

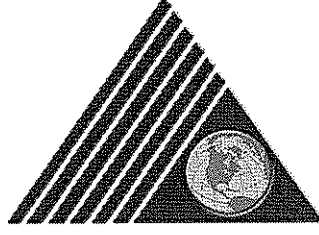
**T.C.
YEDİTEPE UNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**GELENEKSEL TÜRK KÜLTÜR VE SANATININ ÇAĞDAŞ TÜRK
RESİM SANATINA ETKİLERİ**

Oya İNAN ÖZTÜRK

**Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Plastik Sanatlar Master Programı İçin Hazırlanmıştır.**

İSTANBUL, 2006



**T.C.
YEDİTEPE UNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**GELENEKSEL TÜRK KÜLTÜR VE SANATININ ÇAĞDAŞ TÜRK
RESİM SANATINA ETKİLERİ**

Oya İNAN ÖZTÜRK

**Danışman
Prof. Dr. Zahit BÜYÜKİŞLEYEN**

**Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Plastik Sanatlar Master Programı İçin Hazırlanmıştır.**

İSTANBUL, 2006

**GELENEKSEL TÜRK RESİM KÜLTÜRÜN ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM
SANATINDAKİ ETKİLERİ**

hazırlayan

OYA İNAN ÖZTÜRK

Onaylayanlar:

Prof. Dr. Zahit BÜYÜKİŞLEYEN
(Danışman)
(Yeditepe Üniversitesi G.S.F.GRAFİK Tasarım Bölümü)

Prof.Dr.Fevzi KARAKOÇ
(Yeditepe Üniversitesi G.S.F. Plastik Sanatlar Bölümü)

Yrd.Doç.Dr. İsmail İLHAN
(Yeditepe Üniversitesi G.S.F. Plastik Sanatlar Bölümü)

Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Onayı/...../ 2006

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
RESİMLERİN LİSTESİ.....	II
OYA İNAN ÖZTÜRK'ÜN RESİMLERİNİN LİSTESİ.....	IV
ABSTRACT.....	V
ÖZET.....	VI
1. GİRİŞ.....	1
2. TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİNE GENEL BAKIŞ.....	5
2.1. İSLAMİYET ÖNCESİNDE TÜRK RESMİ.....	5
2.2. İSLAMİYETİN KABULÜNDEN SONRA TÜRK SANATI.....	8
2.3. TÜRK RESMİNDE BATILI ETKİLER.....	29
2.4. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİ.....	32
3. GELENEKSEL TÜRK KÜLTÜRÜNÜN RESİM SANATINDAKİ YANSIMALARI	36
3.1. ULUSALLIK TARTIŞMALARI.....	36
3.2. GELENEKSEL TÜRK KÜLTÜRÜ VE YEREL/ULUSAL TEMA..	37
3.2.1. D Grubu ve yeniler.....	37
3.3. GELENEKSEL TÜRK KÜLTÜRÜNÜN BİÇİM VE ANLATIM DEĞERLERİNİN KULLANILMASI /ONLAR VE YENİ DAL GRUBU.....	43
3.3.1. Soyut Sanat ve Gelenek	45
3.4. TÜRK RESMİNİN SON DÖNEMİNDE GELENEKSEL TÜRK RESMİNE ÇAĞDAŞ YORUM.....	54
4. OYA İNAN ÖZTÜRK'ÜN RESİMLER ÜZERİNE AÇIKLAMALAR.....	69
4.1. OYA İNAN ÖZTÜRK'ÜN PROJE KAPSAMINDAKİ RESİMLERİ.....	70
5. SONUÇ.....	80
KAYNAKÇA.....	84
ÖZGEÇMİŞ.....	86

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1.1	Uygur resmi,vakıf yapan prensesler.....	7
Resim 2.1.2	Uygur freski,dağ gölünde ejder	7
Resim2.2.1	Kasru'l Hayri'l Garbi.....	9
Resim2.2.2	Hırbet-El Mefcer sarayından bir rakkase heykeli.....	9
Resim 2.2.3	Rölyef.....	13
Resim 2.2.4	Ahşap kapı.....	13
Resim 2.2.5	Yaldız işli ipek kumaş.....	14
Resim 2.2.6	Çini.....	14
Resim 2.2.7	Selçuklu halısı.....	15
Resim 2.2.8	Farsça ta'lik kıt'a	15
Resim 2.2.9	Hat örnekleri.....	16
Resim 2.2.10	Yazma	16
Resim 2.2.11	El-Cezeri'nin Kitab Fi Hendsiye(otomata) albümü.....	19
Resim 2.2.12	Azerbeycanlı Abdülmümin, VarkaileGülşah.....	19
Resim 2.2.13	Matrakçı Nazuh.....	22
Resim 2.2.14	Nakkaş Osman,Surname.....	24
Resim 2.2.15	Levni.....	27
Resim 2.2.16	Mehmet Siyah Kalem,Keşişlerin Görüşmesi.....	28
Resim 2.2.17	Hız. Ali ve tabutunu taşıdığı devesi ile.....	29
Resim 3.2.1.1	Nurullah Berk, Padişah.....	41
Resim 3.2.1.2	Abidin Dino, Çiçek.....	42
Resim 3.3.1.1	Ağnan Çoker, Beş eleman	51
Resim 3.3.1.2	Devrim Erbil, İstanbul.....	52
Resim 3.3.1.3	Sabri Berkel, Motif veya Yazı.....	53
Resim 3.4.1	Bakan Naci istimyeli , Ayın halleri.....	58
Resim 3.4.2	Fevzi Karakoç, Avda.....	59
Resim 3.4.3	Ergin İnan,İnsan.....	60
Resim 3.4.4	İsmail İlhan	61
Resim 3.4.5	Süleyman Saim Tekcan, Atlar ve Hatlar.....	62

Resim 3.4.6	Erol Akyavaş , Hem Batın Hem Zahir.....	63
Resim3.4.7	İsmet Doğan adsız.....	64
Resim 3.4.8	Nuri Abac.....	65
Resim 3.4.9	Mevlüt Akyıldız.....	66
Resim 3.4.10	Cihat Burak ,Evliya Celebi Seyahatnames.....	66
Resim 3.4.11	Aydın Ayan ,Surname-i Muradiye.....	67
Resim 3.4.12	Şahin Paksoy ,Naima Tarihi.....	67
Resim 3.4.13	Bubi, Evsaf-ı İstanbul.....	68
Resim 4.4.14	Burhan Doğançay,Surname-i Muradiye.....	68

OYA İNAN ÖZTÜRK'ÜN RESİMLERİNİN LİSTESİ

Resim 4.1.1	Tuval üzerine karışık teknik.....	70
Resim 4.1.2	Tuval üzerine karışık teknik.....	71
Resim 4.1.3	Tuval üzerine karışık teknik.....	72
Resim 4.1.4	Tuval üzerine yağlı boya.....	73
Resim 4.1.5	Tuval üzerine karışık teknik.....	74
Resim 4.1.6	Tuval üzerine karışık teknik.....	75
Resim 4.1.7	Tuval üzerine karışık teknik.....	76
Resim 4.1.8	Tuval üzerine yağlı boya.....	77
Resim 4.1.9	Tuval üzerine yağlı boya.....	78
Resim 4.1.10	Tuval üzerine karışık teknik.....	79

ABSTRACT

Traditional culture has been effective along all historical phases of Turkish painting. This effect was solidified on the path to embody a national fine arts style against the tries to establish a universal artistic language. Along the history of Turkish painting traditional culture has hosted two tendencies, one of which is going through traditional and the other local matters. On the other hand Turkish artists have aimed at not staying far from contemporariness. This aim was resulted in localization and nationalization of imported abstract arts from the West from 1950s on through the use of miniatures, calligraphy and similar folkloric arts. This phenomenon was initiated by primitive painters and lasted through Turkish Republic era painters. The situation was renewed by the contributions of Group D, Group Yeniler, Group Yenidal, Socialist Realists, Naives and painters of later periods. Bedri Rahmi Eyüboğlu and Turgut Zaim are distinguished painters that have an extraordinary effect within such contributions. (Arseven,1973;Aslanapa,1993;Tansuğ,1993,1996)

The points cited above were underlined through literature review mostly leaning on the archives of art-magazines such as Milliyet Sanat, Sanat evresi and Sanat Dünyamız along with reference books, while theses and dissertations prepared on the same subject were made use of as well. The uniqueness of this thesis from others has been the point that it focused on the products of artists rather than concentrating on the theoretical dimensions.

ÖZET

Geleneksel kültür, Türk Resim Sanatının bütün dönemlerinde etkili olmuştur. Bu etki, evrensel bir sanat dili yaratılması çabasının karşısında gelişen ulusal bir sanat yaratma eğiliminde somutlanmıştır. Türk resim tarihi boyunca geleneksel kültür yerel konuların işlenmesi ve geleneksel sanatların biçim dilinin kullanılması olmak üzere iki eğilime kaynaklık etmiştir. Öte yandan batının tekniklerini toplumsal temayı işlemekte kullanan sanatçı ulusal sanat çizgisinde kalıp çağdaşıktan uzak düşmemeyi amaçlamıştır. Hatta 1950'li yıllarda batıdan ithal edilen Soyut sanatın köklerini geleneksel minyatür, hat ve halk sanatlarında arayarak en batılı akımlara bile ulusal bir nitelik kazandırmıştır. Primitif ressamlarla başlayan bu olgu Cumhuriyet kuşağı ile sürmüştür. D Grubu, Yeniler, Onlar Grubu, Yenidal Grubu, Toplumsal Gerçekçiler ve son dönem ressamları ile farklı nitelikler kazanmıştır. (Arseven,1973;Aslanapa, 1893;Tansuğ ,1993,1996)

Tüm bu sonuçlara ana kaynak kitapların taranmasının yanı sıra çeşitli sanat dergilerinin taranması sonucu ulaşılan makaleler yardımı ile varılmıştır. Benzer konuda daha önce yapılmış tez çalışmalarından da yararlanılmıştır. Ancak mevcut çalışmalar sorunu daha çok teorik boyutu ile ele almaktadır. Bu çalışma sanatçıların üretimini esas almasıyla diğer çalışmalardan ayrılmaktadır.

1. GİRİŞ

Geleneksel kültürün resim sanatına yansımaları konusunu araştırırken, öncelikle "geleneksel kültür" kavramının altını çizmek faydalı olacaktır. Bu çalışma bağlamında, geleneksel kültürün resimsel alanda ortaya koyduğu dil esas alınmıştır. Bu dil, resim tekniğinde olduğu kadar konu seçiminde de kendini göstermiştir. Dolayısıyla geleneğin resim sanatına etkisi araştırılırken bulgular, teknik ve konu tasnifinden ziyade sanatsal dönemler baz alınarak ortaya konulmuştur.

"Gelenek" en öz tanımı ile bir toplumda yada toplulukta kuşaktan kuşağa iletilen kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışların tümünü ifade eder. "Geleneksel" ise, bu davranış bütünü benimsyen, uygulayan tavidir

Geleneksel, çeşitli çevrelerce değişik şekillerde yorumlanmıştır. Kimi çevrelere göre eskiyi ifade etmekte ve bir geri kalmışlığı ifade eder , kimi çevrelerce de, "eski yeni tanımlar" görüşü hakim olmaktadır. Bazı görüşler ise ,geleneği tamamen yok sayarak modernizmi tanımaktadırlar. Bu çalışmada geleneksel etki tüm bu yargılardan bağımsız,nesnel olarak ele alınmıştır.

