Galata Osmanlı Bankalarıdır. Ziya Gökalp'le başlayan milliyetçi hareket mimari ve sanatta tekrar eski Türk mimarisini canlandırmış ve Neo-klasik üslup doğmuştur. Avrupa'da eğitim almış olan, Kemaleddin ve Vedat gibi genç mimarların elinden çıkan ve temiz bir üslup gösteren yapılardan bazıları da şunlardır; İstanbul'daki bazı vakıf hanları, Bostancı, Bebek camileri, Sirkeci'deki Büyük Postahane, Haydarpaşa ve Moda İskeleleri ile Ankara'da TBMM, Gazi Terbiye Enstitüsü'dür (Aslanapa, 1984:284).

Maden işçiliğinde, Osmanlı döneminde öne çıkan unsurlar olarak madalyalardan ve şamdanlardan bahsetmek mümkündür. Özellikle şamdanların sade biçimleri, diğer eşyalarda aşırıya kaçan süslemeyle çelişir. Bu durum yalnızca Osmanlılara özgü değil, bütün İslam sanatına ait tipik bir karşıtlıktır. 17. ve 18. yüzyılda tombak tekniğiyle süslenmiş eşyalarda, Avrupa'dan alınan barok ve rokoko etkileri gözlemlenir (Curatola, 2010:195).

Dokuma çok önemli bir sanat dalıydı. Anadolu Selçuklularının tekstil sanatı, Osmanlı'nın tekstilde 15.yy'da en güzel örneklerini oluşturmasında temel oluşturur. Bu kumaşlarda figür yoktur. Simetrik kompozisyonla geometrik şekiller ve bitki motifleri verilmiştir (Aslanapa, 1984:360).

Osmanlı'da dokumacılık; bina yapımı dışında lokomotif sektör niteliğini taşıyordu. Bu durum ipek ve kadife gibi lüks üretim için de geçerliydi. "İmparatorluğun başlıca iki üretim merkezi vardı: Bursa ile İstanbul...Gerek hammadde, yani ipek üretimi açısından, gerek üretim ve satış açısından öncelik Bursa şehrindeydi". Toplam rakamlar

açısından bakıldığında hammadde yeterli değildi ve İran'dan ithalat yapmak zorunluymdu (Curatola, 2010:203).

Kaftanlar, Osmanlıların en çok kullandıkları giysilerin başında geliyordu. Kaftanlarda dikim tarzından çok, malzemenin kalitesi ve süslemelerin canlılığı amaçlanıyordu. Bunlar, yuvarlak hâkim yakalı ve düz kesimli, alt kısmı çan biçiminde, çoğu zaman boyundan bele düğmeli yekpare giysilerdi... Hiç kuşkusuz, giysilerin büyük kısmı tek-renk ve düz olsa gerekti; tercih edilen motifler arasında, *çintemani* adı verilen Ota Asya kökenli motiften söz etmek durumundayız; bu motif, çini gibi başka malzemelerde de yaygın olup, üst üste üç küreden oluşur ve aralarda bir çift dalgalı şerit olabilir ya da olmayabilir (Curatola, 2010:206).

Çintemani yalnızca Osmanlı hükümdarlarının kullanabildiği bir motifti. Çok daha eski hükümdarlıklara bağlantılı olan bu motifte, çift dalga kaplan postunun, üç küre ise kaplan pençesinin üsluplaştırılmış biçimidir. Kaftanlarda çiçek temaları çok daha hâkimdir ancak geometrik desenlere de rastlanır (Curatola, 2010:206).

Türk kumaşlarında kırmızı renk hâkimdir. Parlak kırmızı milli renktir ve çeşitli tonları vardır. Kırmızıdan sonra en çok kullanılan renkler mavi, yeşil, siyah, beyaz, bej ve altın sarısıdır (Aslanapa, 1984:363).

Ketenden yapılan tılsımlı gömlek de kendine has bir giyecek türüdür. Bezemesi; Kur'an ayetlerinden, Kabala ile güçlü bağları bulunan nümerolojiden, sihirli sayı karelerinden ve rakamlardan oluşur (Curatola, 2010:206).

Halıcılık; "Doğaları gereği bu el yapımı ürünler, Osmanlı sanatına, daha doğrusu büyük bir imparatorluğun yarattığı uygarlığa ilişkin derin bir okumaya olanak sağlarlar" (Curatola, 2010:207). Kolay taşınabilir olmaları ve tek başlarına süslü mekânlar yaratabilmeleri, çadırlardan, camilere, köşk ve saraylara kadar her yere girmelerinin sebebidir. Selçuklu halıları ile Osmanlı halıları arasında süreklilik vardır. Yün en temel malzemedir ve düğüm atmadaki simetrik teknik uzun yıllar kullanılmıştır. Halı dokuma kolektif bir etkinlik olduğu için halılar anonim eserlerdir (Curatola, 2010:207).

15. yüzyılda en yaygın motif hayvan motifleridir. Bunlar zeminde yinelenen bir şemaya göre, geometrik çerçeveli veya çerçevesiz olarak, tek ya da karşılıklı duran hayvanlardır (Curatola, 2010:209). Uşak, 15. yüzyıldan başlayarak halı üretimi konusunda en önemli bölgedir. Konya, Ankara ve Çemişgezek de diğer merkezlerdir. Ama hiç biri Uşak'ın önünde değildir (Curatola, 2010:210).

Halılar o zaman da, farklı kullanım alanlarına göre farklı büyüklüklerde ve kalite de üretiliyordu. 15. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak saray nakkaşlarının tasarladıkları desenler ön plana çıkar. Böylece bu dönemde ortaya çıkan ve çok tutulan bir desen de, altıgen ya da sekizgen madalyon üzerine oturan geometrik desendir. Bunlarda küçük dolgu öğeleri vardır ve “gül” olarak tanımlanırlar. Kitlesele bir olgu olmamakla beraber halı bir statü sembolüydü. Aynı zamanda ihraç malı olan halının ihracatında Venedik kilit rolü oynuyordu (Curatola, 2010:210).

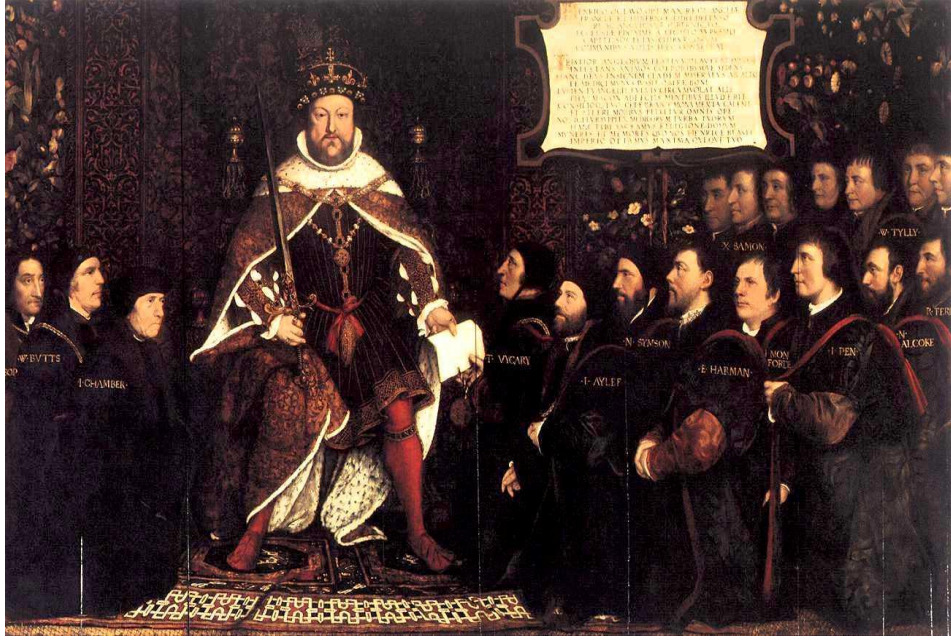
Doğu-Batı arasındaki lüks mal ticareti, İtalyan süsleme sanatları üzerinde güçlü bir etki yaratır ve bu konuda resimler önemli bulgular sağlar (Rosamond, 2005:243). Üstün kaliteli ve havlı el dokuması halılar özellikle 15. yüzyılın ortalarında uluslar arası ticaretin en prestijli ürünleriydi (Rosamond, 2005:126). 14.yy'da Avrupa'lı ressamların tablolarında Türk halıları görülmeye başladı. Halılarda hayvan ve kuş figürlerinin görüldüğü bu tablo geleneği 15.yy ortalarına kadar devam eder. 15.yy. sonuna doğru halılardaki hayvan desenleri yerini geometrik şekillere bırakmıştır. Bunlar İtalyan, Felemenk ve Hollanda tablolarında görülen, ancak ressam Holbein'in tablolarında çok sık kullanıldığı için Holbein halıları olarak geçen halılardır. Beyşehir'de bir parçası bulunan onbeşinci yüzyıl halısı Holbein halılarının en eskisidir. Çok büyük boylu olan bu halılar zengin ve gösterişli bordüre sahiptir. Halılarda ilk defa görülen mor renk ise bu yüzyıl için karakteristiktir. Bugüne kadar bilinen en eski seccadeler 15.yy'dan kalma olup, Türk halı sanatının ayrı bir

grubunu teşkil eder. Bunlardan İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan üç tanesinin kompozisyonları birbirinden tamamen farklıdır. Bunlardan biri üst üste sekiz mihrap desenli ve ince kufi bordürlüdür. Diğeri kandil ve madalyon motiflerinden oluşan ve kufi motifle yapılmış mihrap bordürlü bir seccadedir. Üçüncüsü ise; üç marpuç şerit arasında, birbiri üzerine geçen üç madalyonlu ve ince kufili klasik Selçuklu bordürlüdür. Rönesans tablolarında diğeri 15.yy. seccade tipleri de görülür. Gentile, Giovanni Bellini, Carpaccio ve L.Lotto'nun resimlerinde bunlar tasvir edilmiştir (Aslanapa, 1984:354).

Bu resimler kendi üretimimiz olan halılar hakkında bize ışık tutan kaynaklardır;



Resim 19- Domenico Ghirlandaio. Meryem Tahtta. Yaklaşık 1484. Floransa-Uffizi Galerisi



Resim 20- Hans Holbein. Adam and Eve. 1571. Kağıtla kaplanmış ahşap üzerine yağlıboya.

Holbein halıları, Selçuklularla, 16.yy'da gelişen Osmanlı halı sanatı arasındaki geçişi işaret eder. Uşak halıları madalyonlu ve yıldızlı olmak üzere iki tiptir ve Holbein halılarının bir kısmını oluşturur. On metre büyüklüğe ulaşan madalyonlu halılar, büyük orta madalyon, bunun üstünde ve altında birer, yanlarda ikişer kesik madalyonla sonsuzluğa işaret eder. Sonsuzluk teması yıldızlı Uşak halılarında madalyonlarla baklavalardan çeşitli alternatiflerle sıralanmasıyla daha belirgindir (Aslanapa, 1984:354).

16. yüzyılda, halılar dâhil olmak üzere Osmanlı sanatında, Tebriz'in alınmasının, Suriye ve Mısır'ın fethinin etkisinin hissedildiği olgun dönemdir. O dönemde Kahire'deki halı işlikleri ve imalathaneleri nicelik ve nitelik olarak yüksek standartlardaydı. Halı ustalarından bir kısmı I. Selim ile saraya gelerek, çalışmaya başlamıştır. Bunlar yeni bir teknik olan ve eğri çizgili desenlere daha çok uyum sağlayan asimetrik düğüm ya da İran düğümünü kullanıyorlardı. Bu teknikler kompozisyonların uyumu açısından avantaj sağlıyordu. 19. yüzyılın sonlarına doğru halıcılıkta sentetik boyaların kullanılmaya başlanması bu sanatı tehlikeye atmıştır. Ancak Lâdik, Milas,

Mucur ve Konya seccadeleriyle, Karapınar ve İzmir halıları hala beğenilmektedir (Curatola, 2010:215).

Osmanlı döneminde sanat sadece saray çevresinde değil, toplumsal hayatın tamamında etkindir. O dönemde bir estetik çizgi oluşmuş ve bu bir yaşam biçiminin yansıması olarak halıdan kaşığı, silahtan kitaba, kıyafetten mimariye kadar hayatın her köşesine sinmiştir. Evliya Çelebi; IV. Murad döneminde bir sayımda İstanbul'da sanat ehli sayısının 57 olduğunu bildirir ve Seyahatnamesi'nde XVII. asırda İstanbul'da yüzden fazla dükkânda, üçyüz müzehhip bulunduğunu yazar (Özkeçeciler, İ., Özkeçeciler, B., 2007:18).

II.2.1. İslam Sanatının Özellikleri

Süsleme

Sanatın tarihi içinde, öteki çağlardan ayrı ve belirgin özellikleriyle ortaya çıkan bir 'süsleme çağı' yoktur. Tarih içinde mimari, müzik ve sahne sanatları çoğu defa aynı anda yaşamışlardır. Bir yer inşa edilirken, aynı anda insanlar bazı takı ve giysiler içinde dolaşmakta, resim de yapmaktaydılar. "Her sanat bir diğeriyle öylesine içli dışlı olmuştur ki, eğer sanatları, her biri ayrı kutulara yerleştirilmiş eşyalar gibi düşünürsek önce kendimizi aldatmış oluruz" (Mülayim, 2010:132).

Günlük yaşamda ve sanat tarihi yazılarında "süsleme" kavramı, genel olarak; bir obje veya mimari yüzeye, onu güzel ve anlamlı kılan çeşitli unsurların uygulanması anlamına gelir. Genelde güzel, bazen de sadece anlamlı bulduğumuz süsleme, her durumda eşyaya uygulanan bir ektir ve eşya ya da mimarinin işlevsel yapısını değiştirmez (Mülayim, 2010:122). "Süsleme birikimi Türkçe'de, bezeme ve tezyinat gibi, biri Türkçe, diğeri Arapça olan iki ayrı kelime ile karşılanır. Bezeme, süslenmiş yüzeydeki, renkli-renksiz, düz, kabartma ve oyma gibi bütün teknikleri anlatırken, kompozisyon içindeki her

bir unsuru “bezek” kelimesiyle ifade etmek, anlam boyutuyla değil; bir dil alışkanlığı ile ilgilidir” (Mülayim, 2010:123).

İslam tezyinatı, bütünüyle akılcı ve unsurların dikkatle yerleştirildiği bir tasarımdır. Ölçülerdeki duyarlılık ve lirizm, kompozisyonu seyreden kişiyi etkiler. Kompozisyona katılan unsurları; bitki motifleri, yazı, geometrik şekiller, hatta insan yüzlerini, bütünden ayırıp, her birini tek tek görmek istemeyişimizin sebebi, sistemin bütününde dolaşan mantıktır. Böyle bir sanat anlayışının barındırdığı biçimlerin yorumu, yine bu sanatın üniversal (külli) boyutları içinde yapılabilir. “Kevn” (oluş), bir bütünlük gösterdiğinden her şey ancak bu kavramla açıklandığı zaman anlam kazanabilir (Mülayim, 2010:146).

“Süsleme” olarak kabul edilen şekiller, bütün dünyada içi içe geçmiş inançların tarihiyle bağlantılıdır. Her bölgede ve dönemde, yoğunlukları değişmekle birlikte form dizileriyle sürekli karşılaşırız ve bunların kaynaklarını belirlemek güçtür. Bir formun nereden geldiğini kolayca belirleyemediğimiz gibi, aynı şeklin farklı kültür çevrelerinde değişik adlarla ortaya çıkışını veya büsbütün yok oluşunu her zaman kolayca açıklamak mümkün olmaz. Dekorasyon kuramını düşüncede şekillendirirken, kullanılan öğelerin tarifi, genel ve özel adı, görüldüğü örnekler, uygulama sıklığı, genel içindeki yeri, ikonografik değeri ve diğer temalarla ilişkisi gibi konuları anlayabilmek için derinlere inmek gerekir (Mülayim, 2010:108,109). Süsleme konularının kaynağına inen her araştırmacı varoluşa ait sorularla ve anlam boyutuyla karşılaşmaktadır. Günümüzde ilkel insanınkinden farklı olsa da, insan zihninin mistik soruları hala vardır. (Mülayim, 2010:111). Eski çağlara inildikçe, büyü nerede biter, din nerede başlar, bu ayrımı tam olarak yapmak zorlaşır. Büyü ve tılsım, güçsüz ve çaresizlik içindeki insanın, yardım isteğinden doğarken, bu isteğin insanı rahatlatan şekillerle dışa vurulması kaçınılmazdı. İnsan yaratısı ses ve beden hareketleri yanında, daha kalıcı olanlar çizilmiş şekillerdir. Bu özel şekiller sıradan olan diğer şekillere göre daha tatmin edicidirler (Mülayim, 2010:110).

Bu bağlamda, organik olanın dışında, ölümlü, fani bir bedene benzemeyen, canlı bir varlığı taklit etmeyen form öncelikle tercih edilmiş olmalıdır. Böyle bir beklentide figür işe yaramaz.

Koruyucu şekil, dengeli, güvenilir, soyut ve yalın olacaktır. Koruyucu işaret, giderek kalıplaştığından sembol niteliği kazanır. Belirli bir anlamın kesin, bölünmeyen ve tereddüde yol açmayan timsali, artık bir parola gibidir. İnsanın duygusal dünyasında ani, içten ve kesin anlamı olan bu şekil için akıl yürütmeye gerek yoktur (Mülayim, 2010:111)

Günümüzde “süsleme” çok geniş bir anlam taşır. Kent alanlarından, daha tarihsel ortamlara ve kırsal alanlara doğru genişleyip çeşitlenerek, farklı nitelikte katmanlar ve kategoriler sergiler. Süsleme coğrafi genişliği fazla, farklı etnik çevrelerde binlerce yılda birikmiş olan yaygın bir tabana sahiptir. Çok eski olduğu kesindir ve bir bakıma bütün insanlığın malı gibidir (Mülayim, 2010:120). Süslemede değişken ve güncel konular sahnelenmediğinden, temalar kalıcı ve evrenseldir. Bu temalar yüzlerce zaman kesitini birden çağrıştırebilir. Zaman içinde bu sonucun elde edilmesi gözlem değil; artistik “içtepi”dir. Formun sıradan gerçekle ilgisi olmadığından, formun elastik imkanlarıyla sanatçının kreatif gücü arasındaki diyalog sırasında tasarım oluşur. “Burada amaç, sergilemek, öğretmek veya belgelemek değil, hayata daha tinsel, daha bütüncül yaklaşmaktır” (Mülayim, 2010:121).

“Süsleyici davranış, sürekli ve akıcı olmanın da yollarını aramıştır. Tekrarlama, yerini değiştirme, ikinci tekrarda formu değiştirme, sayıca üretme ve ulama, böylelikle ulaşılan duruş sağlamlığı ve yoğunluk sorunları, insan elinden çıkacak olan işlenmiş yüzeye yeni bir nitelik vermek üzeredir” (Mülayim, 2010:126). Temalarda veya motiflerde nöbetleşe tekrarlar bulunuyorsa, bu bize yabancı değildir. Trafik işaretleri, belirli aralıklarla okunan ezan, karşılıklı selamlaşma, bazı folklorik gösteriler, eşli oyunlar gibi ritüeller, bizi simetriye ve aynı anda ritme alıştırmıştır. “Ritim, yapılan işi kolaylaştırmakta ve başarıya götürmektedir” (Mülayim, 2010:127).

Tekrarlama ve ritim, doğadaki örneklerinde olduğu gibi, basit ya da karmaşık, farklı tempolar gösterebilir. Aynı formun tekrarı (repetition), farklı formların nöbetleşe ve atlama düzeniyle (alternance/münavebeli) ilerleyişi, her durumda noktaya odaklanmış düşünceyi, akan

düşünceye dönüştürürken insan gözünü hareket ettiren daha dekoratif bir davranışa yol açar (Mülayim, 2010:127).

Figürlerin bıraktığı boşluğu doldurmak üzere geometrik formlara yönelen sanatçılar, bitkisel süslemeleri de bir başka anlatım yolu olarak kullanmışlardır. Ancak İslam sanatçısı bitkisel formlar bağlamında bile doğada gördüğüne karşı ilgi duymamıştır. Tıpkı figürde olduğu gibi, gözlemden çok imgesel görüntüleri tercih etmiş, doğada bulunmayan formlar yaratmıştır (Mülayim, 2010:161).

İslam'da geometrik şekiller, inançtaki irade gücünü vurgulayan birer seçimdir. Altıgenlerin, dörtgenlerin ve yıldızların içsel bir anlamı vardır ve bu anlamlar çok dolaylı soyut imalar içerdiğinden putperestlik ve ikon bağımlılığının panzehirleridir (Mülayim, 2010:160). Hangi adla anılırsa anılsın, motiflerin oluşturduğu kompozisyonların işlevleri, çağrışımları ve kendi sembolik içeriklerini nesneye eklemek, ona manevi bir öz ve derinlik kazandırır (Mülayim, 2010:124). Bir “motif”in, yaratıcı ruh veya üstün varlıkla bağlantı kuran bir aracı olduğu şeklindeki ortak görüş, çok açık dillendirilmese de benimsenmektedir (Mülayim, 2010:112).

“Eğer bir form uğurlu, kutsal sayılıyorsa, korkutucuysa ya da bilmediğimiz herhangi bir sebeple simgesel bir değer taşıyorsa, o form ile insanın hayati bir bağlantısı, yoğun bir alışverişi var demektir”. Tekil form, kişiye veya kabileye ait, kolayca uygulanabilen bir mülkiyet belirlemesi (damga) olabileceği gibi, süslemenin temellerinden biri olan simetri ilkesine de cevap verebilir. Simetriye olanak veren formlar, insanlık tarihinin herhangi bir noktasında ve herhangi bir yörede karşımıza çıkabilir. Kolayca uygulanabilmeleri bir avantaj sağlarken, kaynak, köken ve kimlikle ilgili en ciddi ikonografik sorunları bu formlarda yaşanır, çünkü fazlasıyla soyut ve geneldirler (Mülayim, 2010:119,126).

Halı, ahşap işleri ya da renkli pencere camlarında çoğu defa bir “olay” anlatılmadığından, fiziksel gerçeği inandırıcı yapan unsurlar, perspektif, rakursi, sfomato ve kesişmeler yoktur. Espas duygusunu canlı tutmak üzere derinlik vermek yerine; formların (ki bunlar artık motif ya da yazı olabiliyor) birer dekor elemanı olarak birbirlerine mesafeleri önem kazanır. Bu tür sanatlarda kompozisyon dediğimiz şey; istif, düzenleme, boyutlandırma, yani bir tasarım ilkesi olarak belirecektir (Mülayim, 2010:116).

Sonsuza açılma isteği, genel anlamda bir genişleme ve zenginleşmenin ifadesidir. Zaman içinde tekil sembol gücünü kaybetmiş ve yerini yeni görevleri olan girift ve üretilmiş süsleme almıştır. Bu tür sanat kurumlarda süreklilikle birlikte büyümüştür. Her şeyden önce tasarım yüzeyleri genişlemiş ve örgütlenmiş sanatçı gruplarına ihtiyaç duyulmuştur. Sonsuza açılma isteği en genel anlamda bir genişleme ve zenginleşmenin ifadesidir. Artık tekil sembolün gücünü kaybettiği, bunlara yeni görevlerin verildiği girift ve üretilmiş bir tezyinat alanı, toplumsal genişleme ve kurumlarda süreklilikle birlikte büyümektedir (Mülayim, 2010:128).

“Motif” terimi genel olarak bir işleme veya duvar yüzeyinde tasarlanan örneklerin ortak adıdır. Bu terim daha çok çiçek ve yaprak türleri, bazen de soyut ve geometrik şekiller, yani figüratif olmayan formlar için kullanılır. Motifler ve onların oluşturduğu kompozisyonların işlevleri, kendi sembolik içeriklerini nesneye eklemek, ona manevi bir öz ve derinlik kazandırmaktır (Mülayim, 2010:124).

“Sonuçta tam ve kıvamını bulmuş bir açıklama yapılmasa bile, bir “motif”in, yaratıcı ruh veya üstün varlıkla bağlantı kuran bir aracı olduğu şeklinde ortak bir tutum benimsenmiştir” (Mülayim, 2010:112).

[...] anlatılan nedir, hangi amaca hizmet eder, taşıdığı anlam nedir soruları, bizi subjektif ve kültürel yapının çözümlenmesine götürür ki, bu, kısaca anlam boyutudur.(...) Ancak biçimi yaratan (sanatçı) bizim kadar ayrıntılı bir hesaplama girişmemiştir. Bir başka deyişle, bir Ortaçağ kumaşı ya da Neolitik kap, sanat tarihçileri için üretilmemiştir (Mülayim, 2010:113).

“Süsleyici sanatlarda form; maddenin, çizgi veya renklerle kümelenişi, bu yolla konu veya temayı öne çıkaran yapı elemanıdır” (Mülayim, 2010:115). “Eğer bir form uğurlu, kutsal sayılıyorsa, korkutucuysa ya da bilmediğimiz herhangi bir sebeple simgesel bir değer taşıyorsa, o form ile insanın hayati bir bağlantısı, yoğun bir alışverişi var demektir” (Mülayim, 2010:119).

Çokça kullandığımız desen, pentürde ve süsleyici sanatlarda farklı şeyleri anlatır. Resim sanatında desen bir ön aşamadır.(...) Çözümleme, düşünme ve doğru anlatım yapabilmek üzere bir ön çalışmadır. Ama “halının deseni” farklı bir şeyi anlatır. Süsleyici sanatlarda desen, işlenecek olan kompozisyonun birebir çizimidir. Rengin altında değil, konturunda yer alır, rengi değiştirmez, yönlendirir (Mülayim, 2010:116).

Halı, ahşap işleri ya da renkli pencere camlarında çoğu defa bir “olay” anlatılmadığından, fiziksel gerçeği inandırıcı yapan; perspektif, rakursi, sfomato gibi unsurlar yoktur. Espas duygusunu canlı tutmak üzere derinlik vermek yerine; formların birer dekor elemanı olarak birbirlerine mesafeleri önem kazanır. Bu tür sanatlarda kompozisyon dediğimiz şey; istif, düzenleme, boyutlandırma, yani bir tasarım ilkesi olarak belirecektir (Mülayim, 2010:116).

İslam sanatında motif, form, desen gibi unsurlar, bu sanatın temel yapı taşlarıdır. Görkemli İslam sanatı en büyük eserlerini mimaride vermiştir. Dünyada eşi benzeri olmayan bu yapıların büyük bir inanç ve sevgiyle vücuda getirildiği içlerine girilince anlaşılır. Camiler ve kervansaraylar gibi yapıların yakınında ya da içinde bulunduğunuz zaman hissettiğiniz şey; sadece geçmiş değildir. Bir elin kalbinize dokunduğunu hissedersiniz. Bu inançtır! Çünkü inanç olmasa bu kadar görkemli ve güzel eserler verilemezdi. Günümüzde yaşayan bir sanatçı için de en önemli konu! Çünkü dinin de sanatın da temeli sonuçta inançtır.

Bir sanatçı; eserlerine bizim algılayacağımız şekilde geleneğin ya da İslam sanatının unsurlarını kullanarak çalışmasa da içinde yaşadığı toplumun geçmişini ve birikimlerini bilmelidir. Sadece kendi toplumunun kültür verilerini de değil üstelik. Yukarıdaki bu konuyla ilgili kısa bir araştırma göstermiştir ki; sanat; etkileşim olmadan mükemmele erişemez.

II.3. Minyatür Sanatı

İnsanın çevresini iki boyutlu olarak ifade etmesinin adı resim olduğuna göre minyatür sanatı da bir resim sanatıdır. Fakat geç İslam'da bu sanat aynı zamanda bir kitap sanatıdır. Batılının terimiyle bir resimleme (illustration) sanatıdır. Başka bir deyişle bağımsız bir sanat değil, bağımlı ve çoğu kez 'küçük sanat' olarak adlandırılabilen bir sanattır. İslam tarihinde minyatürcü yani nakkaş, kitap sanatçıları içinde, kesinlikle yazar ve hattattan sonra, kitabı süsleyen müzehhipten de önce gelir. Ve bu hiyerarşi içinde biz kitabın yazarı ve kâtibini (hattatını) biliriz, fakat minyatürünü yapanı daha az biliriz. Çoğu kez de bilmeyiz. (Kuban,2009:199).

“Sözcük, Latince *miniare*'den (kırmızıyla boyama) kaynaklanan İtalyanca *miniatura*'dan Fransızca'ya, oradan da Türkçe'ye girmiştir”. Batı'daki kitap bezeme sanatında baş harflerin kırmızıya boyanarak vurgulanmasından dolayı, el yazması resimleri bu şekilde anılır (Renda, 1997:1262).

Minyatür, geniş anlamıyla el yazmalarına metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir. Batı'da kökeni Antik Çağ'a, Doğu'daysa İslam öncesi dönemlere kadar inen el yazması ressamlığı, ortaçağ boyunca yaygın bir sanat dalı olmuştur. İslam dünyasında HAT sanatıyla birlikte gelişen bu sanat, 13. yy'dan 19 yy'a değin egemen resim türü haline gelmiştir (Renda, 1997:1262).

Minyatür; betimlediği kitabın metni, yazısı, bezemeli cildi veya sayfalarının tezhibinden ayrı düşünülemez. Hazırlanan yazma; edebî, tarihi ya da bilimsel, ne tür olursa olsun, nakkaşın görevi; metne sadık kalarak anlatılanları tüm ayrıntılarıyla resimlemektir. Figürlü bir anlatım biçimi olmasına rağmen, nakkaş olayları resimlerken, Batı sanatının özellikleri olan, ışık-gölge, perspektif vs. gibi öğeleri kullanmaz. Canlıları da nesnelere gibi

soyutlayarak birer dekoratif öğeye dönüştürür. İki boyutlu bir kalıba dönüşen insan figürü, etrafındaki nesnelere orantılı olmayabilir. Binalar, ağaçlar yan yatıp, gökyüzü altın yaldıza boyanabilir (Renda, 1997:1262).

Uygurların yaşadığı Turfan Havzası'nda bulunan duvar resimleri minyatür sanatının kökeninin burada olduğunu göstermektedir. İslam dünyasına ait ilk el yazmaları 9.yy.'a tarihlenir. Antik kaynakların Arapça'ya çevirisinin yapıldığı bu döneme ait hiç minyatürlü el yazması yoktur. İslam sanatında ilk minyatürlü yazmalar 11.yy. sonuna aittir. Bu döneme ait minyatürlerde ilkel insan ve hayvan tasvirleri vardır. Bunlar henüz gelişmemiş, metni açıklayıcı basit figürlerdir (İnal, 1997:1262).

İslam'da resim sanatı yalnızca VII-VIII. yy.'da, Emevi döneminde var olabilmıştır. Bu dönemde fethedilen yeni topraklardaki kültürlerle temasa geçilmesinin sonucu olarak, camilerde ve sivil yapıların duvarlarında Geç Helenistik ve Sasani sanat geleneklerini yansıtan tarzda resimler ve mozaikler yapılmıştır. Kubbetü's-Sahra (691), Şam Emeviye Camii (705-721), Kusayr-ı Amra (711-715) ve Kasru'l Hayri'l Garbi (728) camilerinde natüralist tarzda resimler vardır (Mahir, 2005:16).

Değişim IX. yy.'da yaşanır. Kuran'ı Kerim'deki bazı hadisler kıyamet günü, canlı varlıkların resimlerini yapanlardan hesap sorulacağı ve onların cezalandırılacağı şeklinde yorumlanmıştır, çünkü tasvir, o dönemde bir anlamda Allah'ı taklit etmek olarak algılanmaktaydı. Bu dönemden itibaren yapılarda kullanılan duvar resimleri ve mozaikler yerlerini kitap resimlerine bırakmıştır. Geç Abbasi döneminde iktisadi yapının değişmesiyle ortaya çıkan zengin ve tüccar sınıfları resimli kitap üretiminin artışında rol oynamıştır. Bu dönemde antik dünyaya ait eserlerin çevirileri yapılıyor, çeviri sırasında da kitaplarda yer alan resimler soyutlaştırılarak kopya ediliyordu. Dönemin önemli edebi

eserleri de bu tasvir tarzındaki, gölge oyunu benzeri şematik kalıplarla süsleniyordu (Mahir, 2005:16-17).

Hıristiyanlıkta kutsal kişilerin resmi yapılırken, Müslümanlıkta bunun tersi düşünülmüştür. Müslümanlıkta insan kutsal bir varlık olduğu için vücudu saklanmıştır. Aşırı örtünme düşüncesi de kutsal yaratıklara tapma isteğine karşı koyma amacını taşır. Resim sanatının kitap içlerine saklanması da bir çeşit tesettür düşüncesini hatırlatır (Aksel, 2010:7).

“Türklerde minyatür geleneğinin, Orta Asya’da Uygurlar (745-840; 840-1300) döneminde ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Günümüze ulaşan bazı minyatürlü yaprak parçaları, bu dönem kitap resminin şekillenmesinde Manihaizmin etkili olduğunu gösterir” (Mahir, 2005:31).

11. ve 13. yy. arasındaki Selçuklu Dönemi minyatürleri çok çeşitlilik gösterir ve genel olarak bilim konulu yapıtlar ile edebi konulu yapıtlar olarak iki gruptan oluşur. Bu döneme ait Hıristiyan, Habeş, Sami ve Selçuklu tipindeki insan figürleri bölgenin kozmopolit yapısını gösterir. Mekân bütün basitliğine rağmen, dönemin yaşam tarzını verir. Köyler, tarımsal etkinlikler, yapı tipleri, kervanlar, şölenler, dükkânlar dönemle ilgili bilgi vermektedir (İnal, 1997:1263).

1258’de Moğol istilaları sonucu Bağdat’ın alınması, 14. yy. İslam minyatürünü etkiler. Moğollarla gelen Uzakdoğu ve Çin sanatının manzara ve bitki öğeleri, eski minyatür tarzına eklenerek melez bir biçim ortaya çıkar. İslam’da bilinen ilk tarih konulu örnek Reşideddin Tabib tarafından 14. yy. başında yazılıp, resimlenmiştir. Adı, “Cami-üt-Tevarih” (Tarihler Derlemesi) dir. 1335’den sonra İran’da Celayirli Hanedanı döneminde kuyumcu işçiliğini andıran ve yüzey bezemesine dayanan bir üslup gelişmiştir. (SF1263). Bu üslup, sonraki çağlarda ve özellikle 15. yy’daki İslam minyatürlerinin en güzel

örneklerinin temelidir. Bu üslupla minyatür, metinde anlatılanları açıklayan bir resim olmaktan çok, göz beğenisini uyaran bir kitap bezeme türü haline gelmiştir. İnsan figürlerinin boyutunun da küçülerek yüzey bezemesinin bir ögesi durumuna geldiği, bu sanatta amaç; çeşitli renkler ve örgeler inceliğiyle elde edilen yüzeysel uyum olmuştur. Eş zamanlı olarak Şiraz, Suriye ve Mısır'da da önemli çalışmalar yapılmıştır (İnal, 1997:1264).

16. yy.'da İran'da Safevi'ler döneminde minyatürlerin boyutları büyümüş, tam sayfa minyatürler yaygınlaşmıştır. Bu minyatürlerde görülen günlük konular ise, dönemin gerçekçi akımını simgelediği için önemlidir. Yine bazı sanatçıların şah ailesinden olmayan koruyucular için resim yapmaya başlaması da bir yeniliktir (İnal, 1997:1265).

Selçuklu döneminden günümüze ulaşan minyatürlü yazma sayısının çok az olmasına karşın, diğer sanat dallarında görülen tasvir özellikleri, onların resim sanatına da önem verdiğinin göstergesidir. Yine de 15. yy.'a kadar Türklerde minyatür sanatından söz etmek mümkün değildir (İnal, 1997:1263).

Selçuklu Türklerinin, XI. ve XII. yy.'da İran'dan Mezopotamya'ya, Suriye ve Anadolu'ya kadar yayılmaları İslam minyatürü üzerinde Türklerin etkisini artırmıştır. Bu nedenle XIII. yüzyıl başlarında Selçukluların hamiliği altında çalışan sanatçıların çalışmalarında değişiklikler gözlenir. Dönemin bilim konulu kitaplarında Uygur kökenli Selçuk tiplerinin yanı sıra gündelik hayattan tasvirler de yer almaya başlar. Bu durum Geç Antik ve Bizans etkilerini özümsemiş yeni bir resim üslubudur. Aynı dönemde Artuklu emirlerinin de resim sanatına destek verdiği, özellikle Diyarbakır'da yazma kitap faaliyetlerinin hız kazandığı bilinmektedir. "Selçuklu döneminde, hükümdarların yanı sıra Mevlana ve müritlerinin desteğiyle Anadolu'da oluşturulan sanat ortamında minyatür sanatı da önemli bir yer tutmaktaydı" (Mahir, 2005:33).

Osmanlı minyatürlü yazmalarının günümüze ulaşmış en erken tarihli, Şair Ahmedî'nin *İskendername*'sinin 1416'da Amasya'da kopya edilmiş resimli bir nüshasıdır. *İskendername*, Makedonyalı İskender'le ilgili öykülerin anlatıldığı önemli bir eserdir. Bu eser aynı zamanda İslam tarihi, Osmanlı tarihi ve Mevlit bölümlerini içerir. Bu çalışmanın Venedik nüshasında Ertuğrul Gazi'den, Süleyman Çelebi'ye kadar hüküm sürmüş padişahları içeren ve belge değeri taşıyan minyatürler vardır. Bu nedenle *İskendername* Osmanlıların ilk resimli tarihleri olması bakımından önem taşır (Mahir, 2005:42-43).

İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı minyatür sanatı yeni bir döneme girdi. Bunun sebebi Fatih Sultan Mehmed'in, batılı krallar gibi portresini yaptırmak istemesiydi. Fatih batı dünyasının bilim ve sanatına ilgi duyduğu gibi, doğunun sanatına da kayıtsız kalmamıştır. Onun döneminde İsfahanlı, Şirazlı ve Tebrizli sanatçılar İstanbul'a göç etmiş ve Minyatür konusunda II. Beyazıt döneminin oluşumuna katkıda bulunmuşlardır. Bu dönemde, Osmanlı minyatürünün İslam minyatürüne paralel bir gelişme gösterdiği gözlenir. Kelile ve Dimne, Hüsrev-ü Şirin ve Yusuf-u Züleyha gibi edebi eserlerin resimli nüshaları bu dönemde hazırlanmıştır. Ayrıca Kuran'ı Kerim'in görkemli tezhipleri yapılmıştır. Aynı dönemde mimari çizimlerle üçüncü boyut etkisi yaratılmaya çalışılmıştır. Doğaya ait elemanlar gölgeli boyamayla hacimlendirilmiştir. Bu denemeler Avrupalı sanatçıların etkisidir. Süleyman peygamberin yaşamını anlatan Süleymanname de bu döneme ait önemli bir eserdir (Mahir, 2005:45,48).

Osmanlılarda Fatih Dönemi'nden (1451-81) önceki döneme ait minyatür örneği bulunmamaktadır. Fatih Sultan Mehmet; İstanbul'u fethinden ve Topkapı Sarayı'na yerleştikten sonra, sarayda bir nakkaşhane oluşturmuş ve bu nakkaşhane 19. yy.'a kadar çalışmıştır. Bir yazmanın minyatürlerinde birden fazla nakkaş çalışmakta, bunların başında da bir başnakkaşın bulunduğu bilinmektedir. Sayfaya önce desen çizilmekte, ayrıntılar

sonradan doldurularak boyanmaktaydı. “Fatih dönemi, Osmanlı resminde PORTRE geleneğinin yerleşmesi açısından büyük önem taşır. Fatih’in sarayına gelen Avrupalı ressamların özendirdiği yağlıboya portrecilik Osmanlı nakkaşlarının eline kısa bir süre içinde minyatür portreciliğine dönüşmüştür”. Bu dönemde yerleşen padişah portreciliği Osmanlı minyatürünün belirgin bir türü olarak 19.yy.’a kadar sürmüştür. Aynı dönemde Edirne’de yapılmış minyatürlü yazmalar da bulunmaktadır (Renda, 1997:1266).

Osmanlı minyatürünün “Klasik Dönem”i denen dönem; Yavuz Sultan Selim’le başlar. Yavuz’un Doğu seferleri sonucu Tebriz’den İstanbul’a yüzlerce sanatçı gelmiştir. Bu yolla Herat ve Tebriz Okulu ürünleri de saray kitaplığına girmiştir. Kahire ve Halep’ten gelen nakkaşlarla beraber saray atölyesinin yapısı iyice değişmiş ve bu durum Kanuni (1520-66) dönemine kadar devam etmiştir. “Farklı kökenli sanatçıların aynı atölyede, hatta aynı yazmada çalıştığı, dolayısıyla oldukça ilginç bir minyatür üslubunun geliştiği görülen Kanuni döneminin minyatürlü yazmalarını, edebiyatla ilgili olanlar ve tarihi konulu yazmalar olarak iki ayrı grup içinde değerlendirmek mümkündür” (Renda, 1997:1267).

Yavuz Sultan Selim’in tahta çıkmasıyla (1512-1520), Osmanlı minyatürünün yükseliş dönemi başlar. Onun döneminde Tebriz ve Mısır’dan gelen sanatçılarla beraber, etkisi XVI. yüzyıl ortalarına kadar sürecek dekoratif bir tarz yaratılmıştır. İri sarıklı, zayıf yapılı figürler, çiçek kümeleri, yeşil yapraklar ve serviye benzeyen tepesi kıvrık ağaçlar bu yeni tarzın en belirgin özellikleridir. Hamse, Divan-ı Ali Şir Nevai, Divan-ı Selimi ve Firdevsi’nin Şahname’si bu dönemin önemli eserleridir (Mahir, 2005:50).

Yükseliş döneminde konusu tarih olan eserler yazıp, bunları bizzat resimleyen Matrakçı Nasuh, Osmanlı minyatüründe ‘topografik ressamlık’ adı verilen bir tasvir türünü yaratıcısıdır. Nasuh; bazı tasvirleri için Avrupa deniz haritalarındaki kent betimlemelerinin biçim dilini örnek almışsa da menzilleri, fethedilen kentleri, kale ve limanları kendine özgü

bir form diliyle resmetmiştir. O, farklı bakış açılarından elde edilmiş görüntüleri yan yana getirerek şematik ve figürsüz manzaralar yapmıştır (Mahir, 2005:51).

Matrakçı'nın Kanuni'nin 1534-36 yıllarında çıktığı İran seferini anlatan 'Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn veya Mecmu'ı Menazil adını taşıyan eserinin başındaki İstanbul tasviri çok tanınmış bir eserdir. Bu tasvirde Galata, Haliç Üsküdar ile boğazın bir bölümü resmedilir. Sanatçının bu tasviri ne bir kent planına ne de tan bir kuşbakışı çizime benzer. Kent tek bir açıdan verilirken, yapılar hem karşıdan, hem de yandan gösterilerek 200'den fazla yapı tasvir edilmiştir. 1530'lu yıllarda İstanbul'a ait en önemli görsel belgelerden biridir (Mahir, 2005:52).

Osmanlı'da tezhipli yazmalar XV. yüzyılın ilk yarısında, Bursa'da Çelebi Mehmed ve II. Murad'ın koruyuculuğu altında yoğunluk kazanmıştır, ancak o dönemden günümüze ulaşmış bir örnek bulunmaz. Osmanlıya ait ilk minyatür örnekleri XV. yüzyılın sonlarında başkentin Bursa'dan İstanbul'a taşınmasından sonraki örneklerdir. Osmanlı minyatür sanatının bu erken döneminde; Selçuklu resim tarzı ile Timurlu ve Türkmen minyatürlerinin de etkisi vardır. Bu erken dönem Osmanlı minyatür sanatının biçimlenmesinde Amasya ve Edirne'de bulunan atölyeler önemli rol oynamıştır. Osmanlı minyatürü üslup bakımından 1455-80 yıllarında Edirne'de hazırlanan küçük boyutlu ve edebiyat konulu yazma çalışmaları sırasında şekillenmiştir (Mahir, 2005:39-43).

Kanuni Dönemi'nde öne çıkan tür, tarih konulu minyatürlerdir ve yüzyıllar boyunca Osmanlı minyatürünün özgün dalını oluşturur. Fatih Sultan Mehmet ile başlayan tarih yazdırma geleneği kanuni'nin döneminde kurumsallaşmıştır. Osmanlı padişahları ecdadının soyluluğunu ve gücünü sonraki kuşaklara aktarmak için minyatürlü yazmalar hazırlatmıştır. Beş cilt olarak hazırlanan "Tarih-i Al-i Osman" ilk büyük Osmanlı tarihi yapıtıdır. Beşinci cilt "Süleymanname" adını taşır ve Kanuni'nin hayatını anlatır. Yapıt

Kanuni dönemine kadar bütün Osmanlı padişahlarının resmi törenlerini, sefere çıkışlarını ve gündelik yaşamlarını anlatır. “Sivil ve askeri erkânın görevlerinin önemine göre dairesel bir düzenlemeyle padişahın çevresinde sıralandığı bu minyatürler, aynı zamanda devlet örgütünün yapısal özelliklerini, kullanılan eşya ve giysileri yansıtarak Osmanlı devlet örgütünü ve imparatorlukta sosyal ortamı da belgelemektedir”. Tarihi konulu minyatürlerde, belirli tarihsel ya da güncel olayları tüm gerçekliğiyle belgelemeye çalışmak gibi bir tavır vardır. Bu tavır Osmanlı nakkaşını topografik resim denebilecek bir başka türe itmiştir. O dönemde gelişmiş haritacılıktan da etkilenen bu yaklaşımla, seferlere katılan nakkaşlar, yörenin belirgin özelliklerinin bir arada görülebileceği topografik bir düzenlemeye gitmiştir. Bu görüntüler, Osmanlı minyatüründe ilk figürsüz manzara resimleri oldukları içinde önemlidir. Bu konuda öne çıkan isim; Matrakçı Nasuh’tur (Renda, 1997:1267).



Resim 21- Matrakçı Nasuh. Beyan-ı Menazil-i seferi Irakeyn'den İstanbul manzarası.

Erol Akyavaş'ın "Matrakçı Nasuh" adını taşıyan eserini, yukarıda bulunan sanatçının orijinal minyatürü ile karşılaştırmak mümkündür.

Bu dönemin bir başka yeniliği de, şehname türündeki tarihi konulu eserlerin resmiyet kazanmasıdır. Osmanlı padişahlarının tarihlerini konu alan bu yapıtların birinci cildi Adem'den Nuh peygambere kadar peygamberler tarihini anlatan Enbiyaname'dir ve eser İtalya'da özel bir koleksiyonda korunmaktadır. İkinci ve üçüncü ciltlerin nerede olduğu bilinmezken, Osmande adını taşıyan dördüncü ciltte Osman Gazi'den, Yıldırım Beyazıt'a kadar olan padişahların saltanat yıllarındaki önemli olaylar anlatılır. Süleymanname adındaki son ciltte ise Kanuni'nin saltanat dönemi anlatılmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan bu eserdeki 69 tasvir, beş ayrı nakkaş tarafından resmedilmiştir (Mahir, 2005:54).

16.yy.'ın ikinci yarısında kitap sanatı yabancı etkilerden arınmış, kendine özgü estetik kaygılar doğrultusunda klasikleşmiştir. "Tahta çıkış sahneleri, çeşitli törenler, av sahneleri, ordu seferleri vb olayların canlandırıldığı bu minyatürler, çalışan nakkaşların farklı üsluplarını yansıtsalar da, ortak bir tavrın korunduğunu göstermektedir. Aynı hiyerarşik törensel düzenlemeler, yalın ve açık anlatımlar, topografik ayrıntılar, doğada ve mimari ayrıntılarda kullanılan pembe, yeşil ve eflatunun pastel tonları, giysilerdeki kırmızı, turuncu, mavi ve kahverengiler Klasik Dönem minyatürlerinin değişmez özellikleridir (Renda, 1997:1268).

"II. Selim (1566-1574) ve özellikle III.Murad (1574-1595) zamanında en verimli dönemine ulaşan Osmanlı minyatürü bu dönemde *Klasik Üslubuna* kavuşmuştur." Bu dönemde Osmanlı ordusunun zaferleri, Osmanlı padişahlarının adaleti ve av hünerleri, elçi kabulleri gibi konular Farsça ve Türkçe anlatılmaktaydı. Şehnamecilik daha da güçlenmişti. Gerçekçi ve yalın bir anlatım diline kavuşan minyatür, diğer İslam

minyatürlerinin kalıpça ve bezemeci tarzından ayrılır. Bu tarzın yaratılmasında ise en etkin isim Nakkaş Osman'dır. En önemli eser ise Kanuni'nin Sigetvar seferini (1566), sefer sırasında ölümünü ve II. Selim'in tahta çıkışını konu alan 'Nüzhetü'l- ahbar der-sefer-i Sigetvar'dır. III. Murad dönemindeki yenilik ise Osmanlı padişahlarının dizi halinde portrelerini içeren yazmalardır. (Mahir, 2005:56,59) "Bu dönemde Farsça ve Arapça'dan Türkçeye çevrilen cifr (cefr), fal ve hikaye kitaplarının resimlenmesiyle Osmanlı minyatür sanatı konu çeşitliliğine kavuşur". Ayrıca bu dönemde; Safevi-Kazvin Üslubu Etkisi, Eyelet Üslubu, Tek yaprak minyatürler gibi çeşitli çalışma alanları oluşmuş ve farklı eserler de üretilmiştir (Mahir, 2005:61-71).