Modern Türk resmine giriş yapmadan evvel, Türk geleneksel sanatlarını irdelemek ve bu irdelemenin sonunda ancak "modern" olana "geleneksel"in etkisini ortaya koymak zorunluluğu doğmaktadır. Bu bağlamda geleneksel sanatlarımız minyatür, hat ve halk sanatı ürünlerine birinci bölümde geniş bir yer ayrılmıştır. Hatta minyatür sanatının ilk örnekleri olan Uygur minyatürlerine dek süreç geri çekilmiştir. Çünkü geleneksel etkilerinin kökü 7. yüzyıl Uygur minyatürlerinde saklıdır. Bu gelenek tüm sanatsal ve uygarlık dönemlerinde Türk sanatlarını etkilemiş, farklı uygarlıkların etkileri bu tarihi miras üzerine inşa edildiği ve halk sanatı ürünlerinde ise saray sanatının dışında kalan Türk resmi üretimi görülmektedir.

Osmanlı Türkiye'sinde ekonomik, siyasal, toplumsal ve askeri alanda yaşanan gelişmelere paralel olarak yoğunlaşan batılı tarzda yaşama isteği, doğal olarak resim alanına da yansımıştır. 19. yüzyıla kadar Türk resminin genelini geleneksel tekniklerle yapılan, renk, mekan ve perspektif açıdan üsluplaşmış betimlemeler olan duvar resimleri ve minyatürler oluşturmaktaydı. 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde ise batılı anlamda tuval resmine geçiş başlamıştır. Bu dönemde Avrupa'da eğitim gören Türk ressamaları söz konusu gelişmeye öncülük etmişlerdir.(Tansuğ, 1996)

Çeşitli kaynaklara göre Türk resminde batılı anlamda tuval resmine geçiş 19.yüzyıl olarak belirtilmektedir.O dönem eserlere bakıldığında batı resim anlayışının yanı sıra gelenek etkilerinden tamamen kopulmadığı görülmektedir.

*“Osmanlı İmparatorluğu’nda yenileşme eylemlerinin askeri ve teknik alanda başladığı bir gerçektir. Askeri örgütü yenileştirmeyi amaçlayan 18. ve 19. yüzyıl padişahları,birbiri ardına kurdukları teknik okullarda yabancı uzmanların önderliğinde modern bir eğitim programı uygulamışlardır. Giderek bu okulların hepsinde matematik, geometri, haritacılık yanında teknik resim dersi yer almıştır. Önce matematik okulu olup daha sonra **Mühendishane-i Bahri-i Humayun** adıyla 1783’ de kurulan **Mühendishane-i Bedri-i Humayun** ‘da, 1834’te açılan **Mekteb-i Harbiye**’de yabancı uzmanların verdiği resim dersleriyle ve giderek oluşturulan ressam sınıflarında yetişen öğrenciler ,tuval resminin öncüleri olmuştur.Bunlar daha sonra açılan **Galatasaray Sultanisi, Sanayi ve Mülkiye Mektepleri, sivil idadiler, mualim mektepleri** ve **Darülsşafaka Lisesi** eklenmiş ve 1883’de **Güzel Sanatlar Akademisi**’nin kuruluşuna kadar resim eğitimi yönlendirilmiştir. (Renda, 1993)*

1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurulması önemli bir adımdır. Birliğin kurucuları Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu ve Fahrettin'dir. Cumhuriyet dönemi resmi, yeni bir kültür oluşturma ve Osmanlılığa karşı Türklük bilincini oluşturma çabasıyla geleneksel sanatlardan uzak durmuştur. "Batı medeniyetlerini yakalama" düsturu dönemin resim sanatında batılı tekniklere açık olma şiarıyla ifade bulmuştur. Dönemin sanatçıları Çallı kuşağının renkçi anlayışının yanında çizgiye, kuruluşa ve yapısal sağlamlığa öncelik vermişlerdir.(Tansuğ, 1996)

Ancak devletin bizzat sanat politikasını belirleme ve bu alanda da "halkçılık" ilkesini yerleştirme çabasının bir ürünü olarak ortaya konan çalışmalar -Yurt gezileri vs.- bu kez tema seçimi ile geleneksel kültürü resim sanatı ile buluşturmuştur. Cumhuriyet dönemi resminde teknik batılı iken konu Anadolu insanının yaşam biçimi, Anadolu doğası ve portreler olmuştur. Cumhuriyet ideolojisi böylece teknik anlamda batıdan geri kalmazken bir yandan da ulusal sanatı oluşturma adına adım atmış olmaktadır. Aynı zamanda bu dönem vurgulanması gereken bir diğer gelişme ise sanatçı ve halkı buluşturma kaygısı, sanatı halka yayma eğilimidir. Başta Yurt Gezileri olmak üzere Osmanlı

sanatçısından farklı olarak Cumhuriyet sanatçısı halkın arasına karışmakta, onun yaşamını paylaşmaktadır. Öte yandan halktan sanatçıya akan bir kanal olarak halk da yaşam biçimini ona sunmaktadır. Kendi yaşamını tuvalde/sanatta gören halk, böylelikle teknik olarak yabancılik çekse dahi kendi yaşamını aktaran sanata yakınlık duyduğu görülmektedir.

D Grubu, Yeniler ardından Onlar ve Yeni Dal Grubu ile 1933'ten itibaren 1950'li yıllara dek geleneksel kültür hem teknik hem tema ile resim sanatında belirleyici olmuştur. İkinci Dünya Savaşı yıllarında ulusal bilincin yeniden önem kazanması ile yerellik, ulusallık, geleneksel kültür eğilimleri yoğunlaşmaktadır. Bu dönem geleneksel tavır bir yönü ile tartışılırken karşısına "evrensel olma", "yerellik/evrensellik" açmazları konmamıştır henüz. Eski sanatın batı taklitçiliği ve bir Türk sanatı oluşturma çabaları geleneksel olanı gündeme getirmektedir.(Tansuğ, 1996)

Bu dönemlerde bir yandan evrenselliği yakalamaya çalışma diğer yandan da ulusal sanatı oluşturma çabaları görülmektedir. Geleneksel kültürden uzak duran sanatçılardan konunun gereği söz etmeyeceğiz. Tuval resmine geçişten sonra batılı anlamda üretilen resimlerde geleneksel sanatlardan ya tema ya da teknik açıdan yararlandığı görülmektedir. Bu etkiler ülkenin içinde bulunduğu çeşitli toplumsal ve siyasal etkiler sonucu bazı dönemlerde yükselişe geçtiği döneme ait eserler incelendiğinde anlaşılmaktadır.

1970'lerin sonunda bu kez Evrenselci tarafın atağı söz konusu olur. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında Türk sanatına Kavramsal Sanat olgusu girer. Kavramsal sanatçılar, Amerika ve İngiltere'de doğan tüm dünyaya yayılan bu akımı çok geçmeden ülkede uygulayarak evrensel bir dil yakalama endişesi içine düşerler. İlk Yeni eğilimler sergisi ile Batı taklitçiliği, ulusallık ve yerellik tartışmaları yeniden alevlenir. Ancak Kavramsal Sanatın ülkemize girdiği bu ilk yıllarda dahi ortaya konan çoğu eserin ulusal/yerel öğeler taşıdığı görülmektedir. Bu öğeler çoğunlukla tuvalci kavramsal sanatçılarda kendini gösterir. Enstalasyon sanatçıları ise bireysel ve evrensel temalar görülmektedir. Aynı dönemde Hüsamettin Koçan, Balkan Naci İslimyeli, Nur Koçak gibi isimlerin geleneksel kültüre çağdaş bir yorum getirdiği söylenebilir.(Tansuğ, 1996)

Görüldüğü gibi Türk resim sanatımızın her döneminde geleneksel kültür etkisi sanatçıların üretimini belirlemiştir. Ancak 1980'den sonra 1990'larda ve günümüzde ağırlıklı üretim alanını belirleyen Kavramsal Sanat'ta artık geleneğin kalıntılarının silinmek üzere olduğu iddialı bir söylem de olsa çekince ile belirtilebilir. Kavramsal Sanat'ın

felsefesi gereği, geleneksel kültürden faydalanan sanatçıların kaygılarının bu akımda mevcut olması mümkün değildir. Nitekim Kavramsal Sanat siyasi platformda küreselleşmeye karşılık gelen özelliği ile zaten ulusal bilincin ortadan kaldırılması, sınırların yok edilmesi amaçtır. Bu anlamda ulusal benliğin silinmesi ve "dünya vatandaşlığı" hedefi geleneksel kültürün resimsel alanda varlık bulmasını kendiliğinden dışlamaktadır. Bu olgunun ayrı bir araştırma konusu olduğu fikriyle bu çalışmada Kavramsalcılara çok fazla değinilmemiştir.

Başlangıcından bugüne Türk resim sanatında geleneksel kültür etkisini araştırırken çeşitli isimlerden söz ettik. Ancak anmadığımız sayısız ismin bulunduğu muhakkak. Her birinin katkısını, içinde buldukları dönemin sanatsal özelliklerini anlatırken ortaya koyduğumuz inancındayız.

2. TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİNE GENEL BAKIŞ

2.1. İslamiyet Öncesinde Türk Resmi

“Türk resim sanatı Budizm ,Maniheizim ve İslamiyet devri olarak üç din çerçevesi içindeki eserleri ihtiva eder. Böylece 8. yüzyıldan 9 .yüzyıl sonuna kadar yayıldığı görülmektedir.

Türk resminin en eski örnekleri Uygur duvar freskleri ile minyatürleridir. Kompozisyon sıralama halinde ve simetrik bir düzendedir. Renklerde ,koyu mavi ve kırmızının bol olduğu parlak renkler kullanılmıştır.

Portre resmi ilk defa 750 yılından sonra Türk duvar resimlerinde başladığı görülmektedir. O zamana kadar insan vücudu gibi yüz de şemalara göre çiziliyordu. Hoçada bulunan 8.ve 9. yüzyıla ait koşan at freski yeni realizmin ilk örneklerinden sayılmaktadır.

9.yüzyıldan itibaren Türklerin Orta ve Yakın Doğu bölgelerinde Irak ,Mısır,İran ,Afganistan,Hindistan gibi ülkelerde Türk resminin etkin olmasını sağlamıştır. Bu ülkelerin resim sanatında Türk niteliği bulunmaktadır.İslamiyet öncesi Orta Asya Türk resim kaynakları Çin,Hint ve İran etkileriyle karışmış olduğu için karakteristik Türk özelliklerinin belirgin olarak açıklanması gerekir.Bu henüz yapılmamıştır fakat buna rağmen bazı eserlerde Türk niteliğini kavrama imkanı vardır. (Altan,1995)

İlk örneklerine 8. yüzyılda rastladığımız Uygur minyatürlerinde Mani dininin etkileri görülmektedir. Mani'nin resim yapmayı çok sevdiği ve dinini resim aracılığıyla yayma eğiliminde olduğu bilinmektedir. Bu nedenle Uygurlar'da minyatür sanatı oldukça ilerlemiştir. Bu minyatürlerde Mani rahipleri dini törenlerde canlandırılmaktadır. Kompozisyon sıralama halinde ve simetrik düzene göredir. Parlak renkler kullanılmıştır. Süslemeler halinde çiçekler ve üzüm salkımları uzanmaktadır. Minyatürlerdeki genel özellikler -uzun saç, dolgun yanak, ufak ağız, ince burun, çekik göz ve kaş- temel alınarak ortaya çıkmış olan "Uygur tipi", sanat tarihi terminolojisine yerleşmiştir. Bu tip, İslam sanatı içinde de tekrarlanmış ve böylece Türk tipinin özellikleri belirlenmiştir.(Resim 2.1.1), (Resim2.1.2)

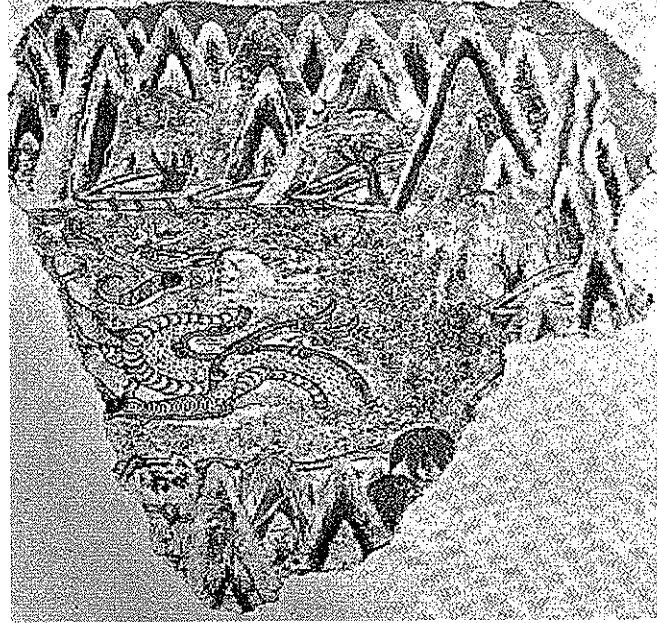
Günümüze kadar gelen Uygur resim örneklerinde görülen ejder,geometrik desenler, bulut, Anka kuşu gibi motifler bize Çin etkisini göstermektedir.