Klasik tasvir geleneğinin çözülüşü II. Osman'ın saltanat yıllarında (1618-1622) Ahmet Nakşi ile başlar. II. Osman'ın Hotin seferini konu alan Şehname-i Nadiri ve Şehname-i Türki gibi çalışmalarda eserleri bulunan sanatçı, geleneksel kalıpları kullanmakla beraber, figürler deforme edilerek, konulara dinamizm ve mizah katmıştır (Mahir, 2005:71). Bu tarzın en belirgin olduğu eserleri ise Tercüme-i Şaka'ik-i Numaniye ve Divan-ı Nadiri'dir. Evliya Çelebi o dönemde İstanbul'da üç farklı nakkaş grubunun olduğunu belirtir. Farklı konularda çalışan bu nakkaş çeşitliliği saray dışında da bir sanat ortamı oluştuğunun göstergesidir. Ancak bu çalışmalar içinde İstanbul'a gelen yabancılar için hazırlanan kıyafet tasvirleri çok önemlidir ve belgesel niteliğindedir (Mahir, 2005:72-73).

Osmanlı minyatürünü, İslam minyatüründen ayıran bir özellik de, ön örneği olmayan konuların ikonografisini saptayabilme yeteneğidir. Bazı değişik konuları resimlerken, nakkaşların örnek alabileceği bir çalışma yoktu. Nakkaş kendi gözlem gücünü ve yaratıcılığını kullanarak sahneleri yansıtmaya çalışırdı (Renda, 1997:1269).

17. yy. boyunca sayıları giderek azalan Osmanlı minyatürlü yazmaları, yüzyılın ikinci yarısında iyice azalmıştır. Bunun nedenlerinden başında imparatorluğun siyasi gücünün zayıflaması ve dolayısıyla padişahların başarılarını yüceltici tarihi yazmalara gerek kalmamasıdır. Ayrıca padişahlar, 17. yy.'ın ikinci yarısında Edirne'de oturmayı tercih etmişlerdir (Renda, 1997:1270).

Osmanlı minyatür sanatının son dönemi olan, Batılılaşma Dönemi; 18. ve 19. yy'da, Osmanlı'nın gücünü yitirdiği ve batının her alandaki üstünlüğünü kabul ettiği dönemdir. Avrupa ile kurulan sıkı siyasi ve ticari ilişkilerin yanı sıra, ilk Türk matbaasının kurulması, Avrupalı ressamın İstanbul'a gelerek gündelik hayatı ve saray hayatını resmetmeleri bu dönemin özelliklerini belirler. Levni öne çıkan isimdir (Mahir, 2005:77). Levni, Osmanlı padişah portrelerinin yer aldığı albümler hazırlamıştır. Çeşitli giysiler içinde yaptığı kadın ve erkek portreleri kıvrak hareketler içindedir. Çoğu ayakta duran bu figürlerde kıyafetin bütün ayrıntıları sergilenir (Renda, 1997:1108). Minyatüre derinlik kazandıran kurguları, ifadeli çehrelere sahip figürleri ile bu geleneksel resme yeni bir soluk katmış olan Levni'nin, 1699-1937 yıllarında İstanbul'da çalışan ressam Jean-Baptiste Vanmour'un çalışmalarından etkilendiği düşünülür (Mahir, 2005:170).

Lale Devri ile birlikte 18. yy.'ın ilk yarısında minyatür sanatı tekrar atılıma geçmiştir. İmparatorluğun ilk kez Batı'ya açıldığı bu dönem, sarayın en aydın dönemlerinden biridir. Avrupa ülkeleriyle kurulan siyasi ve ekonomik ilişkiler, kültürel ortamı da etkilemiştir. Bu dönemde öne çıkan isim Levni'dir (Renda, 1997:1270).

“Levni okulu yeni bir mekan düzenlemesi geliştirmiş, figür topluluklarını, Klasik Dönem minyatürlerindeki gibi paralel ya da karşılıklı sıralar halinde değil, çapraz ya da kıvrılan diziler biçiminde geniş mekanlara yerleştirmiştir. Zemini oluşturan doğa görünümüleriye yeni bir üslubun habercisidir. Yapı ve bahçeler duvarların arkasına yerleştirilerek kompozisyona boyut kazandırılmış, önceki yüzyılların minyatürlerinden çok farklı açıklı koyulu yeşile boyanmış ağaçların gölgeleri yere düşürülmüştür. Pembe, turuncu kayalıklar yerini yumuşak kenar çizgili

toprak rengi tepelere bırakmış, gökyüzü doğal mavilerine kavuşmuştur. Levni okulunun fırçasında portre kalıpları da değişmiştir. Çeşitli kesimlere mensup farklı kıyafetli kadın ve erkek figürlerinden oluşan minyatürler, bu dönemin en yaygın türünü oluşturur” (Renda, 1997:1270).

18. yy.’ın ikinci yarısında matbaanın gelmesiyle minyatürlü yazmalar zaman içinde azalmıştır. Minyatür tekniği artık yerini ışık-gölgeye de yer veren suluboya resimlere bırakmıştır (Renda, 1997:1271).

“Türk resim sanatı deyince, çoğu zaman minyatürler hatıra gelir. Aslında bu sanat ne kadar bütün İslam dünyasının birleşik bir sanatı olarak gözükmüşse gözüksün daha çok kökü saraya bağlı kimselerin resim zevkini yansıtan bir çalışmadır.” Minyatürler halk resminin uğradığı talihsizliğe uğramadı. Çünkü sarayın koruması altındaydılar. Bunlar üsluplaşmış, incelmış, saraya bağlı bir sanatın ürünleri olduğundan dini baskılara karşı kendilerini korudular ve günümüze kadar geldiler (Aksel, 2010:XV).

“Yirminci yüzyılın başına ait yayınlarda genellikle İslam resim sanatı içerisinde değerlendirilen Osmanlı minyatürlerinin bugün artık yepyeni kurguları ve türleriyle bağımsız bir kimliğe sahip olduğu kabul edilmiştir” (Mahir, 2005:11).

Osmanlı döneminde kitap sanatlarının gerçekleştirildiği Nakkaşhaneler; sanat koruyuculuğunu üstlenmiş hükümdarların desteğiyle faaliyet göstermekteydi (Mahir, 2005:17). Osmanlı devletinin güçlenmesiyle birlikte, saray yönetimi de sanata ilgi duymuş, böylece koruma görevini padişahlarla birlikte sadrazamlar, şehzadeler, vezirler, sultanlar, valiler ve yüksek rütbeli devlet görevlileri de üstlenmiştir (Mahir, 2005:23).

Osmanlı saray nakkaşları sadece yazma eserleri resimlemekle kalmaz, cilt, yazı çekmecesini, yazı altlığı; değerli hat, minyatür ve tek figürlü resimlerin saklanması için kullanılan, mukavva veya ahşaptan yapılan murakkaları da hazırlarlardı (Mahir, 2005:21).

Nakkaşlar yazma erserlerin bezenmesi (*müzehhiplik*), resimlenmesi (*musavvirlik*), metinleri sınırlayan cetvellerin çekilmesi (*cetvelkeşlik*) ve boyaların hazırlanması (*renkzenlik*) gibi kitap sanatlarıyla ilgili işlerin dışında; kalem işi ya da çini desenleri gibi mimari süslemelerin tasarlanması; ahşap ve mukavvadan yapılan küçük sandıkların bezenmesi; çadır, otağ, halı ve kumaş gibi dokumalarda kullanılan desenlerin hazırlanmasından da sorumluydular (Mahir,2005:18).

“İslam devletlerinin hamiliğinde yapıp Osmanlıların eline hediye veya ganimet gibi çeşitli yollarla geçen ve zaman içerisinde yıpranan yazma eserler, onarmak ya da eksik bırakılmış yazmaları tamamlamak da nakkaşların görevleri arasındadır” (Mahir, 2005:21).

Minyatür yapılırken üst üste sürülen renklerin birbirine karışmaması için, suyla inceltilmiş toprak boyalar kullanılırdı. Bu boyaları sabitleyebilmek için önceleri yumurta sarısı kullanılırdı. Zamanla hazırlanan boyaların ömrünü uzatmak için suda eritilmiş tutkal kullanılmaya başlanmıştır. Minyatür yapımına uygun fırçalar ise kedi yavrularının gıdı tüylerinden yapılmış ince kıllı fırçalardı. Kâğıtlar da özel işlem de geçirilmekteydi ve bu konuda iki yöntem vardı. Birincisi; yumurta akı ve bir miktar şapın sıvılaştırılıp karıştırılarak kâğıda sürülmesi ve kuruduktan sonra da ahşap bir kap içinde mührelenmesiyle, yani parlatılmasıyla elde edilen kâğıtlar kullanılırdı. Böyle hazırlanmış kâğıda yapılan minyatür de parlak görünürdü. İkinci yöntem de aharlı kâğıtlar yapmak içindir. Bunun için de şekersiz nişasta içeren boza kıvamında bir karışım hazırlanarak kâğıda sürülür, kâğıt kuruduktan sonra mührelenirdi. İşlenecek konu, kiremit rengi boya veya sepya mürekkep ile kâğıda çizilir, boyamaya geçmeden önce altın sürülür, sonra diğer renklere geçilirdi (Mahir, 2005:15,16).



Resim 22- Levni minyatürü

Osmanlı minyatürlerini konularına göre türlere ayırmak mümkündür;

- 1-Konusu edebiyat olan eserler,
- 2- Konusu tarih olan eserler,
- 3- Silsilenameler. (Osmanlı padişahlarının soyunu Adem'den başlayarak din ve tarih büyüklerine bağlayan resimli yazmalardır),
- 4- Sürnameler. (Sünnet düğünü şenliklerinin anlatıldığı resimli yazmalardır),
- 5- Peygamberler tarihi, cifr ve tasavvuf konulu eserler. (Cifr; geleceğe dair bilgilere değişik yöntemlerle ulaşıldığına inanılan ilmin adıdır),
- 6- Konusu bilim olan eserler,

7- Albüm resimleri. (Eğlence, meclis, hamam, kahvehane, kıyafet tasvirleri, derviş portreleri vs. olup tek sayfa çalışmalarıdır ve albümlere yerleştirilmiştir) (Mahir, 2005:89-109).

18.yüzyıldan itibaren, Avrupa ile olan sıkı ilişkiler geleneksel yapıda gözle görülür değişimlere sebep olmuştur. Dolayısıyla Batı kültürünün etkileri minyatür sanatını olumsuz etkilemiştir. “İlk kez, haritacı olarak yetiştirilen subay adaylarının çizim yeteneklerinin geliştirilmesi amacıyla Mühendishane-i Berri Hümayun, daha sonra da Harbiye Mektebi’ne perspektifli resim derslerinin konması, minyatür geleneğinden uzaklaşan yeni bir resimsel anlatımın başlangıcını oluşturur” (google internet ortamından alınmıştır).

Minyatür; gelenekten etkilenen ve çağdaş sanatta ürünler veren sanatçılarımız için her zaman çok önemli bir esin alanını oluşturmuştur.

II.3.1 Siyah Kalem

Siyah Kalem minyatür sanatı içinde ayrı bir ekol gibidir.

Topkapı Saray Müzesi Hazine Kitaplığı’ndaki iki albümde (No. 2153 ve 2160) yer alan 153 minyatürüyle tanınmış önemli bir MİNYATÜR ustasıdır. Tam adı Muhammed Siyah Kalem’dir. Yaşamına ilişkin hiçbir bilgi bulunmayan sanatçı, Topkapı albümlerindeki resimlerinin bir bölümünü ‘Kar-ı Muhammed Siyah Kalem’ adıyla imzalamıştır (Karamağaralı,1997:1677).

Çoğunluğu 16,5x17,5cm ile 24,5x25,5cm boyutlarındaki bu resimler 14.yy’ın son çeyreği ile 15.yy’ın son çeyreği arasına tarihlendirilir. Üslup açısından iki ana grupta toplanır.

1- 51 minyatürden oluşan bu grup resimler aharsız kâğıt üzerine çalışılmıştır. Mantolu, uzun donlu, omuzu şallı veya sadece peştamallı ve kısa boylu figürler garip

hareketler içinde verilmiştir. Arka fon boştur. Sert ve hoyrat görünüşlü figürlerin ayakları genelde çıplak, ancak ender olarak meşin ve çizme içine giyilen ‘kalçın’ denilen ayakkabı ile verilmiştir. İkili veya üçlü gruplar halinde verilen bu figürlerde kullanılan ana renkler mavi ve kırmızının siyaha varan çeşitli tonlarıdır. “Bu minyatürlerin tarikatlarla ilgili konuların ve bazı hadislerin halka anlatılması için yapıldığı düşünülmektedir.” Bu resimlerde kullanılan teknik onların, olanakları kısıtlı bir atölyede üretildiğini göstermektedir. Çin-Dunhuang ve Turfan ile Rusya’daki Kızıl’da benzer örnekleri bulunur.

2- 76 minyatürden oluşan bu grup, aharlı kâğıt veya ipek üstüne yapılmıştır. Figürler ince uzun boyludur, işlemeli ve zengin dökümlü giysiler içinde betimlenir. Zarif ve kıvrak hareketlidirler. Çin ve Moğol tiplerine benzerler. Renkler çok çeşitlidir, yaldıza bolca yer verilmiştir. Zeminde ot ve çalılar kullanılırken, bazı mimari tasvirlerle, vazo ve çanak gibi elemanlara yer verilmiştir. İnce fırça işçiliği dikkat çeker. Konular çeşitlidir.

Ayrıca bu iki grubun dışında kalan siyah-beyaz veya açık pembe boyalı 28 minyatür daha vardır. Bu resimlerde orman sahneleri ve hayvanlarla mücadeleler konu edilmiştir. Özenli bir işçilikle ve aharlı kâğıtlar üzerine yapılmıştır. 40x50 cm boyutlarında ve 2.35 m’ye varan rulolara çalışılmıştır. Zeminlerinde sıvama küçük öğelerle doldurulmuş manzaralar mevcuttur. Doğunun Budacılık felsefesinin etkilerini verir. Bu gruplara dahil edilmeyen 18 minyatürden oluşan başka bir grup daha vardır. Bunlarda da çeşitli hayvanlar, meyve dalları, balıkçılar ve süvariler betimlenmektedir (Karamağaralı, 1997:1677).

VII.yy’da Orta Asya ve Çin kültürünün kaynaştığı bir bölge olan Tun-Huang’da tapınak ressamlığı yeni bir sanat türü olarak ortaya çıkar ve bunlar kağıt ya da ipek rulolar üzerindedir. Çin’den İran’a kadar göçmen boylarında, epik, dramatik ve dinsel metinlerin anlatıldığı toplantılarda bu resimler; dinleyicinin anlatılanları canlandırmasına

yardımcı oluyordu. Siyah Kalem'in de resimlerinin bu amaçla yapıldığı düşünülmektedir (İşpiroğlu, 2008:12).

Bu resimlerin Timur'un torunu Bediüzzaman Mirza tarafından İstanbul'a getirildiği düşünülmektedir (Karamağaralı, 1997:1677).

Sanat dünyasındaki bilinen hiçbir ürüne benzemeyen bu çalışmalar, önceleri Uzakdoğu-Budist ve İran-İslam sanatlarının etkileriyle açıklanmaya çalışıldı. Ancak böyle bir sanatın salt dış etkenlerle açıklanması konulardaki özgünlüğün bertaraf edilme tehlikesini doğurur. Ayrıca bu sanatın tarihi ve doğuş yeri hakkında ipuçları olmasına rağmen, hala çözümlenmemiş bir bilmecedir (İşpiroğlu, 2008:7).

Siyah Kalem'in sanatı animist bir dünyaya aittir. Bu inanca göre; her şeyin bir ruhu vardır ve gizemli güçlerin yönetimindedir. Bu dünya bir büyü dünyasıdır, bilimsel düşünceden önceki ve mitler çağına özgü düşüncenin yarattığı bir dünyadır. Sanatçı insanlarla ruhlar arasında bir büyücü gibidir (İşpiroğlu, 2008:8).

Değişik ırklardan ve halk kesimlerinden tiplerin görüldüğü Siyah Kalem'in resminde; Türk, Moğol, Hintli, Zenci, Şaman, Derviş, Budist, Nesturi rahibi, zengin, fakir, göçebe gibi insanlara ek olarak hayal gücü yaratıkları da vardır: Cinler, devler; güreşen, çalgı çalan, dans eden, at kurban eden demonlar. Bu resimlerin canlandırdıkları öykü metinleri günümüze ulaşamamıştır. Resimler; hem metinleri olmadığı, hem de yurtlarından uzaklaştırıldığı için dilsiz kalmışlardır. Yavuz Sultan Selim'in İran seferinden (1514) savaş ganimeti olarak İstanbul'a gelen resimler sarayda ruloları parçalanarak albümlerde saklanmıştır. Resimler 'murakka' denen albümlerde saklanırken belli bir düzen gözetilmemiş, sadece korunmuştur (İşpiroğlu, 2008:13).

Siyah Kalem'in resimlerinde toprağa bağlılığın ifadesi vardır. Resimlerde figürlerin bastıkları yer belirtilmemesine rağmen, kol ve bacak kaslarındaki şişkinlik, bacakların yerden güç almak istercesine açılması yerçekimini ve toprağı hissettirerek figürlere ağırlık kazandırır. Bu ağırlık toprağa bağlılığın ifadesidir. Böyle bir bağlılık da, insanoğlunun doğanın gücü karşısında çaresiz olduğu onun döneminde ortaya çıkmıştır. Sanatçının figürlerinde iki karşıt güç birleşir; yerçekiminin gücü ve buna karşı koyan canlı vücudun etkinliği. Bu taşkın güç en çok ellerde ve ayaklarda toplanır. Figürler oturdukları veya çalgı çalıp, konuştukları zaman bile gerilim içinde, her an fırlamaya hazır gibidir (İşpiroğlu, 2008:21,22).

Sanatçının dünyası, inanç, umut ve korkuların bulunduğu bir deneyim dünyasıdır. Bu sebeple sanatçı sadece duyularla algılanan görünümünden hareket etmez, öze ulaşabilmek için, algıladığını düşüncesinde parçalar ve yeniden kurar. Bu çağdaş sanatın 'kavram ressamlığı' adını verdiği şeydir. "Görüneni bize yabancılaştıran, öze yönelen, görünmeyeni görünür, kavranmayı kavranır kılan bir kavram ressamlığı". Onun resminde resim ve büyü eş anlam taşır. Resim ruhların çoğalmasına aracı olur ve bu çağrıyla yaratıklar resimlerde belirir. (İşpiroğlu, 2008:23,27)



Resim 23- Siyah Kalem

“Rulolar ne kadar bölünmüş, parçalanmış olursa olsun, bu isimlerin bölünmez öz bütünlüğü her bir parçada yaşıyor ve ona canlılık veriyor. Bu sanatın besin kaynağı, doğa güçleriyle savaşıyor bozkır insanının yaşam ortamı olmuştur.” (İşpiroğlu, 2008:29)

Siyah Kalem’in tarzı o kadar kendine özgüdür ki, ondan etkilenmiş günümüz sanatçıları birbiri sıralayabilmek imkânsızdır ancak geleneksele ilgi duyan bütün sanatçılarımızın bilinçaltında yer ettiği muhakkaktır.

II. 4. Hat Sanatı

Hattatlara çok geniş çalışma olanakları vermiş olan ve kaligrafik özellikleriyle bir resimden alınabilecek hazzı yakın hazlar sunan hat sanatıyla, sanatçılar yazmak ya da söylemek istediklerini bazen bir tekne şeklinde, ya da armut, kuş, çiçek biçiminde sunabilmiştir. Hat sanatının bu zenginliğinden çağdaş sanatçılarımız da yararlanmışlardır.

Aslen Türklere ait olmayan, ancak dini bir ilgi ve heyecanla benimsenip harika örnekleri Türkler tarafından yaratılan hat sanatına ‘Hüsn-i Hat’ denir. Hat sanatı, okuma-yazma aracı olarak kullanıldığı yüzyıllar boyunca giderek artan estetik gücüyle kabul görmüştür. Arap harfleriyle oluşturulan bu yazı İslamiyet’in doğuşundan sonra zaman içinde estetik unsurlar eklenerek ve VIII.yy’da hız kazanarak devam etmiştir. Türklerin İslam dünyasına katıldığı dönem zaten önemli bir sanat dalı haline gelmişti (Derman, 2002:3).

Abbasi döneminde gelişmeye başlayarak günümüze kadar gelen hat sanatı önemli bir sanat dalıdır. Öncelikle Kur’an yazımında kullanılmıştır.

Abbasi himayesi altında, düzensiz harf biçimleri, çarpık satırlar, istikrarsız bir süsleme kullanımı, görsel etkiye karşı kayıtsızlık ve genel bir özensizlik sergileyen erken Hicaz Kur’an’ları, yerlerini kutsal metne yakışan ve kâğıda yazılı kitabeleri andıran ciddi bir yazı disiplinine bırakır. Yatay kullanılmış papirüs parçaları üzerine genellikle dört satırdan fazla

yazı yazılmamış, bu da otuz, bazen altmış cilde kadar çıkan oldukça pahalı Kur'an'lar üretilmesine neden olmuştur. Yazı o kadar geniş aralıklı, harfler o kadar stilizedir ki, harflerin tanınması güçleşir. Bu durum metnin kendisinde bulunan huşu verici bilinmezliklerle bir uyum içindedir. Akıcılık ve esneklikle kullanılan bir yayma ve sıkıştırma sistemi, hattatların kelimeleri sayfa yüzeyine son derecede incelikli bir şekilde yerleştirebilmelerini, böylece çarpıcı görsel uyumlar yaratabilmelerini sağlamıştır (Hillenbrand, 2005:61).

“Yazı sanatının İslam kaynaklarındaki en özel tarifi: *‘Hat cismani aletlerle meydana getirilen ruhani bir bendesedir.’* cümlesiyle yapılmıştır ve hat sanatı, bu tarife uygun bir estetik anlayış çerçevesinde asırlardır süregelmiştir.” Genelde renksiz bir zemine siyah çizgilerin bu sanattaki gibi ifadelendirilişi, diğer yazı sistemlerinde pek görülmez. Bu tarz bir çalışma resmin ötesinde, resmin kavramları ile anlatılmayan bir estetiği ifade eden yüksek bir sanat ürünüdür (Derman, 2002:3).

Bu yazı sisteminde harfler kelime içinde değişikliğe uğrayarak kıvrak bir şekle bürünür ve yan yana geldiklerinde kazandıkları görünüş zenginliği ile aynı kelime veya cümlenin farklı düzenlemelerle yazılabilme imkânı, bu yazılara sonsuzluk ve yenilik kapısını açık tutmuştur. Harflerin birkaç türlü yazılabilmesinin yanında hat çeşitlerindeki bolluk da şaşkınlık vericidir (Derman, 2002:3).

İslamiyeti kabul eden hemen bütün kavimlerin dini gayretle benimsedikleri Arap yazısı, İslamiyetin doğuşundan birkaç asır sonra İslam dünyasının ortak malı haline gelmiştir. İslam hattının ortaya çıkışı da dini amaçlarla olmuştur. İslam'ın kitabı olan Kuran'ı Kerim'i yazıya dökerken ona yakışan güzelliği arayıp bulma gayretinden doğmuştur. Sonraları hat sanatında yazılanların içeriği ne olursa olsun, estetik gayeden uzaklaşmamıştır. Rönesans sanatlarının da dini konularla doğup, asırlar boyu yaşaması gibi, bir sanatın dini temele dayanarak, sonradan başka konulara yönelmesi sosyal bir olgudur (Derman, 2002:4).

Nasıl ki Müslümanlıktan önce dinlerde, hele Hıristiyanlıkta putlar yasak edilmişken bir zaman sonra putları yasak edenlerin putları yapıldı, onlara tapıldı ise yahut Hakk'a taparlığın yerini puta taparlık aldı ise, Müslümanlık da böyle bir tehlike geçirebilirdi. Bu yolda en kuvvetli tepki Müslümanlıktan geldi. Camide resim yasağına son derece riayet edildi...Kutsal kişilerin, yani resmi yapılması yasaklanan din büyüklerinin adları camilere kondu, bu onların portreleri yerine geçti (Aksel, 2010: 8).

Çeşitli dönemlerde farklı gelişmeler gösteren Arap hattı zamanla iki tarza ayrıldı. Sert ve köşeli olup, İran'ın Kufe şehrinde daha çok kullanıldığı için 'kufi' adı alan tarz Kuran'ı Kerim çoğaltmaları ve kalıcı yazışmalar için kullanılmaktaydı. Yuvarlak ve yumuşak karakterli diğer tarz günlük işlerde kullanıldı ve sanat uygulaması için uygun bir hal aldı. VIII.yy'da bu yazı için ağız belirli genişlikte kalemler tespit edildi ve bu kalemlere bağlı olarak yeni hat çeşitleri doğmaya başladı. Bunlardan; 'celil'; büyük boy yazılar için, 'tümar'; resmi devlet yazıları için kullanılanlardır. Tümar kaleminin 2/3'ünden 'sülüseyn', 1/3'ünden 'sülüs' ismiyle iki ayrı kalem ve dolayısıyla iki yazı tipi gelişti. Bir kalemin oranla küçülmesine bağlı olmadan da gelişebilen yazılar vardır. 'kısas' ve 'muamerat' gibi. VIII.yy sonlarında İbn Mukle (ö: 940) hattın ölçü ve uyumunu belirli kurallara bağladı ve bu yazılara, oranlı yazı anlamına gelen 'mensub hattı' denildi. Bu arada Kufi hattı da yayılımını sürdürüyor ve yayıldığı ülkelerde farklı adlar alıyordu. Örneğin; Endülüs ve Mağrib'de 'mağribi' adını aldı (Derman, 2002:5).

XI.yy'da 'muhakkak', 'reyhani' ve 'nesih' hatları doğdu. XIII.yy'da Yakutü'l -Musta'simi (ö:1298) adlı üstad Bağdat'ta kalemin ucunu eğri keserek yazıya önemli bir güzellik kattı. 'Aklam-ı sitte' denen bu yazı Yakut'un ölümünden sonra onun öğrencileri tarafından Anadolu, Mısır, Suriye, İran ve Maveraünnehir'e kadar yayıldı. Osmanlı Türklerinin eline de geçen bu yazı cinsinin yükselme devri başlamış oldu (Derman, 2002:5).

Selçuklu dönemine ait tezhipli kuranlar varsa da, tezhip sanatı o dönemde öne çıkan bir sanat dalı değildir (Curatola, 2010:116).

Türklerin hüsn-i hatta yatkinlikleri İslamiyeti kabullerinden önce kullandıkları Uygur yazısının da sanat uygulamalarına müsait oluşuyla ilgilidir. Selçuklu döneminde kufinin kullanımından vazgeçilmiş, aklam-ı sitte kullanımı başlamıştı. Osmanlı'nın ilk zamanlarından, İstanbul'un fethine kadar olan zamandaki çalışmalar, Bağdat'taki çalışmaların devamı niteliğindedir (Derman, 2002:5).

“Türk sanatçıları yazıda çizgiyi son sınırına vardырдыıkları zaman tekrarların vermiş olduğu bunalım ve bezginlikten kurtulma çabası ile kendilerini resimlerin tılsımlı cazibesine kaptырдыılar. Yazı, bu yüzden dolambaçlı bir resim oldu.” Geleneklere aşırı bağlı olanlar, bu cesareti bulamayıp, yazının sınırlarından dışarı çıkamamıştır. Fakat farklı bir sanatçı sınıfı her türlü girişimi denemiştir. Harfleri farklı yorumlayanlar sadece hattatlar değildiler. Mahalle mekteblerinde çocuklar harfleri okurken, çeşitli makamlarda resme çevirir gibi okurlardı. ‘Elif’ mertek gibi, ‘Be’ tekne gibi vs. şeklinde, harfler insana, hayvana veya eşyaya benzetilirdi. Bu tür yaklaşımlar sonucu yazılarla şekillenen güdümlü resimler ortaya çıktı ancak bunun tek sebebi gúnahtan kaçınma kaygısı değildi. Bunlar cami ve tekkelere en çok yakışan resim türüydü. Halk kendi inancına uygun resmi bu şekilde, buralarda bularak, onlara gönül bağlamıştır (Aksel, 2010: XVIII).

Hüsnühat (güzel yazı) da denilen “Hat Sanatı”, gelenek yoluyla kuralları belirlenmiş, gerçek bir sanattır. Altı çeşit yuvarlak yazı tarzı ile bir çeşit köşeli kufi tarzı vardır. Kufi daha çok Kur’an surelerinin yazılmasında kullanılırdı. Hat sanatçıları toplumun her kesiminde çok itibar gören kişilerdi. Bu sadece Kur’anı kopya etmelerinden değil, aynı zamanda başlıca ustalarının büyük mutasavvıflar olmalarından da kaynaklanıyordu. Hattatların çalışmalarını benzersiz ve eşsiz kılan, içsel çeşitlemeler ile

ince oran ve üslup farklarıdır. En göz alıcı örnekler Kur'an nüshaları ve hadis derlemeleridir (Curatola, 2010:188).

Aklam-ı sitte altında gelişen altı cins yazı vardır ve bunları ikili gruplar halinde ele almak mümkündür; sülüs-nesih, muhakkak-reyhanî, tevki-rıka. Bu ikili grupların başındaki üç yazı tipi, ağzı 2 mm'den küçük olmayan kalemle yazılmalarına karşın, ikincileri 1mm ağız genişliğindeki kamış kalemlerle yazılır. Sülüs; harflerin yuvarlak ve gergin karakterleri nedeniyle, aklam-ı sitte içinde, sanatsal çalışmalara en yatkın olan yazı tarzıdır. Abidelerde kullanılan ve uzaktan da görülebilen 'celi sülüs' hattı da istife uygundur (Derman, 2002:14-15). "Yazıların bazen satır halinde değil de üst üste sıralandığı görülür. Bir kural içinde harf ve sözcüklerin üst üste düzenlenmesine hattatlık dilinde 'istif' adı verilir" (Alparslan, 1997:766). Nesih'de ise harfler yuvarlak olmakla beraber, satır düzeni gerekli olduğu için istife uygun değildir. Bu nedenle Kur'an-ı Kerim'lerin yazılmasında tercih edilmiştir. Eski matbaacılar da bu yazıyı kullanmışlardır. Muhakkak ve reyhanî de satır düzenine uygun olup, büyük boy Kur'an-ı Kerim yazmalarında muhakkak, küçük boylarında ise reyhanî kullanılmıştır. Tevki ve rıka ise resmi yazışmalarda kullanılmıştır. 'Ta'lik', 'divani',ve 'celi divani' gibi hatlar da bu yazılardan doğmuştur. Osmanlı'nın son zamanlarında rıka'yla hiç alakası olmayan 'rık'a' ve 'siyakat' denilen iki yazı türü de çok kullanılmaktaydı (Derman, 2002:14-15).

Bütün yazılarda güzellik ölçüsü noktadır ve her yazı çeşidinin noktası başkadır. Örneğin bazı harflerin uzunluğu dört, bazısının yedi noktadır. Ayrıca her hat çeşidinde harflerin kendine has bir genişliği vardır. Yazıda kullanılan kamış kalem bir ölçü içinde kesilir. Eğer hat bu ölçüden küçük olursa 'ince', daha küçük olursa *hafî* (gizli) adını alır ve normal ölçüsünün aşağı yukarı üç misli genişlikte olursa o hat'a, o cinsin celisi denir. Celi, 'aşıkâr ve büyük' anlamına gelir. Dünyanın en büyük celi sülüs yazıları İstanbul'da *Ayasofya Camisi*'nde asılı bulunan levhalardır. Bunlar sekiz tane olup Kazasker MUSTAFA İZZET tarafından yazılmıştır" (Alparslan, 1997:766).

Bir bütün olarak Osmanlı sanatı, sarayın güçlü merkezîyetçiliğine dayalı bir iktidarın gücü ile şekillenir, ama iktidar bütünü gözeten bir bakışla fikirlerin ve malzemelerin dolaşımına özen gösterir. Bir bütün oluşturan bu sanatsal sistemin mihengi nakkaşhanedir. Nakkaşhane, resim evi, (tasvir evi) anlamına gelmekteydi. Sonradan çeşitli malzemelere aktarılan süsleme şema ve modellerinin geliştirilmesine yönelik, saraya bağlı bir bölümdü. Bu modellerin aktarıldığı malzeme ise; maden, dokuma, halı, çini, elyazması gibi çok çeşitliydi. Bu sayede Osmanlı sanatının karakteristik ve şaşmaz bütünlüğü oluşmuştur. Bu sanat, bir hanedanın gücünü ve zenginliğini yücelten bir sanat olmakla beraber Orta Asyalı göçebe köklerini asla unutmamıştır. Uluslar arası bir referans konusu haline gelmesinde bu özelliğinin yanı sıra, eserlerdeki son derece yüksek nitelikli işçiliğın de önemi vardır. Ayrıca Osmanlı sultanlarının en az birer el sanatını öğrenmeleri de önemli bir konudur. Örneğın; Kanuni Sultan Süleyman kuyumcu idi (Curatola, 2010:187).

“Şöyle bir söz tekrarlanır; ‘Kur’an Mekke’ye indi, Mısır’da okundu, İstanbul’da yazıldı.’ Demek ki yazı sanatı Türklerde en güzel şeklini buldu ve en kutsalı, en önemlisi oldu” (Aksel, 2010:6).

“Hattatlar dini bir sanat olan güzel yazı ile uğraştıklarından devlet hizmetlerinin en yücelerine çıkmışlardır” (Aksel, 2010:4). Hat sanatıyla uğraşan sanatçılar çağımızdaki sanatçılar gibi ünlü olmak istemedikleri için, ‘fakir’ ya da ‘taksiratlı’ gibi kelimeleri önüne eklemeyen eserlerine adlarını koymazlardı (Aksel, 2010:XIX). “*Kur’an* yazanlar yanında suret yapanlar ise çok defa takma ad kullanmış, kişiliklerini gizlemişlerdir. Buna örnek Nakşi, Nigari, Sai, Levni gibi ressamların dini olmayan adlarla ikinci kişilik almalarıdır. Nitekim Nakşi’nin asıl adı Ahmet’tir....Levni’nin ise Abdülcelil’dir” (Aksel, 2010:4).

Ciltçilik Osmanlının önem verdiği sanatlardan biridir, ancak bu konuyu araştırmadaki zorluklardan biri popülerliğini uzun süre devam ettiren kalıpların ve eski ciltlerin yeniden kullanılmasından kaynaklanır. Zeminde yinelenen geometrik motifler 15. yüzyılda yaygındır. Ortada tam ve köşelerde çeyrek madalyon motifi de bu dönemde kullanılmaya başlanmıştır. Halıcılıktaki ortası madalyonlu bazı motiflerle, “yıldızlı” denen motiflerin kökeninin ciltçilikten geldiği düşünülmektedir. Zemini kaplayan çiçek motifi ve saz yaprağı 16 yüzyılda kendini gösterir. Özellikle saz yaprağı 16 yy. ortalarında her yerde; çinide, dokumada, takılarda görülür (Curatola, 2010:193).

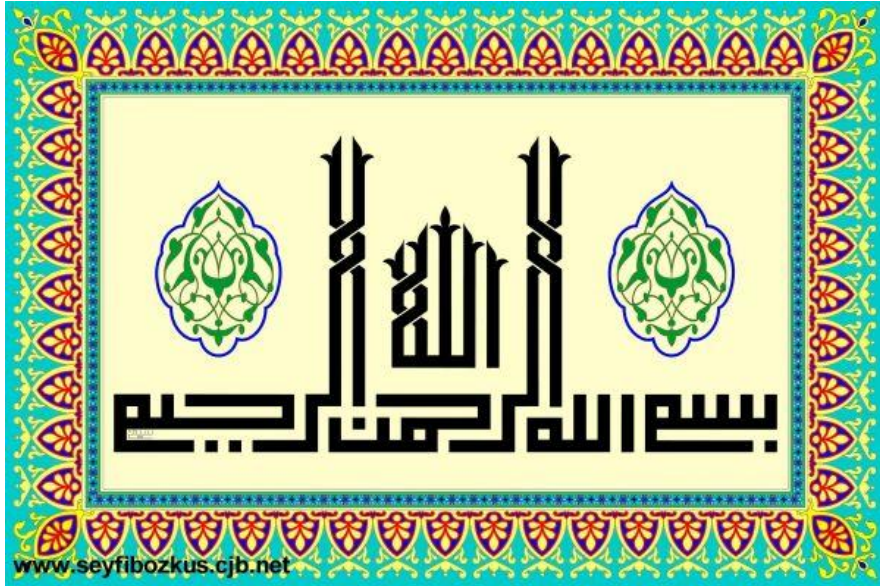
Fermanlar kendine özgü bir belge türüdür ve çok farklı şekillerde kullanılmıştır. Diplomatik yazışmalarda, nakil, atama gibi resmi yazışmalarda kullanılırdı. Emir veya hüküm bildiren fermanlarda en sanatsal kısım tuğra ya da imzadır. Her sultanın kendi tuğrası vardır ve bunlarda adlar ile unvanlar görülür. Tuğraların içindeki zeminler çiçek süslemeleriyle bezelidir (Curatola, 2010:188).

‘Tuğra’ da bir çeşit hüsn-i hattır. Tahttaki Osmanlı padişahının amblemi olan tuğra, onun adına yazılıp, o tahttan inene kadar onu temsil ederdi. Padişahla beraber babasının adını ve daima muzaffer olmasını dileyen bir dua içeren tuğraların; kürsü, tuğ, zülfe, iç beyza, dış beyza, hançer gibi kısımları bulunur (Derman, 2002:16).

Tezhip de ayrı bir sanat dalıdır. Müzehhipler hattatlarla son derece sıkı ilişkiler içinde çalışıyorlardı. Kur’anların ilk sayfaları ve el yazmalarının kenarlarındaki tamamlayıcı süslemeleri onlar yapıyorlardı (Curatola, 2010:189).

Yazı soyut ve kendi kendini anlatır bir şey olduğu için, günah olmayacak şekilde hilyeler vasıtasıyla; yani yazı ile suretler ifadelendirilmiştir. Müslümanlıkta, Hıristiyanlıktan farklı olarak kutsal kişilerin resimleri yapılmaz, günah sayılırdı. Müslümanlıkta bunun yerini hilyeler tutar. Hz. Adem’den itibaren bütün peygamberlerin

suretleri ifadelendirilmiştir. Hilyelerin üst kısmında çoğunlukla oklu besmele diye adlandırılan bir besmele bulunur. Altında, yani orta kısmında bir daire veya hilal içinde peygamberin dış görünüşü anlatılır. Onun altında ise etek denilen kısımda peygamberin halleri belirtilirdi. Dört köşede de sülüs ile dört halifenin adları yer alırdı. Sadece peygamberlerin değil, tarikat pirlерinin ve din büyüklerinin de hilyeleri yapılırdı. “Gerçeklerle ilgisi olmayan bu sanatın amacında benzetme duygusundan çok zihni ve şematik ilişkiler vardır. Türk şekil sanatının bir özelliği olan bu konunun suret ihtiyacından doğduğu da bir gerçektir” (Aksel, 2010:6).



Resim 24-Besmele il başlayanın günahları af olur.İ.Rafii.

Zaman içinde arınarak estetiğin zirvesine XIX.yy ve XX.yy’da varan Türk hat sanatı, Türkiye Cumhuriyeti’nin 1928’de Latin harflerini kabulü ile yok olmaya başladı. Osmanlılardan kalan son hattatların ölümüyle de bu sanat tarihe gömüldü. “İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi”nin (IRCICA) başlattığı çalışmalarla son zamanlarda tekrar bu sanatla ilgilenmeye başlayanlar bulunmaktadır (Derman, 2002:43).

II.5. Seramik Sanatı ve Çini

Eskiden 'sırça' da denilen çini, genelde seramik hamurundan ve benzer tekniklerle yapılan, bir yüzü parlak sırlı ve bezemeli; yüzey kaplama malzemesidir. Yalıtıcı bir malzeme olması, kolay temizlenmesi ve bezemesinden ötürü özellikle iç mekânlarda yaygın olarak kullanılmıştır (Anılanmert, 1997:406).

Türk çini sanatının Uygurlara kadar uzanan eski bir tarihinin olduğu, 1902-03 Karahoço kazılarında bilinmektedir. Çini'nin mimaride kullanımı ve geliştirilmesi, İran'da ve Büyük Selçuklularla başlamıştır. Ancak bunların çoğu Moğol istilasında yok olmuştur (Aslanapa, 1984:317).

Selçuklu mimarisinde çini kullanımının ilk örneği Damgan Mescidi'dir. Bu mescidin minaresi kufi yazılı çini tarihli (1058) ve açık mavi sırlıdır. Kazvin'deki Mescidi Cuma'nın (1115) stukodan yapılmış geniş kitabe kuşağı üzerine ince bir bordür halinde küçük çini parçaları yerleştirilmiştir. Çinilerin stuko içine yerleştirildiği bu dönemde, Selçuklu devrinin sonlarında İsfahan'da Mescidi Ali, Ziyar ve Rehrevan minarelerinde, kitabelerde ve bordürlerde çini kullanılmıştır. İlk mozaik tekniği ile ve sert bir harç içine yerleştirilerek tatbik edilen çini işçiliği Azerbaycan'da Meraga'da, Kümbeti Kırmızın'da (1147) görülür (Aslanapa, 1984:317).

Çini sanatının asıl büyük ve parlak gelişimi XIII.yy'da Anadolu'da görülür. Çini bu yüzyılda Türklerin yaptığı mimari yapılarda İran'dakilerden üstün bir teknik ve zengin motiflerle ortaya çıkar. Selçuklu mimarisinin temel unsurları arasına girerek önemli bir sanat dalı olmuştur. İlk örneği Konya'da Sırçalı Medresesi'dir ve bütün mekânda hâkimiyet kazanmıştır. Karatay Medresesi'nde ise duvarlar, kubbe ve tonozlar tamamen çini kaplanarak bu sanatın önemli eserlerinden biri yaratılmıştır. Mimariyi gölgelemeyen bu çinilerde renk; firuze, lacivert, yeşil ve mor olarak dört çeşittir (Aslanapa, 1984:318).

Selçuklu mozaik çini tekniği ile renkli sır tekniğinin birleşmesi Osmanlı çinilerine bir başlangıç olmuştur. Osmanlı döneminde; İznik Yeşil Cami (1378) minaresinde firuze, mavi ve yeşilin tonları, açık sarı ve beyaz ile zenginleştirilmiş ilk önemli eser verilmiştir. Ancak Osmanlı çini sanatının şahane üslubu Bursa Yeşil Cami ve Türbesi (1421-24) ile başlar. Burada her çeşit çini tekniği bir araya toplanmış gibidir. Renklerle beraber motifler de zenginleşerek gelişmiştir. Bitki motiflerinin ince detayları ve yumuşak konturları, Selçuklu çinilerinden ayrılan bir yeniliktir. Renkli sırları ayıran konturlarda siyah rengin yanında kırmızının görülmesi önemlidir (Aslanapa, 1984:323).

“Osmanlı çini sanatının getirdiği ilk büyük yenilik çok renkli sır tekniği olmuştur.” Bunlar Bursa’da yapılmıştır. İlk Osmanlı çinilerindeki diğer bir yenilik, sır altı tekniği ile yapılan mavi-beyaz çinilerdir. İstanbul’daki Fatih Sultan Mehmed’in Çinili Köşkü (1472) mozaik çini sanatı açısından gelinen son nokta ve şaheserdir (Aslanapa, 1984:323).

Çini ve seramik günlük dilde birbiri yerine kullanılsa da aslında yukarıda açıklandığı gibi, çini yüzey kaplamada kullanılırken, seramik benzer teknikle yapılan eşyalara verilen addır. Seramik genel olarak fırınlanmış ve kilden yapılan nesnelere verilen addır. Teknik olarak nesnenin plastiğini sağlayan kil ve fırınlama sırasında kırılmasını önleyen kuvars ve bu ikisini bağlayan feldispat karışımından oluşan hamurla yapılan nesneyi tanımlar. Uzmanlar arasında ilkel yöntemlerle yapılmış, yüzeyi sırsız kaplara ya da düşük ısıda fırınlanmış ama yüzeyi sırlı nesnelere seramik denir. Yüksek ısıda fırınlanmış yüzeyi sırlı ya da sırsız nesnelere de porselen denir (Anılanmert, 1997:1634).

İslam dünyasında seramik konusunda en önemli gelişme diğer sanat dallarında olduğu gibi Abbasiler döneminde olmuştur.

Abbasi döneminde, seramik bir sanat biçimi konumuna yükselmiştir ve bunda Çin seramikleri etkili olmuştur. Birçok yazılı kaynak çok miktarda Çin seramiğinin, hem karayoluyla (İpek Yolu) İran üzerinden, hem de deniz yolu ile Hindistan'dan ithal edildiğini belirtir. İslam egemenliğindeki topraklarda gerçekleştirilen hemen tüm kazılarda Çin seramikleri bulunmuştur. Yüksek kaliteli ve prestijli Çin seramiklerinin yetersiz kalan ithalat miktarını, Abbasiler yerel bir endüstri kurarak desteklemek istemişlerdir. Dokuzuncu yüzyılda seramik endüstrisinde görülen ani patlama buna bağlıdır. Dini yasakların da bu gelişmede etkili olduğu düşünülebilir, çünkü altın ve gümüş kapkacak kullanımını kınayan birçok hadis vardır (Hillenbrand, 2005:53).

Seramik konusunda en önemli teknik atılım, bu dönemde Lüster tekniği denilen zor bir tekniğin kullanılmaya başlanmasıdır (Hillenbrand,2005:56). Yine Abbasi döneminde ilk defa seramik tabak ve çömleklerin bezemesinde Arapça yazı kullanılmıştır. Minimalist bir estetik ve ileri bir entelektüel güzellik duygusunun gözlendiği tabaklar ve çömleklerde dekoratif kompozisyonlar boş alanlar bırakılarak tasarlanmıştır ve bu boş alanlar pozitif kullanım alanlarını oluşturması bakımından olağanüstüdür. Genelde Kufi yazılı bu eserlerde, tabakların çevresine bu yazıların görkemli bir ahenkle yerleştirilişleri o dönemde profesyonel hattatların yaşadığını göstermektedir (Hillenbrand, 2005:58).

Abbasi seramiklerinin tümünde –ki bunların din dışı eğiliminin altını çizmek gerekir- sanatçının amacı açıkça renkli ve uyarıcı bir yüzey dekorasyonu yaratmaktır. Bariz olarak saray zevkine hitap eden figürlü motifler, bunların yanında geometrik desenler, yazı ve geniş bir çeşitliliğe sahip bitkisel motifler kullanılabilir. Dekorasyon alanındaki bu seçenek fazlalığı göz önüne alındığında, sanatçının ilgisinin gövde ve sır tekniğini geliştirmek veya kabın şekli üzerinde yoğunlaşmaması şaşırtıcı değildir (Hillenbrand, 2005:55).

Anadolu Selçuklu dönemine ait seramikler İran ve Mezopotamya örneklerine çok benzer. İznik, Konya, Diyarbakır ve Kubadabad'da lüsterli seramikler bulunmuştur. Selçuklular'ın seramik sanatına en büyük katkısı çinilerdir (Anılanmert, 1997:1637).

Selçuklular Rey ve Keşan'da seramik dekorunda minai tekniğini yenilik olarak kullanmışlardır. Minyatür sanatı ile yakından ilişkisi olan bol figürlü minai seramikleri Selçuklu tipini ve yaşam biçimini ele alır. Anadolu Selçuklu seramiklerinin genel karakteristik özelliği sır altına firuze siyah renkli desenlerin yapılmasıdır. Bu desenler serbest elle çizilmiş olup; rumi, palmet, lotus geometrik süslemeleri ile stilize bitki motifleridir. Aynı bir grup seramik de; desen henüz fırınlamadan kazıma ile yapılan seramik kaplardır. Sgraffito denen bu çalışmada dekor yapıldıktan sonra yeşil, sarı, kahverengi sırla kaplanarak fırınlanırdı. Bu tür seramiklerde kuş ve hayvan figürleri bitkisel süslemeyle bir arada görülürdü (Sevim, 2007:22).

Osmanlı seramiğinden söz etmek, Orhan Gazi'nin 1331'de fethettiği İznik'ten söz etmek demektir. İznik'te doğal olarak bulunan saf kil ve oksit çeşitlerinin bolluğu bu sektörün gelişmesine sebep olmuştur. 15. yüzyıldan, 17. yüzyıl ortalarına kadar yayılan bir üretim söz konusudur. Orta Asya Timur seramikleriyle, İran ve Suriye seramikleriyle benzerlikler güçlüdür. Bu dönemde seramik ustalarının pazara hâkim olmak ve teknolojik olarak daha ileri olan ürünleri taklit etmek için kayda değer bir çaba içinde oldukları düşünülür (Curatola, 2010:196).

“Osmanlıların 14-15.yy.da yaptığı kırmızı hamurlu, beyaz astar üzerine lacivert ve morun hâkim olduğu serbest elle yapmış oldukları sır altı dekorlu seramikler Osmanlıların ilk devir seramikleri olarak adlandırılır. Bu grup seramikler ilk olarak Milet'te bulunduğundan Milet işi seramikleri denilmiştir” (Sevim, 2007:22). Yapılan kazılar sonucu çıkan malzemelerden bunların İznik'te yapıldığı anlaşılmıştır. İznik Osmanlı'nın ilk seramik merkezidir. Bu dönemde yapılan seramik eşyalar genelde çukur tabaklar ve kâselerdir. Çanakların orta kısmında bitkisel dekorlar, yıldız motifleri, geometrik desenler ve hayvan figürleri kullanılmıştır. Kenar kısımlarda radyal desenler

tercih edilmiştir. Mavi-beyaz grup seramikler 15.yy'da ortaya çıkmıştır. Beyaz bünyeli bu seramiklerde hatai, rumi, lotus, palmet gibi Türk süslemesinin klasik motifleri kullanılmıştır. İlk kez Haliç'te buldukları için Haliç işi olarak adlandırılan bu seramiklerin de yapım yeri İznik'tir (Sevim,2007:24).

Osmanlılarda seramik; Yavuz Sultan Selim'in 1514'de Tebriz'i almasıyla farklı bir boyuta taşınır. Saraya değerli zanaatkârlar ve sanatçılar gelmiştir, aynı zamanda bu yolla saraya gerçek Çin porselenleri de getirtilmiştir. Böylece İznik ve Kütahya'daki işlikler aracılığıyla bunlar taklit edilmiştir. Kütahya 18. yüzyıldan sonra önemli bir seramik üretim merkezi olmuştur. Buralarda orijinal porselenin birebir taklidinde çok, özgün yorumlara gidilmiştir. Örneğin; Uzakdoğu'da hiç bilinmeyen turkuvaz renginin eklenmesiyle farklı çalışmalar elde edilmiştir (Curatola, 2010:197).

On altıncı yüzyılın ortalarında, çinilerin paleti yeni tonlarla zenginleşir; zemin hep lekesiz süt beyazı olup, mavi ve turkuvazın yanı sıra nefis bir zeytin (ya da adaçayı) yeşili ve manganez oksitle elde edilen bir koyu mor bulunur. Bütün bu renkler bir tonlar yelpazesi ve çeşitlemeleriyle kullanılır. İznik'teki İslami-Osmanlı çini üretiminin en parlak dönemi bu olsa gerektir; boyutlar da (çapı 40santimetreyi bulan ve bazen aşan büyük tabaklarla) dikkat çekicidir, ama özellikle süs anlayışı değişmiştir. Dağarcık yalnızca değilse de, ağırlıklı olarak çiçekli süslemelerden oluşur: Tipik uzun mızraksı ve testere dişli saz yaprağının kullanılmaya başladığı çiçek açmış iri tomurcuklar- arka planda küçük çiçekler de yer alabilir. Tabakların (...) yüzeyi, büyük bir kolaylık ve doğallıkla serbestçe çizilir; tabağın merkezi, çukur kısmı ve kenarı arasındaki sınır silinir, öyle ki bütün yüzey, bir dirilik hissi aktaran olağanüstü incelikteki motiflerle kaplanır (Curatola, 2010:199).

İznik çinicileri 16.yüzyılın ikinci yarısında da çok parlak bir balmumu veya domates kırmızısını üretmenin yolunu buldular. Bu renk süslemenin kalan kısmıyla tam bir uyum gösterip, sanatçının ifade becerisini en üst noktaya ulaştırdı. Bu çinilerin başarısı duvar çinilerine yönelik talebin artmasına neden olmuştur. Selim'in yoğun bina yapım programına uymak ve sarayın giderek artan talebini karşılamak için çok sayıda duvar

çinisini seri halde üretmenin, sanatsal İznik çizgisinin varlığını tehlikeye soktuğunu öne sürmek yanlış olmaz (Curatola, 2010:200,202).

II.6. Anadolu Halk Resimleri

Anadolu Halk Resimleri konusunu gündeme getiren ve yine bu konu ile ilgili ilk yayını olan kişi Malik Aksel'dir. "Anadolu Halk Resimleri" adlı kitap bir ilk olmasının yanında; halkta resimle düşünme ve anlatma ihtiyacının, kuvvetli bir geleneği bulunduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Şekil ve renk duygusunun son derece gelişmiş bulunduğu halk resimleri, taassup baskısı ne kadar şiddetli olursa olsun, ortadan silinmeyip bu sanatın adı sanı belli olmayan sayısız ustalarının eli ile geniş halk tabakalarına aktarıldığı bilinmektedir. Bu resimler han ve kahve duvarlarında, dergâhlarda, Anadolu'da çok sevilen taş baskı hikâye kitaplarında, kendi hayatını alttan alta yaşamaya devam etmiştir. Fakat yüzyıllardan beri bize telkin edilen tasvir yasağı fikrine o kadar alışmışız ki, bizde de bir halk resminin bulunabileceği hatıra gelmemiş ve bu konuda araştırma yapılmasına gerek görülmemiştir. Resimlerin çoğu taş baskıdır. Tarihe karışmakta oldukları için ayrı bir değer taşıyan bu resimlerin bir kısmı büyü ve tılsımla ilgilidir (Aksel, 2010:xvi).

Bu resimler benzetme ve taklit hevesiyle değil, inanç ve düşüncelerin aktarımı amacıyla yapılmışlardır. Halkın düşüncelerinde yaşayan konuları tanıtırlar. Bunlar aynı zamanda İslam dininin esaslarını yansıtan remizler oldukları için; geometrik şekillerle de karşılaşırız. Resim burada işaret olur, tıpkı yazı gibi soyut bir anlatım olur. "Fakat halk resmi, tamamıyla tasvirci imiş gibi görüldüğü zamanlarda bile gerçekte bir işaret ve sembol dilidir." Halk resimleri ustadan çırağa geçen belli kalıplara sıkı sıkıya bağlıdır. Bu kalıplar halk gözünde yaşayan belli tipleri temsil ettikleri için birer semboldür ve herkes bunları görür görmez tanır (Aksel, 2010:xvi).

Geçmişte halk, resmi bugünkünden farklı algılıyordu ve çok daha şiddetli yaşıyordu. Resim halk üzerinde tahmin edemeyeceğimiz bir hâkimiyet sağlıyordu. Sembol olarak resim, bir fikrin benzerini değil, kendisini verdiği için fikrin yerine geçer. Halkın düşüncesinde, fikirle gerçek, hayalle hakikat birbirine karıştığı için, sembol olarak resim, gerçeğin ta kendisi olabilir. Aşk hikâyelerinin resimleri bile bu şekilde algılanır. Halktan biri Leyla'nın resminde kendini bulur, anlatılan hikayeyi kendi başına gelmiş gibi algılar (Aksel, 2010:xvii).

Gelenekçi halk sanatında gördüğümüz sembollerin ne kadar eski olduğu kestirilemez. Ancak bunların en eskilerinin fal, tılsım ve büyü resimlerinde bulunabileceği sanılmaktadır (Aksel, 2010:xviii).

“Aydınların Türk sanatı içinde ortaya koydukları minyatürler ne ise halk arasında da halk resmi böyledir.” Halk hikâyelerinin ressamı, resmi minyatürün sıkıcı disiplininden kurtarmışlardır. Bu resimlerde insan, manzara veya eşya, ne olursa olsun, resmi yapılmaya layık olan daima güzel olmalıdır. İnsan tasvirinin özellikle ayrı bir yeri vardır (Aksel, 2010:4).

Halk hikâyelerine dayandıkları için, hikâyelerde güzel suret ile güzel siretin bir araya gelmesi gibi, resimlerde de güzel insanlar iyi insanlardır. Çirkinler de kötülerdir (Aksel, 2010:5). Resimlerde bazen, korkunç yüzlü, boynuzlu, yarı insan yarı hayvan figürlerine rastlanır. Zaloğlu Rüstem'in Dev Sefid ile güreşi gibi resimler böyledir. Bunlar kahve ve aşçı dükkânlarında hayret ve korku ile seyredilirdi. Bu korkunç yaratıklar kaba ve çıplak, aynı zamanda kalın çizgilerle belirtilirken, güzellerde örtüler ve elbiseler içinde gösterilirdi. Elbiseye aşırı derecede değer verilmekte, vücudun kıymetli hazinelerini saklayan altın bir hazine gibi değerliydi. Açık saçıklık, fakirlik ve yoksulluk demektir. Bu resimleri yapanlar imza atmamışlardır. Bunun iki nedeni olabilir. Mutaasıp hücumlarından korktukları için, ya da sanatçı yaptığı eseri diğer sanat eserleri arasında önemsiz gördüğü

için olabilir (Aksel, 2010:20,21). Bu eserler divan şairleri üzerinde de halk üzerinde yaptığı etkiye yaparak, türlü eserlerin ortaya çıkmasını neden olmuşlardır (Aksel, 2010:5). Bu eserlerden bazıları; Varka ile Gülşah, Cemşid'i Hurşid, Asuman ile Zeycan, Güllühan ile Melikşah, Vamık ile Azra, Elif ile Mahmut, Seyfelmülük, Köroğlu ve Nasreddin Hoca gibi hikayelerdir. Resmi yapılanlar daima seçkinler, âşıklar rütbesine erenler ve büyüklerdi. Burada üzerinde durulması gereken, bu hikâyelerde kadınla erkek arasında kaçgöçün olmamasıdır. Hatta bir nakkaş bir kızın karşısına oturup onun resmini yapabiliyordu. Bunun sebebi; halkı küçük gören şeriat erbabı yanında, tarikat erbabının hoşgörüsü idi (Aksel, 2010:32-34).

Levha şeklinde de olabilen bu resimlerin; eskiden evlerde gergef ile işlenmişleri, kahvelerde ayna üzerine yapılmışları, boyalıları, boyasızları, taşbasmaları, yazılarla yazılmışları, adım başında görülürdü (Aksel, 2010:64). Tabiat bu resimlerde manzarayla değil, hikayelerin gelenekselleşen şekliyle görülürdü. Her şey insancıl bir havaya bürünerek insanla bütünleşirdi. Çiçekler, bağlar, bahçeler, dağlar insana göre düzenlenir ve ona arkadaşlık ederdi. Selvi güzel bir vücudu, çalı ve dikenler kötülük yapanları, gül aşıkları, sümbül sevgiliyi temsil ederdi (Aksel, 2010:41).

Camaltı resimleri de halk resimlerindedir. Bunlar İstanbul'da yapılır ve oradan her yere dağılırdı. Konu cam üzerine kırmızı ya da siyah çizgilerle işlenir araları açık koyu renklerle boyanarak yer yer de yıldız veya varaklar kullanılırdı. (Aksel, 2010:254)



Resim 25- Şahmeran Efsanesi. Günümüzdeki en iyi bilinen camaltı çalışmalarındandır.

II. 7. Değerlendirme

Bu bölümde gelenekle ilişki kurarak çalışan sanatçılarımızı daha iyi tanımlayabilmek ve geçmişte de bu sanatları yaratan dinamikleri anlayabilmek için gelenek, İslam sanatı ve bunların yarattığı minyatür, hat, seramik, mimari gibi sanatlar incelenmiştir. Bu inceleme sonucu görülmüştür ki bu tarih ve geleneğin sunduğu olanaklar çok zengindir. Sanatçılara çağdaş sanat içinde de kendilerini ifade etmelerinde çok geniş imkânlar verebilir.

III. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN GELENEKSEL SANATTAN ETKİLENEN BEŞ ÖNEMLİ İSMİ

III.1. Nuri Abaç (1926-2009)



Resim 26- Nuri Abaç

1926 yılında İstanbul'da doğdu. Darülbeydi'nin (İstanbul Şehir Tiyatrosu) ilk aktörlerinden olan babası Celal Abaç, 1931 yılında Mersin'de Halkevi tiyatrosunu kurdu. Bu tiyatroyu 30 yıl yaşattı ve pek çok genç sanatçı yetiştirdi. Bu sürede Nuri Abaç ve kardeşi karikatürist Sudi Abaç; içlerinde Nevit Kodallı ve Atıf Yılmaz gibi isimlerin de bulunduğu geniş bir sanat çevresinde yetiştiler. 1944 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'ne girdi. Mimarlık eğitimi alırken Leopold Levy'nin ve dönemin diğer hocalarının atölyelerinde çalıştı. 1950'de mimar olarak serbest çalışma hayatına atıldı. 1970 yılında Devlet Planlama Teşkilatı'nda çalışmaya başladı. Çalışma hayatı ile beraber profesyonel sanat yaşamını beraber sürdüren Abaç, 1985'de aynı kurumdan emekli oldu. Birçok resim yarışmasında jüri üyeliği yapan sanatçı, 1991 yılından itibaren Hacettepe Üniversitesi ve Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar

Fakülteleri'nde "Perspektif" dersi öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. (Giray,1999:39) 2009'da Ankara'da hayatını kaybetti. Vefatı Cumhuriyet Ankara ekinde; "Anadolu Çağdaş Masalcısını Yitirdi" şeklinde duyuruldu (Nuri Abaç, 2011).



Resim 27- Duralit üzerine yağlıboya. 60x60 cm. 1958



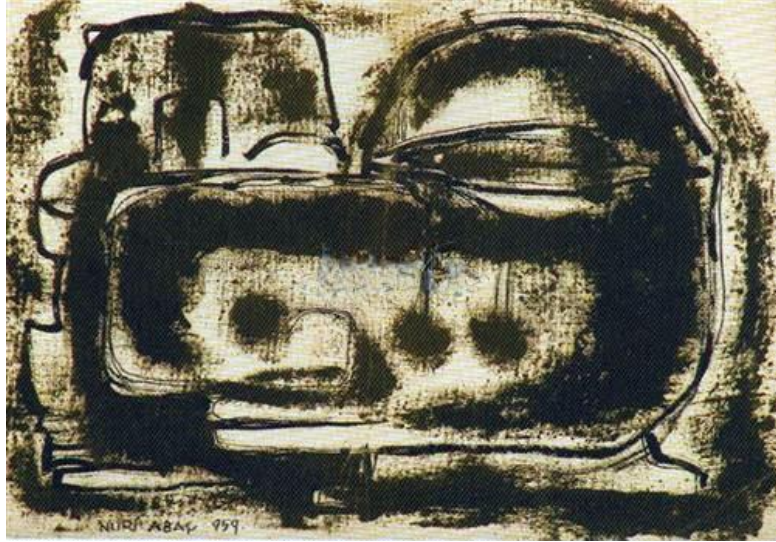
Resim 28- Duralit üzerine yağlıboya. 42x59 cm. 1958

1949 yılında Mersin’de açtığı ilk sergi ile profesyonel sanat hayatına geçen Abaç, daha sonraları pek çok şehirde kişisel sergiler açmış ve sayısız karma sergilere katılmıştır. Yurtdışında da dünyanın önemli merkezlerinde pek çok sergi açan sanatçının katıldığı bienal ve uluslararası sergiler de şöyledir; 1982 İskenderiye Biennali. 1986 Monaco Biennali ve Asya-Avrupa Sergisi ile çeşitli tarihlerde 2 kez Venedik Biennallerinde yapıtları sergilenmiştir. Sanatçının ayrıca pek çok ödülleri ve katıldığı karma sergiler için verilmiş onur plaketleri vardır. Bunlardan bazıları şunlardır; 1973-“Ankara Sanat” Dergisi Yarışması-2.Ödülü, 1975-DYO Yarışması Onur Ödülü, 1977-“Ankara Sanat” Dergisi Yarışması-Mansiyon, 1977-DYO Yarışması Şeref Ödülü, 1979-Akbank Yarışması-Şeref Ödülü, 1981-DYO Yarışması-Onur Belgesi, 1981-42.Devlet Resim Heykel Sergisi Ödülü, 1981- Atatürk Devrimleri Sergisi-Mansiyon, 1982-Uluslararası İskenderiye Bienali-3. Ödülü, 1986-47. Devlet Resim Heykel Sergisi Ödülü, 1988-Mimar Sinan Anısına Yarışma-Mansiyon (Giray,1999:39).

Abaç, Akademide mimarlık okurken arada sırada Leopold Levy Atölyesi’ne giderek resim çalışırdı. Ancak onun resim sanatı alanında ilk etkileri, henüz orta öğrenim yıllarında Mersin’de oluşmuştur. Bazı devlet yapılarına ve Halkevine büyük boyutlu resimler yapmak üzere Mersin’e çağrılan Nurettin Ergüven ve gene Mersin’e resimler yapmak üzere gelen akrabası Kemal Zeren bu konuda önemli rol oynamışlardır (Erol, 2008:11).

G.S.A. Resim bölümüne bir yıl devam ettikten sonra, Mimarlık eğitiminde karar kılan Abaç, resme olan ilgisini kaybetmeyerek, değişik atölyelerde çalışmalarına devam etmiştir. Gerçeküstü bir sanat tarzı vardır. “Abaç, Selçuklu, Osmanlı Sanatı’na ilgi duyduğundan minyatür estetiğiyle ilgilenerek, minyatürlerdeki doğa kavrayışı ve

kompozisyon düzenlemelerini özümseyerek bunları çağdaş yorumlarla kendi yapıtlarına uygulamıştır” (Ersoy, 2004:7).



Resim 29- Tuval üzerine yağlıboya. 24x34 cm. 1959



Resim 30- Zürafa. Tuval üzerine yağlıboya. 34x21 cm. 1959



Resim 31- Yedi Uyurlar. Tuval üzerine yağlıboya. 60x90 cm. 1965



Resim 32- Tuval üzerine yağlıboya. 1960'lı yıllar

1950'li yıllarda Türk ressamaları arasında gündeme gelen iki farklı görüş vardı ve bu görüşler üzerinde 1960'lı yıllarda önemli sonuçlara varılmaya başlandı. Bunlardan birincisi, Anadolu kültürlerini irdeleyerek çağdaş yorumlara ulaşmak. İkincisi ise geleneksel değerlere yönelmekti. Birinci hareketin öncüsü Cemal Tollu'dur. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde görevi de olan Tollu, Hitit kabartmaları üzerinde

çalışarak, Hoffman, Leger ve Lhote öğretisinin de etkisiyle yeni bir biçim yakalamaya yönelmiştir. Onu da ardından birçok ressam izlemiştir. İkinci görüşün öncüsü Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Onlar Grubu adı altında toplanan öğrencilerini bu görüş çevresinde toplamıştır ve onları da birçok ressam takip etmiştir. Böylece minyatürler, halılar, hatlar, çiniler, zaman zaman doğrudan doğruya, çoğunlukla da yorumlanarak resimsel anlatıma katılmışlardır. Bu yıllarda resim yapmaya başlayan Abaç, bu yaklaşımlardan etkilenmiştir (Giray,1999:3).



Resim 33- Aslan Terbiyecisi. Tuval Üzerine yağlıboya. 70x100 cm. 1966



Resim 34- Yılanlı Kompozisyon. Tuval üzerine yağlıboya. 60x90 cm. 1966

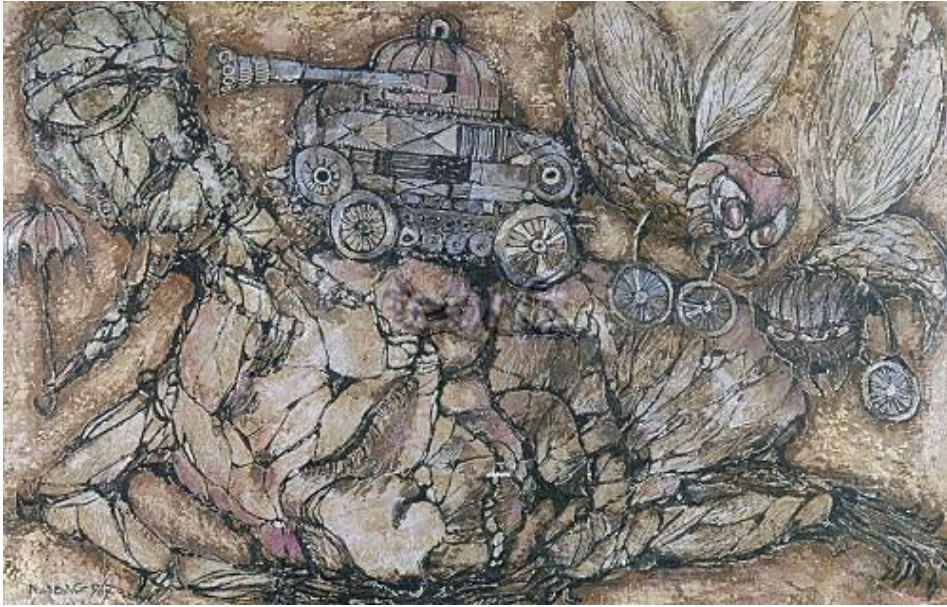
Ankara'da Anadolu kültürlerinin ve Hitit esinlerinin etkisi ağırlıklıdır. Abaç, bu yaklaşımla Hitit kabartmalarını yorumlayarak ve düşünsel sorunsalını irdeleyerek kendi anlatım diline ulaşmaya çalışmıştır. Ancak onun seçimi fantastik yorumlar olmuştur. Duyguları, özellikle de korkuları duyumsatmayı amaçlayan dışa vurumlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Korkuyu çığlığa dönüştüren ifadeyi vurgulayarak deformasyonlar yaratmış, organik olarak parçalara ayrılmış gövdelerde yuvarlatılmış dokusal sarmallarla fantastik dışa vurumu görselleştirmiştir. Mekân ve yaşam bağlamını temsil eden simgeler resme bağımsız olarak katılmıştır. Abaç'ın sanatında motifsel rozetlerin ortaya çıkması bu dönemdedir. Tekerlekler motiflere dönüşmeye başlar. 1970'lerde resimsel anlatımın motifsel dili üzerinde yoğunlaşmaya başlar. Sanatçı 1970'lerden sonra geleneksel kaynaklara yönelen sanatçılar arasına katılır (Giray,1999:4).



Resim 35- Tuval üzerine yağlıboya. 1960'lı yıllar



Resim 36- Truva Atı. Tuval üzerine yağlıboya. 60x90 cm. 1966



Resim 37- Tank. Tual üzerine yağlıboya. 60x90 cm. 1967



Resim 38- Fantastik. Tuval üzerine yağlıboya. 54x80 cm. 1970



Resim 39- Selçuklu Kartalı. Tuval üzerine yağlıboya. 100x55cm. 1976

Abaç'ın ilk dönemi olarak adlandırabileceğimiz 1970 öncesi dönemde, korku sarmallarının yer aldığı çalışmalar ile Hitit etkisinin ağırlıklı olduğu çalışmalar bir arada devam etmiştir. Bu dönem onu takip eden dönemden çok farklı çalışmaları içerir. Bu çalışmalar 19-25 numaralı resimlerde görülmektedir. Sanatçının ardından gelen ve geleneksel kültürün öğelerinin neşeli bir atmosferde ele alındığı çalışmalarının başlamasında arkadaşı şair İlyas Halil'in etkili olduğu bilinmektedir. İlyas Halil o dönemde bir şiir kitabı çıkarmak istemekte ve kitaba Abaç'ın resimlerinden koymak istemektedir. Arkadaşına yaptığı resimlerin bu kitaba uygun olmadığını, biraz daha neşeli resimler yapıp yapamayacağını sorar ve sanatçının Karagöz- Hacivat ağırlıklı çalışmaları başlar.

Abaç ikinci ve geleneksel yaklaşımının öne çıktığı dönemde, çevremizde olup bitenlere ve yaşama ince sızılı bir gülümsemeyle bakmaktadır. Bu dönem resimlerinde, Karagöz ve Hacivat figür olarak değil ancak kurgu olarak yer alır. Perde üstüne yansıyan gölge oyunu motiflere, tuvale dönüşür. Boğaz gemileri, ada vapurları, araba vapurları, yandan çarklılar, İstanbul'un semtleri, deniz kızları ve balıklarla sarılı denizler. Motifleşen kıvrımlara dönüşen dalgalar arasında motif balıklar, motif gemiler, motif insanlar. Yandan çarklı gemilerin simitleri ortalarında kuşlar, atlar, saksılar, portreler. Bu portreler kurgusal resmin dokusunda boşlukları dolduran öğelere dönüşür. Bir başka öznel Abaç yaklaşımı kuğu gemilerde yakalanmaktadır. Tek, çift veya üç büyük kuğunun gövdesinden oluşan deniz araçları. Yer ve mekân seçimleri, müzik kameriyeleri ve bakırcı dükkânları gibi çok çeşitlidir. Bahçe, köşk ve kervansaray restaurantlar. Bir başka seri; fantastik ulaşım araçları üzerine kurulu anlatımlardır. Uçan balonlar, kanatlı zeplinler, lokomotifler, uçaklar, arabalar bu anlatıma katılırlar (Giray,1999:5).



Resim 40- Karagöz ile Hacivat. Tuval üzerine yağlıboya. 40x40cm. 1977

Sanat yazınımda, konuları bakımından bu döneme giren yapıtlarıyla Hitit Sanatı ve Anadolu Kültürü arasında bağ kuranlar olsa da ben Abaç'ın resmini bazı yönleriyle daha doğuya, büyük ölçüde de Osmanlı kültürüne ve İstanbul yaşamına bağlamak istiyorum. Daha doğuya, dedim, örneğin "Varka ile Gülşah" gibi resimli mesnevilere, Kazvini'nin "Acayib-el Mahlukat"ına, "Kelile ve Dimne"ye ya da Osmanlı minyatür sanatına, Matrakçı Nasuh'a, Nigari'ye, Nakkaş Osman'a... (Erol, 2008:12).



Resim 41- Paşa Gemisi. Tuval üzerine yağlıboya. 90x110cm. 1977



Resim 42- Karagöz ile Hacivat. Tuval üzerine yağlıboya. 115x90 cm. 1977



Resim 43- Karagöz ile Hacivat. Tuval üzerine yağlıboya. 60x60 cm. 1978



Resim 44- Şerbetçi. Tuval zerine yağlıboya. 60x40 cm. 1980

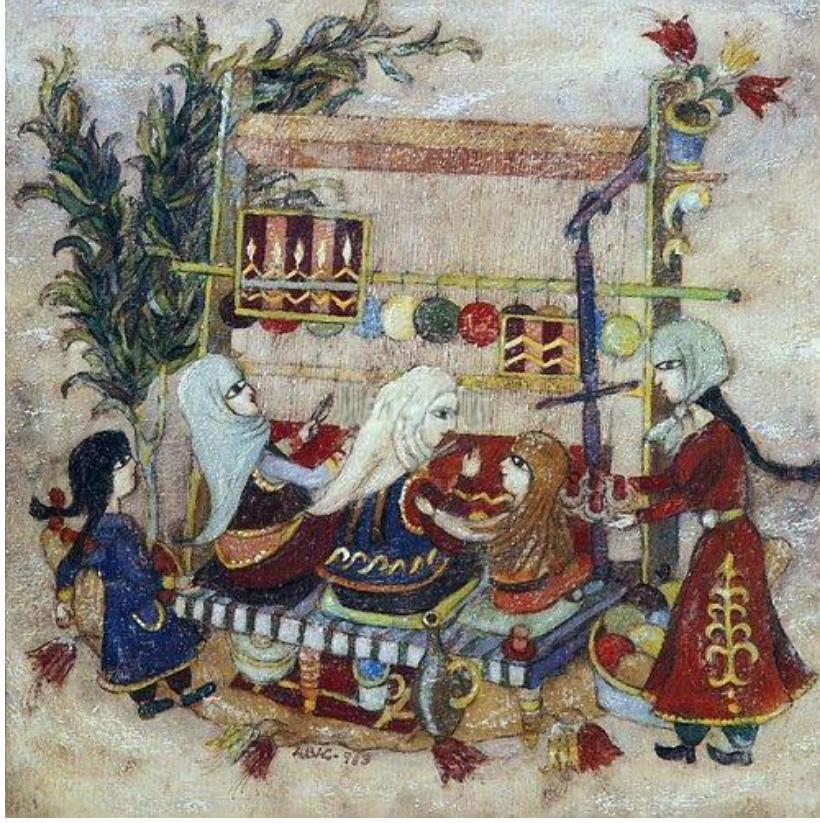
Abaç Türk resim sanatında benzeri olmayan bir kişiliktir ancak hak ettiği yeri bulabildiğini söylemek imkânsızdır. Sanatçının resimlerinde karikatür sanatına özgü bir alaycılık ve öykücülük özelliği bulunur. Onun resmini illüstratif (bezemeci) bulanlar da vardır. İstanbul yaşamından görüntüler, Karagöz’le, ortaoyunuyla ilişkilendirilen resimler için ilk bakışta ne sürülebilen bu görüş kabul edilemez. Her şeyden önce bu resimlerdeki olağanüstü sağlam yapısal (mimari) kurguyu göz önünde tutmak gerekir. Abaç’ın mimar yönü, konusunu resim düzlemi üzerine öylesine özenle ve bir birini tamamlayan dikey, yatay, köşegen, çembersel öğelerle kurar ve bütünleştirir ki ortaya sapasağlam bir yapı çıkar. Budan sonra bu yapının üzerine, hafif uçucu renklerle boyanmış sayısız figür, motif ve bezemeler yerleşir. “Mimar olduğu halde Abaç’ın bu dönem resimlerinde arı duru biimlendirmelerden, geometrik yalınlıktan, perspektiften, espas duyumundan uzak kalması dikkate değer bir özellik sayılabilir” (Erol, 2008:11).



Resim 45- Çini mürekkebi. 47x63 cm. 1981



Resim 46- Otomobil Gezintisi. Tuval üzerine yağlıboya. 32x42 cm. 1982



Resim 47- Halı Dokuyan Kadınlar. Tuval üzerine yağlıboya. 60x60 cm. 1983

Abaç resme başladığı ilk yıllarda yaptığı korku sarmalını andıran resimleriyle ilgili sonradan şöyle bir açıklamada bulunur; “Bilmem ki, bu resimler nasıl ortaya çıktı... Belki, o günlerde içine düştüğüm umutsuzluk, karamsarlık yüzündendir” (Gürel, 2008:14).

Daha sonra bir bakıyorsunuz Nuri Abaç birden rahatlamış, huzura ermiş olmalı ki ‘perde kurmuş, şem’a yakıp Karagöz ve Hacivat’ın dünyasını günümüze getiriyor. Karagöz’ün konağında Zenne, Beberuhi, Kabadayı hepsini bir arada sunuyor, mahalle halkını Yandan Çarklı’ya doldurarak Boğaz’da seyrana çıkarıyor. Yandan çarklı tekneler, bir bakıyorsunuz Nuh Tufanı’nda dalgalara göğüs geren bir gemi oluyor, bir bakıyorsunuz Karagöz’ü takım taklavat, Yalova Sefasına çıkarıyor. Bütün bu tekneleri hınca hınç dolduran, pencerelerin ötesinde karşılıklı oturmuş, burun buruna yarenlik eden, badem gözlü insanlar İstanbullu sıcakkanlı, alçak gönüllü hemşerilerdir (Erol, 2008:12).



Resim 48- Türk Hamamı. Tuval üzerine yağlıboya. 73x60 cm. 1984



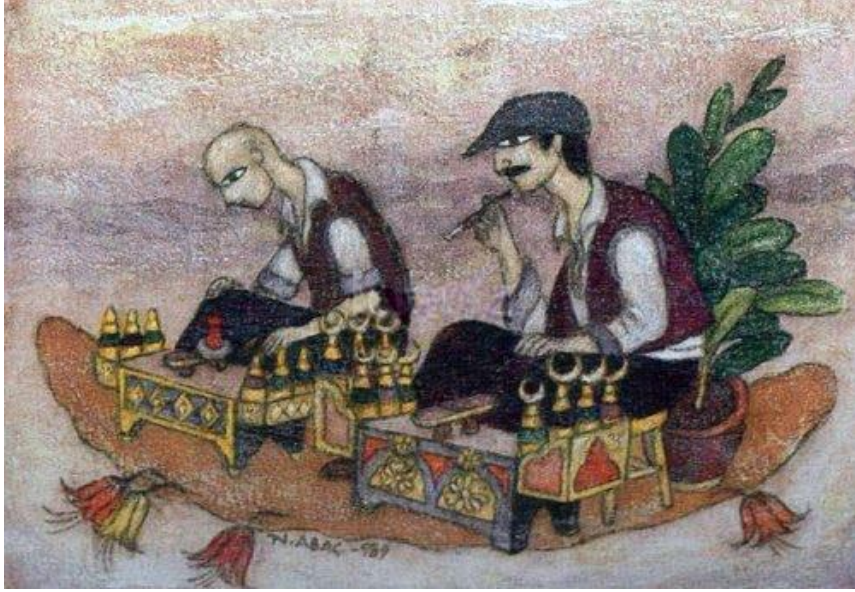
Resim 49- Park. Tuval üzerine yağlıboya. 85x85 cm. 1986



Resim 50- Karagöz'ün Penceresi. Tuval üzerine yağlıboya. 50x60cm. 1988

Abaç resimleri 1970 öncesi ve sonrası olmak üzere iki dönemde incelenebilir. Ancak her iki dönem için de temel aks; fantastik yorumdur (Nuri Abaç, 2011).

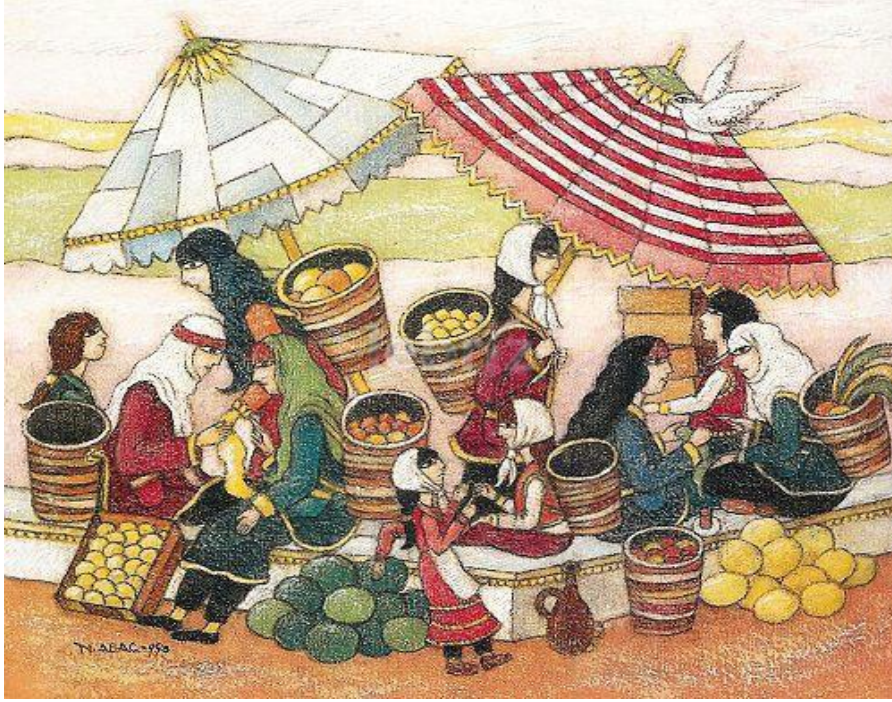
Abaç'ın resme başladığı 50'li yıllarda Türkiye'de genel olarak iki akım vardı. Abaç her iki akımda da ürün vermiş bir sanatçımız olarak çok ilgi çekicidir.



Resim 51- Boyacılar. Tuval üzerine yağlıboya. 34x44cm. 1989



Resim 52- Kilim Diken Kadın. Tuval üzerine yağlıboya. 40x30cm. 1989



Resim 53- Pazaryeri. Tuval üzerine yağlıboya. 50x60cm. 1990

Abaç insan varlığının temelindeki yaşamsal özü kavramaya ve resimlerine bu öz'den bir kaynak yaratmaya hep özen göstermiştir. “Görsel” kapsamına giren bütün sanat dallarının insanların birbirleriyle “kutsal” anlaşma sağlayabildikleri için bir iletişim aracı olarak gördüğünü ifade eder. Bu iletişimi gelenek üzerinden kurmaya çalışan Abaç; bireyin; kültürel, psikolojik ve sosyal kökenli ilişkiler ağını geliştirmekle var olduğu ilkesini biçimlendirir (Nuri Abaç, 2011).

Restaurant, fantastik anlayışın ön plana çıktığı resimlerinden birisidir. Günlük yaşamdan seçilmiş, restoranda yemek yiyen insanlar, gerek mekân, gerekse tipler bakımından değiştirilerek düşsel ve fantastik bir ortama taşınmış; badem gözleri, yerel giysileri ile Karagöz figürlerine dönüştürülüp bir yelkenli şeklinde hayal edilmiş olan restoranda eğlenirken canlandırılmışlardır. Yüzeysel ve dekoratif öğelerle zenginleştirilmiş mekân pastel renklerle minyatür estetiğine uygun boyanarak adeta bir masal dünyası yaratmaktadır (Ersoy, 2004:7).



Resim 54- Restaurant. Tuval üzerine yağlıboya. 75x60 cm.



Resim 55- Balıkçılar. Tuval üzerine yağlıboya. 50x60cm. 1992



Resim 56- Lokomotif. Tuval üzerine yağlıboya. 40x40 cm. 1994



Resim 57- Avanos'tan. Tuval üzerine yağlıboya. 50x50 cm. 1994

Mimar kökenli olmaları ve ömürleri boyunca resimle iç içe yaşamaları bakımından, Nuri Abaç'la, Cihat Burak sanatçı kimlikleri açısından benzer tipleri oluşturmaktadırlar. Burak'ın Evliya Çelebi'ye hayran profiline karşılık, Abaç da Hitit ve Mezopotamya kültüründen beslenen halk kültürüne ilgi ve giderek Karagöz-Hacivat ikilisinin perde tasvirlerinin fantastik kurgusunu görürüz. Abaç'ın resimlerindeki mutluluk havası bütün naiflerdeki iyimser felsefeyi işaret eder. Bu yönüyle de Burak'tan ayrılır.

...ince alay ve [humour] sezgisi, onda yoktur. Eleştirebileceği bir dünyanın arayışı içinde değildir o; yalnızca kurguyu derinleştirmekten yanadır. Resimlerini izleyen alıcı gözlere, kurgu ziyafetleri çekmekten zevk alır. O, resimlerin eğlendirici atmosferi içine dalarak, yaşanan dünyanın gerçeklerinden bir parça da olsa uzaklaşmak isteyenlere fırsatlar yaratır resimlerinde. Alıcısının çokluğu, biraz da bundan kaynaklanır (Özsezgin, 2008:18).



Resim 58- Karıncalar. Tuval üzerine yağlıboya. 40x50 cm. 199



Resim 59- Hayal Gemisi. Tuval üzerine yağlıboya. 50x60 cm., 1996



Resim 60- Tuval üzerine yağlıboya. 40x50 cm. 1997

Yılanlı, balıklı ve saatli kompozisyonlar döneminde, yer yer gerçeküstücü tekniklerle akrabalık kurduğu izlenimi veren resimlerin yerini, hayal perdesinin tipleri almaya başlayınca bu kökten değişim, kendi piyasasını kısa zamanda oluşturmuş ve [Nuri Abaç resmi] diyebileceğimiz bir kompozisyon şeması yavaş yavaş kendini göstermeye başlamıştır....kaynağını halk kültüründe bulan ve bu kültürle kolayca bütünleşebilen zorlamasız bir anlatım biçimidir bu. Nuri Abaç, bu anlatım biçiminden görsel masallar üretti, bunları birbirine bağlayarak kendine özgü bir [epope] yarattı. Örneğin kuğuların çektiği ve içinde herkesin güle oynaya eğlendiği, davul zurna çaldığı yandan çarklı vapurlar, pervaneli trenler, yerde yürüyen zeplinler, kuğulu hava gemileri, araba vapurları, nostaljik otomobiller çizdi. Alabildiğine renkli masal dünyasının insanlarını, mutlu seyahatlere çıkardı, onların bir arada yemek yedikleri hayal restoranları kurdu. Karagöz-Hacivat figürlerini yenedünyanın özgür ortamlarına taşıdı; onların hayattan zevk alarak yaşadıkları cennet dünyalar yarattı (Ersoy, 2004:7).



Resim 61- Orkestra. Tuval üzerine yağlıboya. 60x50 cm. 1997



Resim 62- Kırmızı Kuğu II. Tuval üzerine yağlıboya. 60x60 cm. 1998



Resim 63- Kırmızı Kuğu I. Tuval üzerine yağlıboya. 50x50 cm. 1998

Çeşitli kaynaklarda mütevazı kimliği ön plana çıkarılan Abaç'ın, hakkında çok az yayın ve bilgi bulunmasını da, bu mütevazı kimliğinin bir sonucu olarak değerlendirmek gerekir. Abaç çok sevilen ve resmi en çok satılan ressamlarımız arasındadır. İnsanlara masal dünyasının kapılarını aralamış, onları günlük dertlerinden kurtaracak güzellikler sunmuştur. Diğer taraftan onun iki boyutlu dünyası bizlere çocukluğunda içinde yaşadığı bir tiyatro dünyasının perdelerini aralamak ister gibidir. Bu yönüyle yapıtlarını hiç zorlanmaksızın izleyenlerine sunuveren sanatçı çok özel bir üslup sahibidir. Abaç'ın çalışmalarında ön plana çıkan kavramlar; gelenek, Hacivat-Karagöz, minyatür, motif ve gerçeküstücülüktür.



Resim 64- Zeplin I. Tuval üzerine yağlıboya. 50x60 cm. 1998



Resim 65- Kervansaray. Tuval üzerine yağlıboya. 60x60 cm. 1998



Resim 66- Vapur Yolcuları. Tuval üzerine yağlıboya. 60x50 cm. 2000



Resim 67- Balon Yolcuları. Tuval üzerine yağlıboya. 60x50 cm. 2001

III.2. Erol Akyavaş (1932-1999)



Resim 68- Erol Akyavaş

1932 yılında İstanbul'da doğdu. Sanat eğitimine, 1950-52 yılları arasında misafir öğrenci olarak katıldığı Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde başladı. Buradan aldığı temel eğitimden sonra yurt dışına giderek 1950-53 yılları arasında Floransa Yaz Akademisi'nde ve Fransa'da Fernand Leger ve Andre Lhote atölyelerinde çalıştı. 1954 yılında Amerika'ya giden Akyavaş; Chicago Illionis Teknoloji Enstitüsü'nde Mies Van Der Rohe'nın yanında mimarlık eğitimi almaya başladı. 1960-62 E. Saarinen ile birlikte tasarım çalışmaları gerçekleştirdi ve çeşitli mimarlık bürolarında çalıştı. 1964-65'de Kapadokya Oteli için hazırladığı mimarlık çalışması 20 yıl sonra Ağahan ödülü finalisti oldu. 1967 yılında New York'a kesin olarak yerleşti. Akyavaş bundan sonra ölüncüye kadar New York-İstanbul arasında devamlı yolculuk yaptı. İstanbul'la olan ilişkisi üslubunda dönemler yaratacak şekilde her zaman hissedilir (Kınık, 1991:22).

Dünyanın pek çok kentinde ve önemli sanat merkezlerinde kişisel sergiler açan Akyavaş'ın eserlerinin yer aldığı müzeler şöyledir; Modern Sanatlar Müzesi (Museum of Modern Art)-New York-ABD, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi-İstanbul, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi-Ankara, Berlin Sanat Müzesi Koleksiyonu-Berlin-Almanya, Stuttgart Sanat Müzesi Koleksiyonu-Stuttgart-Almanya, İstanbul Modern-İstanbul (Erol Akyavaş, 2011).



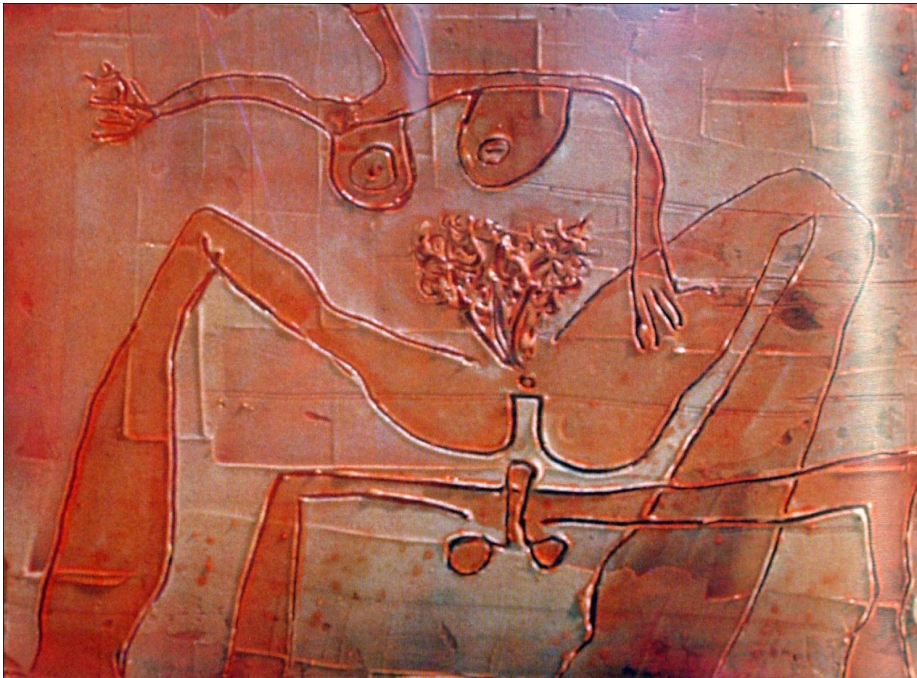
Resim 69- Kapı. Tuval üzerine yağlıboya. 60x35 cm. 1952



Resim 70- Kadınlar. Kontrplak üzerine yağlıboya ve kolaj. 82x60 cm. 1962-64



Resim 71- Odalar I. Ahşap üzerine karışık teknik. 60x50 cm. 1965



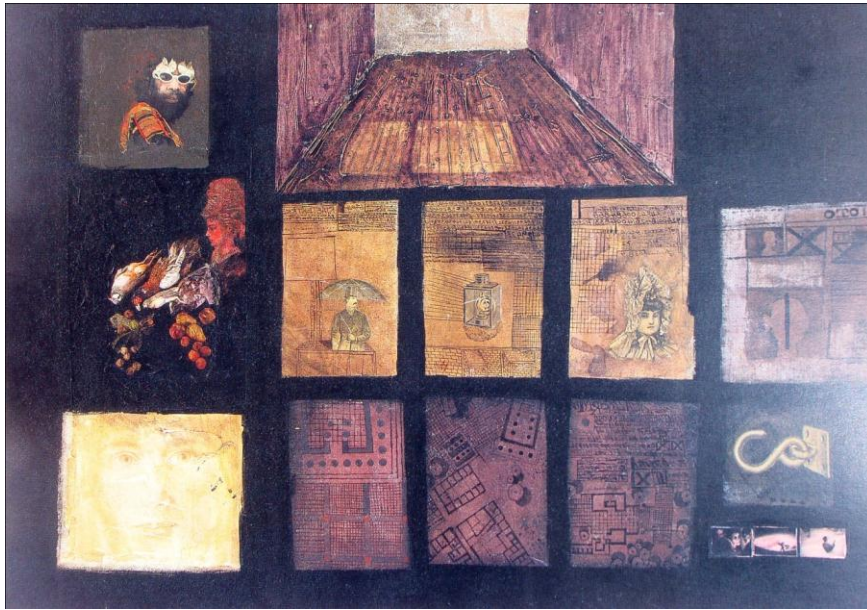
Resim 72- Kontrplak üzerine akrilik. 76x101 cm. 1966



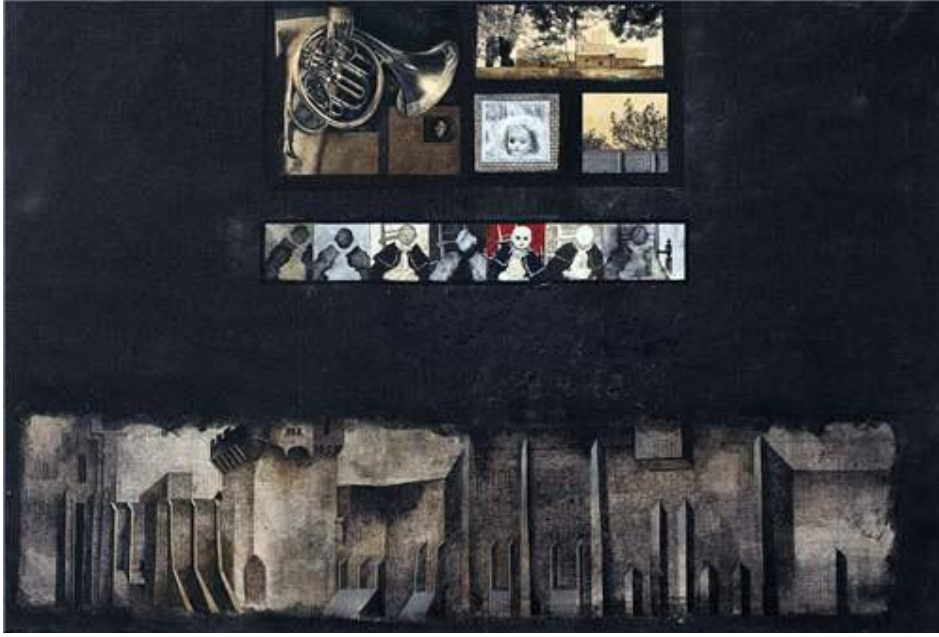
Resim 73- Çift. Tuval üzerine karışık teknik. 36x28 cm. 1967

Leger ve Lhote'dan aldığı eğitim mimarlık eğitimi ile birleşince 1960'lı yıllarda post-kübist soyut karakterli çalışmalar ortaya çıkmaya başlar. Ancak daha sonraları daha rastlantısal ve sezgisel karakterli, serbest lekeli kompozisyonlarda eserler üretmiştir. Bu resimler onun kendi dilini oluşturduğu sentez çalışmalarıdır, yani post-kübist referanslara rağmen, sanatçı kendi yolundadır. Bu dönemde sanatçı, şekil olarak üç ayrı dünyanın düzlemleri arasında oynar gibidir; batı resim geleneği, çağdaşlık ve doğu geleneği (Erzen, 2007a:19). 1960'lar çeşitli bunalımların yaşandığı yıllardır. Aya giden insanoğlunun yarattığı sınırsızlık, kapitalizmin üretim ve tüketim ortamını zorlaması, doğum kontrolü ile cinselliğin anlamının yeniden sorgulanması, soğuk savaşta olduğu gibi sanatta da karşıtlıkların uç noktalarda yaşandığı yıllardır. Zıt söylemlerin bir arada yaşadığı bu parçalanma ortamında 'kimlik' hem toplumlar hem de bireyler için aynı derecede sorgulanmaya başlanmıştır. Çeşitli tanım çabaları ve çözüm modelleri ortaya çıkmıştır. Kimlik ve tanım sorunu sanat yapıtını da aynı şekilde kendi çözümlemesine zorlamıştır. Bu dönemin sorgulamaları ile Akyavaş'ın resmiyle irdelediği kendi sorgulamaları birbirine

paraleldir. Amerika’da yaşamaya başlamasıyla, Amerikan kültürü ile bir Avrupa’lı olarak karşılaştığını düşünürken, aslında bir Doğulu olduğunu anlamış ve bu durum onu bir kültür üçgeninde kendi merkezini tariflemeye zorlamıştır. Bu durum bir on yıl daha strüktürel yapıda kararsızlığa, biçim ve içerik olarak yansır. Çünkü sanatçının aradığı, kimliğini sindiren bir sentez değil, farklılıkların bir arada barınması idi. O dönemin yarışmacı ve acımasız New York dünya sanat merkezi, sanatçının yolunu dikkatle çizmesini gerektiriyordu. Sanatçı bu noktada dışarıdan gelen moda akımlara değil, kendi içinden gelen seslere yöneldi. Bu nedenle bu dönem resimleri ileride belirecek olan melez tavırların habercisidir. 1970’lerin ortalarına kadar kat ettiği bu yolun dolambaçları; tensel ve tinsel teslim oluşlardan, mikroskopik ve makroskopik bakışlardan, tarihin ıssızlığında ya da kent kargaşasında kayboluşlardan geçer. Otuz yaşlarında yabancı bir sanatçının NewYork’un fırtınalı ortamında kendi ayakları üstünde durabildiğini, kendi imgesel sözlüğünü kurabildiğini, piyasada ön planda gelen resimlerle ve 1980’lerdeki ‘yeni resim’ tanımıyla baş etmeye çalıştığını düşünebilmemiz gerekir (Erzen, 2007b:26,27).