Türk resim sanatında portrenin ilk örneklerine Uygur eserlerinde karşılaşmaktayız. Uygurlardan kalan örnek resimlerde portrelerdeki yüzler tamamen şematik anlayışla birbirine benzer şekilde resmedilmiştir.

Budist olan Uygurlar, Doğu Tukyularında daha üstün bir medeniyete sahiptiler.Uygurların memleketlerinde yapılan kazılar kültür seviyelerini göstermektedir. Kazılardan büyük sanat değeri taşıyan eserler bulunmuştur.Yer altında, Buda tapınakları harabeleri ,fresklerle süslü duvarlar, işlenmiş vazolar, yazmalar ve minyatürler bulunmuştur. Bu eserler büyük boyutlarda ve kırmızı zemin üzerine renkli olarak figürler işlenmiştir.Budizm ile maniheizm'le ilgili dini sahneler tasvir edilmektedir. Bu freskler Altıncı yüzyıla kadar çıkar , ama Buda figürleri Dokuzuncu yüzyıla aittir.(Arseven ,1973)



Resim 2.1.1 .Uygur resmi, vakıf yapan prensesler



Resim 2.1.2. Uygur freski, dağ gölünde ejder

2. 2. İslamiyetin Kabulünden Sonra Türk sanatı

Yedinci yüzyılın başlarında Asya'nın güneyindeki Arabistan yarımadasında doğan müslümanlık dinini yaymak için Araplar dünyayı fethetmeye başlarlar.Mekke'de ortaya çıkar ve sadece yirmi yıl sonra mezopotamya'yı ve kuzey Afrika'yı işgal eder.İşgal ettikleri ülkelerin kendilerine özgü sanatları vardı fakat istila ettikleri memleketlerin sanatında ve kültüründe değişikliğe sebep olmuşlardır.Bunun sonucu bu ülkeler İslam dünyasının birer parçası haline gelmişler ve yeni sanata ve kurallarına uymaya çalışmışlardır.Bu kurallar her ülkeye göre değişiklik gösterir. Mahalli gelenekleriyle birleştirerek İslam sanatını uygulurlar.İslamiyetin kabulünden sonraki devirlerde Türk sanatı da milli karakterini korumakla beraber , bu değişiklikten etkilenmiştir.(Arseven, 1973)

Yeni bir İslam toplumu olarak Anadolu şehirlerinin toplumsal yapısı da sürekli olarak değişim göstermekle beraber bölgeler arası farklılıkta göstermiştir.Göçebelerin yerleşmesi ve şehirdeki yeni nüfusun yerli halka oranı sanat ürününün niteliğini etkilemiştir.Yerli halk oranı yüksek bölgelerdeki eski sanat gelenekleri daha çok direnişe geçmiştir.Sanat şekillerinde de görülen değişiklikler de islami kaynaklı olabilirdi.(Kurban, 1994)

İslam eserleri içinde tasvir yasağına meydan okuyan çarpıcı örnekler bulunmaktadır. En eski örneklerden biri Kuseyr Amra sarayının duvar resimleridir. (Resim 2.2.1)

Sarayın cephe resimleri kadın ve erkek figürlerinden oluşur. Bir diğer örnek olan Hırbet el Mefcer sarayının mozaik ve kabartmalarında çeşitli hayvan figürleri görülmektedir. Hatta sarayın insan figürü heykelleri çıplaklığı ile dikkat çekmektedir. (Resim 2.2.2)

Mezar taşları ise adeta böyle bir yasağın olmadığını ispat etmek isteyen figürlerle bezelidir. İslamiyetin daha ilk yüzyılından kalma mezar taşlarında ölü ile ilgili kadın ve erkek figürleri yer almaktadır. 12. yüzyıldan kalma Nasreddin Hoca mezarlığının mezar taşları, Kırşehir Celal Hatun mezar taşı, çeşitli figürlerin görüldüğü bu tür taşların yalnız bir kaçıdır. (Öney ,1998)



Resim 2.2.1 Kasru'l Hayri'l Garbi, duvar resmi, Kuseyr Amra sarayı



Resim 2.2.2 Rakkase heykeli, Hirbet El Mefcer Sarayı

Görüldüğü gibi İslam'da tasvir yasağından söz etmek doğru bir tutum olmayacaktır. Ancak, bir dönem, tasvirlerin durgunlaştığı ya da batı sanatından farklı bir gelişim izlediği yadsınamaz. Bu durum araştırmacılarca, Batı sanatının "İkonaklasms" döneminden İslamiyetin de etkilendiği şeklinde açıklanmaktadır. İslam sanatının Batı sanatıyla gösterdiği farklılık ise, İslam'ın tanrı anlayışında ve İslam düşüncesinin Batı düşüncesinden farklılığında aranmalıdır.(Öney, 1998)

İslamlık, puta tapma devirleri kalıntısı, insan yada hayvan figürlerinin tasvirine karşı olduğundan, İslam'ı kabûlden sonra, sembolik ve puta tapma anlamı taşıyan bütün hayvan şekilleri bırakıldı. Fakat figürlerin sanat karakterleri korundu. Bunlar bitki , üsluplaştırılmış çiçek olarak kullanıldı. Bu nedenle , ilkel devirlerin eserlerinde bol bol kullanılan ejder , kaplan ve kuş gagalı akbaba , sonraları Türk sanatında kayboldu. Yerini hayvan figürlerini şema halindeki soyut şekilli motiflere bıraktı. Bu şekillerle birlikte Türk sanatının daimi motifi olan geometrik değişik şekiller görülmekte. Bu geometrik süsler her devirde kullanılmış, sanata kişisel ve ulusal bir orijinallik sağlamıştır.(Arseven ,1973)

İslam'daki tasvir yasağını kabul etmeyenlerin yanı sıra bazı kaynaklarda ise İslamiyetten sonra figürün yavaş yavaş yerini geometrik ve sembolik şekillere bıraktığından söz edilmektedir. İslam'da figür yasağının olmasıyla gelişen geometrik formları Selçuklu eserlerinde de görmekteyiz. Geometrik geçmeler Ay ve Güneş'i sembolize eden rozetlerle karşılaşmaktayız.(Resim 2.2.3)

Anadolu'da çok uzun bir geçmişi olan dokuma sanatı Türklerin Anadolu'yu yurt edinmesinden sonra hızla gelişmiştir. Kumaşlar ipek , altın ve gümüş teller gibi değerli malzemelerle dokunmuş ve her devrin üslubunu yansıtan motifler ve renklerle süslenmiştir. Kumaşlar bu nedenle dokunduğu devrin tarihini yansıtmaktadırlar.(Yetkin 1973)

Selçuklu dönemindeki kumaşlarda sivilize edilmiş hayvan motifleri bulunan desenlerde hayvanların başları ve kanatları sırma ile işlenmişti. Bir çember içine çizilmiş tek başlı dört kaplan , sekiz köşeli bir alan içinde ya sırt sırta vermiş iki arslan ya da karşı karşıya iki kuş deseni , sık sık kullanılan motifler olmuştur.(Arseven ,1973)

Dokumalarda kullanılan her bir motifin ayrı ayrı anlamları olması ve dokuyan ve yahut dokutan kişinin duygularını yansıtan motifler kullanılmaktadır. Yarı sivilize edilmiş bitkisel motifleri, hayvan sivilizasyonu sonucu meydana gelmiş olan rumi motifi, bulut ve

yazı sanatı Anadolu Selçuklu ve Osmanlı'da taş işçiliğinde, çini ahşap, maden sanatı, seramik, kumaş ve halı desenleri olarak kullanılmıştır. (Resim 2.2.4, 2.2.5, 2.2.6)

Türk halı sanatı, Türklerin geleneksel sanatı olarak Türk sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Halı sanatı sürekli gelişim göstermiştir. Halıya karakterini veren düğümlü halı tekniği ilk kez Orta Asya'da Türklerin bulunduğu bölgelerde ortaya çıkmıştır ve Türkler tarafından geliştirilmiştir. Selçuklular ise düğümlü halı tekniğini bütün yakın doğuya tanıtmışlardır. Selçuklu halılarında koyu renk zemin üzerine açık, açık renk zemin üzerine ise koyu renkle değerlendirilen motiflerin sonsuza doğru sıralanışı, Türk halı sanatındaki düzen esasının başlangıcı olmuştur. Geometrik desenlerin arkaik görüntüsü yanında, sitleye bitkisel motifler ve kıvrık dallı süslemeler kullanılmıştır. Selçuklu halı desenlerinde kufi yazılı bordürler daha sonraki Türk halı desenlerinde de görülmüştür. (Yetkin, 1993) (Resim 2.2.7)

Türklerin sanata yaptıkları en önemli bir diğer katkı ise çinicilik olmuştur. İlk defa mimari süslemede çini Anadolu'da Türk eserlerinde görülmüştür. Renkler parlak beyaz üzerine mavi, yeşil, fuz ve mercan kırmızıdır. Motifleri karanfil, lale, papatya, sümbül, gül, menekşe, zambak, nar, erik çiçeğidir. Bu motifler arasında kaplan ve pars beneklerinden oluşturulan çin temani –bulut, balık, kuş ve çeşitli hayvan figürleri sık sık kullanılmıştır. Çini sanatı 18. yüzyıldan sonra önemini kaybetmeye başlar ve neo-klasik dönemde unutulur ve yerini duvar resmine bırakır. (Köroğlu, 2002)

“Anadolu Selçuklu yine İran etkileri taşımakla birlikte başkalaşmış ve Anadolu-Türk nitelikleri kazanmış resim örnekleri duvar çinileri üzerinde görülmektedir. Konya Alaaddin Köşkü, Kubadabad Sarayı gibi yapılarıdaki çiniler insan ve hayvan figür üslubunun nasıl gerçekçi bir yöne girdiğinin fikrini vermektedir. Figürler çoğu zaman bitkisel formlar içinde yer almıştır ve yer yer portre özellikleri de taşımaktadır” (Altan, 1995)

İnsan ve hayvan figürlerinin tasvirinin İslamın gelmesiyle birlikte yasaklanması resim ve heykel sanatının gelişimini engellemiş, bunun sonucu olarak plastik mimariye ve hatta sığınmak zorunda kalınmıştır. Yazının kıvrık çizgilerindeki estetik hat sanatını ortaya çıkardı. Yazıdaki estetik değerleri artırmak için sanatçılar İslam'ın ilk yüz yılında geometrik şekilleri olan ve kufi adı verilen yazı şeklini geliştirdiler. Köşeli harfleri olan ve çivi yazısını andıran bu yazı sonradan daha yuvarlak hatlarda yazılmaya başlandı. (Arseven, 1973)