Resim 74- Anıların Israrı. Tuval üzerine karışık teknik. 63x89 cm. 1966-67



Resim 75- Anılar Dizisinden. Tuval üzerine yağlıboya. 66x94 cm. 1967

Batı'nın düşünüşü ve sanatını tümüyle özümsemiş olan Akyavaş, batının bu sanatsal gelenekleriyle kendi İslam kültür mirası arasında inandırıcı bir bileşim yaratmıştır. “Erol’un, gerçeküstücüler için de esin kaynağı olan devrimci bir duyarlılığın etkisiyle biçimlenen sanatı, özü bakımından Max Ernst’in ilk kolajlarına ve Giorgio de Chirico’nun metafiziksel resimlerine büyük bir yakınlık gösterir” (Henning, 2000:47).

Çeşitli evrelerden geçerek olgunlaşan Akyavaş’ın sanatı, bu evrelerin hepsinde belli bir özelliği korumuştur. Amerika’da yaşamaya başladığı yıllardan sonra soyut ekspresyonizm yolu ile gerçeküstücülüğün kurumsal temeline ilgi duymuştur. Bazı gerçeküstücülerde olduğu gibi siyasal görüşleri nedeniyle sanatından ödün vermemiştir. Onun siyasal tavrı, burjuva geleneklerinin insanlığın doğal istek ve eğilimlerini kısıtlayarak, insan ruhunu çarpıttığı yönündedir. İnsani eğilimlerin sakatlanmasına karşı duran tutumu siyasal değil, anarşist bir tepkidir. Bu tepki burjuva toplumunun bağınazlığından, Sovyet Rusya’nın kısıtlayıcı zorbalığına kadar olan bir tepkidir. Sanatçı gerçeküstücülüğün karmaşık siyasal bağımlılığını reddetmekle birlikte, psikanalizle olan

yakın ilişkisini benimsemiştir. Bilinçaltının araştırılması ve bu araştırmaların ortaya çıkardığı şiirsel gerçekler onun sanatının temelini oluşturur. Gerçeküstücüler'in başına bela olan iç çekişmelerden, tek başına çalıştığı için kendini kurtarabilmiştir (Henning, 2000:51).

Amerika Birleşik Devletleri'nde gerçeküstücülük ile ilgilenmiştir ve soyut olmalarına ve sık sık kaligrafi kullanmasına rağmen, bilinçaltını serbest bırakmak çabasıyla resimleri geometrikten çok biomorfik olmuştur. Figüratifin resmine girmesi, kompozisyona bir kolaj gibi yaklaşp, imgeler arasında usdışı bağlar kurarak olmuştur; bu da yapıtlarının iç içe geçmiş bütünsel içeriğini tanımlar (Erzen, 2010:217).

Sanatçı özellikle 1960'larda cinselliği zorlar. Klinik analizler, orgiastik sahneler, menşei ararcasına erotizmin tensel ayrıntıları ve uzuvların soğukkanlı betimlemeleri, dönemin avant-garde ve politik duruşu içinde irdelenen konuya, Akyavaş'ın sürgündeki bir sanatçı olarak daha büyük bir bağımsızlıkla girebilmesini sağlamıştır. Sanatçı için cinselliği ilginç bir konuma oturtan ise; insanı sürekli meşgul eden bir konu iken, büyük bir gizlilik altında tutulmasıdır. Onun gizliliklere olan ilgisi mistisizm ile de ilgili olmasındandır (Erzen, 2007b:31).

New York'a yerleştiği yıllardan itibaren profesyonel olarak yaptığı fotoğrafçılık, ona farklı imgeleme yöntemlerinde bir birikim sağlamıştır. Bu birikimi, ona imgelemenin üslupsal sınırları dışında yeni dönüşümleri için olanaklar vermiştir (Erzen, 2007b:26).



Resim 76- Anılar I. Tuval üzerine karışık teknik. 92x66 cm. 1968



Resim 77- Guevara. Tuval üzerine akrilik. 90x182 cm. 1969

New York Modern Sanatlar Müzesi (MoMA) 1961 yılında Akyavaş'ın 'Padişahların İhtişamı' adlı tablosunu koleksiyonuna dâhil eder. Müzenin koleksiyonunu genişletmek amacıyla dünyadan 100 sanatçıyı seçtiği ve bunların arasında Picasso,

Matisse, Miro, Cesar, Klee, Botero, İndiana gibi ünlü sanatçıların olduğu bilinmektedir. Ertesi yıl Akyavaş'ın bu tablosu MoMa'daki 'Modern Resmin Tarihi' adlı sergide yer alır (Erol Akyavaş 'Padişahların Zaferi' 2012).



Resim 78- Padişahların Zaferi. Tuval üzerine yağlıboya. 122x214 cm. 1959

Akyavaş'ın resimlerinde yazı vardır ama okunamaz, okunur ama deşifre edilemez. Deşifre edilse de, anlamı sözde değildir. Sanatçının her resminde farklı şekilde karşımıza çıkan yazı; ilk örneksel bir ifade olarak anlamını arar. Bütün ifadelerin köküne, 'kelime' ya da 'nefes'e götürür bizi (Erzen, 2007b:28). Onun resmindeki yazıları okumaya ya da duvarları aşmaya kalktığımız vakit bir labirente gireriz. Yönlenmeler spiral bir biçimde birbirlerini takip eder ve minyatürlerle, eski kitaplarla zenginleşen yakınlığı başlar. Tuval yüzeyinin simgelediği mekânsal özellik incelendiğinde; özgür, sınırsız ve her yöne sonsuz hareket gizil gücü açığa çıkar. Sanatçının en kurgulu gibi görünen resimlerinde bile, onun empoze ettiği bir düzen hissedilmez (Erzen, 2007b:36).

1960'ların sonuna doğru bir takım eleştiri resimleri yapan Akyavaş'ın bu resimlerinin adı "Viva-Yaşasın" ile başlamaktadır. Savunulan ahlaki değerler ile gerçek davranışlar arasındaki karşıtlığı açığa vuran görüntülerin yer aldığı bu resimlere örnek

olarak Viva Vietnam'ı verebiliriz. Bu tuval resminde politikacıların, iş adamlarının ve donuk gülümseyişli kışkırtıcı kadınların çizgi romanlardaki karikatürleri anımsatan karelerle, bunlara irkiltici karşılık oluşturan parçalanmış başların görüntülerine bölünmüştü. Bu iki aşırı uç arasında ise demir parmaklıklılı pencereler ve kapılar ile üstü örtülmemiş mezarlar sergileniyordu (Henning, 2000:48).

Erol Akyavaş diziler halinde çalışır ve dizilerine çağrışımlar dolu isimler koyar. 1960'ların sonlarındaki Viva dizisi daha çok politik konular ve Vietnam Savaşı'nı, sosyal eleştiriyi ele almış ve imgeler yer yer karikatüre yaklaşmıştır. Sonraları, *Icons for Iconoclasts/İkonoklastlar için İkonolar* dizisinde resimleri din ve toplumsal tabulara karşı cinsel fanteziler ve arzular ikilemini ele almıştır. 1970'lerde *Memories from Friendly Cities/Dost Kentlerden Anılar* adlı dizide silah, anıt, kent planları, askerler, cinsel ilişkideki figür imgeleri bir araya gelerek uygarlığın insana zorla benimsettirdiği baskı ve kısıtlamaları ifade etmiştir (Erzen, 2010:217).

1970'lerin ortalarında Akyavaş'ın resimlerinde tuğlalar, mantık dışı perspektifler ve karmaşık mimari kompozisyonlar belirir. Piramitler, küpler, bir kenarı kesilmiş koniler, başları açılı kesilmiş eğik sütunlar ve başka garip geometrik şekiller, bu dönemin resimlerinin malzemeleridir. Bu resimlerde yana yatmış bir piramidin tehlikeli bir biçimde boşluğa uzanması, dörtgen bir prizmanın üçgen ya da bir küpün yuvarlak gölgesi olduğu dikkati çeker. Doğaya ters bir şekilde gölgenin üzerine düştüğü yüzeyden daha açık tonda tasarlandığı ve tuğlaların akıl dışı bir düzende yerleştirildiği görülür. 1970'lerin başlarında “Başlıksız” ve “Sansür Edilmiş Yapıtlar” adını verdiği iki dizi resim daha yapmıştır. “Başlıksız” adlı resimler cinsel konulu fotoğraflardan saydam ve donuk boya tabakaları altında kaybolan belirsiz biçimlere kadar değişik görüntüleri içerir. “Sansür Edilmiş Yapıtlar”da tuvalin büyük kısmı boş bırakılmış, boya tabakaları altında belirsiz cinsel imgeler ve karalama yazılar vardır (Henning, 2000:49).

Akyavaş genel olarak ele alındığında; onarlı yıllar içinde incelemek mümkündür. Özellikleri ve ana hatları ile ele alındığında bize sanatçı ile ilgili geniş bilgi verebilen bu dönemlerin içinde ve geçiş dönemlerinde ana karakteristiklerin dışında kalan

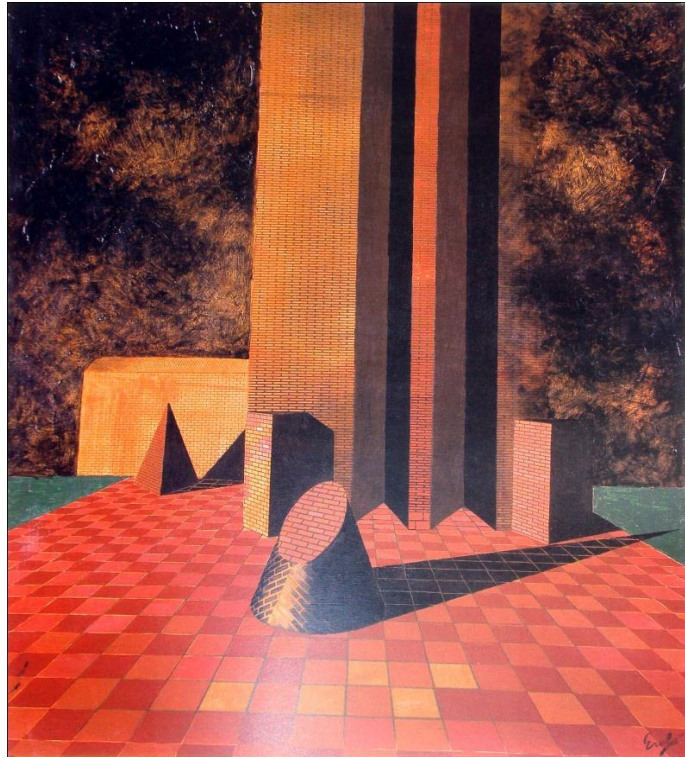
ve seri halindeki çalışmaları da vardır. “Kimya-ı Saadet” ve “İkonoklastlar için İkonolar” gibi. Ancak bu resimlerde bile sanatçının genel tutumunda bir tutarlılık gözlenmektedir.



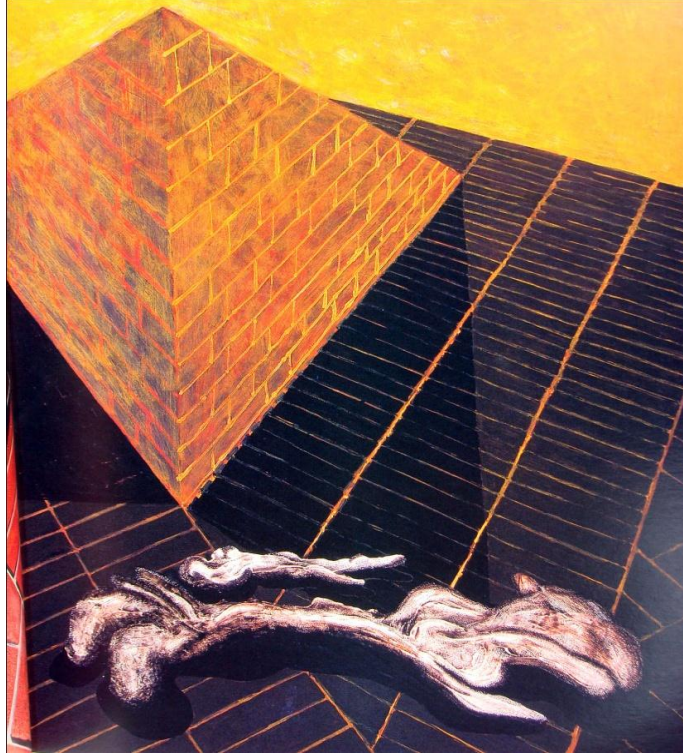
Resim 79- Aklın Hapsi. Tuvale marufle kağıt üzerine akrilik. 74x54 cm. 1974



Resim 80- Tuval üzerine akrilik. 71x56 cm. 1975



Resim 81- Kağıt üzerine karışık teknik. 60x50 cm. 1978



Resim 82- Tuvale marufle kağıt üzerine akrilik. 51x40 cm. 1979



Resim 83- Tuvale marufle kağıt üzerine akrilik. 51x40 cm. 1979

Dünyanın göründüğü gibi ya da olmasını istediğimiz gibi olmadığını anlatmaya çalışan Akyavaş en mantıksal saydığımız şeylerin mantıksızlığını tekrar tekrar gösterir. Geometrinin kullanılışı bizdeki tutarlılık ve düzen özlemini baltalamak amacını güder. Üzerinde durulmaya değer her sanat eseri gibi, bu resimler de bizim geleneksel değerlerimize meydan okur. Bizi yatıştırmak ya da eğlendirmek şöyle dursun, korkutur ve kızdırırlar (Henning, 2000:51).

1970'lere gelindiğinde, Akyavaş'ın resminde tek bir yüzey değil, birkaç yüzeyin bulunduğu fark edilir. Bu katmerli yüzey sanatçının bundan sonraki bütün resimlerinde hissedilen bir derinlik olacaktır. 1970'ler öncesi tuvalerin farklı dünyalara açılan pencereleri, farklı öyküleri anlatan yan yana gelmiş kareleri, bundan sonra saydamlaşır ve üst üste gelirler. (Erzen, 2007c:40) 1970'den 1980 ortalarına kadar Akyavaş resmi ikinci dönüşüm yaşar. Sanatçı usu, usun sınırlarını göstermek için kullanır (Erzen, 2007c:41).

1980'lere doğru, surları, duvar ve kaleleri oluşturan taş ve tuğlalar mekân-zaman ikileminin şaşırtmacalarını tasvir eden bir derinlik imgesine dönüşür. Bir hacmin görsel modeli olan resimler, figür vurgusundan uzaklaşır. İnsan kurgusu olan bu iç mekânlar, geometrilerinin us-dışılığı ile düzen arayışının, evrensel boyutta bir karşı düzen olduğunu ortaya koyar gibidirler. Bu resimlerin en yalın olanları bile, örneğin tek bir duvar köşesini veya birkaç basamağı konu alanlar bile, şaşırtıcı ve çarpıcı olabilir. Öğelerin apaçık okunduğu, her şeyin mantık kurallarına göre cereyan ettiği bu görüntülerde aniden bir gölge tüm beklentileri ve mekândaki güvenliği allak bullak edebilir (Erzen, 2007c:46,48).



Resim 84- Tuval üzerine yağlıboya. 128x108 cm. 1981



Resim 85- Tuval üzerine yağlıboya. 141x138 cm. 1981

1980 sonrası dönem aynı zamanda minyatür sanatıyla da ilgilendiği dönemdir. Minyatür sanatının gerçeklikten uzak, soyutlamaya yakın dünyası, gerçeküstücülükten etkilenen Akyavaş için ilham kaynağı idi. Minyatürlerin etkisiyle, Akyavaş'ın daha önce yaptığı duvarlar kalelere; kaleler karmaşık labirentlere dönüşür. Matrakçının naif ve geometrik çalışmasındaki görsel malzemeyi günümüz tuvaline uyarlayarak, çağdaş sanat ve minyatürler arasında bir sentez oluşturur. Labirent konsepti önemlidir, çünkü hayatın kendisi labirenttir. Hayat onun göre, belli bir noktaya ulaşma yolunda seçenekler sunan ve içinden geçilebilen bir labirenttir (Sönmez, 2000:64).

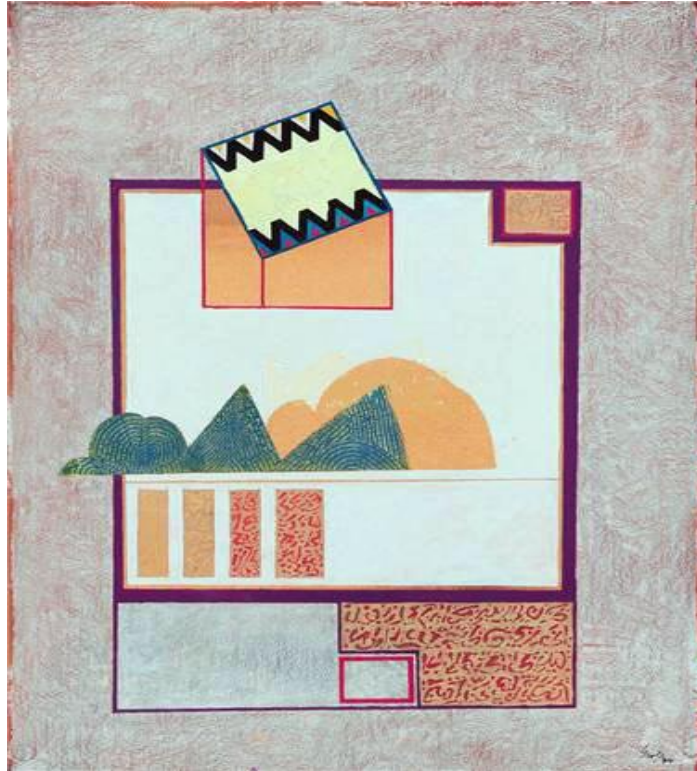
Akyavaş ilk çalışmalarında geometrik soyutlamaya önem vermiştir ancak, daha sonraları Gerçeküstücü bir üslup benimseyerek simgesel anlatımlı yapıtlar üretmiştir. Hat örnekleri Akyavaş resmine 1980'li yıllarda girmeye başlamıştır (Ersoy, 2004:32).

Guvaş, sulandırılmış toz boyalar, yıldızlı minyatürleri ve hat örneklerini mekânsal ilişkileri de dikkate alarak grafiksel bir düzen içinde istiflemeye çalışır. Doğu-Batı bileşimine ilgisi bu tür yapıtlarıyla görsellik kazanır. Tasavvuf felsefesine duyduğu yakınlık resimlerinde metafizik özellik olarak yansır. Üçgen, kare, küp gibi geometrik formlar, duvar, yılan, göz, sayı, hat, minyatür, burç, melek gibi semboller eski uygarlıkların, söylencelerin, bilimin ve düşüncenin imleridir. Yaşamın sembelleriyle kültürel sembelleri bir resimde iç içe, yan yana getirerek yeni bütünler oluştururken, içerik bağlamında anlamı farklı yönlere çekilebilir. Geçmişini yeniden düşünmemizi, eski uygarlıklarımızı, tarihi, kültürü görsel ve simgesel bir anlatım diliyle birleştirmektedir (Ersoy, 2004: 32).

1980'den sonra Akyavaş, İslami sanatları çağdaş sanatlara uyarlayarak İslam tarihinden olayları ve kavramları yorumlamıştır. İslami sanatlar ve Sufizm'den doğan görsel malzemeyi kullanarak mistik bir dil yaratmıştır. Akyavaş'ın 1980 sonrası çalışmalarını anlayabilmek için Sufizm hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Sufizm; genel anlamda Tanrı'ya ulaşmak ve daha dolu bir birey olmak için insanın kendini tanıdığı yol demektir. Akyavaş'ın Sufizm'e olan ilgisi aileden gelir. Dedelerinden biri Merdivenköy Tekkesi'nin şeyhidir. Sanatçının yurt dışında uzun yıllar yaşamış olması da Sufizm'e olan

ilgisini artırmıştır. İranlı İslam felsefecisi Şebüsteri'nin “Gülşen-i Raz” (Gül Bahçesinin Gizemi) adlı kitabını okuduğu 1971 yılı hayatında bir dönüm noktası olmuştur (Sönmez, 2000:66).

Tablolarındaki farklı dünyayı anlayabilmek için içerdikleri semboller aracılığıyla tablonun yüzeyinden içine doğru bir yolculuk gerekir. İslami kaligrafi sanatına ve İslama özgü sembollerin yanı sıra daireler, kareler, oyuklar ve renkler gibi evrensel anlamı olan sembolleri de kullanır. “Kerbela”, “Fihi Ma Fih”, “Hallac-ı Mansur” ve “Miraçname” serilerinin de aralarında bulunduğu çok sayıda eserde gizli anlamlar dünyası mevcuttur. Boşluğun İslami sanatta ve İslami düşüncede önemli bir yeri vardır ve Akyavaş bunu bilinçli bir şekilde kullanır. Boşluk hem tanrının yüceliği, hem de her şey de var oluşunun sembolüdür (Sönmez, 2000:61).



Resim 86- Kimya-ı Saadet. Kağıt üzerine karışık teknik. 76x58 cm. 1984



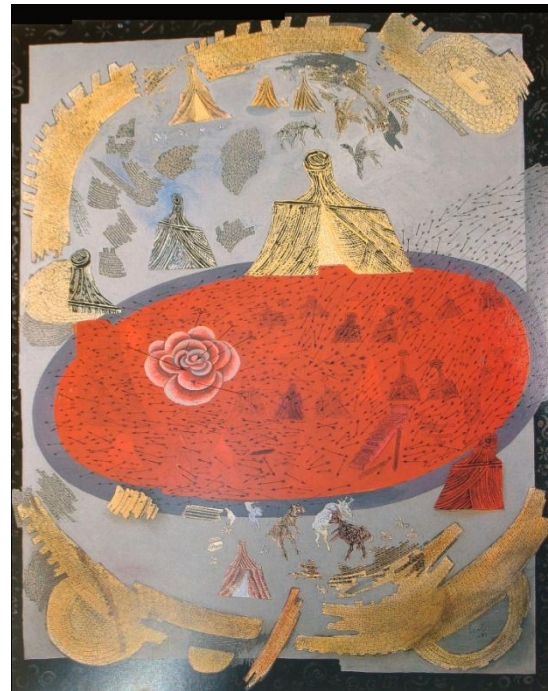
Tuval üzerine yağlıboya. 142x117 cm



Tuval üzerine yağlıboya. 125x100 cm



Tuval üzerine akrilik. 125x100 cm.



Tuval üzerine yağlıboya. 125x100 cm.

Sanatçının tablolarında yer alan geometrik şekiller de zamanla basitleşmiştir. 1980 öncesi prizmalar ya da üç boyutlu algılanan yüzeyler, daire ve kareler gibi temel şekillerle yer değiştirmiştir. Bunlardan en önemlisi dairedir. Daire ruhun hafifliğini ve tüm faaliyetini temsil eder. İnsan hayatı ile daire arasında paralellik vardır. İnsan hayata bir küre, döllenmiş bir yumurta olarak başlar ve ölümüyle yaşam döngüsünü tamamlar. Dairenin başlangıç noktası onun merkezidir. Dairenin merkezindeki nokta bir olanı, kalıcı ve sonsuz olanı yani Tanrı'yı temsil eder. Daire, bir başı ya da sonu olmadığı için sonsuzluğun da sembolüdür (Sönmez, 2000:61).



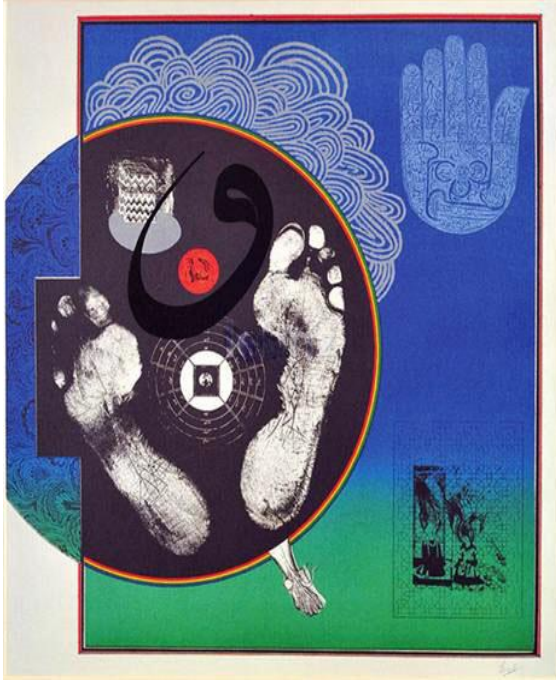
Resim 88- Hallac-ı Mansur. Tuval üzerine akrilik. 300x350 cm. 1987

İslami kaligrafinin formlarından da etkilenen Akyavaş için; bu sanatın unsurlarını resminin iç bakış açısını vurgulamak için kullanmak, harfler, kelimeler ve bu harflerin sayısal değerlerine verilen anlamlardan daha önemlidir. Resimlerinde bazen tek bir harf veya kelime kullanır, bazen de tam bir yazıyı hiçbir anlamı olmayacak şekilde

kullanır. Harfler ve seslerin var oluşun özünü oluşturduğuna inanan ve böylece bu harfler üstünde bir sistem kuran ve dini bu şekilde yorumlayan ‘Hurufilik’ mezhebi ile ilgilidir. Sanatçı sembolleri konuya ve yaratmak istediği mistik anlama göre seçer. Bu semboller arasında Allah kelimesinin ve Allah’ı simgeleyen ‘vav’ harfinin özel bir yeri vardır. ‘Ve’ anlamına da gelen vav harfi, yaratılış ve tanrı arasındaki bağlantıyı simgeler. ‘Vav’ harfi sanatçının tablolarındaki diğer semboller arasında ölçü olarak en büyük yeri tutar. Hallac-ı Mansur ‘Ben Tanrırım’ der. Spiralin merkezine doğru dönüş, merkezdeki daire ve dairenin içindeki çoğunluğun birliği ile Hallac-ı Mansur’un düşünceleri arasında görsel bir bağ oluşturmuştur. Bulutlar da genelde spiral oluşturacak şekilde tuvale yerleşir. Spiral bir semboldür ve yeni bir ipucu sunar. Spiraldeki iki farklı hareket, merkezden dışa, dıştan içe doğru dönen; evrenin oluşumunu ve sürekli gelişimini simgeler. Başka bir bakış açısına göre, merkeze doğru dönüşte bir olana, eşsiz olana, dairenin merkezinde olduğu gibi Tanrı’ya doğru bir hareket vardır. ‘Vav’ harfinin yanı sıra, ‘hu’ ve ‘lam-elif’ bileşimini de kullanır. Bu bileşim insanı Tanrıya yönlendiren yardımlaşma anlamındadır ve Ali’nin kılıcını da simgeler (Sönmez, 2000:62).

Akyavaş resimlerinde boyayı çoğunlukla tabaka halinde kullanılır ve üst tabakayı çatlatarak, resmin iç tarafının yüzeyden görülebileceği izlenimini verir. Bazen de kullandığı yazıyı bir tabaka boyanın altında bırakarak görünürlüğü ve okunurluğunu azaltır. Böylece resmin gizli anlamı ile yüzeyi arasında bir köprü kurar (Sönmez, 2000:63).

“Erol Akyavaş’ın işleri, izleyicileriyle çok özel ilişkiler kurar; onları beraberlerinde serüvenli bir yolculuğa çıkarır. Her yeni sergi ile birlikte zamanda ve mekânda hayali bir yolculuğun son perdesine ulaştığınızı sanırsınız. Görüş sınırlarını ve duygular tarihine geçişin sınırlarını tükettiğinizi sanırsınız” (Erzen, 2010:218).



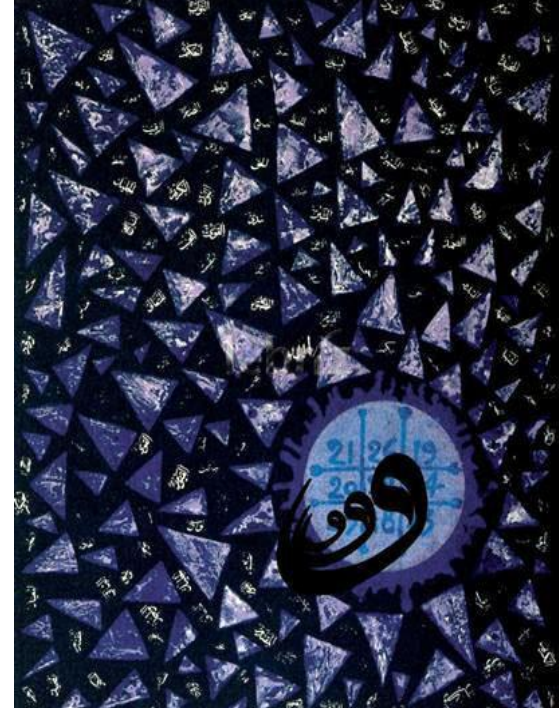
Kağıt üzerine serigrafî. 43x40 cm



Litografi. 65x55 cm



El yapımı kağıt üzerine karışık teknik. 76x57 cm



Litografi. 65x55 cm

Yine 1980’lerde Miraç anlatısını konu olarak ele aldığı ‘Miraçname’ serisi, manevi imgeleme hitap eder. Miraç; Ortadoğu’nun en eski dinsel bilincinde rastlanan ortak bir temayı dile getirir. Mucizeler evrenine girmeyi kabul eden biri için Miraç bütün anlamları kuşanır. Günümüzün pozitivist kültüründe insanın kendini direnmeden Miraçname’deki semavi imgelere, kutsal varlıklara ve keşiflere verebilmesi ancak Akyavaş gibi dinsel duyarlılık ile estetik coşkuyu birleştirebilen bir sanatçı sayesinde olabilir. Eserlerdeki simgesel temsiliyeti ve ifade biçimini çağdaşlaştırmak gibi bir meziyete sahiptir. Sanatçı mucizeleri okuma yeteneğinden yoksun, rasyonalist kültürün unuttuğu değerleri yeniden canlandırmakta ve yaratmaktadır (Arkoun, 2010:213).



Resim 90- Miraçname. Özgün baskı. 64x53 cm. 1987



Resim 91- Miraçname. Litografi. 65x55 cm. 1987

1453'deki İstanbul'un fethinden sonra, camiye çevrilmeyen nadir yapılardan olan Aya İrini "Fihi MaFih" adlı çalışması için esin kaynağı olmuştur. 1990 yılında Almanya'nın Berlin şehrinde, Gegenwart-Ewigkeit müzesinde açılan ve 20. Yüzyıla damgasını vuran sergiye Akyavaş, "Fihi Ma Fih/İçindeki İçinde" adlı yukarıdaki enstalasyon çalışması ile katılır. Dünya çapında 67 ismin katıldığı sergide Picasso, Dali, Giacometti, Francis Bacon, Motherwell gibi isimlerde yer almaktadır. Enstalasyon üçü bir arada ve dikey kaideler üzerine yerleştirilen dışa dönük, hafif bombeli pleksiglasstan oluşmaktadır ve pleksiglass üzerine üç büyük tek tanrılı dinin sembolleri altın varakla işlenmiştir. İslamiyet, Hıristiyanlık ve Yahudilik dinlerinin sembollerinin işlendiği bu levhalar içten yansıtılan bir ışıkla, aydınlatılmakta ve bu da üç dinin bir arada durabileceğine çarpıcı bir gönderme yapmaktadır. Aynı zamanda "Fihi Ma Fih" in dördüncü boyutu olan ve bu kaidelerin arkasına diyagonal olarak ve daha yukarıdan yerleştirilen, ortasında yeşil bir ışık bulunan soyut bir resim vardır. Bu resim, bu üç dinin bir araya gelmesi ile insanlığın ışığa kavuşacağını ve Sırat Köprüsü sınavını geçeceğini

vurgular. Bu resim aynı zamanda gelecekle bir köprü kurulabileceği çağrışımını da yapar. Dördüncü parçanın dokusu; teknik olarak Batı sanatını referans verirken, aynı zamanda Osmanlı'nın zengin soyut bezeme biçimini de yeşil ışığın dokusunda birleştirmektedir. “Fihi Ma Fih” deki bu kaidelere ve üzerindeki sembollere belli bir mesafeden bakınca, üçü birbirinin devamı ya da tekrarı gibi algılanır. Bu etkiyi yaratmanın temel amacı; üç dinin, öz ve felsefesinin aynı ya da benzer olduğuna dair soyut bir yorum geliştirmektir (Erol Akyavaş, 2011).



Resim 92- “Fihi Ma Fih”. Aya İrini Kilisesi, İstanbul Sanat Bienali, 1989

1990 yılında, Rusya'nın St. Petersburg şehrinin ünlü müzesi Benois Palace'ta Akyavaş'ın “İkonoklastlar için İkonalar” adlı serisi sergilenir. Tarih boyunca insanın insana egemenliğinin sembolü olan parayı ve mülkiyetin kanlı serüvenini para üzerindeki suretler üzerinden sorgulayan sanatçı, bu seri ile de geçmişin tiranlarıyla, günümüzün tiranları arasında köprü kurmaya çalışmaktadır. Sanki ‘mal sahibi, mülk sahibi, hani bunun ilk sahibi?’ diye sormaktadır (Kaplanoğlu, 2010:299).

Sanatçı yaşamın içinden gelen büyük bir hoşgörüyü dayanan hayat felsefesini, tasavvuf düşüncesinin derinliğinde inşa eder. Bu anlayış onun yapıtlarında görsel dilde

semboller aracılığıyla var olmuştur. Onun için bir yaşam önerisi sunan tasavvuf fikri insanın birliği ve bu birliğe dair önermeler sunar. Derin mistisizm ve dinsel anlam son dönem yapıtlarında ağırlıklı olarak hissedilen tek konudur (Yeşiltepe, 2011:52).

“Erol Akyavaş’ın ‘Kuşatma’ konulu başyapıtı 1950 sonrası üretilen Türk sanatının en önemli ilk 5 resmi arasındadır.” Bu tablo 1982’de Uberse Museum’de (Bremen), 1988’de Institute of Contemporary Art’da (Londra), 1995’de Türk Sanatçılar Sergisi’nde (Charlottenburg-Danimarka) ve birçok müzede sergilenerek 2010 yılında İstanbul’da Antik A.Ş. tarafından düzenlenen bir müzayedede satışa sunuldu. Akyavaş’ın ‘Kuşatma’ (266x385cm) adlı bu tablosu Türk resminin ikonu olarak değerlendiriliyordu ve 2.1 milyon liraya alıcı buldu. Bu eder ile rekor fiyatlı satışlarda dördüncü sıraya oturdu. İlk sırada Osman Hamdi Bey’in ‘İstanbul Hanımefendisi’ 8 milyon lira ile yer alıyor. İkinci sırada yine Osman Hamdi Bey’in ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ (5 milyon TL) var. Üçüncü sırada Burhan Doğançay’ın ‘Mavi Senfoni’ adlı eseri 2.2 milyon TL ile alıcı bulmuş (Erol Akyavaş, 2011).



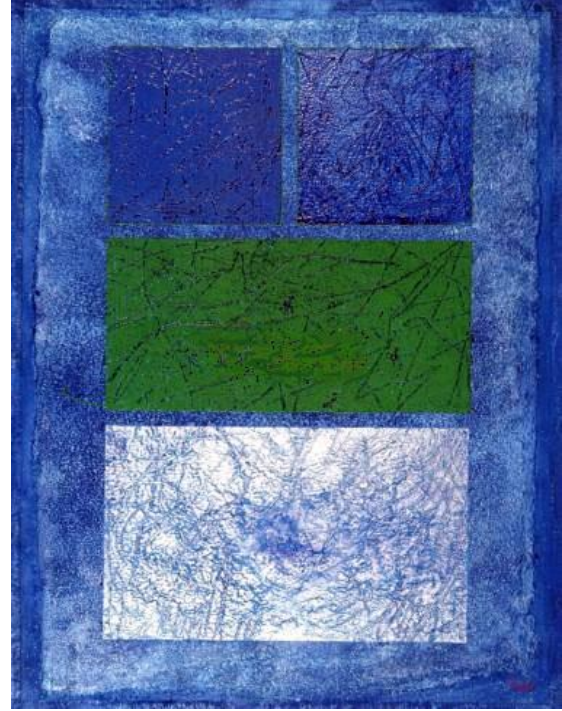
Resim 93- Kuşatma. Tuval üzerine karışık teknik. 266x366 cm. 1982

Akyavaş kendine bir oda ya da bir kale ile bir “kuşatma” dünyası kurmuştur. Buradan dünyaya bakmaktadır. Korunma içgüdüğü ile tuğladan duvara, burçtan kaleye sığınır. Bu güdü ile düşmanı uzak tutmaya yarayan imgelem dünyası yaratır. “Varım, öyleyse korunmam gerekir.” Yeryüzünde korunmanın mümkün olmadığını anlayan ressam, kurtuluşu başka bir dünyanın değer dizgesinde aramaya başlar. İkinci dönem olarak algılayabileceğimiz bu dönem modernlerin bir tarzıdır. Çünkü ‘iman bunalımı’, ‘iman reddinin’ en güçlü karşı kefesini oluşturur. Onun resmi, son yirmi yılında, geniş ölçüde üzerinde yoğunlaştığı inanç ekseninde yeni bir güzergâh çizer. İzleklerin ötesinde, geçmişinin kazanımlarından beslenerek, bu yeni güzergâhı biçimlendiren bir değişimden geçerek, İslam Kültürü’nün derin deposuna yönelir (Batur, 2004:65). Akyavaş’ın iki dönemini ‘kayboluş’ ve ‘buluş’ dönemleri olarak adlandıran Batur, onun kendi varoluş projesini tamamladığını, gizin yerini açıklamanın aldığını belirtir. Akyavaş’ın ikinci döneminin açmazı, bir işaret sistemine yenik düşmüş olmasındandır. Bu dönemde grafik kullanım, resim diline zarar getirecek ölçüde öne çıkmıştır. İlk döneminde ölçülü bir dengeyle seyreden süsçü eğilimi, ikinci dönemde taşkın bir evrim geçirir ve günümüz sanatının hoş görmediği ‘şıklık’ çizgisine oturur. Akyavaş’ın bu döneminde, yer yer kitsch olmasının nedenini, gelenek ile ve geleneksel zanaatla olan ilişkisinin soğukkanlı olmaktan uzak olmasına bağlamak gerekir (Batur, 2004:69).

Akyavaş’ın gelenekle, tasavvufla ve İslam ikonografisi ile bağı, modernizmin Zen tutkusuna veya postmodernizmin etniklik merakına benzemez. Bu bağ geçmişle bir hesaplaşma da değildir. Bu bağ Akyavaş’ın kendini, koşullandırılmış bir temsil düzeninden mesafelendirmesiyle ilgilidir. Bunu yaparken doğuya ait hayalini sorunlaştırır, ama bunu yaparken de başka bir hakikat ve estetik peşinde irade kurarak yapar. Amacı doğudaki mantığın hakikatini sorgulamak değildir. Onun bu yaklaşımı manevi bir yaşantıdır (Artun, 2010:232).



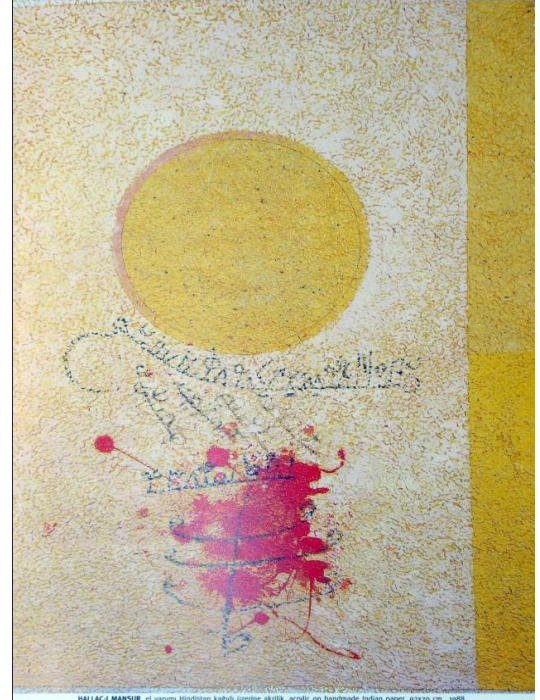
El yapımı kağıt üzerine akrilik. 90x70 cm.



Kağıt üzerine akrilik. 90x70 cm



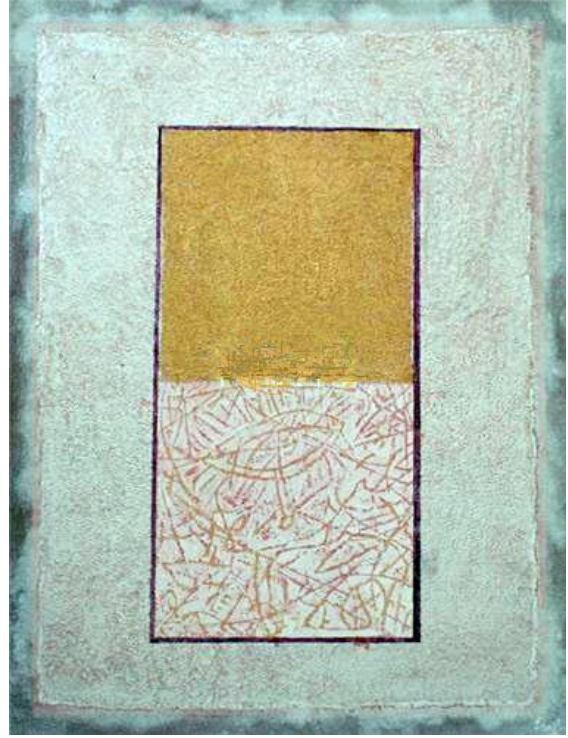
Tuval üzerine yağlıboya. 152x127 cm.



El yapımı Hindistan kağıt üzerine akrilik.
90x70c



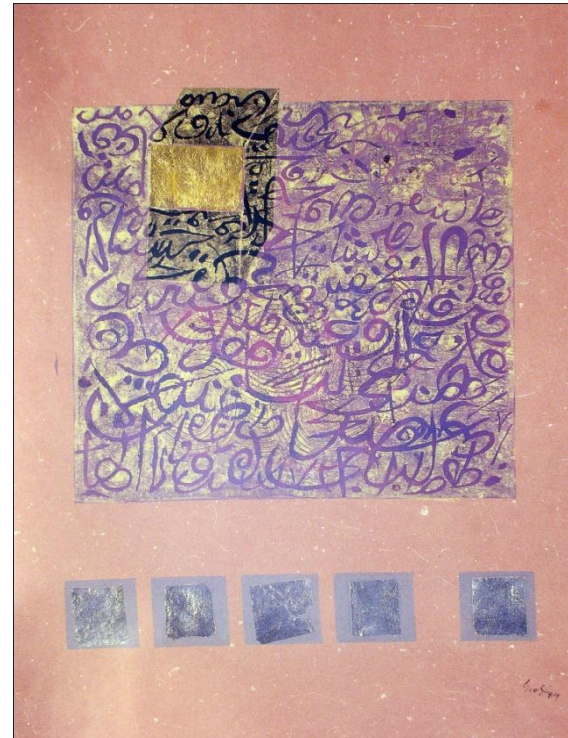
Hindistan kağıt üzerine akrilik. 90x70cm



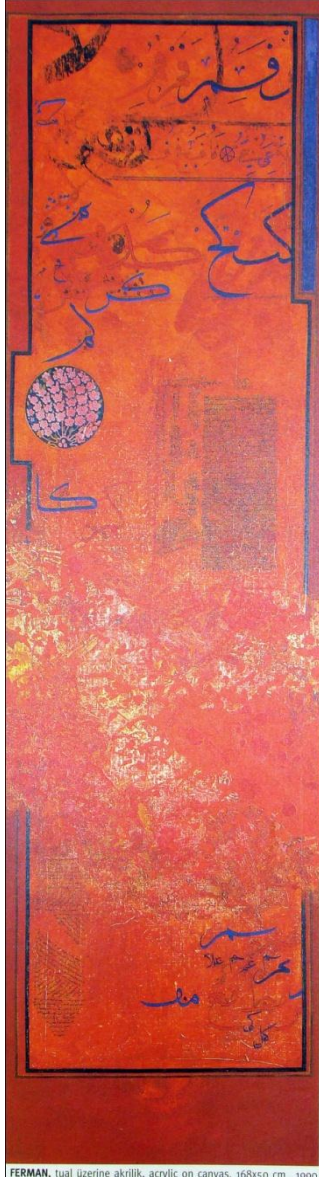
Kağıt üzerine karışık teknik 90x70 cm.



Tuval üzerine akrilik. 90x70 cm



Hindistan kağıt üzerine akrilik. 90x70cm.



FERMAN, tual üzerine akrilik, acrylic on canvas, 168x50 cm - 1990

Resim 96-

Kızıl Freman.

168x50 cm.

1990

Tual üzerine karışık teknik



Resim 97-

Ferman IX.

168x50 cm.

1990

Tual üzerine karışık teknik

1999 yılında kaybettiğimiz sanatçının ölümünün ardında da çok önemli sergileri açılmaya devam etmiştir. 2000’de Dolmabahçe Kültür Merkezi’nde açılan sanatçının retrospektif sergisi, onun 50 yıl boyunca izlediği yolu ve bu yola kaynak olan donanımını, zaman içinde güçlenen İslam kültürü, sanatı ve felsefesini gözler önüne serdi. İzleyenler bu birikimin 20.yy. batı sanatıyla bileşimini, kendi deyimiyle gazel formuyla, modern şiir yazmasını, görme olanağı buldu (İnankur, 2007:7).

Bezemecilikle suçlanan sanatçı, son dönem çalışmalarında gerçekten de, bu sınırlarda dolaşmış gibidir, ancak sanatçı tanındığında ve yaşam felsefesi anlaşıldığında bunun doğru olmadığı anlaşılır.

Akyavaş’ın sanatı incelendiğinde, onun dönemleri kadar her dizisinin kendi içinde incelenmesi gerektiği ortaya çıkar. “Kare”den “yuvarlak”a geçmiş, kendini “yuvarlak”ta bularak, tarzını ortaya koyabilmiş bir sanatçımızdır. Yuvarlak, onun iç dünyasını temsil etmektedir ve bu dünyada mistisizm ile buluşmuştur. Son dönem resimleri aktarımcı olmakla suçlanır ancak bir “Akyavaş” resmi nerede görülse tanınır. Bu da bu suçlamanın yersiz olduğunu düşündürür. Aktarımcı olmaktan çok gelenekten gelen imgeleri ele alış şekli onu geçmişte hattatların ve nakkaşların çalışma tarzına yaklaştırarak, bir kağıt ressamı olarak algılamamıza neden olur.

Onun sanatında ön plana çıkan kavramlar; ‘Mimari’, ‘İslam Sanatı’, ‘Kaligrafi’, ‘Minyatür’, ‘İkonografi’ ve ‘İmge’ dir. Sanatçının gelenekle ilişkisi ise bütün bu kavramlardan dolayı anlam boyutundadır.

III.3. Yüksel Arslan (1933-)



Resim 98- Yüksel Arslan

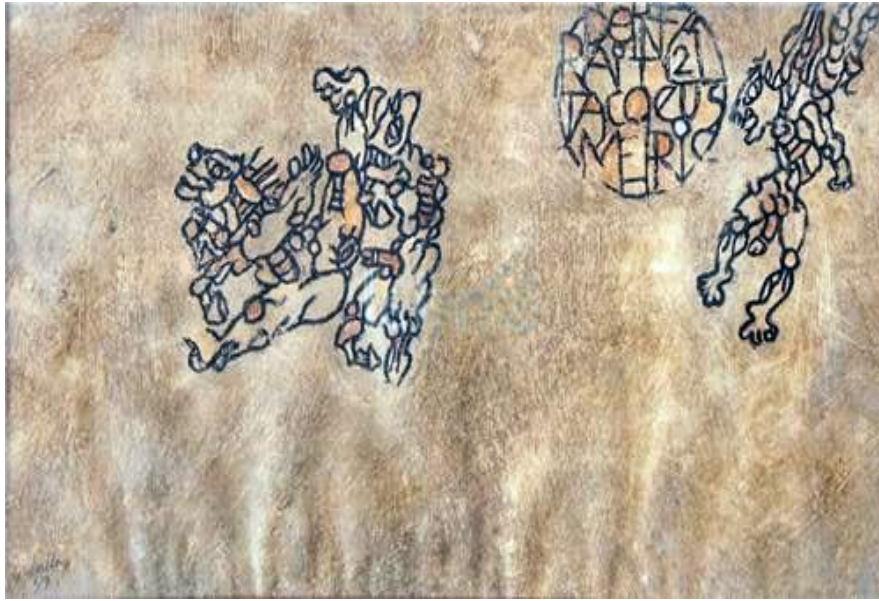
1933'te İstanbul'da doğdu. Fabrika ve mezar taşlarıyla çevrili bir mahalle olan Bahariye'de, yine bu fabrikalarda çalışan ebeveynlerinin altı çocuğundan biri olarak dünyaya geldi. Beş yaşında şeker ve karamela satmakla başlayan satıcılık öyküsü lise yıllarına kadar devam etmiştir. Ortaokul yıllarında verilen bir ödev sayesinde Gogol'u tanıdı ve o tarihten sonra kitaplarını özenle seçerek okumak onun için bir tutku haline almıştır. Lise yıllarında desen defterini yanından eksik etmeyerek, İstanbul'un her yanından eskizler çalışmaya başlamıştır. Suluboya, guaş ve pastelle yapılmış bu çalışmalarını kısa bir süre sonra tüpten çıkan boya ile yapılmış oldukları için yapay ve doğa karşıtı bularak ortadan kaldırmıştır. "Katedilmiş yolların dışında, ressam olmadan da resim yapılabilir" düşüncesiyle Akademiye girmemiş, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü'ne kayıt yaptırmıştır. Burada okuduğu dönemde tüm gezilere katılarak Anadolu'yu görmüştür (Gökkaya, 2010:18). Sonrasında İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi bölümündeki eğitimini yarım bırakarak kendini resim çalışmalarına vermiştir (Tansuğ, 2010:238).



Resim 99- Kağıt üzerine doğal boya. 40x56 cm. 1954

1955’deki “İlişki, Davranış ve Sıkıntılara Övgü” adlı ilk sergisi ve 1959’daki ikinci sergisi ile dikkatleri üzerine toplar (Tansuğ, 2010:236). 20 resimden oluşan Maya Sanat Galerisi’ndeki ilk sergisinden sonra çok sayıda kitap satın alır ve bu kitaplarda tarih öncesi mağara resimlerini anlatan, bir takım boya reçeteleri bulur. Böylece kendi yeni tekniğini; toprak, bal, kemik iliği, yumurta akı, yağ, kan, sidik gibi maddeleri kullanarak geliştirmeye başlar (Gökkaya, 2010:18). Türk-Alman Kültür Derneği’nde gerçekleşen bu ikinci sergiden sonra düşünürler onu, ‘Avrupa çapında bir ressam’ olarak değerlendirir (Tansuğ, 2010:236). Otobiyografik ve erotik bir dizi olan “Fallizm” dizisini sergilediği bu sergi sanat ortamında büyük ilgi uyandırır (Gökkaya, 2010:18). İstanbul’u ziyaretinde Arslan’ın işlerini gören ünlü eleştirmen Edouard Roditi, sanatçının Paris’e gidişinde önemli rol oynamıştır. Roditi sürrealizmin savunucusu Breton’un, Yüksel Arslan’la ilgilenmesini sağlamış ve sanatçı ondan sürrealistlerin bir sergisine katılması için çağrı mektubu almıştır (Tansuğ, 2010:236). 1950’li yıllarda Marquis de Sade metinleri okuyan sanatçı resimlerinde kendini “Comte de Phallus” diye tanımlayan imzasını atmaya başlar. Böylece sürrealizmin erotik tarihsel kökenlerine bağlılığını ifade etmektedir. Sanatçı sanat

tarihi eğitimini yarım bırakmış olsa da bu konuya olan ilgisini hiçbir zaman kaybetmemiş, hatta bu ilgi zaman içinde giderek artmıştır. İlk sergisinden hemen sonra insanlara geçerek “insanlı günler” adında bir diziye başlar. Ve bu diziyle birlikte, insan belirir Arslan’ın resimlerinde. Bu insanın biçimi, işte tam da Karagöz’dür. Figürler bir perde-i hayalde gibi boşlukta asılıdır ve sanki görünmez bir el bir arzu, onları hareket ettirmektedir. Bu görünmez el, bu ilk resimlerde cinsel arzudur. Keza bir sonraki “Phallisme” (Fallizm) dizisinde cinsellik, hareket ve karagözüksü figürler daha da baskın olacaktır. Bu cisimlerde bir hikâyeden çok, bir durum tespiti, durumların ve dünya üzerinde bedeninin işgal ettiği yerin sabitlenişi vardır (Tansuğ, 2010:236).



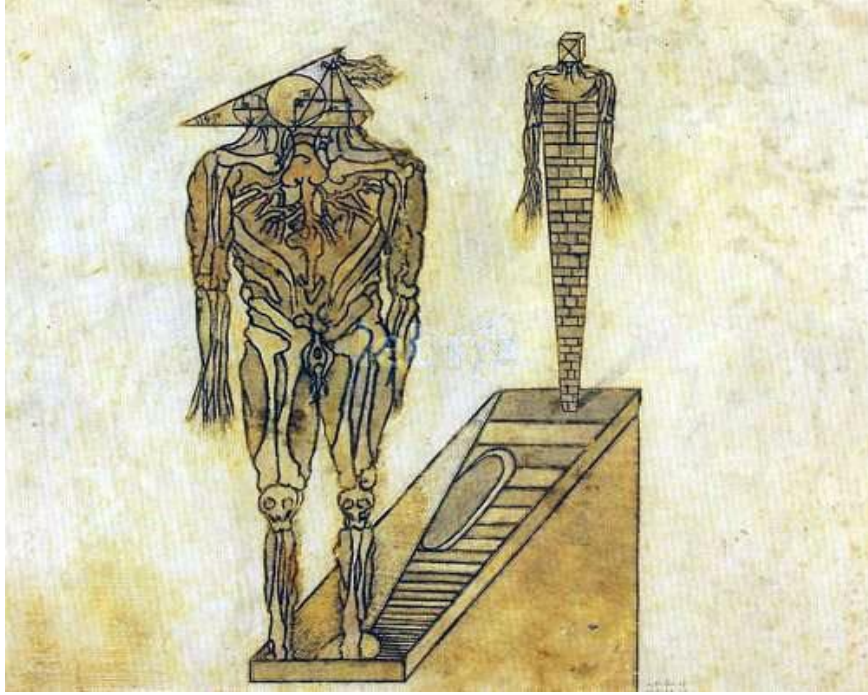
Resim 100- Kağıt üzerine doğal boya.



Resim 101- Portre 3, Le Comte de Phallus. Kağıt üzerine doğal boya. 33x56 cm. 1959



Resim 102- İsimsiz. Kağıt üzerine doğal boya. 27x22 cm. 1962-63



Resim 103- Arture 28. 43x50.5 cm. 1963

İstanbul Eyüp'te doğan Arslan'ın hayata bakışı bu açıdandır. “ ...eyüp, bahariye, bostanlar, bağlar, bahçeler. Yüksel Arslan'ın ilk resimlerini belirleyecek olan cinsellik bu dünyaya aittir. Çocuk Arslan evde karafatmaların, uçuç böceklerinin, sineklerin, dışarıda ise kedi, köpek, eşek, kurbağa ve kaplumbağaların çiftleşmelerini hayretle seyreder.” Maya galerisinde 1955 yılında açılan ilk sergisi ile ilgili kaleme aldığı yazıya S. Eyüboğlu bu dünyayı ima eden bir başlık atar. “Bak, böcekler de öyle yapıyor”. Hayatı boyunca düşünecek; arzuyu ve düşünmeden arzu etmeyi de düşünecek, hayata hayretle bakacaktır. Bu süreç 1950'lerin sonunda “Phallisme” (Fallizm) dizisiyle ağırlığını hissettirecektir. Çocukluğunda Haliç kıyısından Haliç yamaçlarında bir eve taşınırlar. Orada Arslan'ın hayvanlar âlemine, mezar taşları ve Karagöz de eklenir. Karagöz'le ilk tanışması, komşu evinde seyrettiği 8mm'lik Karagöz filmleri ile olur (Yılmaz, 2010:12). 1955'te başlayan ve 1961'e kadar süren dönemi 'Erotik Dönem' yani 'Phallisme' döneminde imzasını “Comte de Phallus” diye atmaktadır. Bu dönem sanatçının bilinçaltının ya da topluma isyanının yansımaları olarak değerlendirilebilir. Bu dönem

resimlerinde yaratıklar, acayip phallus ve başka organ biçimleri, çiftleşme görüntüleri ve imgeleri ortaya çıkar. Gerçeküstücü olarak değerlendirildiği bu dönemde Arslan da kendini Gerçeküstüçülere yakın bulmaktadır (Yılmaz, 2010:13).

Çevresinde gözlemediği ve aralarında oyun oynadığı mezar taşları için ise, “mezar taşlarını hep canlı varlıklar olarak gördüm, sadık yoldaşlarım onlar” diyecektir (Yılmaz, 2010:12). Arslan’ın 1955 deki ilk sergisi ile ilgili yazıyı Sabahattin Eyüboğlu Tan’da kaleme alır.

Yüksel bir tabula rosa yapmakla, bir silip süpürmeyle başlıyor söze. İki boyutlu, çırlı çıplak insansız bir dünya. Daha yeni vurulmuş renklere. El ayak değmemiş gölge düşmemiş içine [...] kuşun, öküzün, böceğin, atın ilk arzularını, ilk korkularını, ilk meraklarını seyrediyoruz, dünyaya karşı, birbirlerine karşı. Harekete geçme, kavga gürültü yok” henüz. Yeltişler, perdeyi aralayıp sahneye bakışlar var. Sade; birde yeni yeni başlayan ürkek, hatta bazen şaşkın yaklaşımlar, ilişkiler (aktaran Yılmaz, 2010:13).

Yüksel Arslan 1953-54 yıllarındaki ilk çalışmaları bir düzine kadar tualı yırtıp çöpe atmasıyla başlar. Tüplerden çıkan boyaları yapay ve doğa karşıtı bulur. Yapay renklere duyduğu nefret onu doğal renkleri aramaya ve kişisel bir teknik bulmaya zorlar. Tarih öncesi, ilkel sanatçıların, minyatür ustalarının, Anadolu dokumacı kadınlarının yün boyamak için kendi boyalarını kendilerinin yaptıklarını bilmektedir. Böylece kâğıt üzerine çiçekler, otlar, taş, kiremit, kömür, sabun, çürümüş odun parçaları, benzin vb. sürterek çalışmaya başlar. Arslan’a ilham kaynağı olan pirimatların kullandığı ana malzeme taş ve kildir. Kemik ve taş aynı zamanda çizimde kullanılmakta, siyah renk kömür ve magnezyum bioksitten elde edilmektedir. Sarıdan kırmızıya ve mora kadar olan renk tonları kilden elde edilmektedir. Kağıdı böceklerden korumak için karışımlara tütün suyu da ekler. Arslan yıllar içinde yetkinleşerek geliştirdiği tekniğinin kökenini oluşturduğu bu malzemelerle önce kâğıdını perdahlıyor ve bu kâğıdı masa üzerinde bir camın altında bekletiyor (Yılmaz,2010:16).

1959'da açtığı ikinci sergisinin en ilgi çekici tarafı, tasvir ve nakış geleneklerine bağlı üslup özelliklerini kavrayarak, yeni bir biçimde kullanmış olmasıdır. Bu üslupla, Karagöz figürlerine, minyatüre, hat sanatına, Siyah Kalem'e uzanır. Figürler, Siyah Kalem'de olduğu gibi, sathın her parçasında ayrı ayrı değerlendirilip sıralanmak veya istif yoluyla birleştirilerek karşımıza çıkar. Bir başka yönüyle de, halk resim geleneğine sıkı sıkıya bağlıdır (Elmas, 2000:123).

1967 sonlarına kadar Nietzsche etkisiyle "Portreler" dizisini oluşturur. Bir şekilde bu portrelerden birine sahip olan Raymond Cordier, Arslan'ı Ferit Edgü aracılığıyla Paris'e davet eder. Sanatçı vazgeçemediği birkaç kitap ve 15 eseriyle Paris'e gider ve 1961'den itibaren Paris'de yaşamaya başlar. Bundan sonra Paris'te uluslar arası sergilere katılmaya ve kişisel sergiler açmaya başlar. Kopenhag ve Berlin'de de eserleri sergilenir (Gökkaya, 2010:20).



Resim 104- Arture 58. 1963

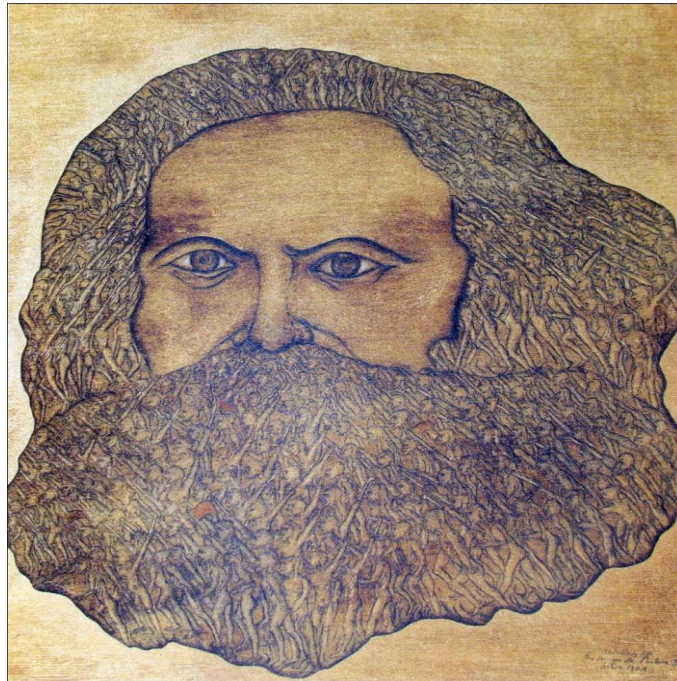


Resim 105- Arture 60. Edouard Roditi. 51x36.5 cm. 1964



Resim 106- Arture 115. 56x68.5 cm. 1968

60'lı yılların başından itibaren “Artures” adını verdiği dizilerini oluşturmaya başlayan sanatçı, Paris’te bir Belçikalı ile evlenir. Bu evlilikten iki çocuğu olur. Bir dönem imzasını “ARTSlan” diye atan sanatçı, bu resimlerden bir kısmıyla 1966-67 yıllarında İstanbul ve Ankara’da iki sergi açar. Sergi İstanbul’da olumsuz tepki almazken, Ankara’da pornografik ve müstehcen suçlamasıyla, bir Fransız kadın tarafından savcılığa şikâyet edilir. Mahkeme sonucu beraat eden sanatçı tekrar Paris’e döner ve çok uzun yıllar Türkiye’ye dönmez (Tansuğ, 2010:238). 1966-1969 yılları arası birçok başka kitabın yanında, İvan Pavlov’un seçme eserlerini okuduğu, psikiyatri yazınına karşı büyük ilgi duyduğu ve büyük ebatlı Arture’lerinin olduğu yıllardır. 1967’de sekiz ay gibi kısa bir süre kalmak için Türkiye’ye gelir. Ankara’daki sergisi hakkında dava açıldığı bu dönemde, 1980’lere kadar sürecek Marks, Engels ve Lenin incelemeleri başlar. Kendi deyimiyle küçük bir Marksist olarak Paris’e döner. Bu çalışmalar sonucu “Yabancılaşmalar” dizisi doğar ve Paris’te birçok eleştirmenin dikkatini çeker, hakkında övgü dolu yazılar yayınlanır (Gökkaya, 2010:20).



Resim 107- Arture 130 A. 39x33.7 cm. 1968



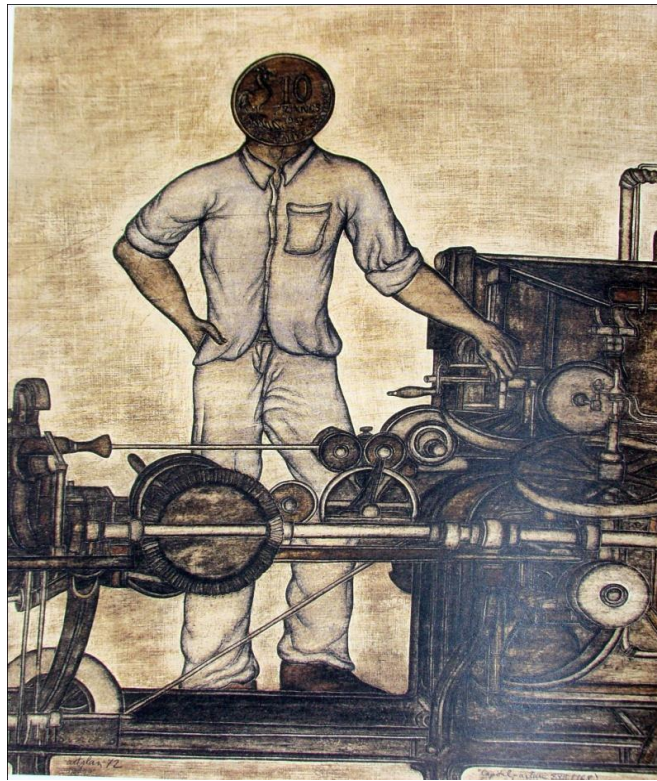
Resim 108- Arture 156. Kapital VI (Sınıflar). 77x59 cm. 1971



Resim 109- Arture 159. Kapital IX (Kolonyalizm). 30x40 cm. 1971



Resim 110- Arture 166. Kapital XV. A (İş Kazaları). 36x28.5 cm. 1972



Resim 111- Arture 168. Kapital XVII. (Sermayeye uyum sağlamış işçi). 34.5x45.5 cm. 1972

1965 yılına kadar Sürrealist (Gerçeküstücü) olarak değerlendirilen Arslan, bu yıldan sonra sürrealizmle arasına mesafe koymuştur. Selahattin Hilav, Arslan'ın bir gerçeküstücü olarak değerlendirilişi konusunda şöyle der;

Yüksel'in eserine kısa bir bakış ve bu resmi kuran unsurların kısaca gözden geçirilmesi, Avrupa'ya benzeyişin ve uygunluğun değil, Doğu ve Batı'dan alınan bütün unsurların bu resmin içinde sanatın özüne ve yasalarına uygun olarak kullanılmış olmasının ağır bastığını kolayca kavramamızı sağlar. Bu resimde, Avrupalı, Asyalı, vb olma özentisinin yerini, kendisi-olmak ve bu kendisi-olmaktan kalkarak evrensel ulaşmak eğilimi almıştır. Yine bu resimde, sanatçının kişiliğini kuran en yerli ve en yabancı unsurların, değişikliğe uğratarak aşıldığı ve bir bütünlük içinde kaynaştırıldığı da görülür (aktaran Yılmaz, 2010:24).

Kullandığı bütün doğal malzemeler kâğıdını güçlendirmekte ve kalınlaştırmaktaydı. Yapıtı üzerinde çalışırken taşla ya da tuğla parçasıyla sürtme yöntemini uyguladığı için ortaya çıkan yapıt, eski minyatürleri, Karagözleri, eski haritaları ve hatları andırıyordu. Bu yöntem, sanatçının çok zamanını alıyor ve onu zorluyordu. Ancak bunca emekten sonra ortaya bütünüyle çok kalıcı oldukları belli olan yapıtlar çıkıyordu (Yılmaz, 2010:31).

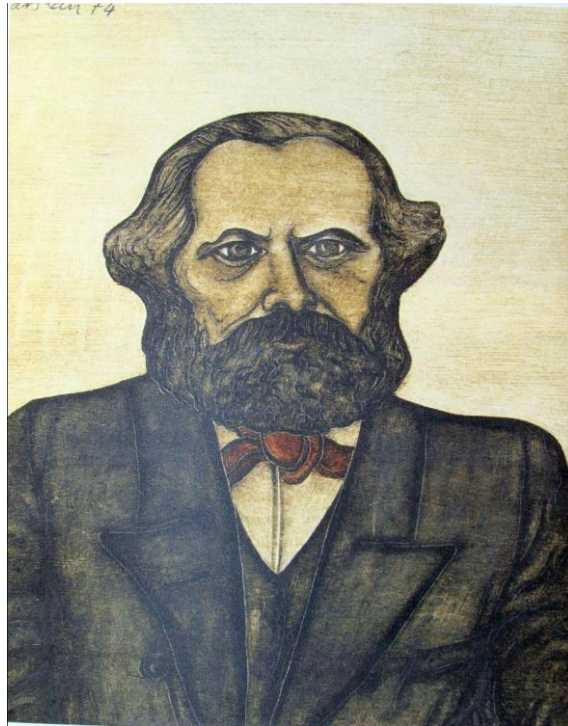
Arslan resmin bir amaç değil bir araç olmasını istiyordu. Bu nedenle en başta kendi ürünlerine başka bir ad vermeliydi. Bunu da buldu: Arture. Böylece Fransızca 'Peinture' yerine 'Arture' adını getirdi kendi ürünlerine. Böylece ötekilerle kendi yapıtları arasına bir çizgi çizdi. Ötekiler 'Peinture' yapıyorlardı, o 'Arture' yapacaktı. Başlangıçta ressam olmadan resim yapılabilirliği kanıtlarken, bu kez resim yapmayan, bunun yerine 'Arture' yapan bir sanatçı olabileceğini gösterdi (Yılmaz, 2010:32).

Arslan'ın ilk resimli kitabı 1975'deki "Kapital" dizisidir. 68 yılındaki öğrenci olayları onu Marksizmi irdeleyip yeni baştan yorumlamaya yöneltmiştir (Tansuğ, 2010:238). 1968'de Türkiye'den ayrılırken Marksizme yaklaşmıştır. 'Toplumcu Dönem' demenin mümkün olduğu bu dönemde, Marksist söylemi güncelleştirme ve görselleştirme çabası içindedir. Bu dönem resimlerinde, kafaları el biçiminde işçiler, kafaları, Dolar

biçiminde işadamlarını, grevleri, işsizliği, sefaleti ve sömürü düzenini en açık biçimde görürüz (Yılmaz, 2010:32).



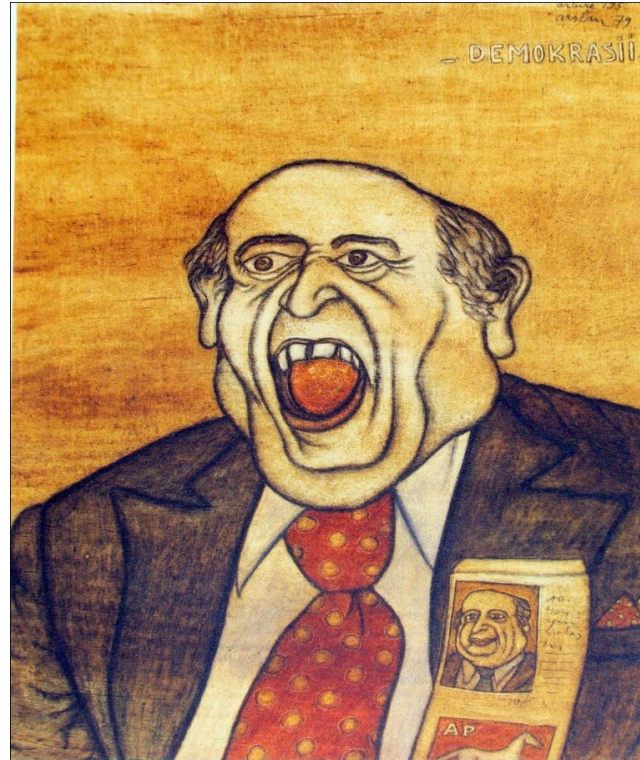
Resim 112- Arture 153. Kapital II A (El). 38.3x48.8 cm. 1970



Resim 113- Arture 176. Kapital XXIV. A (Marx). 16x12.5 cm. 1974



Resim 114- Arture 181. Tekelci Devlet Kapitalizmi. 71x82 cm. 1976



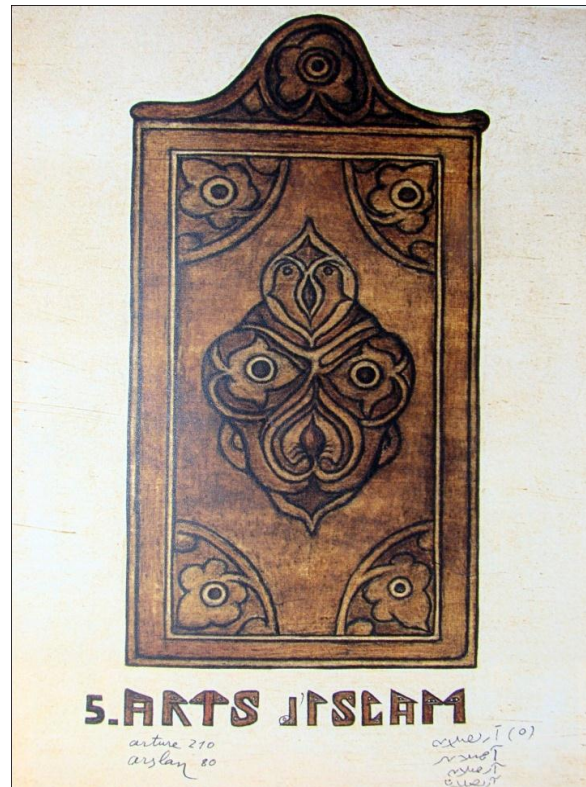
Resim 115- Arture 195. Demokrasi... 30x21 cm. 1979



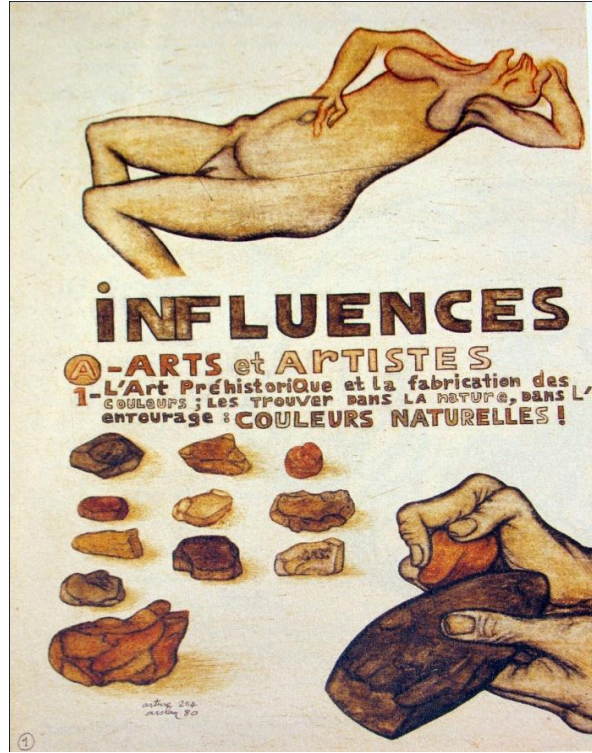
Resim 116- Arture 199. 1.5 Milyar!... 30x23 cm. 1979

Kapital'i resme dökmeye 1969 yılında "Kutsal Aile'yi okuduktan sonra karar verir. Bu eseri okumak, defterlerine aldığı notlar, ön hazırlık desenleri ve 30 Arture'ün ortaya çıkması 7-8 ayını almıştır. Bu kitabın haberini alan yayınevleri evinin önünde kuyruğa girmiş, sonunda Maloine yayınları bu hakkı elde etmiştir. Kapital'in sergisi kitabın yayınlanmasından dört yıl sonra gerçekleşmiştir. Ardından 'Kapital'i Güncelleştirme Denemesi' olarak adlandırdığı, beş yıl sürecek olan yeni bir dizi üzerinde çalışmaya başlamıştır. Bu yeni dizi ise 1981'de 'Siyasal Eserler' başlığı ile sergilenmiştir. Mayıs 1981'de İstanbul'da Sedat Simavi Ödülü'nün sahibi olur. Bu tarihten sonra ödüller yağmaya başlar (Gökkaya, 2010:20).

“Bileşim Dönemi” olarak tanımlanabilecek 1980 sonrası yapıtlarını Arslan ‘Etkiler’ adı altında toplamıştır. Eski yapıtları ile son yapıtlarını birbiriyle karıştırarak yeni ürünler vermiştir bu dönemde. Bu dönemde, etkisi altında kaldığı kişilerin portreleri vardır. Mısır mumyaları, geleneksel sanat ve halk sanatı etkilerinin yanında folklorik malzemenin de etkilendiği görülür (Yılmaz, 2010:32). Yine 80’li yıllarda birer kitap haline gelen “Influences”, yani etkilendiği kaynaklarla ilgili resimler, “Autoartures”, yani kendi yaşamıyla ilgili resimler ve “L’homme”, yani insanın sinir sistemi ve ruhsal hastalıkları ile ilgili resimlerde, sanatçı insan yaşamı ile evrensel kültür arasındaki bağları incelemiş ve sanatsal yönden doruğa ulaştığı eserler vermiştir (Tansuğ, 2010:239). Son yapıtlarını ise “İnsan” başlığı altında toplayan Arslan, bu dönemde ilgisini insana yönelterek, ondaki ruhsal ve kişisel hastalıkları incelemiştir (Yılmaz, 2010:33).



Resim 117-Arture 210. Etkiler 5 (İslam Sanatları) 30x21 cm. 1980



Resim 118- Arture 204. Etkiler A (Sanat ve Sanatçılar) 30x21 cm. 1980



Resim 119- Arture 212. Etkiler 5b (İslam Sanatları) 30x21 cm. 1980



Resim 120- Arture 214. Etkiler 5d (İslam Sanatları) 30x21 cm. 1980



Resim 121- Arture 215. Etkiler 5e (İslam Sanatları) 30x21 cm. 1980

“Etkiler” tarih-öncesinden günümüze, insanlığa ve bütün uygarlıklara, insanın emeğiyle aletleriyle yarattığı herşeye evrensel bir saygıdır sanatçı için (Gökkaya, 2010:20). 1984-1986 yılları arasında “Etkiler”in mantıksal devamını oluşturan “Autoarture” ler dizisini oluşturur. Bu dönem artık kendisi ile ilgilenmesi gerektiğini düşündüğü dönemdir. Çalışmak ve okumak dışında hiçbir şeyi rayına oturtamadığı hayatı ile hesabı kısa sürmüş, akabinde hemen Fernando Pessoa, Dylan Thomas gibi şairlere yönelmiştir (Gökkaya, 2010:21).



Resim 122- Arture 218. Etkiler 6a (Zanaatlar ve halk gelenekleri) 30x21 cm. 1980



Resim 123- Arture 263. Etkiler (B)- 8d (Rebalais-Karagöz) 30x21 cm. 1982



Resim 124- Arture 264. Etkiler (B)- 9 (Geç Etkiler I,R. Descartes) 30x21 cm. 1982

Yüksel Arslan'ın sanatı beş dönem halinde incelenebilir;

1. Arayış Dönemi (İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü, 1955),
2. Erotik Dönem (Fallizm, 1955-1961),
3. Düşünsel Dönem (Arture'ler, 1961-1967),
4. Toplumcu Dönem (Kapital, 1968-1980),
5. Bileşimci Dönem (Etkiler, 1980'den günümüze) (Gökkaya, 2010:21).

Şaşmaz şekilde, disiplinli bir çalışma düzeni olan Arslan, daima kâğıt üzerine yaptığı çizimlerle üretir. Bu çizimleri kendine özgü bir boyama tekniği ile renklendirir. Yağ, idrar, meni ve benzeri maddelerin renkli toprak parçalarıyla karıştırılarak kâğıt üzerine uygulandığı bu doğal teknik, tarih öncesinden beri resimlerde uygulanan doğal tekniklerin bir devamıdır. Sanatçı temel formasyon yönünden Selçuklu ve Osmanlı hat sanatının yanı sıra Mehmet Siyah Kalem ve Karagöz suretlerinin verilerine sıkıca bağlıdır ve bu verileri ustalıklı özümsemiş bir üslup geliştirmiştir (Tansuğ, 2010:239).

Günlük resim çalışmalarını yoğun bir okuma faaliyetiyle birleştiren Yüksel Arslan'ın en gizemli yanlarından biri, koca koca defterler oluşturan eskizleridir. Bunlar resim dizelerinin renklendirilmiş ana birikimlerini belirler ya da yönlendirir. Resim dizeleri böylece oluşur ve bir kitap yayınına dönüşümleri için faaliyet başlar. Bu kitap çalışmalarının her biri bir sergiyle sunula gelmiştir (Tansuğ, 2010:239).

Sanatçı devamlı olarak psikolojik ve entelektüel varoluşla ilgili metinler okur. Bunları okurken defterlerine notlar alır. Defterlerindeki el yazısıyla iç içe geçmiş desenler bir kitapta toplanır. Bu desenler okunanın daha iyi kavranması için onu betimlemeye yarayan çizimleri andırır (Artun, 2010:240). Okumak Arslan için resimle eşdeğer öneme sahiptir ve Arslan'ın tüm eserleri bir okuma sonucu ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2010:17).

Felsefe, sanatı öteden beri kendi bağlamında anlamlandırmaya çalışır. Resmin hakikatini, daha öncelikli olan ve kendi kendilerini temsil eder görünen sözün ve yazının işaretleriyle kuşatır. Arslan'ın, yargıda bulunmayan, yoruma gelmeyen, çok anlamlı, çok "hakikatli" ya da hakikat dışı kaligrafisi bu kuşatmaya direnir. Sanat kuramlarını olmasa da sanatla kuramı arasındaki bağı düşündürür. Zaten yaptığı da, sanat (art) ve pentürün farkında ancak onlardan farklı olarak **arture** değil midir? (Artun, 2010:241).

Yüksel'in gelenekle bağına iki türlü ele almak mümkündür; bir konuyu verişi ve iki malzeme. Sanatçının kâğıdı işleme, zamanın aşındırma, yıpratma gücünü bu kâğıt üzerinde denemesi, daha ilk bakışta seyreden gündelikten kurtarır, eski çağlara sürükler, kullanılan malzemeye bir tarih değeri katar. Fakat bu zeminin gelişi güzel işlendiği sanılmamalıdır. Renklerin seçilişinde, yağ lekelerinin oturulmasında, başlı başına bir düzen, bir yeterlik vardır (Yılmaz, 2010:57).



Resim 125- Arture 333. Autoartures IV (Çocukluk) 35.5x25 cm. 1984



Resim 126- Arture 487. İnsan 128: Mutunus-tutunus-fascinus 37.5x67.5 cm. 1997

Yüksel Arslan hiçbir zaman bağlarını koparmadığı kendi yerel kaynaklarının yanı sıra, Avrupa kültürünün düşünsel ve sanatsal kaynaklarını da kendi yorum gücüyle irdeleyebilmiş ve bu kültürü bir Türk insanının mizahçı, gerçekçi imgelemiyi sorgulamayı sürdürmüştür. Sanatçının yaklaşımları belki de ilk kez Avrupa kültürünün bir Türk'ün zihniyetiyle sorgulanması anlamına gelir. Nietzsche'den Rabelais'ye, Marx'tan Diderot'ya, Vinci'den Bruegel'e her düşünür, her şair ve her sanatçı onun Türk çizgisiyle yeniden yoğrulmuş ve yeni baştan yorumlanmıştır (Tansuğ, 2010:239).

Orhan Duru; Arslan için ressam sözünün ötesinde bir sözcük kullanılması gerektiğini, bu nedenle daha kapsamlı olarak "sanatçı" deyiminin kullanılması gerektiğini ancak ona filozof, düşünür, bilge, ağır işçi, büyücü, oymacı vs de denebileceğini belirtir (aktaran; Yılmaz, 2010:31).

13 Eylül-21 Mart 2010'da Santralistanbul'da gerçekleşen ve Levent Yılmaz'ın küratörlüğünü yaptığı Yüksel Arslan sergisi, o zaman 76 yaşında olan sanatçının ilk

retrospektif sergisidir. Dünyadaki ve Türkiye'deki koleksiyonlardan toplanan, beş yüzün üstünde resim ve bu resimlere eşlik eden, sanatçının düşünce ve hayal dünyasını biçimlendiren unsurlar; metin, fotoğraf ve kayıtlarla hak ettiği ölçüde üzerinde durulmamış dünya çapındaki bir sanatçımızı gündemimize taşımıştır. Arslan, günün modasına uygun düşmeyen, bir yönüyle gerçeküstücülüğe bağlanabilse de, kendi mantığı ve görsel düzeni içinde son derece kendine özgü nitelikler taşıyan, her hangi bir sanat akımına ya da okuluna dâhil edilemeyen işler üretmiş, çağdaş Türk Sanatı'nın, hatta dünya sanatının en özgün, en aykırı figürlerinden biri olarak tanımlanabilir. Plastik değerler üzerine kurulu resmin hiçbir anlamı yoktur onun için. Hiçbir zaman bir çıplak, bir natürmort, bir görüntü resmi yapmamıştır. Klee'nin güncesinde geçen 'ben bir düşünce ressamıyım' sözünden esinlenerek, çizdiği figürleri resminin amacı değil, aracı yapmış, her zaman bir düşünceyi resmetme peşinde koşmuştur (Gökkaya, 2010:18).

Santralistanbul'daki sergi Arslan'ın felsefeyle, psikanalizle, siyasetle, edebiyatla ve bilimle ne denli içiçe geçmiş bir sanat anlayışının olduğunu ortaya koymaktadır. Sanatçının cinsellikten tarihe ve gündelik yaşamın bizzat kendisine kadar ne kadar farklı dünyalardan farklı boyutlarda beslendiğini de gösterir. Arslan, dünyanın bir parçası olan herhangi bir nesneyi, kişi ya da olayı kendi dünyasında öylesine sıradanlaştırır ki, onun yapıtlarının her biri izleyicisinde algı sarsılması yaratır (Yörüker, 2009:44).

Sanatçıyı var eden her şeyin başında "mesafe" gelmektedir. Sanat dünyasına birdenbire düşüverdiğinde, geldiği ortam itibari ile bir mesafeden gelir. Gerçeküstücülerin dikkatini çekerek Paris'e giderek mesafe alır. Akli ile seçim yaparak onlarla arasına mesafe koyar. Eserleri hiçbir okulun sınıfına girmediği için, sınıflandırılmaz ve böylece topluluklardan da mesafelidir. Toplumun ürettiği sanatçı profiline de mesafelidir. Çalışmaları 'arture' de bile bir mesafe vardır. Yaptıklarını resimle şiir, resimle yazı arası

bir yere yerleştirerek sanat kavramıyla bile mesafe koyar arasına. Tüm bu mesafelerde ne istediğini bilmek, etrafta olan bitenin farkında olmak, öngörmek, yapacağına önceden, derinden inanmış olmak vardır. Kendi dilini kurmanın, geliştirip anlatma ustalığına varmanın, temelinde de mesafe. Tasavvurdan önce tefekkür (Özdoğan, 2010:66).

“Yalınlık” sanatçıyı tanımlayan başka bir terimdir. Biçim evreni, düşünölmüş içeriğin evrenine paraleldir. İslam sanatının mezar taşları, Mısır’ın papirüsleri, mumyaları, eski minyatür ustalarının, hattatların, haritacıların, halı dokumacılarının titizliği, halk sanatlarının inceliği, el işçiliği, kafası el olmuş bir işçinin mekanikliğinde, bedeni mezartaşı olmuş bir Kafka’nın ya da hücrelerinde sayıklayan şizofrenin bükölmüş bedeninin ıstırabında, eksik parmaklı bir elin, kurumuş bedeninin hüznünde, sanrılı gözlerin narin ayrıntılarında sadeleşir. Ancak bu sadelik, içeriğin olmazsa olmaz dayanağını oluşturmaz yine de, çünkü kendince yapar hepsini (Özdoğan, 2010:66).

Arslan, gündelik yaşamdan kopmadan, hayatındaki her şeyi ve sosyal olayları sorgulayarak teknik açıdan aynı çizgide ürünler veren, ancak içerik itibariyle farklılıklar sunan bir nakkaş gibidir. Çünkü o okuduklarını resmeder. Bunu gerçekleştirirken kendi iç dünyasını gözler önüne serer. Aynı tarzda resimler üretmesi hakkında fazla şeyler söylenebilmesini engellemektedir. Bunun bir nedeni de zaten söylemek istediklerini yazınsala yakın bir dille ifade etmesidir. Geleneksel minyatür sanatının büyük ustası Siyah Kalem’in çalışmalarına atıfta bulunarak oluşturduğu sanatçı kimliğini, günümüze kadar taşımıştır. Onun gelenekle bağında öne çıkan unsurlar; Siyah Kalem’in yanı sıra; Karagöz, minyatür, hat sanatı ve halk resmidir. Sanatçı için “gelenek” bir araştırma konusudur.

III.4. İnci Eviner (1956-)



Resim 127- İnci Eviner

1956, Ankara doğumlu olan sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden 1980 yılında mezun oldu (Eviner, 2005:38). 1991'de Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sanatta yeterliliğini tamamlar. 2000 yılında Rockefeller, 2005 yılında Leube Group Artist in Residence programı çerçevesinde Salzburg ve daha sonra da International Studio And Curatorial Programme New York residence programına kabul edilir. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde Temel Tasarım ve yüksek lisans dersleri vermektedir (Çalıköğlü, 2008:115).

“İnci'nin şöyle bir özelliği var: kendi üretimini kendisi de yazabiliyor. Bu pek öyle her sanatçının yapabileceği bir şey değil” (Çalıköğlü, 2008:120).

Eviner'in babası Polatlı'da varlıklı bir çiftçidir ve çocukluğu bu kasabada, uçsuz bucaksız bir arazi ortasındaki büyük bir evde geçer. Bu evde iyi eğitim görmesi için herşey ve özellikle sanat vardır. Dış dünyaya kapalı bir kasaba içinde, dış dünyanın öğeleriyle kendini kurgulayan Eviner, çocukluğunda herşeyi kendisine izin verilen uzaklıktan gözlemleyerek, içine alır. “Bu gerçek doğanın karşısında, evdeki Hayat dergisinden çıkan reproduksiyon doğa resimleri yer alıyordu. Küçük kız bu iki doğa

arasındaki farkı algılamaya çalışıyordu ve bunu duvarda gördüğü doğayı çizerek yapıyordu; Constable ve Corot kopyaları...” (Madra, 1998:10).

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne İstanbul’daki amcasının desteğiyle girer. Neşet Günal atölyesine girer. Atölyede klasik desen ve yağlıboya eğitimi verilmekte, çıplak model ve ölü doğa resimleri yapılmaktadır. Eviner desende başarılıdır ancak yağlıboya tekniğini ile uyuşamamaktadır (Madra, 1998:11).



Resim 128- Yaralı hayvan. 130x160 cm. 1989. Tual üzerine yağlıboya.

1980 yılındaki askeri darbe, 80’li yıllar boyunca süren baskılar, yasaklarla dolu bir anayasa ve bunlara eklenen dizginsiz kapitalist düzenle, tüketim hırısı; öncü düşünce ve yaratıcı bireyin yaşam alanını daraltır. Demokrasi sürecinin durduğu, aydın ve sanatçıların susturulduğu bu yıllarda, sanatın herşeye rağmen geçirdiği değişim şaşırtıcıdır. Kalıplaşmış ve etkisini yitirmiş modernist resim ve heykelin boş bıraktığı alanı, düşünsel ve kavramsal altyapıyı öngören, sorgulayan ve sorgulatan, çok-gereçli, çok-teknikli yapıtlar ve yerleştirmeler doldurmaya başlar. Sanatçılar bu dönemde halk sınıflarına yön veren güçler değil, toplumun bilinç düzeyinde, düşünce, kuram, bilim, teknoloji ve yaşam

değişimlerine koşut yapıtlar üreten, dünyaya eklemelenen kişiler olmuşlardır. Bu durum çok-merkezli bir dünyanın bilincinde olan, evrensel düşünen bir kuşağın, sanatın bütün olanaklarını kullanarak, kendini ifade etmesi ve böylece topluma seçenekler önermeye çalışmasıdır. İşte Eviner bu değişim ortamında sanat yaşamına başlar (Madra, 1998:9).

Eviner ülkemizde ve dünyanın pek çok merkezinde kişisel sergiler açmış ve karma sergilere katılmıştır.

Eviner öğrenciyken John Berger'in 'Sanat ve Devrim' kitabını okur, kolsuz, bacaksız, bir kutunun içinde yaşayan bir adamın durumuyla kendi durumunu özdeşleştirir. Böylece 'başka' olan insanları merak ederek, fiziksel özörlölere yönelir. Birkaç ay her gün Darülaceze'ye giderek o insanların desenlerini çizer (Madra, 1998:12). Onun isteğı dramatik bir etki yaratmak değil, ancak gövde deformasyonları ile iletişim eksikliği arasındaki ilişkiyi sanata yansıtmaktır. Eviner böylece, içgüdüleri ve aklıyla 'ben ve öteki' krizinin ayırımına vardığı bir çalışma içine girer ve bu tarihten sonra Mehmet Güteryüz atölyesinde çalışmaya başlar. Daha özgür ve öznel bir ortamda neden ve nasıl sanatçı olunur'un yanıtları üzerine yapılan açılımlar sanatçıyı başka sorunlarla da karşılaştırır (Madra, 1998:15).

Boyaya karşı şüphe duyguları besleyen sanatçı, bu konu ile ilgili duygularını şöyle ifade etmektedir; "Desen yağlıboya resmin ön hazırlığı olarak dayatılıyordu. Benim için ise sürekliliğı ve doğrudanlığı ile desen, tek başına bir yaratı alanıydı" (Madra, 1998:27).

Sanatçının Akademi yıllarındaki sıkıntısı aynı zamanda canlı model çalışmalarına da bağlıdır. Sanatçı olarak kendini ifade etmeye çalışırken, akademinin katı ve kuralcı yapısı içinde model, "kanapeye uzanmış bir varlık" olarak iç sıkıntısına dönüşür. Kas ve et, denge ve oran dışında bu kadın ve adamların kim olduğunu düşünmeye

başlayarak öznellik alanına girer. Bu belirsiz alan içinde özgürlük ve kadın oluş kavramlarının da üzerinde durmaya çalışır. Şu andaki vizyonunu belirleyen bu çatışmada canlı modelle çalışması sırasında hissettiği zaaf, modele bir türlü nesne olarak bakamamasından kaynaklanmaktadır. Desen çalışması için daha fazlasını beklemektedir ve bu durumla başa çıkamayarak atölyesini Darülaceze'ye taşır. O günden beri gövde ile ilişkili sorunlar, özellikle kadın gövdesi onun için zor ve sancılı bir alan olarak kalır (aktaran: Çalıkoğlu, 2008:117).



Resim 129 – İsimli. 100x100 cm. 1990. Tual üzerine karışık teknik.



Resim 130- İsimless. 110x130 cm. 1991. Tual üzerine karışık teknik.

Öğrenciliğinde üniversitede siyasal pusula Marksizmden yanadır ve resme gerçekçilik adı altında, işçi-köylü resimleri, sıkılmış yumruklar olarak yansımaktadır. Bu durum Eviner'e inandırıcı gelmez. Sanat üretmek için insanın kendi varlığına ait sorular vazgeçilmez bir anlam taşıırken, bunun geri plana itilip, toplumu yönlendirmek için sanat yapılması ve biçimsellik ona çelişkili gelmektedir. Bu tür sıkıntılara, bir de askeri darbe sonrası yaşadığı ortamların özgürlüğe kapalı olması eklenir. Bu nedenlerle dış dünya ile kendi varlığı arasındaki mesafeyi sanatla aşabileceğini düşünerek üretmeye başlar. Ancak neden renk kullanıldığını anlamaz, boyanın çizgiye savaş açtığı hissine kapılmaktadır. Eviner'in 1992'ye kadar yaptığı resimlerde bu yaşantıya koşut bir gelişme izlenir. Desenler ve tual üstüne yağlıboya resimler, gerilmiş, parçalanmakta olan ya da parçalanmış hayvan gövdeleri, bataklık, çalılık gibi ürkütücü ve itici doğa köşeleri diziler halinde üretilmiştir. Bu görüntüler, Eviner'in yadsıdığı olgulardan arta kalanlar ile var olan örnekler (gelenek ve modernizm) arasında kalanın imlenmesidir (Madra, 1998:17-20).

90'lı yıllar için şöyle der; “Kendimle uğraştığım bu dönemde günün siyasetinin şablon figürleri ve beklentilerim çatıştı durdu. Özgüvenimi kaybedip tekrar toparlayıncaya kadar, kendi meselemin ne olduğunu netleştirenceye ve kavramsallaştırıncaya kadar epey vakit kaybettiğimi düşünüyorum” (aktaran: Çalıkoğlu, 2008:117).

90'lı yıllara kadar tutarlı bir tempoda çalışan sanatçı için bu yıllardan sonra değişim dönemi başlar. 1992-93'de gerçekleştirdiği “Coğrafya” dizisi ile Bologna'da sergilediği “Küçük Tepeler” dizisi bu değişimin başlangıcıdır. Bu çalışmaları 1995'de “Gövde Coğrafyası” dizisi ile 1996'da Tokyo'da sergilenen “TUT” adlı enstalasyon çalışması izler. 1998'deki ‘Derisiz’ başlıklı enstalasyon ile buna eşlik eden sayısız desen ve baskılar, birikmiş bir enerjinin ve bilinçli bir değişimin kanıtlarıdır. Eviner Türkiye'nin o günkü şartlarında sekiz on yıl gibi bir sürede ciddi bir üretim yaparak, sanatın bugün geldiği noktada söz sahibi olmuştur (Madra, 1998:37).