Hattatlar hat sanatında yazının kıvraklığından yararlanarak insan yüzü ,hayvan motifi gibi canlı tasvirleri yaptıkları görülmektedir.Bu ise bize gelenekselin katı kurallarının yine geleneksele bağlı kalarak nasıl yıkılmaya çalışıldığını gösteren ilk örneklerdir.(Resim 2.2.8,2.2.9)

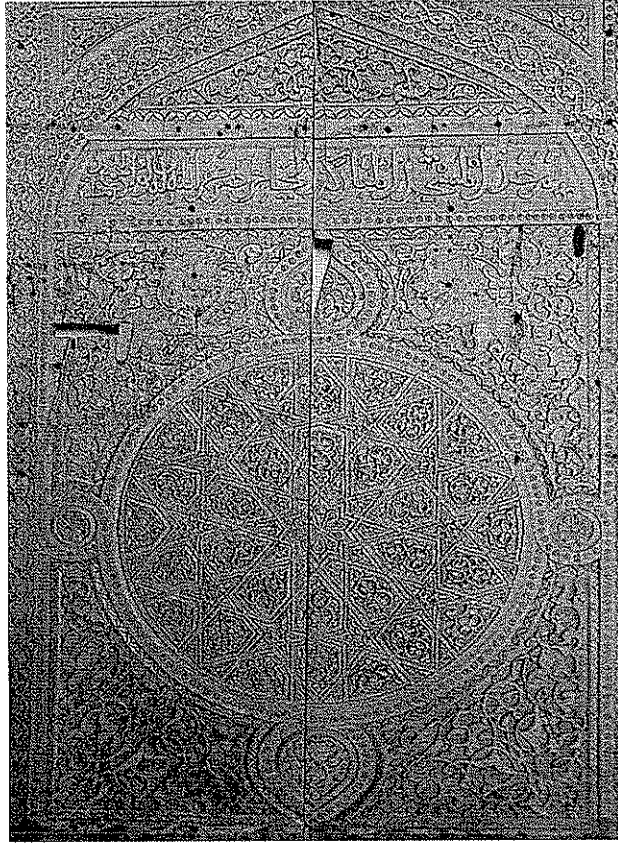
Tezhip (kitap süsleme sanatı) Osmanlı'da gelişmiş bir sanattır.Hattatların yazdığı yazıları tezhipcilere (müzehiplere) verilir ve bunlar tarafından bu yazılar çerçeveselenecek tezhibe özgü motiflerle süslenirdi.Bu işçiliğe "altınlamak" anlamına gelen Tezhip denildi. Tezhipciler aynı zamanda minyatür ressamı idiler.Tezhipler her devirde değişik usulpler geliştirmiştir.En son vardığı nokta klasik devirdir.Bu devirdeki tezhip motifleri aynı devrin abidelerinde, sanat eşyasında de kullanılan stilize edilmiş hayvan motifleri,kıvrımlı dallar ve geometrik figürler oluşturmaktadır.Lale devrinde ise soyut şekillerin yerini çiçek motifleri aldı.(Arseven ,1973) (Resim 2.2.10)

Tezhip sanatında, özel hazırlanmış ve aherlenmiş kağıtlara is mürekkebi, altın, gümüş ve tezhibe ait özel hazırlanmış renk tonları kullanılarak meydana getirilir.Tezhipte kullanılan kağıtlar bitki ve kök boyalar ile boyanır. Kullanılan motifler rastgele seçilmez her biri ayrı ayrı değerleri sembolize ederler.Osmanlı'da batı resim tekniğinin uygulanmaya başlamasıyla birlikte tezhip sanatında yozlaşma başlamıştır.

Türk sanatında yine önemli bir dal olan cilt sanatı islamiyetten sonra kitap resmine ve süslemeciliğe yönelen sanatçılar kitap sanatını geliştirmişler ve kitap sanatına sanat değeri yüksek ciltler yapmışlardır. İlk örnekleri Selçuklu ve Beylikler dönemine aittir.Cilt sanatında genel olarak kahve renkli deri kullanılmış ve eski motiflerimiz uygulanmıştır.(Tanındı, 1993)



Resim 2.2.3 Kayseri-Sivas (Tuzhisar)Sultanhan'ın köşk mescidinde,rölyef, çift ejder Kabartması(1232-1236)



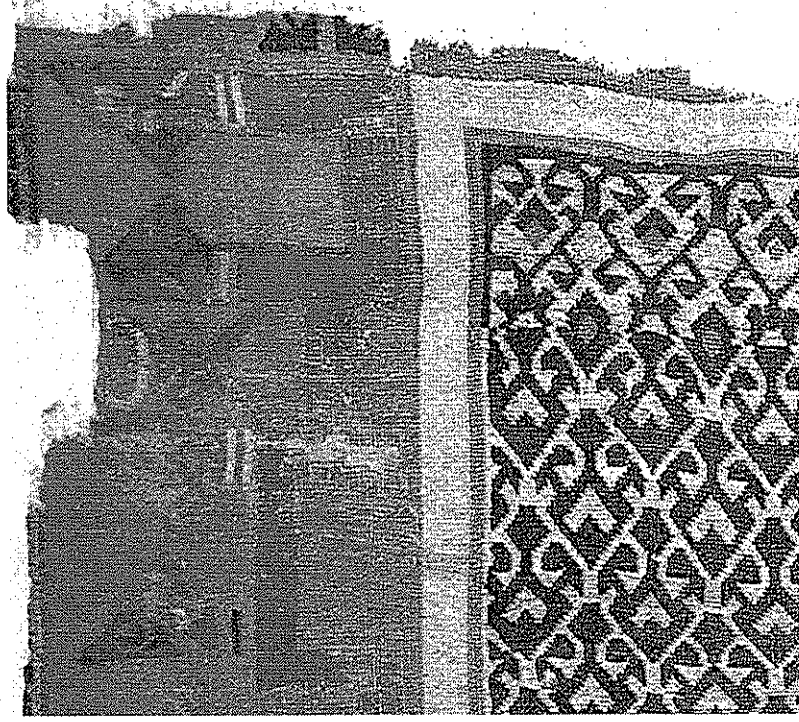
Resim 2.2.4 Ankara Etnografya Müzesi'nde Ankara Hacı Hasan Cami, ahşap kapı (13. yüzyıl başı)



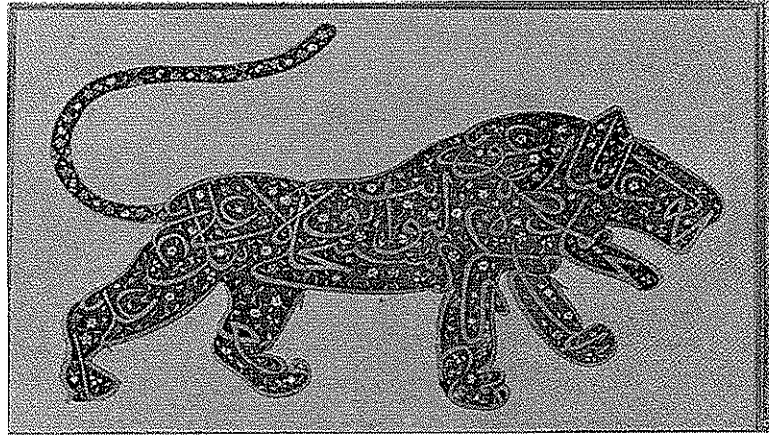
Resim 2.2.5 Yaldız işli ipek kumaş 13.yüzyıl,Konya



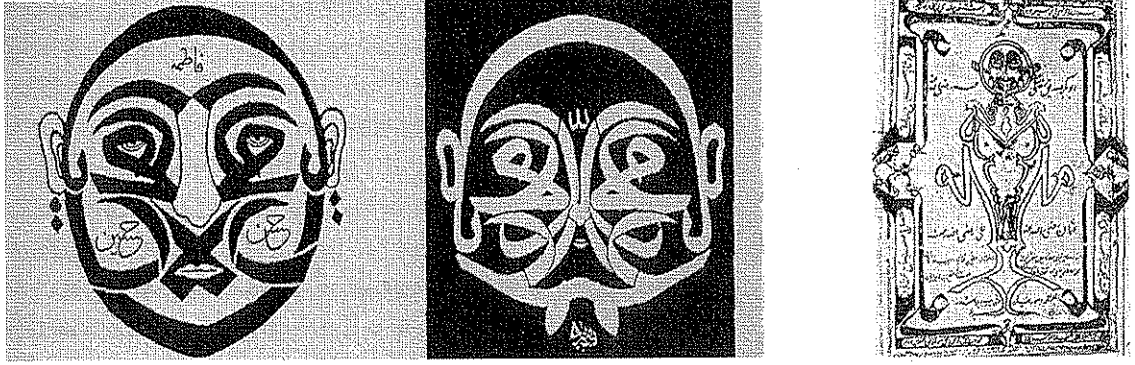
Resim 2.2.6 Beyşehir Kubadabad Sarayı, çini,1236, sıratlı tekniği,Konya
Karatay Medresesi Müzesi



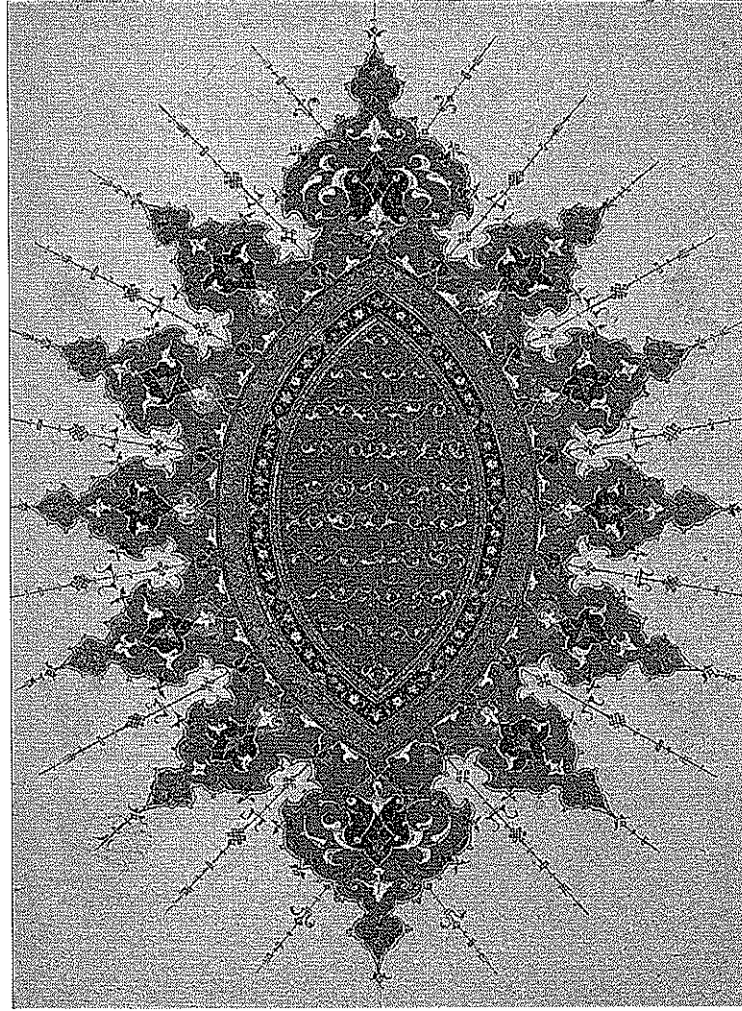
Resim 2.2.7 Konya Alaeddin Camii'nden gelme Selçuklu halısı,13.yüzyıl,Konya,
İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi



Resim 2.2.8 Farsça ta'lik kıt'a,Alıyyü'l Katib.Mecmaü'l-Acaib
İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi,Ft.1423,66v.,280x385 mm.