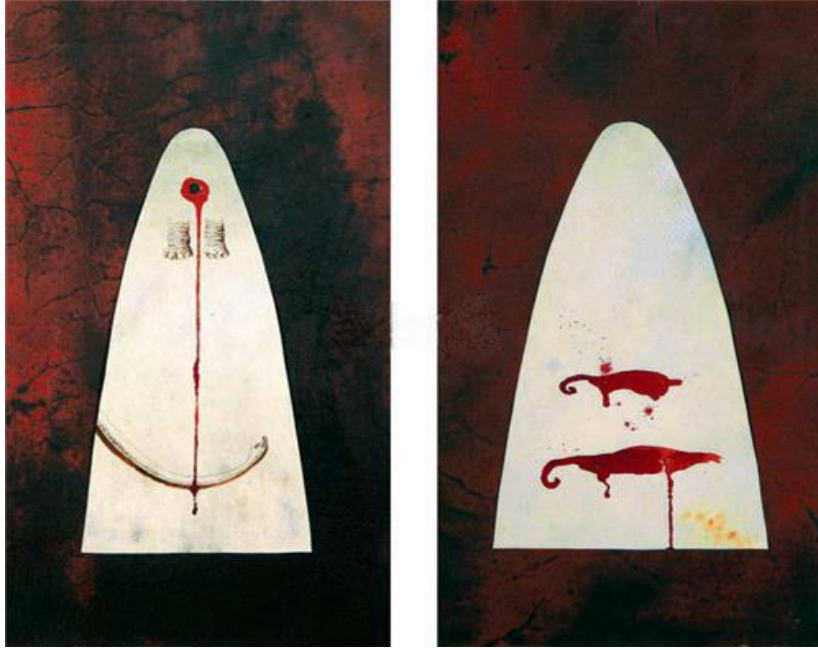
Resim 131- İsimli. 42x35 cm. 1994. Karton üzerine akrilik



Resim 132- Coğrafya. Konturtabla üzerine yağlıboya ve bakır. 228x154 cm. 1993



Resim 133- Gövde Coğrafyası. Konturtabla üzerine bakır, deri, asfalt ve akrilik. 260x210 cm. 1995



Resim 134- İsimsiz İnci Eviner

Sanatçı öznenin ne olduğunu irdelemeye başladıktan sonra “kadın olma” durumuyla karşılaşır. Kendi hayatını ve hafızasını bir deneyim alanı olarak değerlendirir. 90’lı yıllarda sanatın kadın ve erkeği olmadığı düşünülen bir ortamda bu konudaki fikirlerini de rahatça söyleyememektedir. Sanat onun için, kafaların üstüne düşen; içinde kadın,erkek, siyah, beyaz olmayan kocaman soyut bir bloktur. Bu nedenle bu sıkıntılarını yepyeni bir atölye kurarak aşmaya çalışır (aktaran: Çalıkoğlu, 2008:123). “...kadın olarak varoluşla ilgili bir sorum vardı, toplumsal ciddiyetle ilgili ciddi sıkıntılar yaşıyordum, bunu dile getirmek konusunda” (Çalıkoğlu, 2008:117).

Eviner’in resmindeki değişim, sanatçının üç farklı çevrede çalışıyor ve yaşıyor olmasına bağlıdır. Eviner 90’lı yılların başında Tarlabası’nda Ermeni Okulu Manastırı’nda atölye tutar, Gön Deri’de çalışır, yurtdışı sergilere gider, evi de Türk burjuvazisinin mekanı olan Maçka’dadır. Ders verdiği atölye ise Bağdat Caddesi çevresindedir. Yazları ise sosyoloji, felsefe ve psikiyatri alanlarında uzmanlaşmış kişilerle dostluklar kurmaktadır. Toplumsal sınıf ve kültür farkları etkileyicidir ve sanatçının işlerine bir şekilde yansır.

Özellikle 1994-97 arasında ürettiği enstelasyonlarda bu melez ortamın etkileri belirgindir. Karşıt iki paradigmayı (gelenek ve modernizm) birarada yaşamak zorunda kalan, içerisini, dışarısını karıştıran, dostu düşmanı unutan, kendilerini kurtarmak, kabuklarını yırtmak zorunda olan insanları yapıtının içerik ve biçimine yerleştirerek, ‘kendi kimliğine, *öteki* üstünden’ ulaşarak kurar bu metaforları (Madra, 1998:43).

Kimlik insanı kendisine karşı dolaylı kılan bir şey. Hepimizi engelliyor ve vasatlaştırıyor. Yüzlerimiz yok oluyor....Sanat yapıtının kökeninde ve sanatçının üretim sürecinde endişe vardır. Bu zamanla sınırlanmış bir varlık olmamızdan kaynaklanır. ‘Burada-olan’ı kendi bütünselliğiyle kavrama isteği ancak ölümden ölçüldüğünde olasıdır. Sıradanlığa, isimsiz ve anonim olmaya karşı direncimiz bu bilinçten kaynaklanır. Aynı zamanda bu, sahip olduğumuz kimliklerin sorgulanmasını da beraberinde taşır (aktaran; Madra, 1998:47-48).

Eviner’in üretimi, bu tür bir kimliğin manifestosudur ve “Coğrafya” dizisi bu manifestonun başlangıcıdır (Madra, 1998:48). Sanatçı başından bu yana üretiminde okunan bütün kimliklerden nasıl bağımsızlaşabileceğinin ipuçlarını, 12 adet 2m. yüksekliğindeki levha üzerinde belirginleştirir. Geçmişe ilişkin ‘manzara’yı ele alır; bu manzara giderek uzaklaşsa bile, bellekte taşınmaktadır. Tualin köşeli alanı yerine, manzarayı taşıyan tepe geçer; böylece resim yüzeyinin kendisi manzara olur. Bu tepeyi kaplayan bütün imgeler, kökenlerine doğru giden bir yalınlaştırma içindedir; tarihsel yüklerinden arındırılmış, dilsel, simgesel, çevresel göndermelerden ayıklanmıştır. Sonuçta, manzara üstünde taşıdığı imgelerin taşıyıcısıdır, ama bu imgelerin bağlayıcısı değildir. Bağlı oldukları köklerden uzaklaştırıldıkları ve yalnızlaştırıldıkları için, bu imgeler de özgürleşmiştir. Eviner’in amaçladığı kimliksizleştirme, köklere inerek, köksüzleştirme olarak gerçekleşmektedir (Madra, 1998:50).

“Coğrafya” dizisini, “Gövde Coğrafyası” dizisi izler. Bu dizi sanatçının Gön fabrikasındaki çalışmalarının sonuçlarıdır. Bu kez yedi büyük tahta yine tepe biçimindedir, ancak tepenin manzarası bu kez bakırla oluşturulmuştur. Engebeli bakır yüzeyde oluşan

ışıklar, yüzeysel bir enerji alanına da dönüştürür. Stereotipik desenler, deriden yapılmış gövde/giysi parçaları bu yüzeylede yerlerini almıştır. Bu dizi aynı zamanda Eviner'in desenden boyaya geçişteki direnişinin bir sonucudur. Coğrafya dizisindeki göçebelik fikri bu yapıtlarda da izlenmesine rağmen burada imgeler arasında kimlik bağlantıları ortaya çıkar. İnsan manzaradan ayrılırken, hayvan manzarayla bütünleşir. "Kimliksizleştirme ve köksüzleştirmeden geriye dönüş başlamıştır" (Madra, 1998:55,57).

Lacan ve Kristeva okumalarıyla, kadın oluş durumunun ve politik bir alan olarak kadın olma durumunun, son derece problematik bir konu olduğunu fark eden sanatçının amacı bir miti devirip, yeni mitler oluşturmak değildir. İktidarın kadın gövdesini kullanarak işlemesini çözümlenmeye çalışmaktadır. Bunu yaparken yeni imge yaratma iddiasında da olmadığını belirten Eviner, bütün bu ağırlıklardan kurtulduğunda hayatın zaten çok cömert olduğunu savunmaktadır (aktaran: Çalikoğlu, 2008:129-130).

Çağdaş sanat alanında kadınlar var, ama bunu ifade etmek bile o kadar uzun zaman aldı ki, o konuda da çok ciddi çelişkilerimiz olduğunu düşünüyorum. 90'lı yıllarda ne feminist sanattan, ne feminizmden, ne toplumsal cinsiyet konusundan konuşamazdık. Bunun bir ayrıcalık talebi olduğu düşünülürdü. Yani Hülya Avşar feminizmden ne anlıyorsa, kadın sanatçılar da feminizmden onu anlıyordu (aktaran: Çalikoğlu, 2008:140).

"Tut" dizisi Eviner'in üç boyutlu yapıta geçiş dönemini geride bırakır. Bu dizide desende aranan kendiliğindenlik, kavramsallık ve yalınlık vardır. İyi işlenmiş deriler, ustalıkla kesilip dikilmiştir. Figür parçaları ve nesnelere hem birbirinden kopuk, hem de bir bütün oluşturacak düzende yerleştirilmiştir. Bu parçaların bazı yerlerine açılmış deliklerden balmumundan yapılmış parmaklar uzanır. Bu yapıtlarda ilk bakışta uzlaşmacı ve yumuşak gibi olan görünüm bir anda yerini irkilmeye bırakır.



Resim 135- İsimsiz İnci Eviner



Resim 136- İsimsiz İnci Eviner



Resim 137- İsimsiz İnci Eviner



Resim 138- İsimsiz İnci Eviner

1996 yılında yaptığı başka bir dizi çalışmada da dişi cinsellik ön plandadır. Her ne kadar cinsel organlara doğrudan gönderme yoksa da, çağrışım vardır. Bu çalışması ile sanatçı kadın imgesine ait yerleşik yasaları çiğnemektedir (Madra, 1998:64). Bu çalışmada parçalar bir bütünün parçaları gibi görünmelerine karşın, bütüne ulaşamayacakları izlenimi vermeleri, derinin giysi ve ten olarak çift işlev taşıması, sanatçının modernizmin kalıplarını kırarak, düzen bazında rahatsız edici işlere yönelmesinin sonucudur (Madra, 1998:65).

“Derisiz” dizisinde ise, kara deri kullanılarak dikilmiş kaftan ve ceket gibi giysiler ve giysilerin içini dolduran bakır gövdeler, resimli masalar gibi değişken bir enstelasyonun parçaları vardır. Özellikle bakır üstündeki omurilik, kaburga ve bir ağacın kökleri görüntüsündeki gövde ve ona giydirilmiş kaftan iktidarın ve babaerkilliğin metaforu gibidir. Bu figür masa başında yer alır. İki yanda ise zarif işlemeli bakır gövdeli üçlü bir grupla, deri ceketli üçlü başka bir grup yer alır. Bu grup bir aileyi anımsatır (Madra, 1998:75).



Resim 139- Derisiz. Enstalasyon. 1996



Resim 140- Derisiz. Enstalasyon. 1996



Resim 141- Derisiz. Enstalasyon. 1996

Gövde Coğrafyası, Tut ve Derisiz, izleyiciyi etten tene, ruhdan cisime, bireyden aileye, evden sokağa doğru yönlendiren ve bu öğeler arasındaki içsel ve dışsal ilişkileri sorgulatan ve en önemlisi bu alanları dolduran simgeler ve ideolojiler dışında kalan o 'adlandırılmayamı' imleyen bir yapıt dizisidir (Madra, 1998:77).

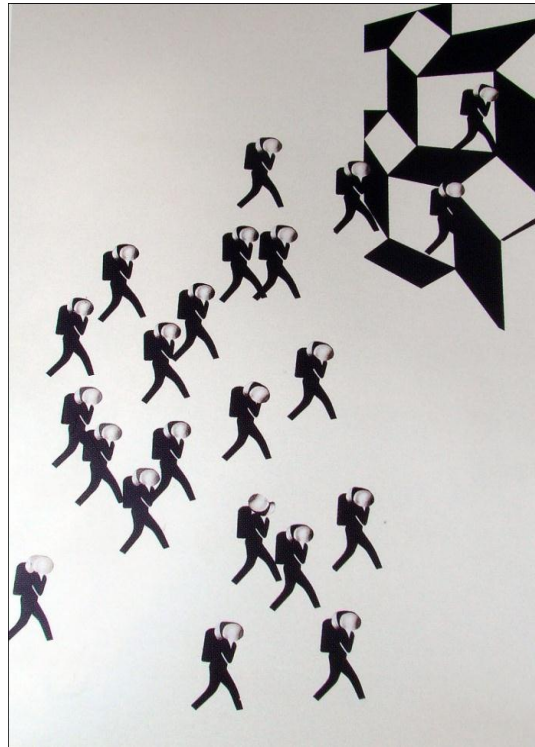
Eviner'in sanatsal kariyeri Türkiye'de çağdaş sanatın gelişim süreciyle eşzamanlı bir hızda ilerlemekle beraber ona yön veren kaynaklardan beslenmemiş, inatla kendi özgün ve bireysel seyrini takip etmiştir. Bu özgün seyre yön veren de akademi eğitiminin kısıtlayıcı kalıplarına karşın deseni inatla kullanmasıdır. Onun çalışmalarında desen, pek çok kez kağıt yüzeyinden kopsa da varlığını sürdürmüştür (Madra, 2010:7).

“Akademiden mezun olduktan sonra deseni kendi başına bir mecra haline dönüştürme, ona form kazandırma sorununa yanıt ararken, bir dönem, yağlıboya ile hesaplaşmaya yöneldi. Ancak yağlıboyada ilgisini çeken şey, boya ve rengin kendisi değil, kurşun kalemin/füzenin hiçbir zaman sağlayamayacağı bir kalınlık, bir tür 'etsi'likti". Eviner'in bu çalışmalarını deseni için zemin arayışı olarak değerlendirmek mümkündür. Desenlerini yüzeyde oluşturduğu dokular üzerine yerleştirirken, tualî köşelerinden kurtarıp, yuvarlayarak dağ formu verdi. Bir anlamda tualî dünyaya açılan pencere olmak yerine, dünyanın bir parçası haline getirdi. Onları duvara asmak yerine yasladı, böylece de daha ulaşılabilir oldular (Madra, 2010:8).

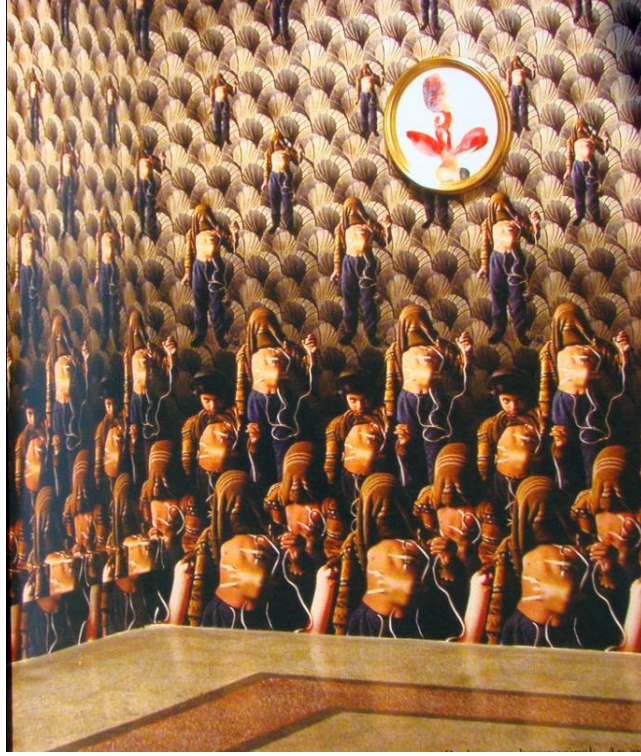
2000 yılında albino çocuklarla oluşturduğu fotoğraf dizisi, desenlerinde varolanların gerçekötesi bir dünyada yeniden konumlandırılmasıdır. Eviner bu çalışmasından sonra fotoğrafı bir motif gibi kullanmaya ve duvar kağıtlarına dönüştürmeye başlar. Duvar kağıdı benzeri çalışmalarında sanatçı bedensel mesafe ve algı arasındaki ilişkiyi de araştırır. Uzaktan bakıldığında bir bütün olarak algılanan, uyum içinde akıp giden motifler, yakınına gelindiğinde, detaylarda gizli bir şiddeti açığa vururlar (Madra, 2010:9).



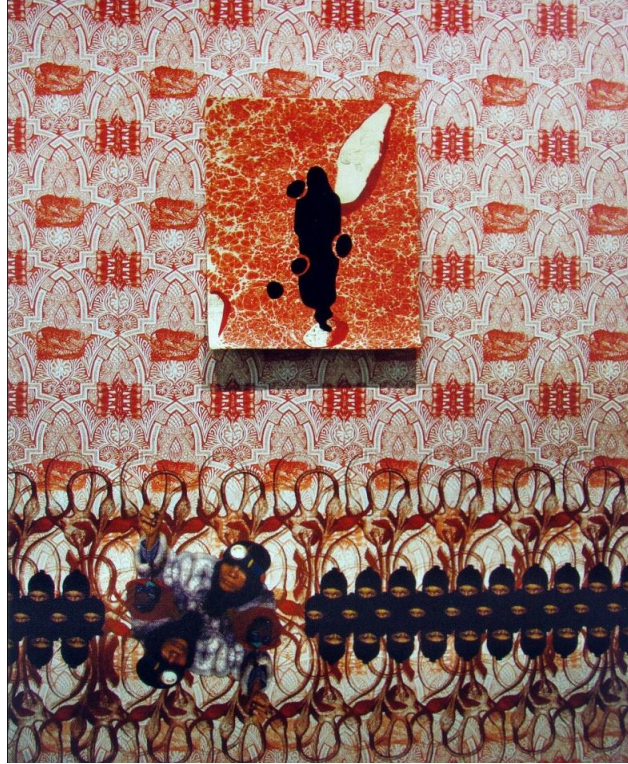
Resim 142- Çalıntı işaretler. Duvar işi. 2006. Tuval üzerine akrilik, kağıt üzerine mürekkep, folyo



Resim 143- Çalıntı işaretler. Duvar işi, detay. 2006. Tuval üzerine akrilik, kağıt üzerine mürekkep, folyo



Resim 144- Patlamaya Hazır Yürek. Duvar işi digital baskı ve kağıt üzerine suluboya. 2002

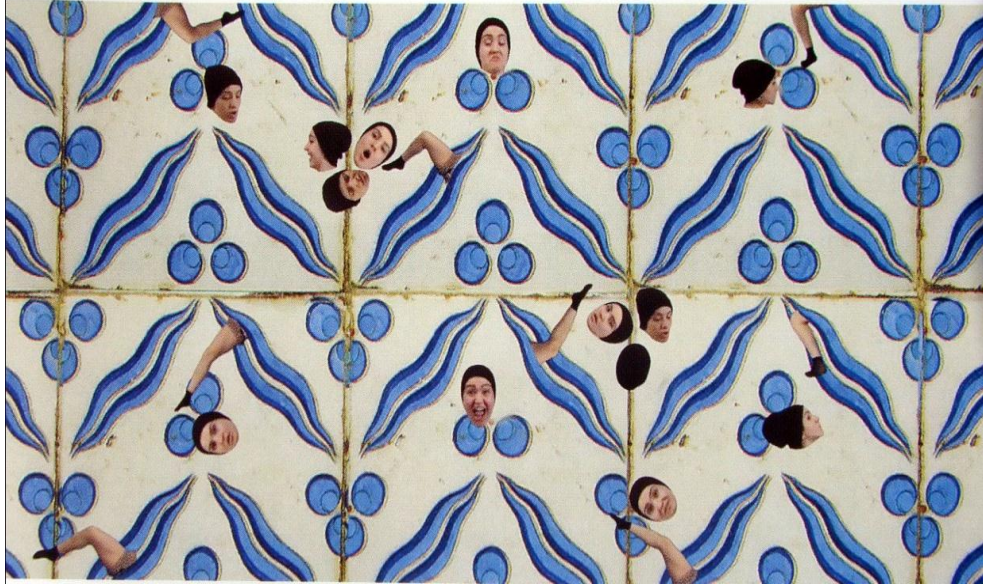


Resim 145- Arabesk,detay. Duvar işi, dijital baskı, video 2005

2010'da "sanat tarihinin istila ettiği 'öteki' imgesini temsilin aracı olmaktan nasıl kurtarabilirim ve bu durumda yeni bir imge yaratmak olanaklı mıdır?" sorusuna "Yeni Vatandaş" adını verdiği çalışmaları ile yanıt arar. Bu çalışmada; bulunmuş imgeler ve ideogramlarla, sanatçının imgeleri bir aradadır. Bu birliktelikten sayısız hikaye doğar. Özellikle vatandaşlık ve kimlik konusunda derinleşen ve çeşitlenen bir görsel dil oluşturur. Yerleşirme içinde diğer imgelerin arasına gömülmüş üç ekranda, kolonyal duvar kağıdı motiflerini, kendi figürleri ile harekete geçirir (Madra, 2010:10).



Resim 146- Yeni Vatandaş, HD data video, 3' loop, 2009



Resim 147- Yeni Vatandaş, HD data video, 3' loop, 2009



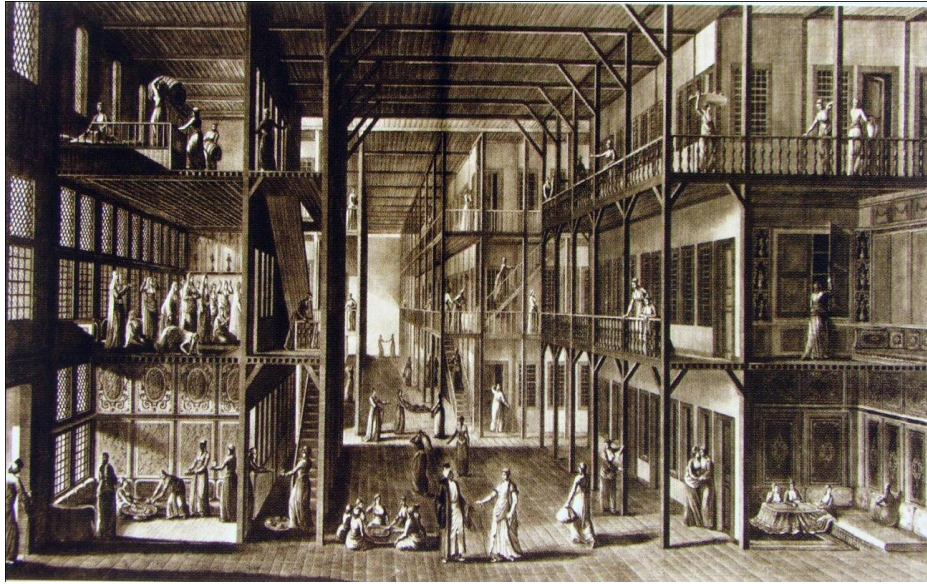
Resim 148- Yeni Vatandaş, HD data video, 3' loop, 2009



Resim 149- Yeni Vatandaş, İstanbul Modern, 2010

Benzer bir animasyon tekniğini “Harem” adlı çalışmasında da görürüz. “Harem” Antoine Ignace Melling’in haremi tasvir eden bir gravürüne sanatçının müdahalesi ile ortaya çıkan bir çalışmadır. Orijinal gravür üzerindeki figürlerin yerine kendi zamansız, devinim halindeki figürlerini yerleştirir. Bir filmin tüm sahneleri tek bir karede toplanmış gibidir. Çalışmada donmuş kadınların sesleri verilirken, gizledikleri de ifşa edilir. Böylece sanatçı videoyu da kendi desen ve imgelerinin taşıyıcısı olarak kullanır (Madra, 2010:13). Sanatçı, 1795 tarihli Melling’in Harem çizimiyle bir arkadaşının evinde ve Orhan Pamuk’un İstanbul’unda karşılaşır. Pitoresk özelliklere sahip bulmadığı bu resim, dondurulmuş kadın figürleri ve mekanın perspektif yönünden mükemmeliyeti açısından onu etkiler. Biraz inceleyince acemice perspektif hatalarının yanında bazı sahnelerin gerçeğe uygun olmadıklarını anlar. Harem mekanıyla figürler arasında tekinsiz bir ilişki olduğunu düşünen sanatçı, bunun belgelere dayanılarak yapılmış bir fantezi olduğuna karar verir ve bu sebepten de ilgisini çeker. “Kadınlar büyük bir kesinlikle zamanın ötesine fırlatılmış gibiydi, o kesinlik beni bu resmin bastırdıklarını keşfetmeye yöneltti” (Madra, 2010:116). Videoda orijinal gravürde yer alan figürler kaybolur, yerlerine sanatçının ürünü olan figürler belirir. Bedenlerin hareketi ve ses, mekanı dönüştürür. Mekana orijinal

gravürde yer almayan yeni anlatı ve anlamlar yüklenir. Sanatçı Harem’i tarihsel bir veri olarak canlandırma amacı taşımaz. Onun amacı resim dilinin, doğayı bilme ve kontrol altına alma konusunda nasıl işlediğini anlamaya çalışmaktır. Bunun için de kadınlara ve arzuya bir olanak verir. Videodaki her bir gruba yeni bir senaryo yazar ancak niyeti sinematografik bir dil oluşturmak değil, bir 19. yy. gravüründen yola çıkarak yeni bir resim yapmaktır. Video sanatçıya teknik olarak hareketli resim yapma olanağı verir. Sanatçı iktidarın gövdelere nasıl işlediği ve onu nasıl değişime uğrattığını keşfetme yolundaki uğraşısında hareketli imgeyi tercih etmektedir. Mekan-beden ilişkisindeki arayışında ise, varolan mekanların kodlarını bozarak “varlık” için yer açmaktadır. Bunu için de verili olan mekanlarla çalışmaktadır, çünkü sanatçıya göre, o mekanlar belli düşünce sistemleriyle şekillenmiş alanlardır. Böylece rasyonel düşünce irrasyonel olanın karşısında durur (Madra, 2010:117).



Resim 150- Harem. HD Data Video, 3' loop, 2009 (Melling gravürü orijinal hali)



Resim 151- Harem. HD Data Video, 3' loop, 2009 (Gravüre Eviner'in müdahalesi ile oluşmuş bir sahnedeki görüntü)

Eviner “Harem”deki kadın figürüyle bakılan bir nesne olarak ilgilenmediğini ancak tersine, kendini deşifre eden, kazıyan, keşfeden ve kendilerine bakan figürler olarak düşündüğünü belirtir (Madra, 2010:121). Bu çalışmada hareketli resim; durağan imgenin sembolik düzenine karşıdır. Sanatçıya göre durağan imge sembolizm veya ikonografinin tuzağına düşebilir (Madra, 2010:118).

“İnci Eviner, sanat tarihinin kabullerini, genellemelerini yapı sökümü uğratırken ‘öteki’nin (ve bizim) uzaktaki bilinmeyene olan özel ilgisini, haremin alışlageldiği üzere tasavvur edilen çıplaklığı, konusal çekiciliği içinde kafa karıştırıcı bir düşünselliğe ve görselliğe yönlendiriyor” (Yaman, 2010:4).

Harem yaşamını izleyicinin bakışına sunan Melling gravürünün, dönemin kadınlarından temizlenen mekanları, Eviner’in videosunda okul yatakhanesinden kaçmaya çalışan – hapsedilen- kızların istilasına uğruyor...haremin yeni kuklaları okul kızları, çıplaklıktan kaçınan pijamalı görüntülerine karşın, aşk ve oyunun bu bilmeceli karmaşık mekanlarında devinimleriyle tehdit ve tahrik edici fetiş nesnelere olmaktan kurtulamıyorlar, ‘Ne olduğun umurumda değil’ diyor ve dedirtiyorlar bakanlara (Yaman Yasa, 2010:4).

Sanatçı, Melling'in büyük bir özenle 'öteki'leştirdiği haremî bir tımarhaneye çevirirken; kalıplaşmış Batılı bakışı tersyüz, 'öteki'ni de kapı dışarı ediyor (Yaman Yasa, 2010:4).

Masumiyet, mahremiyet, cinselliğe ilk adım, utanma, arzu, simgesel/imgesel-göstergesel arasında salınan kimlik oluşumu, kurulumu, bunalımı, isyan, potansiyel şiddet, v.b. hepsi, sese, söze ve imgeye dönüşüyor...Eviner, modernitenin derinliklerinde yatan, kadın haklarının savunusunda gerçekçi bir özgürlük anlayışını benimseyen projeyi, belli cinsiyet kategorilerinin dışında, yapıçözümçü, dağınık, kararsız postfeminist bir özne eleştirisiyle kavıyor. 'Kadın'ı ve 'harem'i görselleştirmenin/anlamlandırmanın yolunu bütünsel kimlik kavrayışından uzaklaşmada, varolmayan bir kimliği çözümlmek yerine simgeselden psikotik çıkışta buluyor" (Yaman Yasa, 2010:8).

"Parlamento" adlı çalışmasında, hareketli imgeler aracılığıyla mekan ve beden arasındaki ilişkiyi araştırır. Strazburg'daki Avrupa Parlamento Binası'nın mimari çizimleri içine göçmen ve mülteciyi temsil eden figürleri yerleştiren sanatçı, bu ütöpik mekanın içinde "öteki"nin pozisyonunu devreye sokar. Böylece Avrupa düşünce sisteminin hukuk devleti, ulus-devlet, vatandaşlık hakkı gibi konulara bakışını tersinden verir. 2005'ten beri sanatçının çalışmalarındaki hareketli imgeler, görünenin ardında saklı olanın ve yüzeyin altındaki enerjinin açığa çıkarılmasına aracılık ederler (Madra, 2010: 13).



Resim 152- An Islamic Grader. 220x230 cm. 2007. Tuval üzerine akrilik ve serigrafi



Resim 153- İsimsiz. 180x213 cm. 2009. Tuval üzerine akrilik ve serigrafi



Resim 154- İsimsiz. 200x200 cm. 2009. Tuval üzerine akrilik ve serigrafi



Resim 155- Motif. 212x219 cm. 2009. Tuval üzerine akrilik ve serigrafi

Eviner'in şu sözleri ise gelenekle ilişkisini anlatmaktadır;

Tehlikeli bir yerde dolaştığının farkındayım; eski dilde oryantalist, şimdi ise son derece turistik diyebileceğimiz, çok kültürlülük içinde dolaşımı kolay hale gelmiş klişe imgeler elde etmeye başladım. Ama asıl niyetim o değil...Kullandığım bu klişe motifler bazen bin yıllık bir geçmişe sahip olabiliyorlar...Bu motifleri yan yana örgütlerken motif sistemleri içinde ayarlıyorum, başaşağı çeviriyorum, döndürüyorum, iki kere sağa gidiyorum, üç kere alta alıyorum, aşağısını yukarıya döndürüyorum, dolayısıyla resimsel değerlerin çok ötesinde bir sistemle hareket ediyorum. Tıpkı bezemelerde olduğu gibi bunu matematiksel olarak çözüyorum. Bezemeyle bu kadar meşgul olmamızın bir nedeni de tabii içinde bulunduğumuz kültür ve ayrıca bundan duyulan nefret ve korku da beni ilgilendiriyor... Tüm geleneksel süsleme sanatlarından uzak duruldu. Bu aynı zamanda benim için de, yani benim kültürümde de bir biçimde hem sınıfsal farklılığı, hem kültürel, hem dinsel farklılığı çok net bir şekilde gösteren bir durum oldu (Eviner, 2005:38/39).

Sanatçının duvar resimlerinde tanıdığımız görüntüler giderek daha yabancılaşır ve artık ne bizlere ne de sanatçının kendisine tanıdık görünür. Beğeni, temsil ve haz estetiği arasındaki bu uyum bir uçurum ve sanata karşı bir suç oluşturuyor. Duvar yüzeye dönüşürken, bu yüzeyin kendisi duvar ve yapıya dönüşüyor. Duvar imge oluyor ve bütün bunlar kendi içlerinde düzenlenerek sanatçıların klişelere direnebileceği bir nokta yaratıyor (Akay, 2005:12).

Dünyada çok fazla imge olduğunu ve Godard'ın dediği gibi yeni bir imge yaratmanın imkansız olduğunu savunan sanatçı, üretilmiş imgelerden parçalarla bir tür dekonstrüksiyon yaptığını, bunun bir strateji olduğunu belirtir. (Madra, 2010:146) Bu tür bir yaklaşım belki de sanatçının şu düşüncesiyle de ilintili olabilir; “Bir yapıtın yaratıcısından kurtulduğu oranda ömrünü uzatabileceğini düşünüyorum” (Madra, 1998:66).

Eviner'in sanatçı kimliğinin tuvalin sınırlarıyla belirlenmediğini görmekteyiz. Akademi kökenli sanatçıların çoğunda görülen, Akademi'nin katı ve kuralcı eğitimine karşı duruş; onun da sınırları aşmasına sebep olmuştur. Böylece karşımızda çok yönlü,

düşünen, düşündüren, sorgulayan, sorgulatan, şaşırtan, çok farklı malzemeleri farklı şekillerle ve yüzeylerle sunabilen bir sanatçı çıkar. Her türlü malzemeyi kendi yolunu belirlemede kullanabilen sanatçı geleneksel imgeyi de farklı olarak ele almamıştır. O, Erol Akyavaş gibi imge ile beraber mana dünyasının peşinde değildir. Görünenin ardındaki görünmeyene yönelmiş, tanrıya ulaşmaya çalışan bir sanatçı olmadığı anlaşılmaktadır. Görünmeyene yönelim onun için günümüzdeki kimliklerin sorgulanmasıdır ancak. Eviner kimlik sorgulaması içinde ve bu konu ile ilgili olarak bilinç altına seslenmekte olduğunu, çalışmaları ile de izleyene verebilmektedir. Sorgulamasını da genelde kadın kimliği üzerinden yapması, sanatçının ne denli ayaklarının yere bastığının ve günümüz koşullarından etkilenmekte olduğunu göstergesidir. Geleneksel imgenin onun için herhangi bir desenden farkı, bu desenlerin yüzyıllar boyunca, insanlar için derin anlamlar içermiş olması nedeniyle çalışmalarına girerek, farklı bir açıdan toplumsal ve kişisel kimlik sorgulamasına verdikleri olanaklardır. Sanatçıyı yapıtları bazında tanımlamak açısından ele aldığımızda desen, malzeme çeşitliliği ve imgenin ön planda olduğunu görürüz. İnci Eviner için, “gelenek” bir sorgulama alanıdır denebilir. Bu yönüyle Balkan Naci İslimyeli’ne benzer ancak ondan ayrılan tarafı kendi tarzının yanında kadın bakış açısından konulara yaklaşmasıdır.

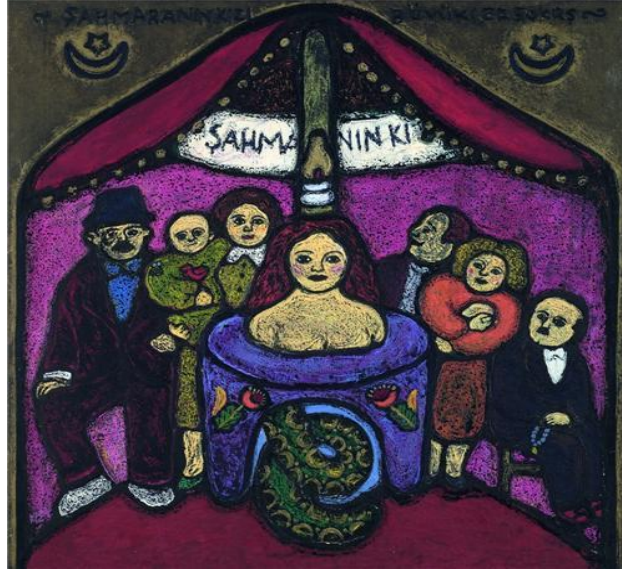
III.5. Balkan Naci İslimyeli (1947-)



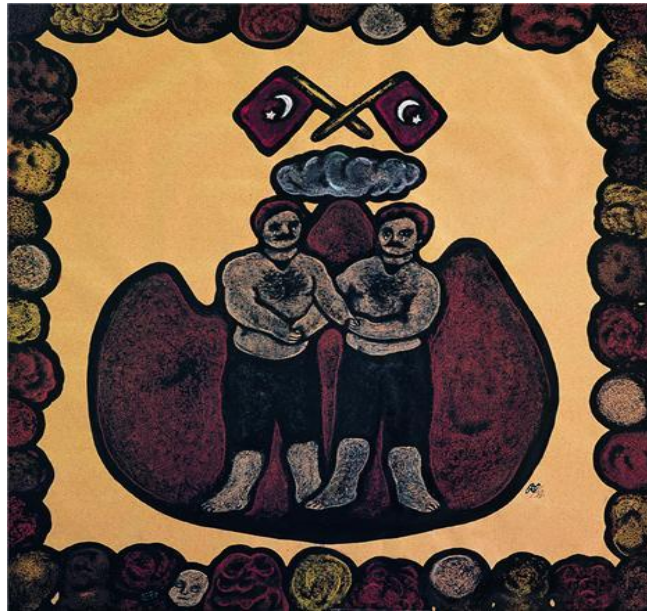
Resim 156 – Balkan Naci İslimyeli

1947’de Adapazarı’nda doğan sanatçının babası karikatürist ve aynı zamanda çok iyi bir hattattır. Babasının dayısı Enver Behnan Şapolyo ise tanınmış bir tarihçi, folklorcudur ve Atatürk’ün de yakın arkadaşıdır. İslimyeli’nin çocukluğu onun kitaplarını okuyarak ve babasının yazı masasındaki, hat malzemeleri ve saz kalemleri arasında geçmiştir (İslimyeli, 2010:177-178). Sanat eğitimini 1968-72 arasında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda, bugünkü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde tamamlamıştır (Kınık, 1991:38). 1972’de aynı kurumdan birincilikle mezun olan sanatçı, 1973 yılında bu kuruma asistan olarak kabul edilmiştir (Tanyolaç, 2007:572). 1975 yılında Avusturya Hükümeti bursu ile gittiği Salzburg Yaz Akademisi’nde Werner Otte’yle litografi çalışmaları yapan sanatçı, 1977’de “Görsel Sanatlarda Anlatım Ögesi Olarak Kurgu” konulu tezini vermiştir. 1980-82’de İtalyan Hükümeti’den aldığı bir bursla Floransa Güzel Sanatlar Akademisi’ne giderek, burada Fernando Farulli’yle çalışmıştır (Kınık, 1991:38). 1983 yılında Sanatta Yeterlilik diplomasını alarak, 1986’da Doçent olur. 1989 yılında New York’ta çağdaş sanat üzerine çalışmalar yapar. 1990’da N.Y.U. Hagop Kevorkias Yakınoğu Merkezi’nin davetiyle bu üniversitede çalışmalar yapmıştır. 1991

yılında Fullbright bursunu kazanarak N.Y.U. Güzel Sanatlar Fakültesi'nde çalışmalarını sürdürmüştür. 1995'de ABD-Hartford Trinity Kolejinin davetiyle de bu üniversiteye konuk sanatçı olarak gitmiştir. 1996 yılında Profesörlüğe yükseltilmiş ve çeşitli ülkelerden aldığı davetlerle kısa dönemli çalışmalar gerçekleştirmiştir (Tanyolaç, 2007:572).



Resim 157- Şahmaran'ın Kızı. Prestuval üzerine yağlıboya ve karışık teknik. 1970 (Seri: Kent Masalları)



Resim 158- Kıran Kırana. Kağıt üzerine pastel ve karışık teknik. 1971(Seri: Kent Masalları)



Resim 159- Köroğlu. Kağıt üzerine pastel ve karışık teknik. 1971 (Seri: Kent Masalları)



Resim 160- Ferhat. Kağıt üzerine pastel ve karışık teknik. 1971 (Seri: Kent Masalları)



Resim 161- Şirin. Kağıt üzerine pastel ve karışık teknik. 1971 (Seri: Kent Masalları)

‘Suç’, ‘Söz’, ‘Suret’, ‘Deja vu’ ve ‘Matah’ adlı beş sanat kitabı hazırlayan İslimiyeli’nin, Dost, Oluşum, Yazı, Gösteri, Argos, Kitaplık gibi dergilerde şiir ve öyküleri yayınlanmıştır. İslimiyeli sinemada da sanat yönetmeni olarak çalışmalar yapar ve çeşitli televizyon kültür dizilerinde danışman olarak çalışır. Çok sayıda Yüksek Lisans ve Doktora tezine danışmanlık yapar. Marmara Üniversitesi’nde kendi atölyesini yönetmektedir. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde ‘Sanat ve Tasarım’, ‘İletişim ve Çağdaş Sanat’, ‘Görsel Çözümleme Yöntemleri’, ‘Deneysel Sanat Atölyesi’, ‘Görsel Gösterge Bilim’ konulu, uygulamalı dersler vermiş ve Bilgi Üniversitesi’nde Resim Atölyesi yönetmiştir. Halen Işık Üniversitesi Görsel Sanatlar Bölümü Resim Atölyesinde öğretim üyeliğine devam etmektedir (Balkan Naci İslimiyeli, 2011).

İlk kişisel sergini 1971 yılında Taksim Sanat Galerisi’nde açan İslimiyeli pek çok ödül sahibidir (Kınık, 1991:38).

İslimyeli DYO Ödüllü Resim yarışmalarında 1968 ve 1975'te Başarı, 1970 ve 1972'de Birincilik, İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler sergisinde 1977'de İkincilik, Üçüncülük ve Özel, 1985'te Başarı ödülleriyle 1978'de Devlet Resim ve Heykel Sergisi Başarı Ödülü'nü kazanmıştır. Ayrıca 1982'de Santa Croce Yarışması'nda (Floransa), 1983'te Uluslar arası 6. Cleveland Desen Bienali'nde ve 1987 Uluslararası İskenderiye Bienali'nde de ödüller almıştır (Kımk, 1991:38).

İlk sergisini öğrencisi iken açan İslimyeli, daha öğrenciyken, toplumun geleneksel değerleri dışında konumlanan elitin, sahte değerleri ile kendini toplumun üstünde dar bir locaya hapsetmiş yarı aydınların histerisi rahatsız etmektedir. Oysa halk geleneğinde saklı olan şeylerin, saf, süzülmüş, naif ve derin bir yanı olduğunu düşünmektedir. Akademizm gibi modern gruplar içindeki katı gelenek de onu rahatsız etmektedir. O zamanlar resimde anlatım yasağı vardır. Anlatmak sakıncalı, edebi ve ukalalık olarak görülmektedir. Anlatımcı olduğunda insan, illüstratör olmakla suçlanmaktadır. Oysa İslimyeli sanatın her zaman bir şeyler anlatmak ve paylaşmak olduğuna inanmıştır. Yazı ve metne karşı da tepki vardır. Yazı resim alanından içeri girememektedir. Kavramsal boyutla uzlaşan isimler, metinler ise onun resmine hep girmiştir. Tarih yasağı vardır. Koca bir Avrupa tarihi, İncil ve mitoloji illüstrasyonu iken, Rönesans ve Ortaçağ resimlerinin hepsi belli hikâyelerin resimlendirilmesi iken, kendi geçmişimizin bize yasak olması onu boğmaktadır. Sanatçı için üslup ve kişilik klişesi de bir mücadele alanıdır ve yapay bir değerdir. Beş sene kelebek resmi çizerseniz kelebek ressamı olursunuz. Bu durum sahte bir kimlik haline dönüşüyor. Oysa kimlik; sanatçı için süreğen, devingen, çelişkili, çekişmeli, bir serüvenin adıdır. Önemli olan içimizdedir. Sanatın bir bedende yaşanan git-gellerin toplamı olduğuna inanmaktadır. Birey de yasaklıdır ve bu da onu rahatsız eder. Kendi hayatımız ve sorunlarımız ortada yoktur. Oysa İslimyeli birey-toplum ayrımı yapmaz. Bunların zaten etkileşen taraflar olarak sürekli diyalektik bir ilişki halinde olduğunu savunur. İnatla uzun yıllar bir aktör gibi kendi bedenini resimlerinde kullanır (İslimyeli, 2010:175,176).

Yaşadığım sürece resim yapacağımı biliyordum ve bunu karşımdakilere yansıtıyordum. Çünkü resim yapmak bir iç zorunluluktan benim için (...) Resim, hayatımı anlamlı kıldı, bana sevgi ve düşman kazandırdı, sarhoşluklar yaşattı; dayanılmaz bencilliğiyle hayatımı alt üst ettiği oldu. Ama bu sado-mazo ilişkiden birçok yeni dönem kurarak, onları yıkararak, yenileri için kıvrılarak yol aldım (Müldür, İslimyeli, Uçar, 2009:12).

Resmin yanı sıra, fotoğraf, sinemada sanat yönetmenliği, senaryo yazarlığı, düzyazı ve şiir alanlarında da eserler veren ve çalışan İslimyeli, bu alanlardaki çalışmalarını marifet göstermek için yapmadığını, sesini, ölçüsünü çok iddiasız bir çizgide tutarak sadece sempati anlamında ilgilendiğini vurgular. Bir ressam olmaktan önce bir sanatçı olarak dünyayla nasıl bir ilişki içindeyse, diğer sanatlarla da öyle bir ilişki içinde olduğunu belirten sanatçı, “sanat sanatı besler” görüşündedir (Müldür, İslimyeli, Uçar, 2009:12).

Birçok yabancı ülkede bulunan sanatçı, dünyayı olabildiğince tanımının yararlarının önemli olduğunu vurgular; “Birçok değişik kültürlerden beslenirken kendi değerlerinizi, kodlarınızı da gözden geçiriyorsunuz. Bütün bu alternatifler, değişik yapı ve sistemler içinde yine de insan denen şeyin ortak ve kalıcı özelliklerini kavriyorsunuz. Yani evrensel bir insan cevherine yaklaşıyorsunuz” (aktaran; Müldür, İslimyeli, Uçar, 2009:12-14).

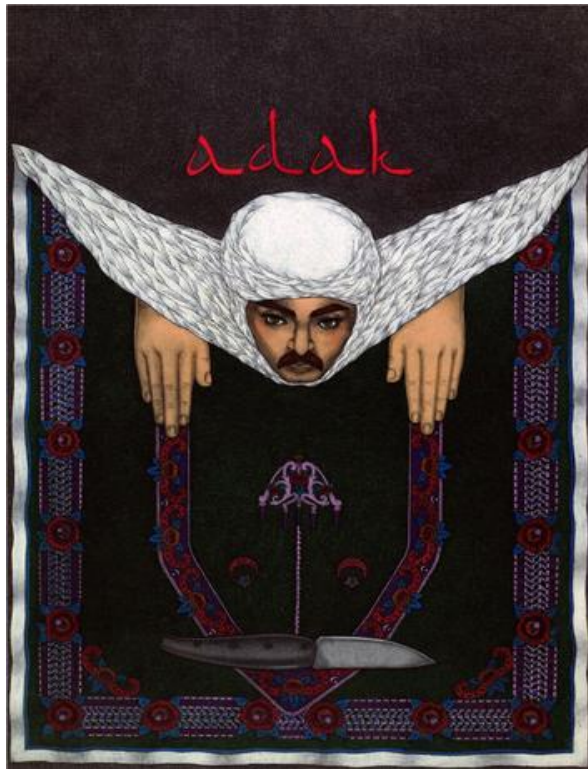
İslimyeli'nin bu sözleri bu araştırma için mihenk taşı olabilecek niteliktedir ve uyarlı olarak şöyle denebilir; İnsan var olduğundan beri çeşitli kültürlerin üretimi olan değerler içinde sadece evrensel olanlar yaşamıştır. Biz buna İslimyeli'nin dediği gibi “ortak ve kalıcı” olan diyebiliriz.

Sanatta yenilenmenin çağdaş bir ölçüt olduğuna inanan sanatçı, birbirinden çok farklı gibi görünen değişik dönemlerini; sanatın en güzel yanı olarak gördüğü, “değişmek” ve “yenilenmek” olarak açıklar;

Dünyanın sıkıcı temposuna karşı kendi tezcanlılığımı, reaksiyonlarımı ancak sanatla dışavurabiliyorum (...) insanlar sizi ve yaptıklarınızı kabul ettikten sonra artık değişmenizi istemiyorlar. Kendilerini aldatılmış; duyguları ile oynanmış gibi hissediyorlar. Ben bunlara hiç aldırmadım. En ilgi görmüş dönemlerimi ben böyle istediğim için geride bıraktım. Bu yüzden her sergimde sevenlerim ve sevmeyenlerim yer değiştirir oldu (Müldür, İslimyeli, Uçar, 2009:14).



Resim 162- İğne. Kağıt üzerine pastel ve çini. 50x50 cm.1974 (Seri: Çöküş)



Resim 163- Adak. Karton üzerine pastel ve çini. 70x50 cm.1974 (Seri: Çöküş)

İslimyeli yeni bir resmin oluşumunu taslaklar halinde, kimi zaman yazıyla kaydeder ve sonra zamana bırakır. Bu zamanı resmin kalıcılığını sınama devresi olarak değerlendirir;

Zamana direnebilmişse bende uyandırdığı heyecan hala tazeysen daha gelişmiş taslaklarla bir dizi resim öne çıkar. Sonra bir sessizlik ve güç toplama dönemi gelir. En sonunda resmin başına çok kararlı oturduğumda tam anlamıyla kapanırım. Çok yoğun ve yıpratıcı bir dönem olur bu. Resimlerimi tamamlamadan bırakır, bir diğerine geçerim, onları bir tür dinlendiririm. Bir resim iki-üç tur sonra tamamlanır (aktaran; Müldür, İslimyeli, Uçar, 2009:18).

Bu yoğun çalışma döneminden sonra büyük bir boşluk ve tembellik döneminin geldiğini belirtir. Yeni bir fikir aklını çelene kadar devam eden bu tembellik dönemi, belki de İslimyeli'nin farklı dönemlerinin en belirleyici çalışma özelliğidir. Sanatçı Doğu-Batı sentezi üzerinde pek de fazla düşünmeden kendince doğal bir karışım oluşturduğunu savunur. Kodları ve kodlanmayı sevmediğini belirten sanatçı, Doğu'ya ya da Batı'ya ait olanın değil, kendisine ait olanın üzerinde durulması gerektiğini savunur (Müldür, İslimyeli, Uçar, 2009:22).

“Balkan Naci İslimyeli çocuk yaşta resimler çizmeye başlamıştır. Ancak yaşamına ilişkin kayıtlara baktığımızda, sergilerinin anlamsal bütünlüğü açısından, sanatsal üretimini üniversitedeki asistanlığıyla başlatmak uygun olabilir. Bu bilgiler ışığında, **Bir Yıkımın Mimarisi** ve **Suya Çizilmiş Şeyler** başlığı altında toplanan resimlerin ilk sergileri olduğunu belirtebiliriz” (Tanyolaç, 2007:13).