Resim 2.2.9 Al-i Aban'n resmi ve Cihan-ı Yar-ı Güzin



Resim 2.2..10 Yazma,Koca Nişancı Celalzade Tevkii Mustafa'nın Tabakatü'l Memalik
Ve Derecatü'l Mesalik adlı kitabı.13.yüzyıl,Süleymaniye Kütüphanesi.

Anadolu Selçuklularının 1071'de Anadolu'ya gelmelerinden önce belli bir resim stili geliştirdikleri bilinmektedir. Özellikle cam, fresk, seramik ve çinide görülen ortak üslubun kökü Uygurlara dayanmaktadır. Ancak bu figür üslubu Uygurlardan sonra minyatürden ziyade el sanatlarının çeşitli dallarında tekrarlana gelmiştir. Anadolu Selçuklu minyatürlerinde Uygur üslubunun yanı sıra diğer uygarlıkların oldukça etkili olduğu görülmektedir. Bu etki ilkin Abbasi minyatürleri aracılığıyla yerleşmiştir. Abbasiler devrinde, zenginlerin değerli yazmaları resimlendirme merakında oldukları bilinmektedir. Bu sınıf, bilimsel kitapları Yunanca'dan Arapça'ya çevirterek resimlendirmekteydi. Bu dönem felsefe, tıp, astronomi ve tarihle ilgili pek çok yazma bulunmaktaydı. Bu eserler tercüme edildikten sonra resimleri de kopya edilmekteydi. Böylece Uygur üslubuna Yunan etkisi de ekleniyordu. (Öney, 1988)

El Cezeri'nin bir eseri, Artuklu Emiri Nasreddin Mahmud'un emriyle Diyarbakır'da yazılan Ottoma, ilginç minyatür örneklerinden biridir. Kitap mekanik ve otomatik aletlerin işlemlerini konu etmektedir. Eserde 50 otomatik aletin yapımı anlatılmaktadır. Figür tipleri yuvarlak yüzleri, çekik gözleri ile yine Uygur tipini yansıtmaktadır (Resim 2.2.11) Artuklular dönemine atfedilen bir astronomi katibi Artuklu sultanı için Diyarbakır'da otomatik aletlerle ilgili eser yazan Cezeri , kayseri ve Aksaray'da astroloji ve sihirle ilgili eser hazırlayan Selçuklu Sultanı II.Gıvasi yazdıkları metin açıklamalarında ilkel çizgilerle resimler yapan sanatçılardı.(Tanındı ,1993)

"9. yüzyıldan itibaren Türklerin Orta ve Yakın Doğu bölgelerinde Irak , Mısır, İran,Afganistan ,Hindistan gibi ülkelere egemen olmaları bu çevrelerde Türk resminin etkin olmasını sağlamıştır.Bu ülkelerin resim sanatında Türk niteliği bulunmaktadır.

Anadolu Selçukluların resmini etkileyen sadece İran değildir.Bizans kaynakları da Selçuklu resmini etkilemiştir.1271'de yazılmış bir yazma eser Bizans etkili minyatürler taşımaktadır.Bunların içinde çok başlı melek figürlerinin Hint resim sanatından etkilenmiş olmaları muhtemeldir.Cinler,periler gibi mistik masal temalarını ele alan resimler, Anadolu Bizans geleneğine çok şey borçludur.Bu dönemin Türk resminde süsleme anlayışında İran etkisi,düzen anlayışında ise Bizans etkisi sezilir.

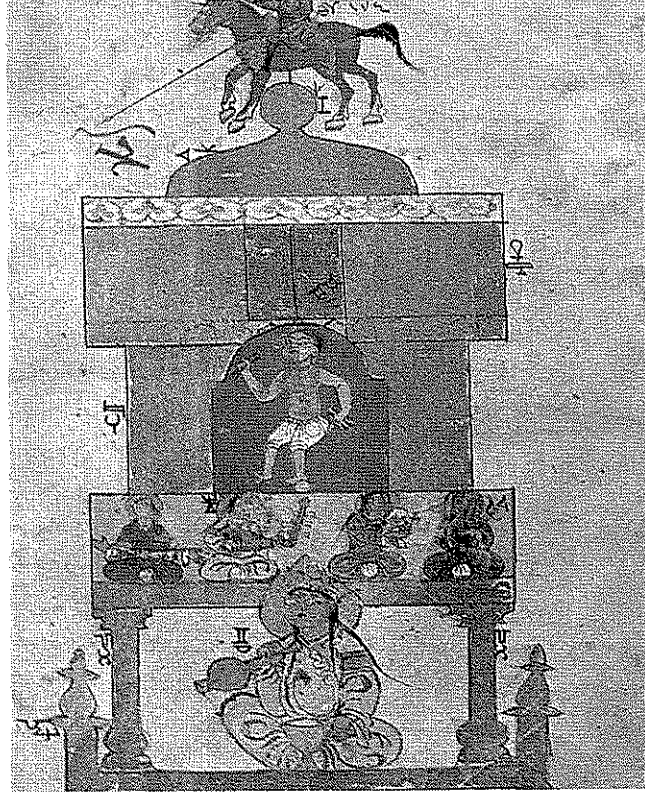
Anadolu Selçuklu resim sanatında karşımıza çıkan Varka ile Gülşah adlı yazmanın minyatürleri 13.yüzyıl Türk resim sanatının nitelikleri hakkında fikir vermektedir."(Altan,1995)

Varka ve Gülşah minyatürleri Topkapı Sarayı Müzesi kütüphanesinde korunan Varka ve Gülşah adlı mesnevîde yer alır.Ufak boyda 71 adet minyatürden oluşan Varka ve Gülşah minyatürleri, 13. yüzyılın başından bugüne kalan Selçuklu mektebinin en eski ve tek örneği olarak kıyafetleriyle Türk tipini yansıtmaktadır. Yapıtın minyatürlerinde çizgi ve renk, erken İslam minyatür sanatının diğer örneklerinde olduğu gibi soyutlayıcı biçimde kullanılmıştır. Figürlerin bulunduğu mekanlar ve doğa,simgesi olarak belirtilmiş zemin kırmızı,mavi renkler ile boyanmış ve Selçuklu mimarisinde görülen öğeler resmedilmiştir. (Köroğlu, 2002)

Kuvvetli kırmızı, mavi, siyah renklerin kullanıldığı Varka ve Gülşah minyatürlerinde kökü Uygur tipine dayanan figür anlayışı devam etmektedir. Yuvarlak yüzlü, uzun örgülü saçlı, çekik gözlü, keman kaşlı, ufak ağızlı tipler karşımıza çıkmaktadır. (Resim 2.2.12)

Selçuklu minyatürleri içinde Uygur stilinin egemen olduğu örneklerin dışında Bizans etkisinden de ciddi olarak söz etmek gerekmektedir. Bu etkiyi doğrulayan en önemli eser 13. yüzyıla ait Nasr el-Din Sivasî'nin Tezkeresidir. Bir diğer örnek ise yine 13. yüzyıla ait Kitab Dakaik el-Hakaik (Hakikatin Ayrıntılarının Kitabı) tir. Bu eserlerin minyatürlerinin aynı kişi tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Astrolojik figürler, büyü sahneleri, çok kafalı çok kollu melekler ve hayali kuşlar gibi konular işlenmiştir. Minyatürlerin üslubunda Selçuklu, Hint ve Bizans gibi birden çok etki görülmektedir.(Öney, 1988)

Anadolu Selçuklu minyatürü örnekleri günümüze oldukça az sayıda ulaşmıştır. Bu minyatürlerin tümü devrin üslubuna uygunluk göstermektedir. Bizans, Yunan, Hint, Arap etkilerine rağmen minyatürler, genel Selçuklu-Uygur tarzını yansıtmaktadır.Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılmasından sonra Anadolu'da küçük devletçikler şeklinde Türkmen beylikleri varlık göstermiştir. Anadolu Selçukluları ile Osmanlı Devleti arasında bir geçiş dönemi teşkil eden bu devir, Anadolu Selçuklu' nun bir devamı olmakla beraber sanat, dil ve edebiyat alanında önemli gelişmelere sahne olmuştur.



Resim 2.2.11 El-Cezeri'nin Kitab Fi Hendeziye(otomata) albümü,otomatik çalgılı saat tasviri,minyatür,1206,Diyarbakır,İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı,Ahmet III,3472,S.88b



Resim 2.2.12 Azerbeycanlı Abdülmümin, Varka ile Gülşah ,13.yüzyıl minyatür, İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı,Hazine 841,s.65a

“Anadolu Selçuklu devri sonrası Anadolu Beylikler döneminden kalan herhangi bir resim örneği bu güne kadar ortaya çıkarılmamıştır.Bu bakımdan 14.yüzyıl Türk resim sanatı bakımından karanlık bir çağ olarak kabul edilir.Bunun yanı sıra 5.yüzyıl başlarına ait resim faaliyeti hakkında bu konuyla ilgili belgelerden fikir edinmek mümkün olabilmisti.”.(Altan,1995)

Bu dönemden sadece Akkoyunlular ve Karakoyunlulara ait minyatürler günümüze gelmiştir. Karakoyunlular devrinin en büyük sanat koruyucuları Cihanşah ve oğlu Pir Budak olmuştur. Karakoyunlu dönemine ait başlıca eserler Şehname, Nizami'nin Hamse'si, Attar'ın Mantık el Tayr'ı, Assar'ın Mihr ü Müşteri'si, Cemali'nin Hamse'si, Emir Hüsrev Dehlevi'nin Divan'ı ve Kelile ve Dimne'dir. (İnal, 1995)

Beylikler dönemi minyatür sanatının en genel özelliği, birkaç okulun üslup özelliklerinin bir arada görülmesidir. Geleneksel Uygur stili Beylikler devri eserlerinde de görülür. Yanı sıra Timur etkisi yoğun olarak minyatüre girmiştir. İran minyatür üslubunun da katılmasıyla bir yandan çok renkli, hareketli, dekoratif saray üslubu diğer yandan sade ve tekrarcı bir üslup olmak üzere Beylikler döneminin iki eğilimi karşımıza çıkar. Bu devirde, Anadolu Selçuklu minyatürünün etkisi gelişerek sürmüş ve zengin Osmanlı minyatür sanatına geçişin hazırlıkları tamamlanmıştır. (Öney, 1988)

“ Fatih Sultan Mehmet (II.Mehmet) devrinde İstanbul sarayı çok önemli bir resim faaliyetine sahne olmuştur.Fatih sanat, fikir ve politika yönünden açık fikirli bir kişilik olduğu için çağdaş batı resmine ilgi göstermiş ve saraya ,Gentile Bellini,Constanza da Ferrera gibi ünlü İtalyan ressamı davet etmiştir.Bellini Fatih'in büyük ün kazanan portresini yapmıştır.Fatih'in batı resmine gösterdiği ilgi Türk resim sanatçılarının İtalyan ressamlarından etkilenmesine yol açmıştır fakat bu etkiler genellikle figürü modle ederek bir üçüncü boyut, belli bir kütle etkisi araştırmadan öteye gidememiştir.”(Altan,1995)

Fatih devrinden günümüze sadece, nakkaşı bilinen bir portre ve nakkaşı bilinmeyen cerrahlık üzerine yazılmış bir kitap ulaşmıştır. Nakkaş Sinan'ın yaptığı Fatih portresi, Sinan Bey'in yurt dışında gördüğü eğitimin izlerini taşımaktadır. Fatih'in kıvrımlar içindeki elbisesi, karşıtlık ve uyumu bir arada gördüğümüz kırmızı, beyaz, mavi, yeşil renklerin kullanımı, 15. yüzyıl İtalyan portrelerini hatırlatmaktadır.(Aslanapa, 1993)

“Fatih döneminden sonra oğlu,II.Beyazıt 15-16.yüzyılda Osmanlı resim sanatının klasik eğilimlere sahip olmaya başladığı görülür.Bu çağ Fatih Sultan Mehmet'in batıya olan ilgisine karşıda bir tepki çağıdır.Fatih zamanında sarayda çalışan bazı batılı

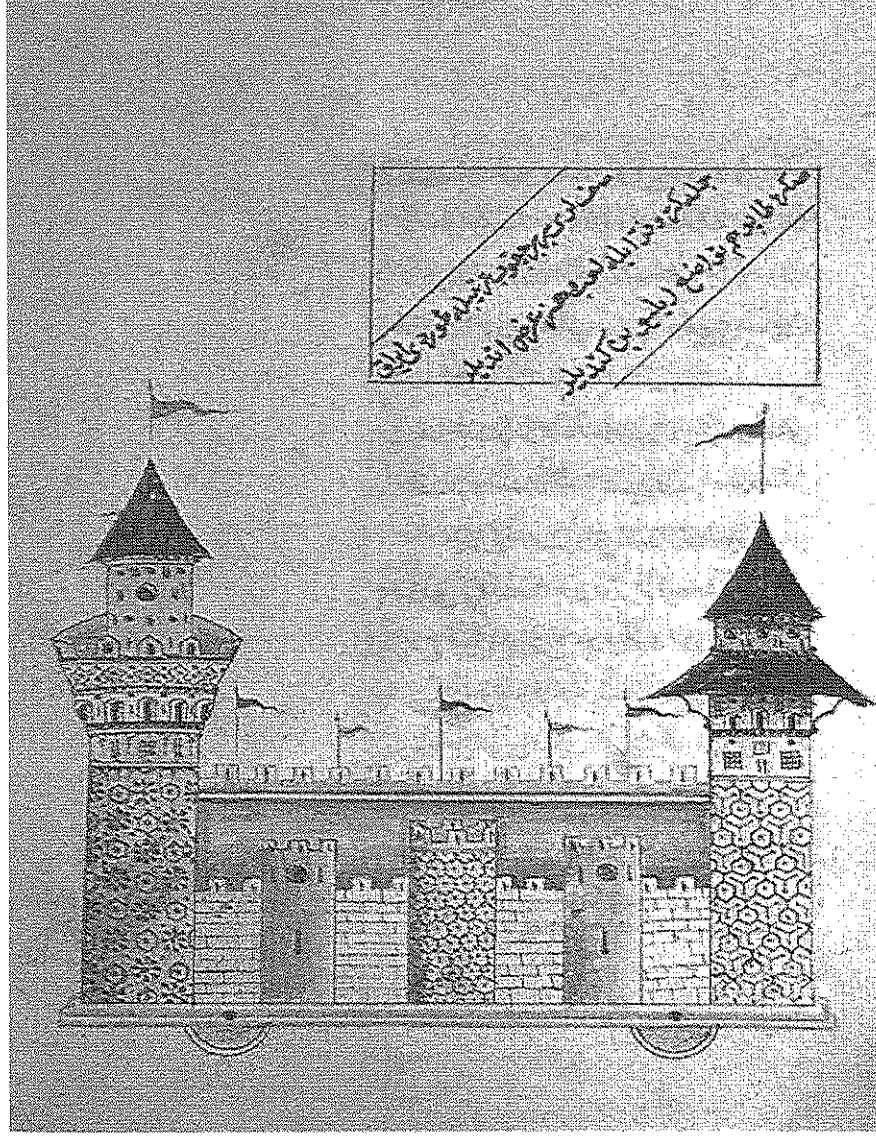
ressamlar Beyazıt döneminde çalışmamışlar ve kendi ushuplarıyla yaptıkları resimler ise sarayda bulunmamaktadır. Bu resimlerin tahrip edildiği düşünülebilir. Osmanlı kültürü, o çağda İslam kültürünü yeniden özgün bir biçimde yorumlamak misyonuna sahiptir. O dönemde İslam resmini oluşturma zorunluluğu İtalyan resim tarzında çalışmaktan daha önemlidir. Fatih döneminde yapılan vati tarzı resimler ise Beyazıt döneminde kısa sürede minyatür alanına kaymıştır.” (Altan, 1995)

Kanuni devrinde hazırlanan Süleymanname adlı eserde Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatını 1520-1558 yılları arasındaki olayları anlatan eserin beşinci cildir. Elyazmanın 69 minyatüründe beş usta nakkaş ve çırakları çalışmıştır. Nakışçı ushupta çalışan nakkaşlardan biri nakkaşhanede 1515-1560 yılları arasında etkin rol oynamıştır. Süleymannamenin diğer bir ressamı ise gözlemlere dayalı ve tarihi kaynak değeri taşıyan eserler yapmıştır. Süleymannamenin bir başka nakkaşında figür konusunda çığır açtığı söylenebilir. Bu sanatçının çizdiği insan figürlerinin yüzlerinde, kumaş kıvrımlarında ve mimari elemanlarda kullanılan gölgelendirmelerde ustalığı görülmektedir. Bu ressamın adı Nigari'dir. Nigari özellikle Barbaros Hayrettin Paşa portresi, avlanan avcılar ve Kanuni Sultan Süleyman portresindeki silahtar tasvirlerinde, Süleymanname'nin figür resminde usta olan ressamın çalışmalarıyla benzer yönleri olmasından Nigari gibi usta bir ressamın, dönemin başyapıtının ressamları arasında yer alabileceği düşünölmektedir. (Tanındı, 1993)

Saray atölyesinin en geniş düzeye ulaştığı ve Osmanlı minyatürünün gerçek temellerinin atıldığı Kanuni devrinde (1520-1566) çeşitli sanat akımlarını yansıtan pek çok eser hazırlandı. Bir yandan İran okullarının etkisini sürdüren, kalıplaşmış minyatür anlayışı diğer yandan da yeni üshupların ortaya çıktığı görülür. Bunların içinde en ilginç olanı Kanuni Sultan Süleyman'ın 1534 yılında yaptığı Doğu seferi, Barbaros'un Akdeniz ve Kanuni'nin Macaristan seferlerini konu alan kronikler karşımıza çıkar. Matrakçı Nasuh tarafından yol boyunca geçilen şehir, kaleler ve limanların tasvirleri gerçekçi bir şekilde resmedilmiştir. Sanatçı özellikle liman resimlerinde batının topoğrafik haritalarından esinlendiği görölmektedir. Nasuh'un eserleri Türk minyatüründe önemli bir yere sahiptir. (Çağman, 1976)

Matrakçı Nasuh'un silahşorluk üzerine Tuhfet El Guzat (1529) adlı eserinde bulunan ve Kanuni'nin Oğullarının sünnet düğünü için hazırladığı tekerlekli iki hisarın resimleri yer almaktadır. Sür-name'lerde de kale resimleri yapılmıştır.

(And, 1999), (Resim 2.2.13)



Resim 2.2.13 Matrakçı Nasuh, iki kale resminden biri, Süleymaniye kütüphanesi, Esat Efendi,2206

Kanuni dönemin diğer bir nakkaşı olan Nigari'nin günümüze çok az resmi kalmıştır. Bunlar çeşitli pozisyonlarda insan resimlerinden oluşur. Yavuz Sultan Selim, Barbaros Hayreddin Paşa, I. François, V. Şarl, Kanuni ve II. Selim'in söz konusu resimlerinde Nigari'nin ayrıntıcılığı ve anlatım gücünü görmekteyiz. İnsan figürünün ön planda olduğu düzenlemelerde doğa dekoratif amaçlı olarak minyatürlerde yer alır.

16. yüzyıl III. Murat devrinde Osmanlı minyatürünün parlak dönemi devam eder. Bu devrin en ünlü nakkaşı nakkaş Osman'dır. Nakkaş Osman'ın bütün minyatürleri onun sanat kişiliğini, üslubunu ve minyatür sanatına getirdiği yenilikleri belgeler niteliktedir. Nakkaş Osman'ın yaptığı kesin olarak bilinen Surname i Hümayun, şehzade Mehmed'in sünnet töreni dolayısıyla yapılan eğlenceleri konu etmektedir. Surname minyatürlerinin genel özelliği gerçekçiliğidir. Nakkaş Osman hayali sahnelerden kaçınmakla birlikte figürlerde ve mekan düzenlemesinde gerçeği yansıtmayı esas almıştır. Bu minyatürlerde kendi kompozisyon kalıbını oluşturan nakkaş, kendinden sonrakilere de örnek oluşturmuştur. (Aslanapa,1993), (Resim 2.2.14).

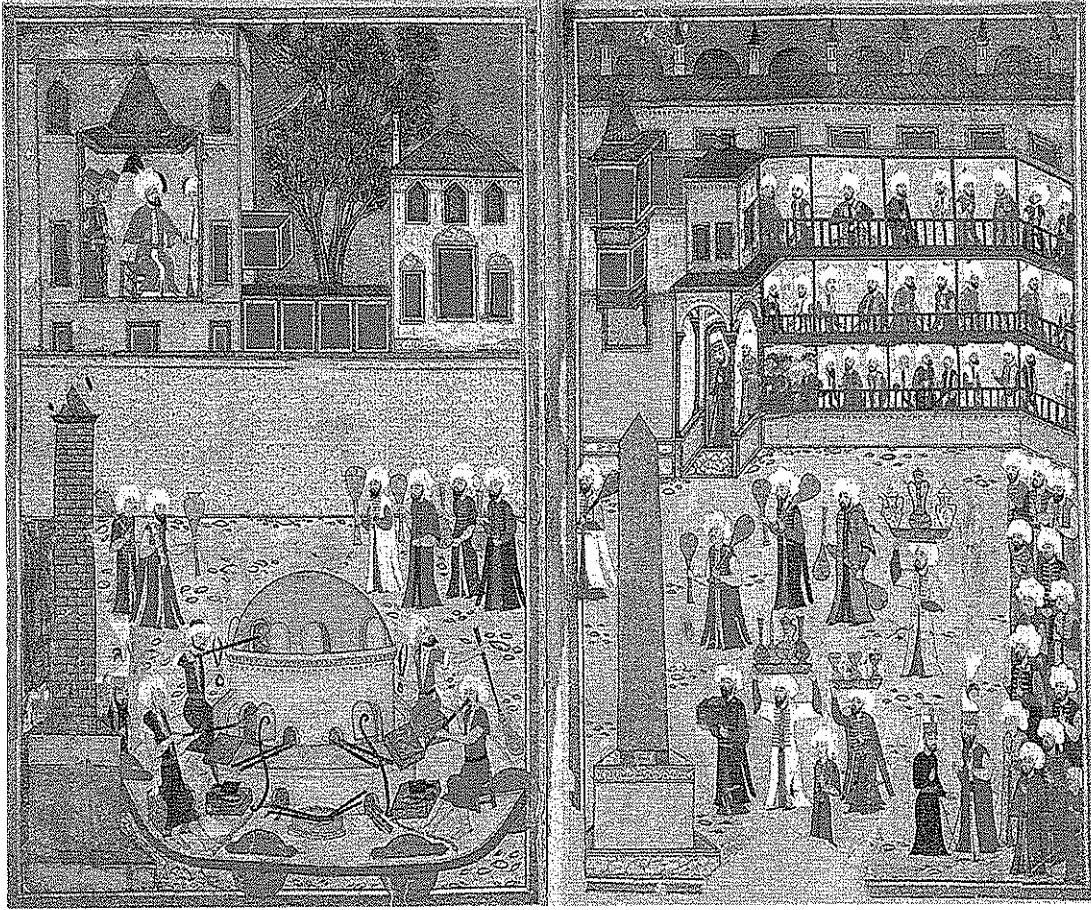
Osmanlı padişahlarının tarihi konu alan Şahname resimlerinin nakkaşı olarak bu dönemde, Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman arasında nakkaş işbirliği kurulmuştur. 1579-1597 yıllarında Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman Şahnameyi hazırlamışlardır. Zigetvar Seferi Tarihi, Şahname-i Selim Han, Şahname-i Sultan Murad III., Hünername adını alan bu eserler sadece resimleriyle değil, cild, tezhip, hat ve kitabın bütününün tasarımıyla da Osmanlı imparatorluğu'nun haşmetini, saray yaşamını belgelemektedir. Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman ayrıca Osmanlı sultanlarının özelliklerini anlatan ve portrelerinin yer aldığı Kıyafet el-İnsaniye Fi Şemail el- Osmaniye 'yi hazırlamışlardır. (Tanındı, 1993)