1974-80 arasındaki “Suya Çizilmiş Şeyler” başlığı altında toplanan resimleri kayıp duygusuyla ilgilidir. Yalnız insanlar, az eşyalı ev içlerinden bakmaktadırlar ve üzerlerindeki bir dönemin seçkin giysileri görkemlerini çoktan yitirmiştir. Çoğunlukla kadın olan bu yalnız insanlar geri dönmeyecek aile bireylerini beklemektedir. İslimyeli değişen ve değiştiren zamanla hesaplaşmaktadır. Bu resimler eskiye özlem duygusundan

çok, değişimi anlatır. Yitirdikleriyle sessizce yaşayan bu insanlara bir film izler gibi bakarız. Aynı dekadans 1978-80 yılları arasında üretilmiş “Bir Yıkımın Mimarisi” adlı dizide de mevcuttur. Bunlar minyatür geleneğinden esinlenen kolajlardır. Bu kolajlarda saraylar, konaklar, hamamlar, yalı rıhtımları bulunur. Sularda sürüklenen antik nesnelere, mobilyalar ve bu eşyaların sahipleri resmedilmiştir. Bu resimlerde suyun varlığı dikkat çekicidir ve akıp giden zamanı vurgulamaktadır. Karmaşa dolu değişim süreci bu resimlerin ana temasıdır (Tanyolaç, 2007:13). Geçmişle söyleşme ve hesaplaşma sanatçının çocukluğu ile ilgilidir. Göç eden bir ailenin üyesi olarak bırakış, vazgeçiş ve kaybedişin anlamını bilmektedir. Kapatılan evlerin, içine sığınılan ancak artık güven vermeyen evlerin yalnız kalan insanlar için ne anlama geldiğini daha ilk gençliğinde kavramıştır (Tanyolaç, 2007:23).



Resim 164- Bir Jön Türk'ün Deli Hüznü. 31x21 cm. 1978. Kolaj ve çini.

(Bir Yıkımın Mimarisi Serisinden)



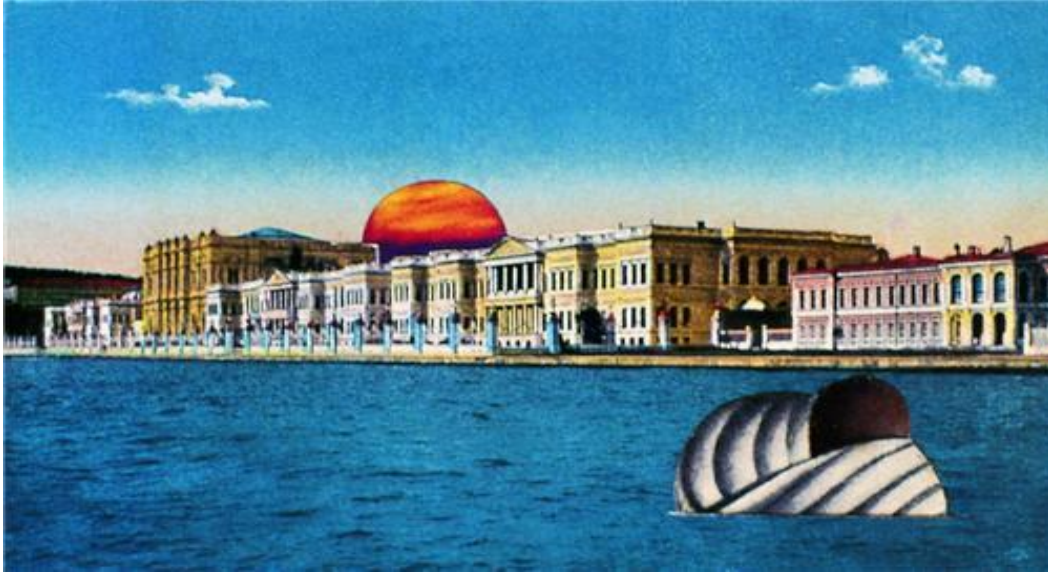
Resim 165- Dersaadet'ten Sevgilerle. II. Kolaj ve çini. 12x24 cm. 1978

(Bir Yıkımın Mimarisi Serisinden)



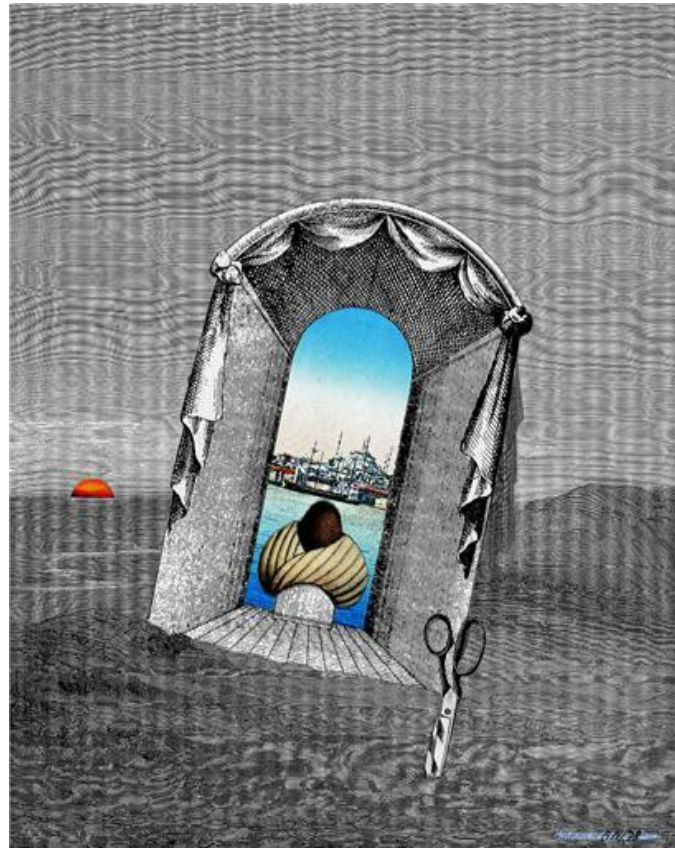
Resim 166- Dersaadet'ten Sevgilerle. IV. Kolaj ve çini. 12x24 cm. 1978

(Bir Yıkımın Mimarisi Serisinden)



Resim167- Dersaadet'ten Sevgilerle. V. Kolaj ve çini. 12x24 cm. 1978

(Bir Yıkımın Mimarisi Serisinden)



Resim 168- Son Kalan III. Kolaj ve çini. 35x25 cm. 1978

(Bir Yıkımın Mimarisi Serisinden)



Resim 169- Dersaadet'te Gece Gündüz. Kolaj ve çini. 50x70 cm. 1978

(Bir Yıkımın Mimarisi Serisinden)



Resim 170- Büyük Terleme. Kolaj ve çini. 50x70 cm. 1978

(Bir Yıkımın Mimarisi Serisinden)



Resim 171- Sandal Gezintisi. Kolaj ve çini. 50x70 cm. 1978

(Bir Yıkımın Mimarisi Serisinden)



Resim 172- Abdülhamit'in Paranoid Dünyası. Kolaj ve çini. 35x25 cm. 1978

(Bir Yıkımın Mimarisi Serisinden)

Bundan sonra İslimyeli yavaş yavaş minyatür etkisinden sıyrılmaya başlar. Batının tekniğine yakın olduğu çalışma dizileri başlar. 1980-88 yılları arasında üretilen “Gezginler” ve “Pentimentolar” başlıkları altında toplanan siyah-beyaz resimlerinde yalnız ve mutsuz insanlar vardır. Bu insanlar kentleşmenin yalnızlığını anlatır (Tanyolaç, 2007:13). “Pentimentolar” peyzaj ve portre geleneklerini bir arada kullanarak ürettiği güncel resimlerdir. Bunlar kendi sınırsız mülkleri üzerinde poz veren portreler serisidir. Bunlar Batı resminin üç geleneğinin peyzaj, natürmort ve portre geleneğini kullanarak çağdaş bir eleştiri düzlemi yaratır (İslimyeli, 2010:181).

Gece Yüzleri ve Gezginler adlı serilerde; bedenleriyle yaşamlarını kazanan kadınlarla, o bedenlerden geçinen erkeklerin duyguları ve susturulmuş yorgun dünyaları ifade edilmektedir. Erken Rönesans sanatçılara hayran olan ressam, Pierro della Francesco'nun, Giotto'nun ve Caravaggio'nun izini sürmektedir. Bu döneminde sanatçı minyatür biçiminden yavaş yavaş sıyrılarak, kontrast lekeler ve çarpıcı ışık etkileriyle yeni bir döneme girmiştir (Tanyolaç, 2007:14).



Resim 173- Gezgin. 70x100 cm. 1984. Karton üzerine karakalem. Gezginler Serisinden

1989’da etkileyici bir enstalasyon olan “Hava Su Toprak Ateş” sergisinde İslimyeli geçmişle hesaplaşmaya ara vermekte ve doğa-insan ilişkisini irdelemektedir. Bu sergi dört elementin yaşam ve ölüm süreçlerinde insana eşlik edişinin öyküsüdür. Doğanın içindeki karanlık yüzler ölüm sürecini anlatmaktadır. Ölüm ve dönüşüm sanatçının bu sergide anımsattığı en önemli gerçektir (Tanyolaç, 2007:14).



Resim 174- Sunak 1.1989. Karışık teknik.(Hava, su, toprak, ateş serisinden)

Sanatçı 1990’daki enstalasyonu “Deli Gömleği”nde akıl ve düşgücü arasındaki hassas dengeyi çarpıcı bir biçimde anlatmaktadır. Delilik ve akıl arasındaki çekişmede İslimyeli’nin sanata bakışını buluruz.

Tuvallerden kesilmiş on iki gömleğin içinde ressamın yüzü, gömleklerin üzerinde de ressamın el yazısı yer almaktadır. Tüm sergi, otoportre geleneğine ironik bir gönderme içerir: Ressamın başında klozetten bir aura vardır. Kutsal olanla gündeliğin delilik bağlamında buluştuğu bu sergi, yaratıcılığın çılgınlıkla örtüştüğü anları vurgularken, ressamın kendi görüntüsünün yer almasıyla, sanatçı sorumluluğunu da tartışır (Tanyolaç, 2007:14).

“Deli Gömleği” 1990’da New York’ta açtığı bir serginin konsepti idi. Bu sergi Topkapı Sarayı’ndaki sağaltım gömleklerinin, Bizans auralarıyla birlikte sunuludur. İki kültürel katmanın tekil bir bünyede yarattığı travmayla ilgili bir seridir. Doğuyla Batı ve kültürel katmanlar arasında sıkışmış, kimliğini bulamamış iğreti duruşumuzu temsil etmektedir (İslimyeli, 2010:179).



Resim 175– Deli Gömleği. 175x223 cm. 1990. Tual  zerine akrilik, fotoğraf ve kurşun

1990 yılında sanatçının, Türk ve İslam Eserleri Müzesinde sergilenen “Sır” adlı sergisinde, sergi mek nına yerleştirilen sekiz video vardır. Bu videolarda Sır adlı şiir sağır dilsiz alfabesiyle izleyenlere sunulur. Bu videoların üzerinde yer alan el yazısında sanatçının sanat ve hayat üzerine görüşlerinin yer aldığı ancak izleyenin okuyamadığı yazılar vardır. Böylece sır sanatçının gücü olur (Tanyolaç, 2007:16). “...1991’de açtığı İz sergisinde dikkatli bir göz, eski yazı/resim geleneğinin izlerini yakalayacaktır. Hat sanatının klişeleri tual düzenlemelerinin derin yapısına yerleştirilerek yeni anlamlar üretilmesinde alışılmadık işlevler üstlenmektedir” (Tanyolaç, 2007:23).



Resim 176- Sır. Video enstelasyon çalışması.1990

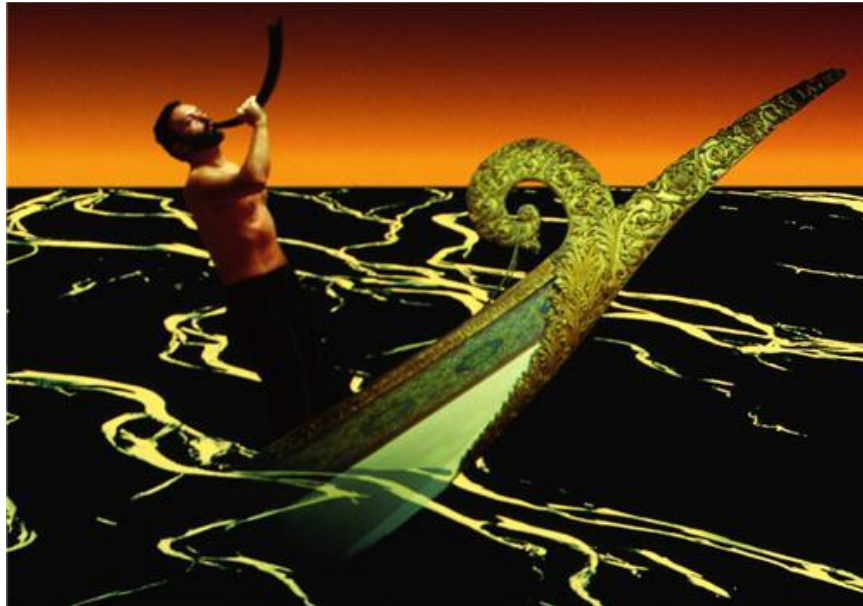
İslimyeli sanatçıyı “bir şeyleri dile getiren” söylemin öznesi olarak tanımlar. 1994’deki “Söz” konuşan ressamın paletlerini, el yazısını, sözlerini sergi alanına taşır. Bu sergide sanatçının soru tümceleri duvar boyunca izleyeni kuşatır. Bir iç diyalogu yansıtan bu tuvallele ressam, sıradanlaşan yaşam biçimlerimizi anlatmaya çalışmaktadır. 1995 tarihli “Suç” ise bir bellek sergisidir. “Batının her şeyi kayıtlarda saklayan belleği sanatçının kendi sanat anlayışında sorguladığı bir kavrama dönüşmüştür.” İslimyeli yüzyılın insanlık suçlarını belgeleriyle sergileyerek izleyeni ve sanatçıyı “an” da buluşturur. Bilimsel ve nesnel veriler, tarihin suç sahnelerinin aktörleri arasına izleyeni de katar. Sanatçı, açık dilsel ve görsel göstergelerle karşımıza çıkmayı 1998 yılındaki “Suret”de de sürdürür. AKM’de sergilenen sergi sanatçının gelenekle hesaplaşması ve o gelenekteki anonim ressam kimliğini sorgulamasıdır. Geçmişin halk resmi ve halk hikayeleri modern biçimde izleyiciye sunulmaktadır. Yaratım sırasındaki ressamın yaşadıkları tek tümcelik anlatılarla aktarılır. Tuvallelede ressamın bedeni vardır. Yüzyıllarca yüzünü ve bedenini görmediğimiz resim ustalarına göndermedir bu bedenler. İslimyeli, “Deja Vu” adlı sergisinde de (1999) geleneği sorgular. Bu kez genç erkeklerin ve

kızların sağlık nedeniyle, ya da ritüellerle müdahale edilen bedenleri vardır. Sergide gündelik yaşamın sıradanlığında hiçbir anlam yüklediğimiz edimler sorgulanmaktadır (Tanyolaç, 2007:18).



Resim 177- Sanatçının Kendini Yarattığının Resmidir. 1997-98. Tuval üzerine karışık teknik.

(Suret serisinden)



Resim 178- Sanatçının İnsanlara Kötülükleri Bildirdiğinin Resmidir. Tuval üzerine karışık teknik.

125x190 cm. 1997-98 (Suret Serisinden)



Resim 179- Sanatçının 300 yıllık uykusunun resmi. Tuval üzerine karışık teknik.

90x115 cm. 1997-98(Suret Serisinden)



Resim 180- Sanatçının Kendi Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir. Tuval üzerine karışık teknik.

125x151 cm. 1997-98 (Suret Serisinden)

İslimyeli'nin "Deja Vu" adlı sergisi bilincimizin bize yaptığı psikolojik oyunun adıdır. 'Ben bunu daha önceden yapmıştım' gibi. İşte sergi bütünüyle bu duygunun ifadesinden doğmuştur (Müldür, İslimyeli, Uçar, 2009:28). Sergi Batı sanatının Doğudaki hortlaması olarak nitelenebilir. Sanatçı, "Deja vu" serisinde geleneğin insan bedenine yaptığı basınçların üzerinde durmaktadır. Ritüellerimizin bir tür analizini yapmaya çalışır. Özellikle kadın bedenine sinsice yapılan toplu dayatmalar, el öptürmeler, ayak yikatmalar, alınına kan sürdürmeler vs. Bizim toplumsal olarak hemen paylaşiverdiğimiz, güle oynaya uyguladığımız şeylerin karanlık bilinçaltı üzerine bir seridir. Bu seriden "Jilet Atan Genç" ve "Saçını Kesen Kız" gibi yapıtlarda basınca dayanamayan bireyin kendine zarar verecek tercihler yapma durumuna itelenmesi vardır (İslimyeli, 2010:179).

Sergide Deja Vu boyutunu uyandıran şey resimlerdeki zamanın kokusu ve havasıdır.... El öpme, saç kesme, aynaya bakma, kurban kanını alna sürüş, ilaç alma, kahve falına bakma, jilet atma gibi ritüelleri büyük bir teknik yetkinlikle sanatına taşıyor. Resimlerde... kırmızı ve siyah tonlar hakim. Kırmızı ve siyah renklerin arasındaki çelişki zihnimizde uyanan Batı-Doğu çelişkisine paralel gidiyor ve serginin ambiyansına bütünüyle uyuyor. Zamanın kokusu büyük bir tezattan doğuyor. Batı'yla Doğu'nun karşılaştığı yerde kızıl ve karanın müthiş patlaması ile adeta anarşik bir duygu yakalanıyor. Klasik ile modern bir potada eritiliyor (Müldür, İslimyeli, Uçar, 2009:28).

İslimyeli'nin sanatının yetkinliği tıpkı Deja Vu olayında olduğu gibi bize tanıdık gelmesindedir. Çünkü sanatçı daima evrensel temalarla oynar ve bunu o kadar büyük bir teknik mükemmellekle yapar ki hiçbir şey bize yabancı gelmez. 'Biz bu duyguyu tanıyorduk', gibi bir cümleyle bilinçaltımız derinden yakalanır ve sarsılır (Müldür, İslimyeli, Uçar, 2009:28).



Resim 181- Saçını Kesen Kız. 2000. Fotoğraf. (Deja Vu Serisinden)

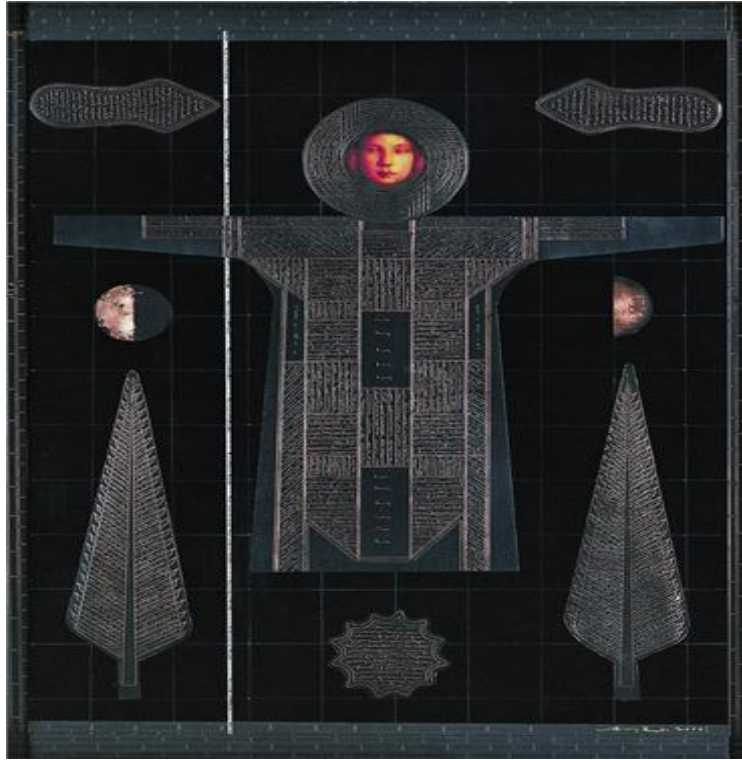
Sanatçının 2004-2005 yılları Balkan ülkelerinde birbirinden başarılı etkinliklerle taçlandırılır. Önce Arınma, ardından Birimiz Hepimiz, Üsküp ve Saraybosna'da barışı anlatır insanlara. İçinde hepimizin yer aldığı evrensel bütün Balkan Naci İslimyeli'nin siyasal duruşuna egemendir. Suçta, cezada, barışta, savaşta hiçbirimiz diğerinden daha az sorumlu ya da daha az özgür değilseniz, sanatçı bunu da anlatacaktır. Bu sergiler yurtdışında büyük yankı uyandırır (Tanyolaç, 2007:18).

2006 yılında İslimyeli "Matah" adlı yepyeni işleriyle çıkar sahneye. Bu sergide sanatçı görünenin ardında yatanı anlamak ve anlatmak ister. Tüketici toplumunun gözde oyuncuğu giysiyi ele alır. Modern bir vizyonla ele alınan sergide giysilerden anlamlar, imgeler uçuşur. Sanatçının, bireyin kimliğini örten "giysi" kavramına bakışı, izleyiciyi kavrar ve anlarız ki, bildiğimizin ötesindeki "anlamları" giyiniyoruz ve soyunuyoruz (Tanyolaç, 2007:18).

İslimyeli'nin hemen hemen her sergisinde onun edebiyatçı yanıyla karşılaşırız. Onun için yazarak üretmek, sanatçı kimliğinin önemli bir parçasıdır.

İslimyeli'nin sanatı "yenilik", "çoğulluk", "bilinç" ve "sevgi" kelimeleri ile açıklanabilir. Yenilik; anlatım ve biçim düzlemlerinde hep yeninin peşinde bir ressam olduğu içindir. Her sergisinde bir öncekini geçebilmekte ve yeni anlatım olanaklarına

ulaşabilmektedir. Ayrıca çalışmaları, sanatın geçmişten geleceğe uzanan sonsuz bir yenilenme olduğunu anımsatmaktadır. Çoğulluk; aynı kavramı vurgularken anlatım olanaklarını çoğul bir biçimde ve çeşitlilikle kullandığı içindir. Yapıtta birden çok okuma düzlemi kurgular. Sanatın güçlükleri kadar, zengin olanaklarının da bilincinde olduğu için “bilinç” kelimesiyle de açıklanabilir. Aynı zamanda sorumlu ve aydın bilincini yitirmediği içindir bilinç. An’da kalarak geçmiş ve gelecek arasında sanatın taşlarıyla örülü bir yol oluşturabilecek zaman bilinci olduğu içindir. Sevgi de, yarattığı sahnelerin gerisinde kalarak yüreğini coşturan heyecana ulaşmamızı beklediği içindir (Tanyolaç, 2007:19).



Resim 182- Ay Hastalığı. 70x70 cm. 2001 (Zamansız Serisinden)

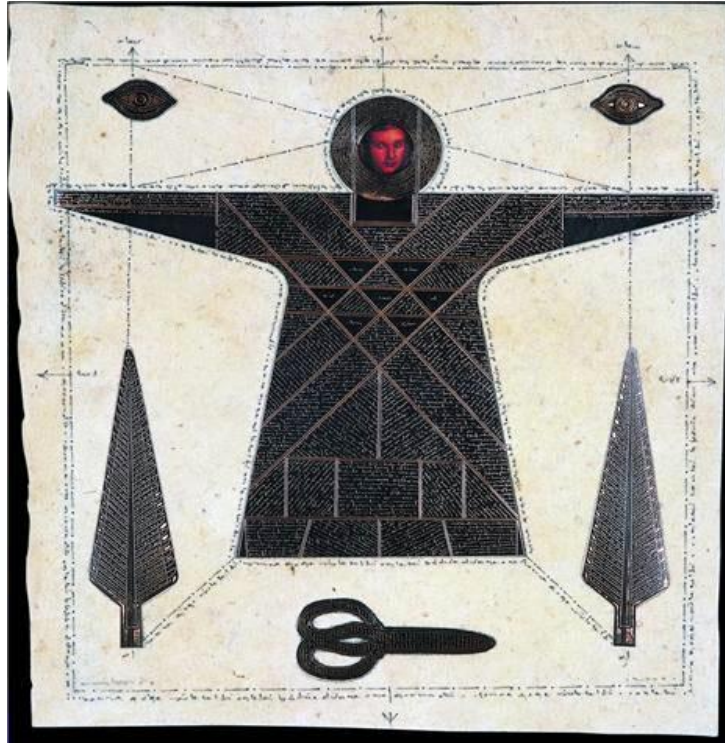


Resim 183- Yükselen. Keçe üzerine boya ve bakır. 70x70 cm. 2001

(Zamansız Serisinden)



Resim 184- Yere Bakan. Keçe üzerine boya ve bakır. 70x70 cm. 2001 (Zamansız Serisinden)



Resim 185- Güne Bakan. Keçe üzerine boya ve bakır. 70x70 cm. 2001

(Zamansız Serisinden)

“Zamansız” başlıklı seri ikona geleneği üzerine bir taşlamadır. Sanatçı burada sadece Türk-İslam geleneği üzerine değil, bu coğrafyanın yaşadığı tüm gelenekler üzerine kafa yorar ve bu nedenle bu seriye zamansız adını verir. İkona çerçeveleme geleneği içine gündelik hayat sahneleri yerleştirir. Hıristiyan mistifikasyonuna karşı gündelik hayatı savunan bir ters yüz etme denemesidir. Aynı zamanda ikonanın metal yüzeylerinde Doğu motifleri kullanarak ikinci bir karşıt katman oluşturur. Bu tür şemalarda anonim olanın karşısına bireysel olanı, el yapımının karşısına dijital teknolojiyi koyarak gelenekle çapraz bir atışmaya girer (İslimyeli, 2010:180).

İslimyeli'nin gelenekle sıkı bir ilişkisi var. Çoğu çalışması geleneğin sorgulanması üzerinden, zamanın değerlerinin yansıtılması ile ilgidir.

Gelenek sözcüğü belki de hiçbir kültürde bizde olduğu kadar küçültücü anlamda kullanılmamıştır. Biz gelenek sözcüğünden korkan gelenekçi bir ülkeyiz. Gelenek

bizde düşünöldüğü gibi sakıncalı değil, tam tersine modernist yapı ve kurumlar içinde de süregelen ve dikkatle bakılması gereken bir kavram. Modernist gelenekler olduğu gibi, modernizm kendi içinde de eskiyle yeniyi birleştiriyor. Gelenek sözcüğünün içindeki kurumsal tınıları yeterince kavrayamıyoruz. Bizde kurumlaşma yalnızca devlet otoritesiyle sınırlı. Aslında gelenek modern anlamda kurumlaşma demek. Süregelen şeyler demektir (İslimyeli, 2010:172).

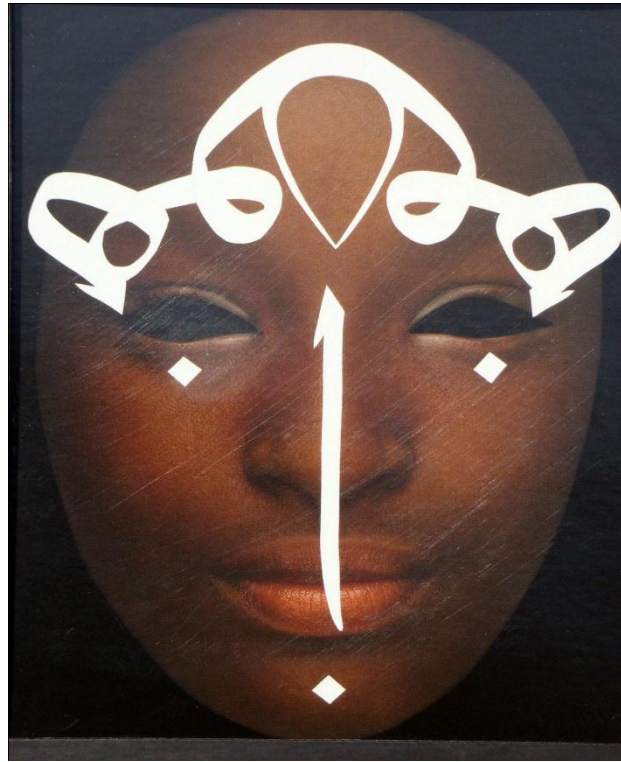
Bizim tarihimizle barışık olmamamızdan ileri gelen sorunlar var. Büyük travmalar yaşıyan insanlar ve uluslar geçmişlerini hatırlamak istemezler. Bu bir tür savunma mekanizmasıdır. Bunun üstüne gitmek, aydınların ve sanatçıların görevidir. Tarihimizi Cumhuriyet tarihi ile sınırlamadan daha gerisine de güvenle, eleştirel bir gözle ve sağlam bir bilinçle bakabilmemiz gerekir. Çünkü bunlar bizim belleğimiz ve kimliğimizin önemli parçalarıdır (İslimyeli, 2010:173).

Benim için gelenek, sanatımda her zaman bir bellek sorunu olarak var oldu. Bellek sorunu kimlik sorunumun tarih bilincimin bir parçası olarak var oldu, ama yaptığım her işte geleneği kabul etmekten çok, eleştiren, didikleleyen, hatta daha ileri giderek yargılayan işler ürettim. Geleneksel motifler göründü ama onun yaptırımcı baskıcı yanlarını eleştiren bir çağdaş bilinç de her zaman o işlerde hazır bulunsun istedim. Benim için gelenek içinde bulunduğum toplumu okuma yöntemlerinden biriydi (İslimyeli, 2010:173).

“Yazı her zaman benim için önemli oldu. Yazı resim sanatının varmak istediği tüm şeyleri, saflığı, arınmayı, sadeleşmeyi ve soyutlamayı daha işin başında, binlerce yıl önce halletmiş” (İslimyeli, 2010:173).

“Afrika Karayazı” adlı portrelerin temel konsepti, İstanbul’dur. İstanbul’a göç etmiş, Afrikalı insanların yüzlerinin üzerine bir tür alınyazısı gibi İslami kaligrafıyı

yerleştirir. Bu durum özellikle Afrikalı kadın portrelerinde acıyı ve mahkûmiyeti temsil eden ayrı bir perde halini alır. Bu yazı bu yüzlerin üzerinde bir tür kepenk oluşturur. Sanatçı kaligrafiyi portre geleneğinde sıkça kullanır, çünkü yüz onun için önemlidir. Geleneksel resimde yüz bir mühürdür. Minyatürlerde iki tür yüz vardır; erkek yüzü, kadın yüzü. Bu yüzlerde herhangi bir ifade veya insani durum yoktur. Sanatçı bu nedenle suret yasağını eleştirmekte ve “Suret” serisinde de inatla kendi yüzünü kullanmaktadır. “Her yüz başka yüzlere hasret, başka yüzlerin maskesiyle, toplumun kabul edebileceği başka bir yüzün maskesiyle dolaşır. Yüz gerçekte yabancı bir giysidir. Kendi yüzümüzü kullanmamız ise kendimiz olmamızla mümkündür” (İslimyeli, 2010:177-178). Bu resimlerde sanatçının yaratma sürecinin bir tür çile evresi olduğunu, bunun mistik bir çileyle kıyaslanabilecek boyutta kararlılık ve dayanıklılık gerektiğini anlatmak istemesi de ikinci bir katman oluşturma denemesidir (İslimyeli, 2010:180).



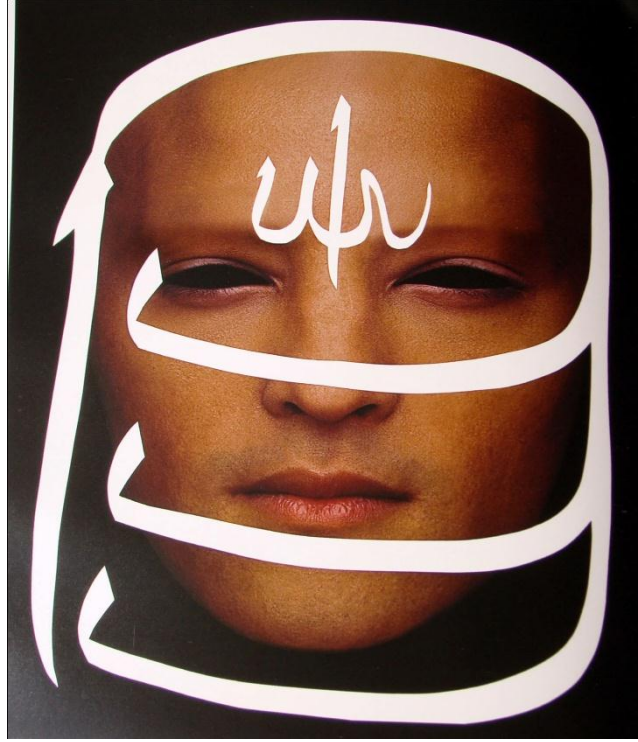
Resim 186- Kara Yazı. 140x100 cm. 2009. Dijital fotoğraf sınırlı baskı



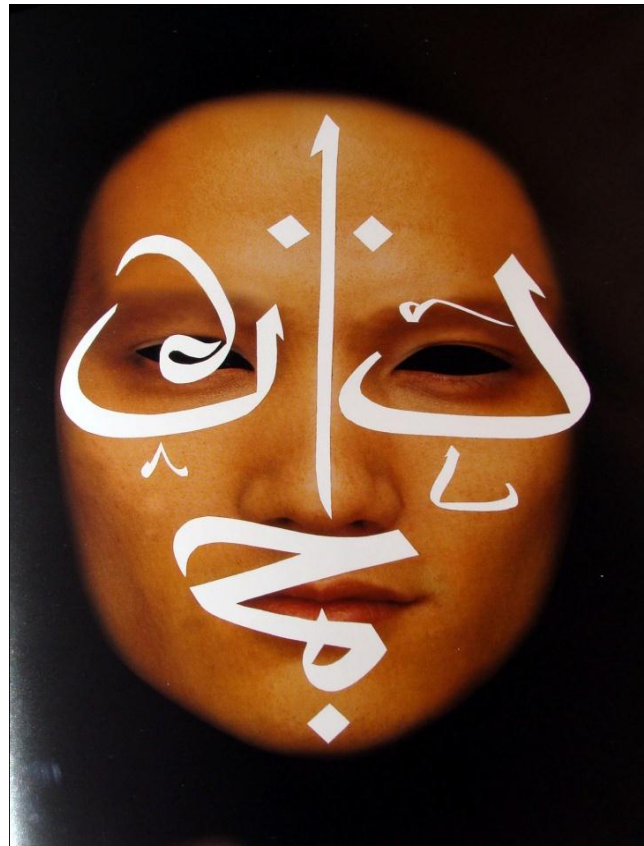
Resim 187- Kara Yazı. 140x100 cm. 2009. Dijital fotoğraf sınırlı baskı



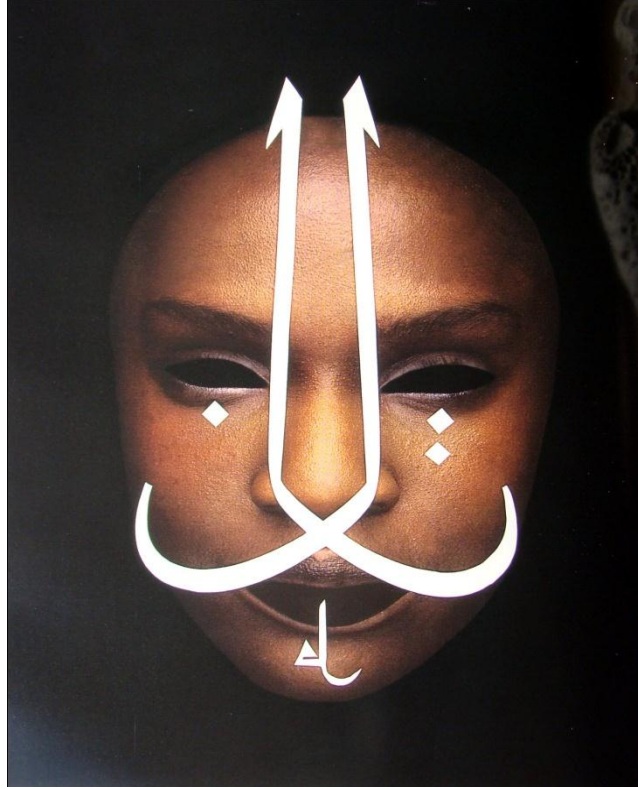
Resim 188-Kara Yazı. 140x100 cm. 2009. Dijital fotoğraf sınırlı baskı



Resim 189- Kara Yazı. 140x100 cm. 2009. Dijital fotoğraf sınırlı baskı

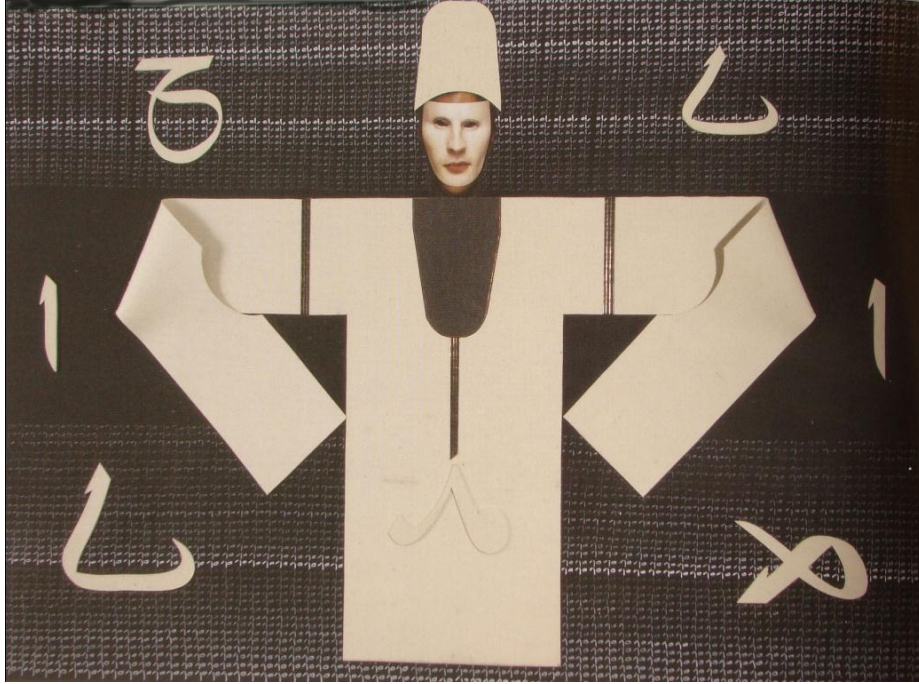


Resim 190- Kara Yazı. 140x100 cm. 2009. Dijital fotoğraf sınırlı baskı



Resim 191- Kara Yazı. 140x100 cm. 2009. Dijital fotoğraf sınırlı baskı

Sanatçı için Doğu kültürünün en hayranlık duyduğu yanı, doğa sevgisi, doğayı anlama kaygısı, doğanın bir parçası olduğunu kabul etme ve bununla mutluluk duyma ve olgunlaşma yeteneğidir. Batı içinse doğa, yenilmesi gereken bir hasımken, bu ikisi arasında onun tercihi her zaman Doğu ve doğa olmuştur. “Ama ben Avrupalı bir sanatı savunuyorum. Göndermeleri, referans alanları, kültürel katmanları olan, bilimsel tartışma zeminleri gelişmiş, büyük bir atlastan söz ediyorum” (İslimyeli, 2010:186). 1986 yılındaki “Hava, Su, Toprak, Ateş” adlı sergisi yok olmuş, küle dönmüş doğayı işaret eder. Batı geleneğinin hedonist ve dekoratif doğa resmi anlayışını ters yüz ederek, insanın doğayla mücadelesinde vardığı noktayı ve bunun bedelini düşünmeye davet eder (İslimyeli, 2010:181).



Resim 192- Sufi. 150x110 cm. 2009. Tuval üzerine akrilik, karışık teknik



Resim 193- Sufi. 150x110 cm. 2009. Tuval üzerine akrilik, karışık teknik



Resim 194- Sufi. 150x110 cm. 2009. Tuval üzerine akrilik, keçe, bakır.



Resim 195- Sufi. 171x81 cm. 2009. Tuval üzerine akrilik, keçe, bakır.

Balkan Naci İslimyeli bu çalışmada yer alan ve gelenekle ilişkisi en çok tartışılabilir, bu konu ile ilgili en geniş açıklamaları veren sanatçıdır. Yapıtlarında çok değişik malzemeleri kullanabilen, kendini devamlı olarak yenileyerek, değişik şekillerde ifade edebilen ve bunu yaparken de gelenekle olan ilişkisini çok yönlü kurabilen, adeta kendini gelenekle çoğaltan bir sanatçımızdır. Onun değeri geleneği sorgularken kafalarda oluşturduğu bilinçle ilgilidir. Balkan Naci İslimyeli'nin sanatında öne çıkan kavramlar; gelenek, minyatür, hat, imge ve gerçeküstücülüktür.

III.6. Değerlendirme

Bu bölümde ele alınan sanatçılar, hayatlarını sanata adanarak, bir mesaj vermeye çalışmış sanatçılardır. Bunu yaparken de geleneğin ve geleneksel kültürün öğelerini çalışmalarında kullanmışlardır. Çağdaş sanatla geleneğin buluşmasında, dolayısıyla bu sanatçıların çalışmalarında “imge” çok önemli bir yer tutar. Ayrıca geleneksel kültürün verilerini ve tarihten gelen değerleri kullanmalarının yanı sıra, bu sanatçıların bir ortak özellikleri daha vardır; o da hepsinin “gerçeküstücü” olarak nitelendirilmiş olmalarıdır. Bu nedenle bölüm değerlendirmesinden önce kısaca imge ve gerçeküstücülüğü ele almak gerekir.

Çağdaş sanat, geleneksel sanatla genellikle kalıplaşmış bir takım formların aktarımı, yani imgeleşmiş formlar yoluyla ilişki kurmaktadır. Eğer kullanılan geleneksel bir imge değil de bir geleneksel hikâyenin tasviri ise yine de, insanların zihinlerinde bir takım imgelemler oluşmaktadır. Konunun önemi nedeniyle “imge” tanımını vermekte fayda görülmüştür.

İMGE [İng. image; Fr.,mage; Alm. vorstellung]. Dış dünyadaki nesnelerin zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; gerçek ya da gerçektışı bir şey ya da olgunun zihindeki tasarımı; varolan şeylerin, zihinde oluşan sureti; resimsel niteliği olan tasarımı; zihnin, duyusal bir niteliği, ya da

dış dünyada varolan bir şeyin kopyasını, duyuşsal uyanların yokluğunda meydana getirmesi sürecinin ürünü olan zihinsel nesne (Cevizci, 2005:916).

“Zihinde bir imgenin oluşması, algı sonucunda olabileceği gibi, daha sonra bir algıyı düşünmek, çağrıştırmak, bir şeyi imgelemde kurmak yoluyla da olabilir.” İmgelem ise algısal olmayan imge içeriklerini kurma yetisi ve zihnin duyularda mevcut olmayan şeyleri düşünme gücü olarak tanımlanmaktadır. Algıları imgeler, tasarımlar şeklinde canlandırma, değiştirme ve yeni yapılar içinde düzenleme yetisi de imgelemin bir işlevidir (Cevizci, 2005:916).

İnsan zihninin bütünlüğüne dair daha fazla bilgi edinildikçe, kültürün ve imgelerin rolü de değişmiştir. İmgeler artık sadece insan eylemlerinin temsilleri ya da yorumlayıcıları değildir. İnsanları birbirine ve teknolojiye bağlayan her etkinlikte dolayımlayıcı, model ya da arayış olarak insan yaratıcılığının görselleşmiş halleri rolü oynarlar. Bunun yanı sıra enformasyon ve bilginin referans noktaları olarak da merkezi hale gelmişlerdir. Ancak insanlar ile kullandıkları ve yarattıkları kültürel ürünler arasındaki ilişki hiçbir şekilde doğrudan değildir (Burnett, 2007:19).

“İmgeler etkileşimi, insanları ve paylaştıkları ortamları şekillendiren arayüzeylerdir” (Burnett, 2007:25).

Burnett “Second Life” dediği digital dünya için hem gerçek, hem sanal olmasının temelinde yatan muğlaklık gibi, geleneksel imgelerin çağdaş sanat içinde kullanımının da kendi muğlaklığını içinde barındırdığını savunmaktadır (Burnett, 2007:17).

İmgelerin enformasyon ve yorumlama nesnelere olarak zamanda empati ve yaratıcılık odakları olarak dünyaya açılan pencereler olmaları nedeniyle nasıl iş

gördüklerini araştırırken disiplinler arası çalışmalar hakkındaki araştırmalar çok önemlidir (Burnett, 2007:22).

“İmge dünyalar, o kadar farklı düzeyde ve aynı anda ve o kadar çok farklı şekilde inşa edilip kendilerini yeniden üretirler ki zayıf ya da güçlü taraflarının hepsinin beraberce izlerini bıraktıkları, bir tür evrimsel patlamayı andıran sonuçlar ortaya çıkar” (Burnett, 2007:16).

“İmgeler hem kışkırtıcı hem de cesaret kırıcıdır. Yoğun ve kimi zamanda şiddetli tartışmaların odağındadır. Sözelimi dinsel ikonların tahrif edilmesi, kâfirlik suçlamaları ve ölüm olasılığı başta olmak üzere pek çok riski beraberinde getirir” (Burnett, 2007:24).

Mart 2011 tarihinde, İstanbul-Beyoğlu’ndaki Mısır Apartmanında, Casa Dell’ Arte Sanat Galerisi’nde sanatçı Ayşegül Sağbaş bir sergi açar. 12 resim ve bir heykelden oluşan bu serginin adı, “Baştan Çıkaran Sütü Bozuklar” dır. Sanatçının toplumdan dışlanan, türlü lakaplar takılan, kötü davranışlara uğrayan insanları anlattığı sergisindeki heykel bir penis heykelidir. Açılıştta bir de performans gerçekleştiren sanatçı; bu amaçla penis şeklinde şekerler dağıtarak konukları da bu performansa dâhil etmiştir. Sanatçı bu performansın amacını şöyle açıklar;

Sergide penis şeklinde hazırlamış olduğum şekerleri gelen konuklara gizli bir şekilde dağıttım. Amacım dedikodu yoluyla performansın yayılması ve insanların ellerindeki şekerleri yemelerini sağlamaktı. Şekerlerin yalanması, ülkemiz şartlarında hem erkek için hem de kadın için çok zor bir durumdu, insanları ataerkil toplumumuza başkaldırıya zorlamak istedim. Başlangıçta insanlar şekerleri almasına rağmen yemekten çekindiler, ama bunun o kadar da çekinilecek bir şey olmadığını göstermek için yine performansın içinde olan bazı arkadaşlarım şekerleri yediler. Bu durum insanların çekincelerini ortadan kaldıran kıvılcım oldu” (“Baştan Çıkaran ‘Sütü Bozuklar’. 2011).

Sağbaş'ın bu sergisinde gerçekleştirdiği performans imgenin gücünü açıklaması bakımından çok güzel ve önemli bir örnektir.

Jeff Wall'un savunusuna göre; digital dünyanın getirisi olarak, imgeler insanların kendilerini görme biçimlerini değiştiren, artık kendilerini bireyler olarak değil, melez kişiler olarak görmelerine yol açan ve kimliğin artık tek bir yeri, nesneyi ya da kişiyi mesken tutmadığı teknolojik bir zekâyı temsil ediyorlar "...Bu bağlamda, insanların, farklı işlevleri yerine getiren ve çoğu imge dünyalarla kurdukları ilişkilere bağımlı olan bir çok kimliği bulunuyor" (aktaran; Burnett, 2007:34-35).

İmgeler insanlarla konuşur, çünkü görmek bedeninin hem içinde hem dışında olmak demektir. İmgeler görülenin meşruluğunu inşa etmek ve sürdürmekte bir payanda olarak kullanılırlar. Sanki görmek, çoğu kültürü kuşatan imgeler olmadan var olamazmış gibidir. Görülenin çeşit çeşit ifade biçimlerine tercümesi, görmenin ve imgelerin birbirlerine bağımlı oldukları anlamına gelir (Burnett, 2007:53).

Görsel, dilsel ve algısal süreçlerin ayrılmaz parçası olan imgeler, bu süreçlerin temelinde yer alırlar ve insan bilincinin gelişiminde rol oynarlar. Kitabında pek çok imge çeşidini vermiş olan yazarın konuyla ilgili olan imge çeşidi; "mamul imgeler" olarak düşünülebilir (Burnett, 2007, 66:78).

...imgelerin hem zihinsel hem de fiziksel olduklarını, bedeninin ve zihninin hem içinde hem dışında olduklarını anlamak önemli. İmgeleri görmek aynı zamanda imgeler ile görmektir. Görüş alanı psikolojik olduğu kadar 'gerçek'tir ve izleyicinin dışındadır da. Bilişsel bir açıdan bakıldığında görülenle düşünüleni birbirinden ayırmak imkansızdır (Burnett, 2007:67).

"İmgelerin içinde olmak imgeler tarafından boğulmak değildir; imgeler insanın hayal gücünden parlak manzaralar sunarlar ki imgelerin aynı anda hem seviliyor, hem arzuluyor, hem de onlardan korkuluyor olmasının sebebi de budur belki" (Burnett, 2007:80).

“İmge alanlarının deneyimlenmesi sadece orada olanı almakla ilgili bir şey değildir; aynı zamanda, insan bilincinin hiçbir zaman durağan ya da sabit olmamasına benzer şekilde, sürekli değişen dinamik bir ilişki yaratmakla da ilgili bir şeydir” (Burnett, 2007:86).

“İnsan zihninin içinde dolanan hatıralardan ve düşüncelerden bir şekilde bağımsız olan saf bir görme anı yoktur. Bir karmaşıklık ağı, imgeleri zamana karşı ve tarih boyunca ayakta tutar” (Burnett, 2007:96).