Nakkaş Osman'ın diğer bir eseri olan Hünername'de padişahların savaş sahnelerinin yanı sıra günlük yaşam sahneleri, av ve eğlence sahneleri de yer almaktadır. Hünername minyatürlerindeki figür ve doğa düzenlemelerinin de yoğun bir gözleme dayandığı, gerçekçi bir ayrıntıcılığın hakim olduğu görülmektedir.

17. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatında 16. yüzyılın parlak döneminin kapandığını görüyoruz. Buna rağmen 17. yüzyılda da eşsiz eserler ortaya çıkarılmıştır. II. Mehmet için kaleme alınan Hasan Paşa tarafından resimlenen Eğri Fetihnamesi, II. Osman Şehnamesi, Ahmet Nakşi'nin resimlediği Şekaiki Nümaniye bunlardan bazılarıdır.

Ahmet Nakşi, 17. yüzyılın en önemli nakkaşı olarak Osmanlı minyatür sanatında yerini almaktadır. Nakşi ile beraber büyük Osmanlı minyatür kompozisyonu terk edilmiştir.

Onun yerine üç figürü geçmeyen düzenlemeler ve figürlerin duygusal durumları minyatür sanatına girmektedir. Kişilerin duygusal durumları pek de renkçi olmayan Nakşi tarafından daha çok çizgilerle ifade edilmiştir.(Aslanapa ,1993)



Resim2.2.14 Nakkaş Osman, Surname, III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in sünnet düğünü şenliklerinde camcılar esnafının geçişi , Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

“18.yüzyıl ressamlarının en ünlü minyatürçüsü Levni’dir.İtalyan ressamı ile yabancı ressamın Osmanlı eserleri üstündeki etkisi epeydir kendini duyurmaya başlamıştı. Türk resmi, İran ve Asya geleneklerine sadık kalmakla beraber, Lale devrinde , Avrupa resmine doğru belirli bir eğilim göstermektedir.(Arseven ,1973)

Nakşi'den farklı olarak Levni çizgi kadar renge de önem vermiştir ve çok renkli minyatürlerinde yıldız kullanmaktan kaçınmıştır. Çoğunlukla tek kadın ve erkekli minyatürler yapmıştır. Bu minyatürlerde dönemin kadın ve erkeklerinin giysileri detaycı bir anlayışla karşımıza çıkmaktadır (Resim 2.2.15)

Levni minyatür sanatının Türkiye'deki son büyük ustası olmuştur. Bundan sonra III.Ahmet döneminde yenileşme-batılılaşma akımına paralel olarak Batılı ressamlar Türkiye'ye gelmişler ve geleneksel olan yavaş yavaş terk edilip Batılı teknik ve üsluplar yerleşmeye başlamıştır.

Levni’yi minyatür sanatımızın en son temsilcisi olarak kabul etmek gerekir.Bilinçli olarak kullandığı perspektif kurallarını ilk kez kullandığı resimleri,Enderunlu Fazıl’ın Zenanname’sindeki saray hayatını ve Kağıthane’yi konu alan resimleri olmuştur.Bu resimlerinde de tam anlamıyla minyatür alışkanlıklarından kurtulamamış olmakla beraber ışık ve gölge kuralı ile değişimi yakalamaya çalışmıştır.(Ayvazoğlu, 1997)

18. yüzyılda Levni ile birlikte Osmanlı minyatür sanatı yepyeni bir döneme girmektedir. Levni'nin minyatürlerinde 16. yüzyıl ile 18. yüzyıl arasındaki üslup farklılığın yanı sıra değişen sosyal durumu da görmek mümkündür. Levni'nin minyatürlerindeki en çarpıcı detay kadınların resimlerde artık daha serbest yer almasıdır.

“Topkapı Sarayı Kitaplığı’nda bulunan ve hatalı olarak “Fatih Albümü “adı verilmiş olan bazı kitaplar bir çok minyatür ve hat örnekleri taşımakla birlikte bu örneklerden hiçbiri İstanbul’da ya da Anadolu’da yapılmamıştır.Uzak Doğu resim sanatıyla akrabalık gösteren büyücü,dev,derviş,göçebe,çeşitli hayvan tasvirleri ve bu gibi temaları içeren minyatürlerin bir çoğu uzun resim rulolarından kesilmiş ve rulolardaki hikaye sıraları göz ardı edilerek albümlere yapıştırıldığı düşünülmektedir. Bu resim temalarının İslam öncesi Şaman inanışından etkiler taşıdığı ileri sürülmektedir.Birçokları Mehmet Siyahkalem imzası taşıyan bu resimler 16.yüzyıl da Yavuz Sultan Selim’in İran seferinden elde ettiği savaş ganimetleri arasında olduğu da saptanmıştır.Hayvan derisi giyinmiş ,kırıksık çehreli,boyunsuz,başları boynuzlu acayip cinlerin güreş,dans,dövüş gibi şiddetli hareket sahnelerinde gösterildiği resimler,çizgi ve renk yetenekleri dahice olan

sanatçıların elinden çıktığı anlaşılmaktadır. Resimlerin çoğunda rastlanan Mehmet Siyahkalem imzası muhtemelen sonradan resimlere konulmuş olan ve belli bir resim tarzını tanımlamayı amaç edinen bir ad olarak kullanılmış olduğu tahmin edilmektedir. Bu resimler İran'ın Herat çevresinde 15.yüzyıl içinde yapılmış olduğu ve sanatçılarının da Türk ya da Moğol oldukları düşünülmektedir. Bazı bölgelerde ise ,Heratlı Muhammed Nakkaş'ın bu resimleri yapan sanatçı olduğu ve Kıpçak geleneğini sürdürdüğü de söylenmektedir. “(Altan, 1995) (Resim 2.2.16)

18. yüzyılda minyatür ve kitap resmine olan ilginin azalmasıyla birlikte "Halk Sanatı" olarak adlandırılmış İstanbul ve taşra kentleri olmak üzere geniş bir uygulama alanı bulmuş bir sanatsal üretim söz konusudur. Duvar resimlerinde ilkin kendini göstermiş olan bu naif halk sanatı üslubu, resimsel değerlerinden çok süslemeci bir anlayışla ortaya çıkarılmıştır. Ancak süsleyici anlayışta bile her zaman tasvir etme duyarlılığı söz konusu olmuştur.

Halk resimleri dinsel ve dindışı resimler olmak üzere iki grupta ele alınabilir. Teknik olarak halk resim sanatı örnekleri ise yazı-resimler, taşbaskılar, levhalar ve cam altı resimleri olmak üzere gruplandırılabilirler. Dinsel içerikli halk resim programı içinde, dükkan ve tekkelerde belirli bir kompozisyon içinde ele alınan dini öneme sahip şahsiyetlerin levha resimleri ve yazı resimler yoğunluklu olarak yer almaktadır. İnsan figüründen kaçınılarak camilerde yapılmış Kabe resimleri, bu türün bir başka örneğidir. (Resim 2.2.17)

Taş baskı masal kitapları dindışı halk sanatının en yaygın örneklerini oluştururlar. Güllühan ile Melikşah, Elif ile Mahmut halk tarafından en sevilmiş aşk hikayeleridir. Bu kitapların resim üslubu saf ve ilkelliği ile kendini gösterir. Halk edebiyatında olduğu gibi güçlü bir ifadeye dayanmaktadır. Bu resimler halk kültürünün bir yönünü yansıtarak ulusal-yerel duyarlılığın kaynaklarından birini oluşturmaktadır.

Evlerin ve dükkanların duvarlarına asılan resimler de halk arasında rağbet görmektedir. Bu resimlerde Hayber Kalesi, Şahmaran, Köroğlu, Deniz Kızı, Gemi Aslanı gibi temaların yaygın olarak uygulandığını görmekteyiz. Karagöz figürleri de Asya'dan Anadolu'ya gelmiş ancak geleneğin yerel bir stilizasyonu ile oluşturulmuş hat sanatı ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 2.2.15 Levni'nin bir minyatürü. 18.yüzyıl. Topkapı Sarayı



Resim 2.2.16 Mehmet Siyah Kalem ,Keşişlerin görüşmesi,15. yüzyıl,
Topkapı Sarayı Müzesi,Saray albümü



Resim 2.2.17 Hz. Ali ve tabutunu taşıdığı devesi ile, yazı resim, levha Resmi, 19.yüzyıl.

2.3. Türk Resminde Batılı Etkiler

Türk resminde kökünü İslam geleneğine dayanmış olan minyatür resminden batılı anlamda resme geçiş birdenbire olmamıştır. Ülkemizde 17.yüzyılda batılaşmayla beraber siyasal ve ekonomik koşulların zorlaştığı bir kültür değişimi içinde batı dünyasından gelen yeni bir sanat anlayışını benimsemek yüz elli yıllık bir süreyi gerektirmiştir. (Renda, 1993)

Minyatüre olan ilgi 18. yüzyıldan itibaren azalır ve yerini duvar resmi alır. Duvar resmi Türk resim sanatında minyatürden yağlıboya resme geçişte bir ara aşama olarak kendini göstermiştir. Türkiye'ye gelen batılı ressamların etkisiyle özellikle konak tavan ve duvarlarını resimleme yaygınlaşmıştır. Bu eğilim İstanbul merkezinde olduğu kadar Anadolu'da da kendini gösterir. Ancak asıl şaşırtıcı gelişme sivil mimarlığın yanı sıra dini kurumlarda da duvar resminin etkili olmasıdır. (Tansuğ, 1996)

Anadolu kent ve kasabalarında müslüman sanatçıların elinden çıktığı tahmin edilen bu eserlerde Batılı etkilere rağmen naif, şematik üslup devam ederken başkent yapılarında Batı resminin etkilerinin daha ağırlıklı olduğu görülmektedir.

“ Batıdan gelen teknik ve biçim etkilerinin çoğalması 19.yüzyılda Türk resim sanatının gelişmesiyle büyük etki sağlamıştır.Batılı sanatçıların İstanbul’da yaşama ve çalışma şartları yarattıkları ,Lavanten adı verilen ve yarı batılı bir zümrenin sanat zevkini belirlemeye çalıştığı dönem yine 18.yüzyıldır.