Konuya Sayın’dan alınan bir paragrafla tarih içindeki farklı bir bakış açısını da vererek zenginlik katmak mümkün;

Sorun, imge sayesinde göze gelen kutsal varlığa kavuşmaktan değil, onu *yitirmekten* kaynaklanır. ‘Beni görmüş olan, Babayı da görmüş olur,’ der İsa, ‘Sen nasıl: Bize Babayı göster diyorsun? İman etmiyor musun ki, ben Babadayım, Baba da bendedir?’-Yuhanna,14,9-10- Bedensel mevcudiyeti sayesinde görünmeyen bir *eikon*’dur İsa; onun ötesinde yatan görünmezlik, kendini İsa’nın bedeniyle vahyetmiştir. Oysa çifte varlığı gereği, görünenin ardındaki o saklı görünmeyene duyulan arzuyu artıracığına, ikonakırıcılara göre görünen sayesinde bakışı tatmin eden ve arzuyu azaltan bir varoluştur İsa’nın imgesi; gösterilenin uzaklığını yakınlaştırdığı ve ikonada sabitlediği an, aşkınlığından olmaktadır. Böylece ikona, İsa’nın kanıtlayıcılığını da elinden almaktadır (Sayın, 2009:9).

Gerçeküstücülüğün; Andre Breton’un 1924’de yayınladığı bildirgedeki tanımı şöyledir; “GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, ad. İster sözlü ya da yazılı, ister başka bir biçim altında olsun, düşünmenin gerçek işleyişini ortaya koymayı amaçlayan saf ruhsal otomatizm. Düşüncenin kendini, aklın her türlü denetiminin dışında ve hem estetik hem de ahlaksal tüm kaygıların ötesinde kabul ettirmesi, dayatması”. Başka bir ansiklopedik açıklamaya göre; Gerçeküstücülük bazı çağrışım biçimlerinin göz ardı edilmiş olan üst gerçekliğine, düşün mutlak gücüne ve düşüncenin önyargısız ifadesine duyulan inancı temel alan bir yaklaşımdır. Bütün bilinen ruhsal düzenekleri ortadan kaldırmayı ve yaşamın temel sorunlarının çözümünde, onların yerini almayı hedefler. Breton bu akımın

plastik sanatlardaki temsilcilerini de şöyle açıklamaktadır; Uccello, Seurat, Moreau, Matisse, Derain, Picasso, Braque, Duchamp, Picabia, Chirico, Klee, Man Ray, Ernst ve Masson. Breton; bu isimleri gerçeküstücülüğün adını duymamış olsalar bile, yine de bu akıma yakın duranlar olarak kabul eder (Leroy, 2006:6).

Bütün dönemlerde yapıtlarında düşlerden, doğaüstü, akıldışı ve anlamsız olaylardan esinlenmiş sanatçıların var olduğu açıkça görülür. Ancak gerçeküstücülüğün bir sanat akımı olarak önemini anlamak için, onun sanat tarihinin belirli bir kesitinde ve iki büyük savaş arasındaki dönemde ele almak gerekir. “Gerçeküstücülük” sözcüğü ilk defa 1917’de şair Guillaume Apollinaire tarafından Eric Satie’nin Parade balesinin programında kullanıldı. Bu akımın doğuşunda iki tarihsel olgu çok büyük önem taşır. 1920’lerde Paris’teki sanatçılar I.Dünya Savaşı’nın ve onun yol açtığı felaketlerin sorumlusu olarak gördükleri; maddeci ve kentsoylu toplumun sığ yaşam biçimleri ile bilim ve teknikteki gelişmelere körü körüne duyulan inancın bu yozlaşma sürecini yarattığı görüşündeydiler. Bu yozlaşmaya yeni ve devrimci bir karşı sanatla yanıt verilebilirdi. Daha önce Dadacılar özellikle sanat alanındaki anarşist eylemlerle kentsoylu düşünceye savaş açmışlardı. Gerçeküstücüler daha örgütlü olmaları ve gerçek dünyaya daha çok bağlı olmalarıyla onlardan ayrılıyorlardı (Leroy, 2006:6-7).

Gerçeküstücülük zaman içinde ve Breton’un çabalarıyla, yalnızca güzel sanatlar ve yazın alanlarını içine alan bir akım olmanın ötesine geçerek, ilk bildirgede öngörüldüğü gibi, yaşamın temel sorunlarının çözümü olma rolüne girişti. Bu akıma ait anlayışın temelinde Sigmund Freud’un çalışmaları yer alır. Breton, Freud’un bulgularını o zamana kadar egemen olan akılcı dünya görüşünün arkasında, gözlerden uzak kalan, düşlerin ve hayal gücünün yeniden keşfi olarak görüyordu. Ona göre artık ruhsallık hak ettiği yeri alacak ve sanatçılar da böylece kendilerini aklın denetiminden kurtaracak bir

bakış açısı kazanacaklardı. Freud'un gerçeküstücülüğe katkısı; bilinçaltını, insan davranışına ve düşüncesine egemen olan gerçek bir olgu olarak tanımlamak iken, Breton da bunu sanatsal ve yaşamsal bir yöneme dönüştürmüştür. Breton üst benliğin sansürcü etkisi altında gördüğü bir kültürü yüreklendirmek için Freud'un savlarını kullanmıştır. Bir hastanenin nöroloji servisinde pratisyen hekim olarak çalışan Breton, akıl hastalarının düşleri ve düşünce süreçleri üzerinde incelemeler yaparak, kayıtlar ve notlar tutuyordu. 1919'da Soupault ile beraber "Özgür Çağrışımlar" diye adlandırdığı bir dizi metin yazdı. Bu, sonradan "Otomatik Yazma" olarak adlandırdığı yöntemin ilk örneğidir. Sonra bu yöntemi kendinde de denedi. Olabildiğince hızlı akıp giden, eleştirel aklın hiçbir yargısını ve çekincesini taşımayan bu monolog, yüksek sesle düşünme gibi değerlendirilebilir. "Otomatik Yazma" uygulanabilir olmaktan çok simgesel bir anlam taşıyordu. Bunun sonucu olarak sanatçılar kullandıkları malzemeye göre değişen ve akılcı olmayan yeni yollara başvurdular. Max Ernst Lautreamont'un "dikiş makinesi ile şemsiyenin ameliyat masasında karşılaşması" dizesini gerçeküstücülüğün klasikleşmiş örneği olarak gösterir. Ernst'e göre; bir araya getirilen öğeler ne kadar keyfi olursa, çarpıcılık ve şiirsellik de o denli artıyordu (Leroy, 2006:9).

Bu akımın en iyi örneği kolâjdır ve öncüsü de Max Ernst'dür. Mağaza kataloglarından alınmış küçük desenler, anatomi çizimleri, eski oymabaskılar gibi değişik bağlamlara ait grafik öğeleri bir araya getirerek kolâjlar yapan sanatçı, bunların yarattığı sanrı etkisini Dadacılık döneminden bilmekteydi. Ernst'e göre, kolaj sanatın bütün alanlarında akıldışı olanı araştırmayı ve keşfetmeyi başarmıştır. Ernst 1925'de yaratıcı süreç içinde belirsizliğe ve rastlantısal olana yer açan frotaj'ı (sürtme) keşfetti. Bu teknikte sanatçı, kalemi ya da kuru fırçayı pürüzlü yüzeye sahip bir nesnenin üzerine konmuş kağıt ya da kumaşa sürterek nesnenin dokusunu görünür kılar. "Frotaj, ressamın düşüce yeteneklerini güçlendiren bir yarıotomatik yaratı sürecidir ve ortaya çıkan görüntü üzerinde

ressamın bilinçli girişiminden daha belirgin bir etki yapar.” Bu işlem sanatçının düşünsel yeteneğini geliştirirken, sağduyu, beğeni ya da ahlak anlayışı gibi her türlü bilinçli denetimi engeller ve yaratıcının rolünü en aza indirger (Leroy, 2006:10).

Andre Masson, Joan Miro ve Hans Arp tarafından oluşturulan “soyut gerçeküstücülük”e alışılmadık formlar ve dokular hâkimken, bu akıma sonradan katılan Rene Magritte, Yves Tanguy ve Salvador Dali gibi ressamın gerçeküstücüğü düşsel imgelerden oluşuyordu. Bu sanatçıların ortak paydası, düşsel, şiirsel ve mecazi yaklaşımlarıydı. Bu ressamlar betimleyici olmayan resimler yapmıyorlardı. Miro, Masson ya da Arp’ın çalışmaları soyut olsa da bir konuyla ilgilidir. İçsel bir görüye ulaşmak için çaba gösteren bu gerçeküstücüler, otomatizm ve düşsel yolu kullandılar (Leroy, 2006:14).

Araştırmanın birinci bölümünde açıklanan; Cumhuriyet döneminin siyasi yönlendirmesi ve çağdaş sanat ortamında Batı’nın taklitçisi durumuna düşmekten kurtulmak için sanatçılarımız kendi toprakları üzerindeki tarihi değerlere ve kültürümüzün ürünlerine yönelmişlerdir. Böylece geleneğimizin öğeleri resimlere girmeye başlamıştır. Ancak Cumhuriyet döneminden sonra ve özellikle 1980’lerden sonra sanatçılarımız bu misyonun etkisinden kurtulmuş ve özgün yapıtlar vermeye başlamıştır. Bunu bu bölümde ele alınan beş sanatçıyı incelediğimizde anlayabiliyoruz.

Nuri Abaç sanat hayatının başlarında, içinde bulunduğu ortamın yönlendirmesi ile çalışmalar yapmış, ancak sonrasında kendini geleneksel kültürün verileri ile ifade etmiştir. İçinde yaşadığımızın toprakların tarihi verilerini ve kültürünü de değerlendirebilen bir sanatçımız olarak bu anlamda özel bir öneme sahiptir. Geleneği kullanırken insanları günlük yaşamın sosyal ilişkileri içinde ele alan sanatçı bunu yaparken bir masal dünyası ya da tiyatro perdesi kurar. Resimlerinin çok sağlam bir yapısı vardır ve sanatının benzeri yoktur.

Erol Akyavaş, çok daha soyut çalışmalarla derin anlamlar dünyasının peşinde koşar. İlk dönem çalışmalarında yer alan mimar olmasının da etkisiyle ortaya çıkan taş, tuğla, duvarlar ve sütunlarla oluşturduğu dünyada bile bu derin anlamları yakalayabilmiştir. O görünenin görünen gibi olmadığını ya da görünenin ardında başka gerçekler olduğunu vurgulamaya çalışır. Bunu yaparken de 1980 sonrasında tamamen İslam sanatının verilerini kullanmaya başlar.

Yüksel Arslan da eşi benzeri olmayan sanatçılarımızdan biridir. Onun gelenekle olan ilişkisi farklıdır. Birincisi malzemeyi kullanım tekniği ile geleneksele yaklaşır. İkincisi içerik olarak dönem dönem gelenekle bağlantı kurar. Ancak bunu yaparken bir aktarımcı gibi davranır. Sanki gelecek kuşaklara bu günün geleneğini tanıtmak ister gibidir. Çevresinde olup bitenin ve kültürlerin verilerini aktarırken yine de kendi tarzını ortaya koyar.

İnci Eviner desen bazında kendini ifade edebilen bir sanatçımızdır. Gelenek onun için sadece yüzyıllar boyunca taşıyıp getirdiği imgeler ile çalışmalarında var olur. Sanatçı bu imgeleri kullanarak bugünün, kimliklerini ve ilişkilerini sorgulamaya çalışır. Çok farklı malzemeleri ve duvarlar gibi farklı zeminleri kullanabilmesi, sınırları aşmaya çabaladığının göstergesidir. Bu yönüyle de cesur bir sanatçımızdır.

Balkan Naci İslimyeli gelenekle bağı; bu çalışmada ele alınan sanatçılar içinde en kuvvetli ve çok yönlü olan sanatçıdır. O kendini gelenekle sorgulamakla kalmaz, kendini bu gelenekler içinde var eder. Bunu yaparken de bir taraftan geleneğin kendini de sorgular, aktarır, yaşatır, yok eder. Çalışmaları çok farklı malzemelerle ve farklı anlatım dillerini içermesi nedeniyle düşündürücü ve ilgi çekici çağdaş bir sanatçımızdır.

Bu bölümde ele alınan sanatçıların ortak özellikleri geleneği ve geleneklerimizle iç içe geçmiş İslam sanatının verilerini kullanmış olmalarıdır. Bunu

yaparken bu kültüre ait minyatür, hat sanatı gibi sanatların verilerini kullanmışlardır. Bu nedenle bundan sonraki bölümde bu konular incelenecektir. Bu bölümünden elde edilen bazı çıkarımlar sonuç bölümünde özetlenmiştir. Ancak bu bölümde incelenen sanatçıların gelenekle ilişkilerini tamamen içten gelen bir samimiyetle kurduklarını söyleyebiliriz. Bu Şekilde Birinci bölümde incelenen ve başta Cumhuriyet Dönemi politikaları ile yönlenen sanatçılardan ayrılırlar.

IV. FİGÜRATİF RESİMLE GELENEKSELİN BULUŞMASINDA YENİ BİR ÖNERİ OLARAK “BEN”

“Benim Adım Kırmızı” adlı romanda şöyle der; “Ressam kâğıdının başında her zaman yalnızdır. Onun için hatırlamaya hep muhtaçtır” (Pamuk, 2011:307). Eski minyatür ustaları ve nakkaşlar, hatıralarına ve el alışkanlıklarına güvenmiş olsalar da, günümüz ressamı üretirken soyut çalışmıyorsa, görmeye ve bakmaya muhtaçtır. Bu nedenle uygulamaya dönük olarak düşünülen on adet yağlıboya resmin çalışmalarında kişisel fotoğraf albümünden bazı fotoğraflar seçilerek beşi bunların üzerine kurulmuştur. Kalanlardan ikisi M.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, Nurseren Tor Atölyesi’nde canlı modelle yapılan çalışmaların eskizlerinden ve diğer ikisi de birebir el model alınarak yapılan çalışmalardır. Bir resim ise tamamen hayal ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Uygulamada geleneksel sanatın motifleri, figüratif resmin düzeni içinde verilmeye çalışılarak, günümüz figüratif resminin geleneksel sanatla olan ilişkisine yeni bir bakış getirilmeye çalışılmıştır. Çalışmalarda daha önce incelendiği üzere, Türk resminin önde gelen isimlerinin çoğunda görülen bir özellik olan, “gerçeküstücü” bir yaklaşım izlenmeye çalışılmıştır.

Geleneksel sanata ait öğelerin, figürlerin altında yer alması; tarihsel anlamda ve sembolik olarak bir kültürün üzerinde yaşadığımızı vurgulamak için özellikle yapılmıştır. Bu nedenle figürler her ne kadar gerçekçi bir yaklaşımla verilmeye çalışılmışsa da, içinde buldukları ortamlar daha soyut verilmeye çalışılmıştır.

İnumaralı resimde sokakta gül satan bir gencin arka cephe figürü bulunmaktadır. Elinde tuttuğu bir gül, yere düşerken Türk motifindeki çiçek görünümlerine bürünmekte ve nihayetinde altta çiçekli bir bordür olarak motif yer almaktadır.

Motif “Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri” adlı kitaptan alınmıştır. Bu bir enine döz simetrlili kenarsuyu desenidir. Sarılma rumi ve hatayi motifi olup, Adana Ulucami çinilerindendir (Biol, 2010:229).



Resim 196- Çiçekçi. 180x90 cm. Tuval üzerine yağlıboya

2 numaralı resimde, simit satan bir gencin elinde tuttuğu simit tepsisinden simitler yere düşerek, altta yine bir bordüre dönüşmektedir. Bu motif 1340 tarihli mushafın zahriye desenindeki geometrik şekildir (Birol, 2010:125).

Süsleme olarak kabul edilen şekiller, Doğu'da da, Batı'da da inanç tarihiyle bağlantılıdır. Her bölgede ve dönemde yoğunlukları değişmekle birlikte form dizileriyle karşılaşılır. Ancak bunların kaynaklarını belirlemek güçtür. Şekillerin toplumlar ve cemaatler arasındaki dolaşımı büyü, din ve hatta mezheplerin yayılış hızına bağlı olarak dinsel öğretinin terminolojisine uygunluğu ölçüsünde mümkün olmuştur (Mülayim, 2010:109). Eski çağlara inildikçe, büyü'nün nerede bittiği, dinin nerede başladığı ayrımını yapmak güçleşir. Aynı şekilde manevi dünyanın maddi dünya üzerindeki izlerini belirlemek de güçleşir. İlkel insan doğa güçleri karşısında tedirgindi. Büyü ve tılsım çaresizlik içindeki insanın yardım isteğinden doğarken, bu isteğin insanı rahatlatan şekillerle dışa vurması kaçınılmazdı. Bu özel şekiller sıradan olan diğer şekillere göre daha tatmin edicidirler. Ölümlü bir bedene benzemeyen form öncelikle tercih edilmiş olmalıdır. Böyle bir beklentide figür işe yaramaz. Koruyucu şekil, dengeli, güvenilir, soyut ve yalın olmalıdır. İnsanın duygusal dünyasında anlamı olan bu şekiller için akıl yürütmeye gerek yoktur (Mülayim, 2010:111). Sonsuza açılma isteği zenginleşmenin ifadesidir. Tekil sembol gücünü yitirerek, bunlara yeni görevlerin verildiği girift ve üretilmiş bir süsleme alanı, toplumsal genişleme ve kurumlarda süreklilikle birlikte büyür (Mülayim, 2010:128).

Bu resimde yer alan motif insanın manevi ihtiyacı olan denge ve güvenilirliğe soyut olarak cevap verirken, aynı zamanda yaşamın döngüsüne bir sembol olarak işaret etmektedir.



Resim 197- Simitçi. 180x90 cm. Tuval üzerine yağlıboya.

3nolu resimde kıyıda yer alan ve bolca balık tutmuş bir balıkçının yanında, İslam geleneğine uygun olarak, figür yerine insan kafalı bir kuş ve balıklarla yapılmış bir

13. yy. seramik çalışması yerleştirilmiştir. Sıraltı tekniği ile dekorlanmış harpi ve balık figürlü duvar çinisi, Kubadabat Sarayına aittir ve Konya Karatay Medrese Müzesi'nde bulunmaktadır (Sevim, 2007:23). İnsan ve hayvan figürlerinin süsleme sanatlarındaki yeri, bu figürlerin yer aldığı tasarım ortamına göre anlam kazanır. Çoğu defa özel sembolik değerler üstlendikleri, görülenin ötesinde bazı anlamlar taşıdıkları anlaşılmaktadır. Çini, ahşap, metal ve taş gibi hemen her malzemeye uygulanabilen bu figürler Selçuklu sanatı boyunca yüzlerce defa tekrarlanır. Erken Osmanlı dönemiyle birlikte giderek azalır. Özellikle mimari süslemede tamamen kaybolur. Bu değişim inanç sistemindeki değişime paraleldir (Mülayim, 2010:174).

Resimde tuvale dekopaj tekniği ile uyarlanmış çiniden kuşlar çıkararak havalanmakta, balıklar ise balıkçının elinde tuttuğu balıklarla gerçeküstücü bir tavırla bütünleşmektedir.

4 numaralı resimde deniz kıyısında bulunan bir figür bulunmaktadır. Dalgaların kıyıya vurduğu yerde köpükler çeşitli şekiller alır. Dikkatli bakınca bu şekillerin arasında “vav” harfini görebilmek mümkündür. “Vav” harfinin İslam sanatında teklifi ve sonsuzluğu simgeleyen sembolik yapısıyla, denizin dalgalarının geçiciliği arasındaki enteresan zıtlık içinde, dünyadaki yaşamın sonsuzluğuna rağmen, insan yaşamının gelip geçiciliği vurgulanmak istenmektedir. Bütün bunların üzerinde yine “insan” vardır. Bu bağlamda en altta hat sanatının güzel örneklerinden biri olan levha ile de bu fikir tekrar vurgulanmak istenmektedir.

Bu resme aktarılan levhada *“iç bade, sev güzel, var ise akl-ü şüürün, dünya var imiş, ya ki yok imiş, ne umürün!”* yazısı yer almaktadır. Orijinali Sakıp Sabancı hat koleksiyonunda bulunan bu hat, Celi Ta'lik hattıdır. Tarihsiz ve imzasızdır. Dünyanın “varlığını”, “yokluğunu” düşünmeyenler için daima geçerliliğini korusun diye imza

atılmadığı düşünülmektedir. Orijinali 46x85,5 cm, mukavvaya yapıştırılmış kağıt üzerine mürekkep, altın ve tezhib boyaları ile süslenmiştir (Derman, 2002:218).



Resim 198- Balıkçı. 180x90 cm. Tuval üzerine yağlıboya.



Resim 199- Kıyıdaki adam. 180x90 cm. Tuval üzerine yağlıboya.



Resim 200- Nar. 130x120 cm. Tuval üzerine yağlıboya.

5 nolu resimde geleneksel kültürde çok önemli bir yeri olan “nar” ele alınmıştır. Nar halk arasında birliği ve beraberliği simgeleyen bir meyvedir. Resimde bir narın içinden; güzel yazı sanatı ile yazılarak tuvale aktarılmış, anlamlı bir söze bakan insan suretleri yer alır. Bu suretler minyatür kitaplarında yer alan suretlerin kabaca tekrarıdır. Burada önemli olan insanların “anlam” karşısındaki sorgulayan bakışlarıdır. Gerçek ötesine vurgu yapmaya çalışan bu resim, hem insanların bazı konulardan ders çıkarabileceği düşüncesine dayanır, hem de bu tavrıyla İslam sanatının ana temasına yaklaşır.



Resim 201- Dila Hatun. 130x120 cm. Tuval üzerine yağlıboya.

6 numaralı resim, uyuyan bir genç kızın figürüdür. Bu resme “Gökte binicisiz bir Burak (Acaibü'l- Mahlukat, BL. Add. 7894)” minyatüründen alınmış figürler yerleştirilmiştir (And, 2010:297). İslam mitolojisinde önemli bir yer tutan Mi'rac'da Burak'tan söz edilir, ancak Burak Kur'an'da geçmez. Hz. Muhammed'in göğe çıkmasıyla ilgili Mir'ac olayı minyatürlerde sıkça işlenen bir konudur. Peygamberin Mekke'den Kudüs'e gece yaptığı bu yolculuğu Burak ile yaptığına dair geniş bir inanış vardır (And, 2010:298).

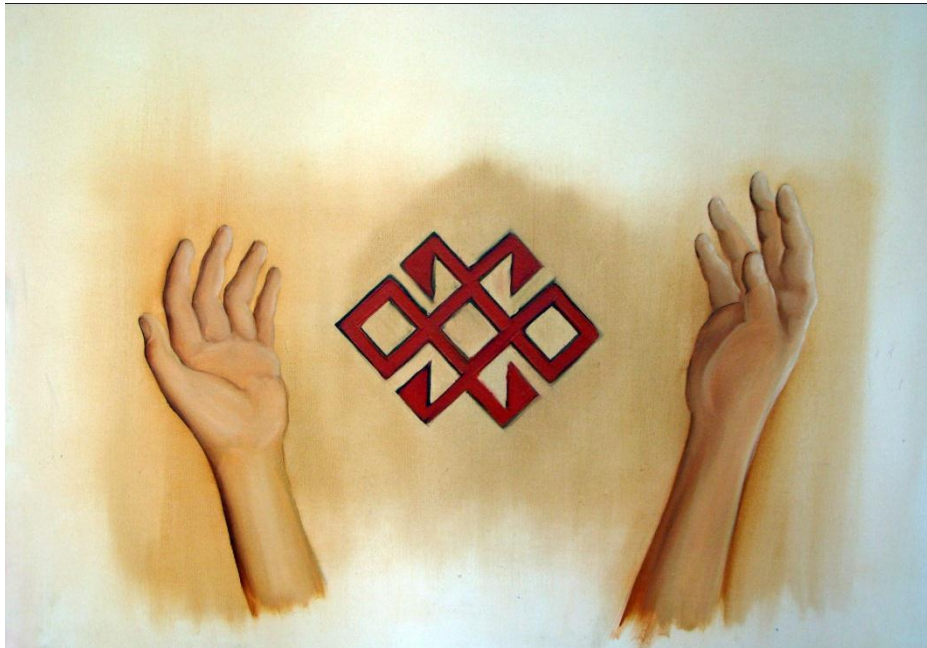


Resim 202- Selda. 90x80 cm. Tuval üzerine yağlıboya.

7 ve 8 numaralı resimler, Prof. Dr. Nurseren Tor Resim Atölyesi'nde model ile yapılan eskiz çalışmaları sonucu oluşan figüratif resimlerdir. 7 numaralı resimde yine figürün altına ünlü Osmanlı nakkaşı Levni'den alınan bir minyatür yerleştirilmiştir. 8 numaralı resimde ise halk kültüründe önemli bir yeri olan; "Havva'nın Eli" figürün üzerine yerleştirilmiştir. Levni'nin minyatüründeki son derece giyinik kadın figürü ile Havva'nın Eli'nin yerleştirilişi yine geleneğe gönderme yapmak içindir. Bu şekilde geleneğin önemli unsurlarından bir olan "kapanma" hatırlatılmakta ve adeta bu minyatürle el bunu önermektedir.



Resim 203- Model. 70x50 cm. Tuval üzerine yağlıboya.



Resim 204- Kilim dokuyabilen eller. 70x50 cm. Tuval üzerine yağlıboya.



Resim 205- Kilim dokuyabilen eller 2. 70x50 cm. Tuval üzerine yağıboya.

9 ve 10 numaralı resimlerde geleneksel sanatta çok önemli bir yeri olan kilim desenleri ele alınarak, bunların yapılışındaki el emeğine saygıya istinaden ellerle beraber verilmiştir. Bu kilim desenleri “Orta Asya’dan Anadolu’ya Tür Bezeme Sanatı ve Örnekleri” adlı kitaptan alınmıştır (Kılıçkan, 2004:140-152).

SONUÇ

Sanatı oluşturan öz, varlıkların, bireylerin, toplumsal ilişkilerin, her türlü yaşamın anlaşılmasız yanlarından güç alarak gelişir. Her şeyin anlaşıldığı ve matematiksel kesinlikte izah edilebildiği bir dünyada, sanata çok fazla gerek kalmazdı. Sanatın büyüğü, insanlara ait tüm değerleri kucaklayabilen ve matematiksel olarak izah edilemeyen, duylara seslenen gizemindedir. Yaşamda, insan ilişkilerinde açıklaması ancak sembollerle ifade edilenler var oldukça, sanat da, var olma sebebini ve varlığını sürdürecektir (Şişman, 2006:54).

Şişman'ın bu açıklamasındaki; “sembollerle ifade edilenler var oldukça, sanat da var olma sebebini sürdürecektir” şeklindeki ifadesi, sanatla geleneğin içiçeliğini anlatmak açısından, çok anlamlıdır. Semboller uzun zaman dilimleri içinde ve yaşanmışlıkların sonucunda oluşan bir çeşit geleneksel imgelerdir. Sonuç olarak bu semboller ve dolayısıyla bu sembolleri üreten gelenekler sanatın yapı taşlarıdır.

Sanatçı üretirken, kişisel becerisi ve teknik olanaklarının yanı sıra bir üçüncü unsura ihtiyaç duyar. O da kendi birikimleridir. Bu birikimler de; kendi tecrübeleri ve daha çok da, içinde yaşadığı toplumun geleneğini de kapsayan genel kültürüdür. Böylece gelenek; bir sanatçı bilincinin oluşmasında da önemli rol oynar.

Geleneğin sanat için bir yapı taşı olması ve sanatçının kişiliğini oluşturmasındaki öneminin yanı sıra, bir de sanat eserindeki geleneği ele aldığımızda-ki bu çalışmanın içeriğini oluşturur- çok farklı açılımlarla karşı karşıya kalırız.

“Geleneksel imge”, resme bakını, yani alımlayıcıyı, alışılmış resim kalıplarındaki bir alımlama konumundan çıkarıp, zorlayıcı ve disiplinlerarası bir alımlama konumuna sokar. Çünkü işin içine, tarih ve kültürle ilgili bütün veriler girer. Bunlar İslam Sanatı'ndan hat sanatına; minyatürden çiniye kadar çok geniş disiplinleri içerebilir. Bu da zaten çağdaş sanatın varmak istediği bir noktadır.

Geleneğin bütün bu her şeyin temelini oluşturan yapısına rağmen, gelenek ve geleneksele karşı olumsuz bir tutum günümüzde de sürmektedir. Çağdaş sanat var olanı yıkararak, yerine yeni bir şeyler koyarak var olmaktadır. Ancak çağdaş sanatın etkilendiği, moderniteye ait bu tutum, diğer bütün kurumlarıyla beraber sorgulanma aşamasına gelmiştir.

Teknoloji ve bilim çağında; felsefenin de bilimsel olması gerektiğini söyleyen filozoflar kadar, bilimi eleştirenler de vardır. Nietzsche, Heidegger, Foucault ve postmodernistler “modern bilim eleştirisi” ni hayata geçirmişlerdir. Buna ek olarak bilimsellik efsanesini, nesnellik idealini ve bilimin kendisini eleştiren filozoflar da vardır. Bunların başında varoluşçu düşünürler gelir. Varoluşçu bir düşünür ve bilim adamı olan Jaspers’e göre, bilim bize orada olanın nesnel bilgisini verir. “Onun akılla anlaşılabilir bir dünya ile insanın anlam yetisi arasındaki bir ilişki diye tanımladığı bilim, insana nesnel bir kesinlik sağlar.” Ona göre, bu bilgi ve kesinlik insan için ağır bir bedel karşılığında olur. “Birincisi, özne-nesne karşıtlığına dayanan bilim, varlıktaki bölünmüşlüğü pekiştirirken, madde, ruh, tin ve hayat arasında asla doldurulamayacak olan boşluklar bırakır. İkincisi, bilimin sağladığı kesinlik, özneliği yok saymanın, insanı bir kenara atmanın doğal veya kaçınılmaz sonucu olmak durumundadır.” Bilimin sağladığı kesinlik özgürlük korkusu tarafından desteklenir. Özgürlük ve seçim var oluşculuk açısından kesinsizliği içerdiğinden seçim karar ve özgürlüğün yol açtığı korku, kaygı ve tehlikelerden korunmak her şey evrensel bir nesnelliğe indirildiğinde mümkündür. Yinede Jaspers’a göre bilim bu ideal nesnelliğe ulaşamaz. Zaten ulaşabilseydi, dünya insan için bütünüyle anlaşılır olurdu. Oysa bilimsel bilginin formuna uymayan pek çok şey vardır: geçici hisler, derin duygular, sezgiler, kişisel ve biricik olan belirlenimler. Birçok bilim dalı bulunduğu ve bunlar kendi kabulleri üzerinde geliştiğine göre, bilimin dünyaya dair bütünsel ve doğru bir görüş sağlaması mümkün değildir. Jaspers sormamız gereken

sorunun; ‘ bilim kendisi hangi ihtiyacı karşılamak üzere yaratılmıştır?’ olduğunu düşünür. Kendisi bu soruyu şöyle yanıtlar;

Dünya büyüsunü yitirmiştir. Bilim ve teknik bizi büyüden kurtarmış ve bize tabiatla maddi ve kişisel yaşantımızı idame ettirmemizin iyice kolaylaşmasını sağlamıştır; büyülu ameliye bu gün için sadece pratik bir tutarsızlık olmakla kalmamakta, tersine aklına ihanet eden insanın dürüst olmayan bir edimi olmaktadır (Cevizci, 2005:259).

Sanatçılarımız tekrardan büyülu dünyayı yaratmak için, pek çok unsurun yanı sıra geleneksel olana da başvurmaktadır. Bu başvuruşun şimdiye kadar yapılan incelemeler sonucu ortaya çıkan birkaç sebebini aşğıdaki gibi sıralayabiliriz;

1- Sanatçı alımlayıcıyı günümüzün gerçeklerinden kopararak, geçmişe taşımak isteyebilir. Eski zamanlarda dünyaya ait pek çok sır ve giz vardı. Bu nedenle yaşam daha heyecanlıydı. Dünya keşfedilmesi gereken bir mekândı. Gelenek modernizmin bütün olumsuz etkileri ile yetişmiş yeni kuşaklar için dünyayı tekrar keşfedilmesi gereken bir mekân haline dönüştürebilir.

2- Sanatçı kendi kimliğini ve toplum içindeki yerini bu şekilde geçmişle ve gelenekle bağ kurarak sorgulayabilmektedir. Sanata ait duygular sanat eserlerinde somutlaştırılarak ifade edilir. Bu ifadeler kişinin benliğini, toplumun yapısını ve kişinin bu toplum içindeki yerini kavramasında aydınlatıcı rol oynar. Bütün tarih bilincimizi ve kültür kodlarımızı içermesi sebebiyle geleneksel imge de bu kavrayışın çok önemli bir unsurudur.

3- Sanatçı toplumdaki gelenekleri ve yaşam biçimini bu şekilde sorgulatabilme amacıyla olabilir. “Toplumun örf, adet, gelenekler gibi üst yapı kurumlarından etkilenecek kişiliğini bulan sanatçı, eserlerini oluştururken, etkilendiği üst yapı kurumlarına eleştiriler yöneltebilir. Bunun sonucunda oluşan eserler, törelerin yumuşamasına, çağına uymayanların arıtılmasına katkıda bulunabilir” (Şişman, 2006:51). Bu noktada işe yaramaz

gelenekleri işaret edebilmek açısından, yine geleneğin imgelerini içeren sanat eserleri, başka ifadelerle yola çıkanlara göre amacına daha yakındır.

4- Sanatçı geçmişle bugün arasında bağ kurabilmek ve bu şekilde geleceğe bir şeyler bırakabilmek amacını taşıyabilir.

5- Sanatçı sadece kendi iç dünyasındaki mistik arayışlar sonucu bu yola başvurabilir.

6- Sanatçının; geleneksel sanatı yaratan sanatçılara saygısının bir ifadesi olabilir.

7- Gelenek; sanatçıya çok geniş malzeme ve çalışma olanakları verdiği için, kendini bu şekilde ifade ediyor olabilir.

8- Sanatçı içinde yaşadığı toplumun siyasi ve politik görüşünün yönlendirmesiyle de bu şekilde çalışmayı seçmiş olabilir.

9- Çağdaş sanat içinde geleneksel sanatın verilerinin kullanımı; kafalardaki öteki-ben, evrensel-yerel gibi kalıpların kırılmasında da rol oynayabilir. Böylece evrensele ulaşmada seçilmiş bir yol olabilir.

10- Günümüzde sanatı destekleyen büyük şirketler ve holdinglerin desteğinden bağımsızlaşabilmek için sanatın arayışında ve dolayısıyla daha ezoterik olma çabasında gelenek yardımcı olabilir.

Yukarıda sayılan sebepler, şüphesiz, gelenekseli çalışmalarında kullanan sanatçılarımızın sayısı çoğaldıkça çoğalacaktır.

Birinci bölümde açıklanan ve Cumhuriyet dönemindeki siyasi politikaların desteği ile ve çağdaş sanat platformunda kimliğini bulma çabaları sonucu geleneksel sanata yönelme çabalarının günümüzde de geçerliliğini koruduğunu düşünmek yanlıştır.

Bu çalışma ile sanatçıların farklı amaçlarla çalışmalarına geleneksel olanı soktuğunu söyleyebiliriz. Önemli olan konu; sanatçının samimiyetidir. Bu da ancak sanatçıyı tanımakla ve yaşamını öğrenmekle anlaşılabilir. Eskiye ait bir çalışma, örneğin bir minyatür ya da hat sanatına ait bir eser, antika değeriyle incelenebilir. Ancak geleneksel olanla çağdaş olanın buluştuğu nokta alımlayıcı açısından dünyanın hala büyüleyici bir yer olduğunun göstergesidir.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2005). Kendinde yabancı:unheimlich. *Tekinsiz. Unheimlich. Akbank Sanat.* 6-12
- Akdeniz, H. (2010). *Simgeler ve Akdeniz'in Kavramsal Dünyası.* İstanbul: Ütopya Yayınevi
- Akman, K. (2004). Ergin İnan'ın sanatında tılsımlı imgeler. *Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi.* 64. sayı, 62-65.
- Aksel, M. (2010). *Anadolu Halk Resimleri.* İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.
- Aksel, M. (2010). *Türklerde Dini Resimler.* İstanbul:Alfa Basım Yayım DağıtımLtd.Şti.
- Aktansoy, H. (2004). Geleneksel sanatlarımızı yeniden yorumlayan sanatçılar. *Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi.* 64. sayı, 70-73.
- And, M. (2010). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası.* İstanbul: Yapı Kredi Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Anılanmert, B. (1997). Seramik. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi içinde* (Cilt 3,ss.1634). İstanbul:Hürriyet Ofset.
- Artun, A. (2010). Bir ömrün resmi. Artun, D. (ed). *Resme bakan yazılar içinde* (ss. 232). Ankara: Ajans Türk
- Artun, A. (2010). Sunuş. D. Artun (ed), *Resme bakan yazılar içinde* (ss.240). (1995) Ankara: Ajans Türk
- Arkoun, M. (2010). Miraçname. Artun, D. (ed). *Resme bakan yazılar içinde* (ss. 213). Ankara: Ajans Türk
- Aslanapa, O. (1984). *Türk Sanatı.* İstanbul: Evrim Matbaacılık.

- Alparslan, A. (1997). Hat. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* içinde (Cilt 2,ss.766).
İstanbul:Hürriyet Ofset.
- Bağlı, M. (2010). *Modernizme Direnen Estetik*. İstanbul: Melisa Matbaacılık
- Baudrillard, J. (2008). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (çev: Oğuz Adanır). İstanbul: Firma İletişim Reklam Film Tasarım ve Tic. Ltd. Şti.
- Başarır, G. (2010). İki paradigma arasında: gelenekten çağdaşa. *Artist Modern*. 15. sayı, 24-31.
- Başarır, G. (2009). ...*Dolayısıyla Sanat*. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Baştan Çıkarın 'Sütü Bozuklar'. (2011, 20 Mart). *Hürriyet Pazar*, s.16
- Batur, E. (2004). *İmgeleri Kim Dinler?* İstanbul : Yapı Kredi Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Bırol,İ.(2010). *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri*. İstanbul:Seçil Ofset
- Burnett, R. (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?* İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd.
- Cevizci, A. (2005). İmge. *Pardigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul:Entegre Matbaacılık A.Ş.
- Cevizci, A. (2005). Gelenek. *Pardigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul:Entegre Matbaacılık A.Ş.
- Curatola, G. (2010). *Türkiye: Selçuklulardan Osmanlılara Sanat*. (çev: Kemal Atalay) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Çalıkoğlu, L. (2008). *90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

- Derman, U. (2002). *Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler*. İstanbul: Aksoy Matbaacılık A.Ş.
- Duben, İ., Yıldız, E. (2008). *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Elmas, H. (2000). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. Konya: Arı Ofset Matbaacılık
- Elgün, T. (2000). Gelenek ve sanat...modernin gelenekselden kopuşu ve gelenekselin (ne kadar!..) reddi. *Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi*. 46. sayı, 40-43.
- Erol, T., Ural, M. (1998). *Yurt Gezileri (1938-1943)*. İstanbul: Ofset Yayımevi
- Ersoy, A. (2004). *500 Büyük Türk Sanatçısı*. İstanbul: Akdeniz Yayıncılık A.Ş.
- Ersoy, A. (2010). Gelenek, modern ve çağdaş. *Rh+ artmagazin*. 71. sayı. 20-23.
- Erzen, J. (2007a). Dar kapı. Akyavaş, İ. Bişar, M. Dostoğlu, H. Terzioğlu, M. (ed) *Erol Akyavaş* içinde. İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.
- Erzen, J. (2007b). Meşk & Karma. Akyavaş, İ. Bişar, M. Dostoğlu, H. Terzioğlu, M. (ed) *Erol Akyavaş* içinde. İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.
- Erzen, J. (2007c). Zaman/mekan. Akyavaş, İ. Bişar, M. Dostoğlu, H. Terzioğlu, M. (ed) *Erol Akyavaş* içinde. İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.
- Erzen, J. (2010). İnsan dramasının arkeolojisi. Artun, D. (ed). *Resme Bakan Yazılar* içinde (ss. 216). Ajans Türk
- Erzen, J. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd
- Eviner, İ. (2005). İnci Eviner. *Doğayla Buluşmak*. Akbank Kültür Sanat Merkezi. 38-39

Faranzade, H. (2007). Modernite-gelenek ilişkisi. *Cey Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi*. 15.

sayı. 44-47.

Giray, K. (1999). *Nuri Abaç*. İstanbul: Türkiye Emlak Bankası Yayınları

Gökkaya, E.K. (2010). Yüksel Arslan. *Artist actual dergisi*. Mart 2010 sayısı, 18-21

Grabar, O. (2004). *İslam Sanatının Oluşumu*. (çev: Nuran Yavuz). İstanbul: Acar Matbaası.

Henning, E.B. (2000). Erol's art. (çev. Suna Gürbüz) Madra, B. Dostoğlu, H. (ed) *Erol Akyavaş: His Life and Works* içinde İstanbul: Bilgi İletişim Grubu Yayıncılık ve Haber Ajansı Ltd. Şti

Hillenbrand, R. (2005). *İslam Sanatı ve Mimarlığı*. İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık Ltd. Şti.

İnal, G. (1997). Türk- İslam Minyatürü. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* içinde (Cilt 2, ss.1263). İstanbul:Hürriyet Ofset

İnankur, Z. (2007). Akyavaş'ın farkı. Akyavaş, İ. Bişar, M. Dostoğlu, H. Terzioğlu, M. (ed) *Erol Akyavaş* içinde. İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.

İpşiroğlu, M., Ş., (2008). *Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

İpşiroğlu, M. (2009). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

- İslimyeli, B.N. (2010). *Gelenekten Çağdaşa. Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek. Sergi Konuşmaları. İstanbul 2010. Avrupa Kültür Başkenti*. Esin Eşkinat (ed) İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.
- Kaplanoğlu, S. (2010). İkonoklastlar için ikonalar. Artun, D. (ed). *Resme bakan yazılar* içinde (ss. 299). Ankara: Ajans Türk
- Karamağaralı, B. (1997). Siyah Kalem. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* içinde (Cilt 3, ss.1677). İstanbul: Hürriyet Ofset.
- Kılıçkan, H. (2004). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Bezeme Sanatı ve Örnekleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.
- Kınık, Z.R. (1991). Balkan Naci İslimyeli. "Hiç". *Çekmeceler/Drawers 2* içinde (ss. 36) Ak Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları 54
- Kınık, Z. R. (1991). Erol Akyavaş. *Çekmeceler/Drawers 3* içinde (ss. 22) Ak Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları 54
- Koç, A. (2009). Sanat ve gelenek. *Artist Modern Sanat Dergisi*. Şubat-Mart sayısı.40-45
- Kuban, D. (2009a). *Batiya Göçün Sanatsal Evreleri*. İstanbul: Şefik Matbaası San ve Tic. Ltd.Şti.
- Kuban, D. (2009b). *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*. İstanbul: Yapı Kredi Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Kuran, A. (1997). Osmanlı mimarlığı ve sanatı. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* içinde (Cilt 3, ss.1393). İstanbul:Hürriyet Ofset.
- Leaman, O. (2010). *İslam Estetiğine Giriş*. (ter:Yılmaz, N.) İstanbul: Küre Yayınları.

- Leroy, C., K. (2006). Gerçelüstücülük(surrealizm). (çev: Mehmet Tahsin Yalım) İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.
- Madra, B. (1998). *İnci Eviner. Şefkat ve haset. Tenderness and Envy.* İstanbul: Galeri Nev. MAS A.Ş.
- Madra, B. (2010). *İnci Eviner.* İstanbul: Galeri Nev Yayınları. Step Grafik Matbaacılık.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Mülayim, S. (2010). *İslam Sanatı.* Ankara: TDV Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi
- Müldür, L., İslimyeli, B.N., Uçar, N. (2009). *Balkan Naci İslimyeli. İstanbul: Hava.Su.Toprak.Ateş.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Moran. B. (2008). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.* İstanbul: İletişim yayıncılık A.Ş.
- Özdoğan, E. (2010). Yüksel Arslan Üzerine: İnsanlı günler. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi.* 114. sayı, 64-69
- Özsezgin, K. (2008). Nuri Abaç'ın ardından. *Artist Modern.* Nisan Sayısı. 18-21.
- Özkeçeciler, İ., Özkeçeciler,B. (2007). *Türk Sanatında Tezhip.* İstanbul: Seçil Ofset
- Pamuk, O. (2011). *Benim Adım Kırmızı.* İstanbul: İletişim Yayıncılık A.Ş.
- Rosamond, E.M. (2005). *Doğu Malı-Batı Sanatı. İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı. 1300-1600.* (çev: Ali Özdamar). İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.
- Renda, G. (1997). Minyatür. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi içinde (Cilt 2,ss.1262).* İstanbul:Hürriyet Ofset.

- Sağlam, M. (2008). Bir ara durum stratejisi olarak son dönemde sanat. *Rh+ sanart*. 51. sayı. 15-17.
- Sayın, Z. (2009). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Yaylacık Matbaacılık Ltd
- Schmied, W. (2000). Erol Akyavaş'tan kuşatma. *Artam Art Times Antik A.Ş. Haber Bülteni*.
- Sevim, S. (2007). *Seramik. Dekorlar ve Uygulama Teknikleri*. İstanbul: Ada Ofset
- Sönmez, D. (2000). Gates onto meaning of the universe. (çev. Suna Gürbüz) Madra, B. Dostoğlu, H. (ed) *Erol Akyavaş: His Life And Works* içinde İstanbul: Bilgi İletişim Grubu Yayıncılık ve Haber Ajansı Ltd. Şti
- Şişman, A. (2006). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yaz Yayınları
- Tanyolaç, N. (2007). *Balkan Naci İslimyeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Mas Matbaacılık.
- Tansuğ, S. (2010). Yüksel Arslan'ın çizgi dünyası. D. Artun (ed), *Resme Bakan Yazılar içinde* (ss.236). (1995) Ankara: Ajans Türk.
- Turani, A. (2008). *Çağdaş sanat felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.
- Turan, E. (2008). Nuri Abaç üzerine. *Rh+ Sanat Dergisi*. 50. Sayı. 10-13.
- Uçkan, Ö. (1996). *Süleyman Saim Tekcan*. Bilim Sant Galerisi Yayınları. İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.
- Yaman Yasa, Z. (2010). Harem'den Harim'e karmaşık anlatılar. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*. 114. Sayı. 4-8.

Yeşiltepe, Ş. (2011). *Tasavvuf Düşüncesi Işığında Erol Akyavaş: Resmi ve Anlam Çözümlemesi*. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yılmaz, L. (2010). *Yüksel Arslan*. İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.

Yörüker, S. (2009). Büyük Geri Dönüş: Yüksel Arslan Eyüp'te. *Genç Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi*. 176. sayı, 40-45.

Yörüker, S. (2004). Acar'da geleneğin iflası. *Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi*. 66. sayı, 58-63.

Yörüker, S. (ed). (2009). *Ömer Uluç. Parçalanmanın Kimyası. Sağ El,Sol El Desenleri*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.

Ziya, G. (2008).Nuri Abaç'tan, Fahir Aksoy'dan bize kalan. *Rh+ Sanat Dergisi*. 50. Sayı. 14-15.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

Adnan Çoker, (Aralık, 2011). Erişim tarihi: 26 Ocak 2012.

<http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=3057>

Anadolu halk resimleri. Şahmeran, (Ocak 2012) Erişim tarihi: 8 Mart 2012.

<http://www.maxihayat.net/maxiforum/turk-mitolojisi/58269-sahmeran-bilgi-3.html>

Balkan Naci İslimyeli, (Ocak 2012) Erişim tarihi: 8 Mart 2012.

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=120&lang=TR&artistID=585&periodID=&pageNo=0&exhID=0>

Cemal Tollu, (Aralık, 2011). Erişim tarihi: 25 Ocak 2012.

<http://www.msxlabs.org/forum/sanat-tr/17418-cemal-tollu-cemal-tollu-kimdir-cemal-tollu-hakkinda.html>

Cihat Burak, (Mayıs, 2012). Erişim tarihi: 26 Ocak 2012.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Cihat_Burak

Erol Akyavaş, (Aralık, 2011). Erişim tarihi: 30 Mayıs 2011.

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=143

Erol Akyavaş eserlerinin olduğu müzeler, (Aralık, 2011). Erişim tarihi: 30 Mayıs 2011.

<http://www.asanat.com.tr/habergoster.asp?id=118>

Erol Akyavaş, (Aralık, 2011). Erişim tarihi: 4 Haziran 2011.

<http://www.objektifhaber.com/haber/sanat/kusatmaya-21-milyon-25436.html>

Erol Akyavaş, (Aralık, 2011). Erişim tarihi: 10 Haziran2011.

<http://www.ensonhaber.com/en-el-haki-alan-ortaya-çikti-2012-03-27.html>

Fihi ma fih, (Aralık, 2011). Erişim tarihi: 30 Mayıs 2011.

http://www.lightmillenium.org/winter01/turkish/erol_ithaf.html

Hüsamettin Koçan, (Aralık, 2011). Erişim tarihi: 10 Şubat 2012.

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=120&lang=TR&artistID=586&bhcep=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0>

Murat Morova,

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=179

Mimar Sinan, (Ocak, 2012). Erişim tarihi: 25 Ekim 2011.

http://wikipedia.org/wiki/Mimar_Sinan

Minyatür, (Aralık, 2011). Erişim tarihi: 21 Ekim 2011.

<http://www.huseyinemas.com/kitap.html>

Nuri Abaç, (Aralık, 2011). Erişim tarihi: 21 Ekim 2011.

<http://www.resimkalemi.com/turksanaticilari-biyografisi/8893-nuri-abac-hayati-ve-resimleri.html>

Nuri Abaç, (Aralık, 2011). Erişim tarihi: 21 Ekim 2011.

<http://www.gorselsanatlar.org/cagdas-turk-sanati/nuri-abac/>

Nuri Abaç, (Aralık, 2011). Erişim tarihi: 21 Ekim 2011.

<http://www.meleklermekani.com/turk-ressamlar/107441-nuri-abac-resimleri.html>

Şadan Bezeyiş, (Aralık, 2011). Erişim tarihi: 10 Şubat 2012.

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=523§ion=120&lang=TR&bhcep=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0>

Ulusal mimarlık akımı, (Aralık, 2011). Erişim tarihi: 29 Mayıs 2012.

http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Photo_6_4_yeni-bir-ulusal-mimarlik-anlayisi-iiulusal-mimarlik-akimi.html