Türk resmindeki değişiklik sadece batı etkisiyle olmamıştır.Batı ikinci derecede etken olarak kalmıştır.Bu değişim hiçbir zaman geleneksel Türk resminin yıkılıp yerine batı modeli bir resim sanatının geldiği anlamını taşımamaktadır.” (Altan,1995)

Avrupa’da Rönesanstan bu yana etkili olan tuval resmi Türkiye sanat ortamına 18.yüzyıldan sonra girmiştir. Bundan önce Fatih sultan Mehmed döneminde gelen Avrupalı ressam olmuşt fakat bu ressamlar sipariş resimler yapmış ve eserleri daha çok gravür kitaplarında yer almıştır.18.yüzyılda İstanbul’a gelerek “Boğaziçi ressamı” diye adlandırılan sanatçılar atölyeler kurarak yerli sanatçılarla beraber çalışmışlardır. Böylece batı resim teknikleri yayılmaya başlamıştır. Öte yandan 19. yüzyıl padişahları Avrupalı resamlara portrelerini yaptırmışlar.Tanzimatın ilanından sonra yeni bir evreye giren batılılaşma hareketlerinin içinde kültürel ve kurumsal alanlarda hızlı değişimler yaşanmış ve batı anlayışında resim sanatı yerleşmesi sağlanmıştır.(Renda ,1993)

Primitiflerin genel özelliği, yapı ve bahçe düzenlemelerini konu etmeleridir. Fotogerçekçi bir üslupla ele alınan resimler, kompoze etmekten uzak görüneni olduğu gibi resmetme anlayışı hakimdir. Fırça ve boya kullanımında ise bir bütünlük oluştururlar. Boya dokusu hissedilmez. Pürüzsüz bir yüzey anlayışı söz konusudur. Renk kullanımında ise aynı objektivizm hakimdir. Nesnenin doğal renkleri özenle korunur (Tansuğ ,1996)

19. yüzyıl primitifleri dünya resim tarihi açısından özgün bir yere sahiptir. Eserlerde uygulanan tekniğin ustalığı yanı sıra fotoğraf algılarındaki farklılık onları özgün kılmaktadır. Türk foto gerçekçileri, batı foto gerçekçilerinden farklı olarak fotoğrafın gösterdiklerini yeterli bulmamışlar, farklı bir gerçekçilik yorumu katarak fotoğrafı yeniden yaratmışlardır.

19. yüzyılın ikinci yarısında batı usulü tuval resminin yaygınlaştığı görülmektedir. Bu gelişme, askeri alanında batılılaşma hareketlerine paralel olarak, batı resminin asker zümre içinde benimsenmesinden kaynaklanmaktadır. Batı yöntemlerini benimsemiş askeri

okulların kurulmasıyla birlikte, batı resim tekniği programlı bir şekilde Osmanlı resim sanatına dahil olur.

Hüsnü Yusuf Bey, Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit Bey, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa asker ressamı içinde sayabileceğimiz en önemli isimlerdir.

Dönemin ünlü ressamlarından Osman Hamdi'yi kendi başına ele almak doğru olacaktır. Fotoğraf kullanmış olmasına rağmen, Osman Hamdi'nin batı oryantalist resminden açıkça yararlandığı bilinmektedir. Osman Hamdi kimi resimleriyle bu kuralın dışına çıkmış olsa da oryantalizm modasının tek Türk temsilcisi olarak anılmaktadır.

19.yüzyıl Türk ressamlarının çoğunun askeri okul çıkışlı olması nedeniyle "asker ressamı" diye tanınmışlardır. Çoğu fotoğraftan yararlanarak resim yapmıştır. Daha çok İstanbul resimleri, Yıldız sarayı bahçesi, ve kasırların resimleri aynı dönemde yapılan duvar resimleriyle benzerlik göstermiş ve hatta aynı sanatçılara ait oldukları düşünülmüş. Aralarında Hüseyin Giritli, Ahmet Ziya veya Ahmet Şekür gibi sanatçıların bulunduğu 19.yüzyıl manzara ressamı resimlerinde yabancı ressamın gravürlerindeki gibi ayrıntıya önem vermişlerdir. Boyayı tek katman olarak kullanmaları, çizgisel perspektif başarıları ve figür kullanmamaları ortak özellikleri olmuştur. (Renda, 1993)

Yalnız manzarada değil portrecilikte de yeni bir anlayış göze çarpmaktaydı. Çıplak kadın resme giriş yapmaktaydı. Saray bahçeleri, natürmortlar, sokak ve mezarlıklar terk edilmiş yerine yaşayan insanlar kadınlar, erkekler ve onların sevinçli, kederli yüzleri aktarılmaktaydı. Ve yenilere "empresyonist" denildi. Monet'nin "tablo tabiata açılmış bir pencere olmalı", fikri 1914 kuşağı ressamınca genel kural kabul edilmiş.

Genellikle akademik ve realist tarzda çalışan bu dönem ressamı resimde estetikte daha çok önem vermişler ve Avrupada özellikle Paris'te başlayan yeni sanat hareketini Türkiye'ye getiren topluluk olmuşlardır. Sanayi-i Nefise mektebinde resim eğitimi görerek Paris'e gönderilen ressamlarımız yurda döndükten sonra yeni bir tarz ile Avrupa'da o dönemde olan impresyonizmi Türkiye'ye getirmişlerdir. Bu yeni hareketin başlarında Halil Paşa, Nazmi Ziya Güran, Sami Yetik, İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Hikmet Onat, Avni Lifij, Feyyaz Duran, Namık İsmail, Mehmet Ali Laga ve Hasan Vecih Bereketoğlu gibi ressamı görmekteyiz. (Arseven, 1973)

İbrahim Çallı 1914 kuşağı sanatçıları içinde önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Çallı'nın en belirgin özelliği portre ve figür düzenlemelerinde çizgiye önem vermemesi, renkçi bir anlayışın sanatına hakim olmasıdır (Tansuğ, 1996)

1914 kuşağının bir diğer önemli ressamı Feyhaman Duran, Çallı gibi portreleri ile öne çıkmaktadır. Üslup olarak Çallı'ya yakın ancak sağlam kuruluşu ile ondan ayrılır. Feyhaman Duran'ın bu özelliği geleneksel sanatlara olan eğiliminden, hat sanatı ve güzel yazıya olan merakından kaynaklanmaktadır. Sanatçı son dönemimde portre ve figür düzenlemelerinden uzaklaşmıştır. Manzara resmine yönelen Duran, peyzajlarında renk kullanımı ile karşımıza çıkmaktadır

2.4. Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi

“Cumhuriyet döneminde, Türk resim sanatında önemli hareketlere tanık olunmuştur. Avrupa sanatıyla paralel eğilimler ,D grubu adı altında toplanan ressamların karma ve kişisel sergilerinde göze çarpmaya başlar fakat Cumhuriyet dönemi resimlerinde idealist bir şekilde Anadolu halkına ve rengine bir yaklaşım görülür. Bir çoğunu folklor sorunlarıyla birlikte bir nakış ilgisi sarar.” (Altan, 1995)

18. ve 19 .yüzyıllarda saray çevresiyle sınırlı kalan kültür değişimi gerçek anlamıyla ancak Cumhuriyet döneminde ülke düzeyine yayılmıştır. Atatürk, çağdaş bir Türkiye için kültür devrimini gerekli görmüştür. Batının çağdaş kurumları ve teknikleriyle oluşturulan fakat kökü geleneklere dayanan Türk sanatının evrensel değer taşıyacağını düşünen Atatürk, her sanat dalında yönlendirici , özendirici ve koruyucu bir yaklaşım sürdürmüştür. Cumhuriyetin ikinci yılında Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin içinde ressamlarında olması şaşırtıcı değildir. Bu ressamlar yurda yenilikçi eğilimlerle dönmüşler ve izlenimciliğe karşıt bir anlayışı savunarak, ifadeci bir anlatıma yer vermişlerdir. Münich'te Alman ekspresyonistleriyle çalışan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi kübizm ve ekspresyonizm kökenli bir biçimcilik anlayışında figüre yani bir bakış açısı getirmişlerdir.. Her iki sanatçıda kompozisyon ve ifadeci bir anlayışla Türk resmine yeni bir soluk getirmişlerdir. (Renda ,1993)

1920'li yıllarda sanat öğrenimini bitiren genç sanatçılarda bir kıpırdanmanın olduğu görülmektedir. Bu gençlerin hocaları Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duranlardır. Gençler hocalarıyla çatışmamakla birlikte kendi bağımsız sergilerinin özlemi içinde "Yeni Resim Cemiyeti"ni kurmuştur. Şeref Akdik, Refik Ekipman, Elif Naci, Mahmut Cuda, Ali Çelebi,

Zeki Kocamemi Yeni Resim Cemiyeti'nin ressamaları arasında yer almaktadır. Daha sonra bu sanatçıların birçoğu Paris'e okumaya gitmiştir.

İlk kuşak Cumhuriyet ressamaları 1928'de Müstakil Ressamlar ve heykeltıraşlar Birliği'ni kurarlar.Bu birlikte ortak bir estetik anlayış yoktur. Amaçları, kendi kişisel üslupları ile bağımsız olarak çalışmak fakat sergileriyle Türk resmini yurt çapında tanıtmaktır.(Renda, 1993)

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği içinde pek çok eğilim bir arada görülmektedir: Realizm, Ekspresyonizm ve Kübizm. Grubun ressamlarından Mahmut Cuda ve Şeref Akdik realist, Hale Asaf ve Muhittin Sebati romantik, Refik Epikman kübist, Ali Avni, Zeki Kocamemi ekspresyonist eğilimlerle karşımıza çıkmaktadır.

Refik Fazıl Epikman ve Cevat Dereli, gruba girdikten sonra tanınmış sanatçılarımızdandır. Epikman'ın kübist başlayan resimleri zamanla soyut anlayışa dönmüştür. Dereli ise duygu ağırlıklı resimleri ile tanınmıştır. Yumuşak ve yapısalcı olmayan desen anlayışı, stilizasyon ve geometrik düzenlemelerle duygu yüklü süslemeci anlayışını yansıtmaktadır. Dereli'nin resimlerinin en çarpıcı yönü yerellik, yöresellik kaygısıdır. Minyatürleri hatırlatan Anadolu görünümünde, ışık gölge oyunları sıcak renklerle verilmiştir.

“Türk resim sanatının önemli isimlerinden ,Bedri Rahmi El-Greco'nun eserlerini kopya ile resme başlamış olduğu söylenmekte.Bedri Rahmi'nin sanatını üç dönem içinde değerlendirebiliriz; I.Döneminde Matisse'in etkisi görülmektedir ve bu dönemde renk arayışları başlamıştır. II.Döneminde 1950-60 yılları arasındaki dönemi sayabiliriz. II.Döneminde halk motiflerini kendine özgü bir yöntemle resmetmiştir.Bu döneminin özelliklerinden biride geometrik öğeleri kullanmasıdır.Figürleri ve biçimleri bozarak yüzey resimleri oluşturur.Basım tekniği ile çoğaltma yöntemine önem vererek gravür,litoğrafi ve seriğrafi teknikleriyle albümler düzenlemiştir.Bu dönemde geleneksel Türk motiflerinde inceleyerek nakışa yönelmiştir.II.Döneminde ise , 1960 'tan ölümüne kadar olan süreçtir.Bu dönemde resim araç ve gereçlerinin sınırlarını zorladığı çalışmalar yapmıştır.Figürleri kaldırıp renk ile anlatmak istediklerini yansıtmıştır.” (Altan,1995)

Müstakiller grubunun kimi üyeleri 1932'de D Grubu kurmuşlardır. Bunlar Nurullah Berk ,Zeki Faik İzer ,Cemal Tollu, Abidin Dino ve Elif Naci 'dir. Gruba ,Turgut Zaim ,Eşref Üren , Arif Kaptan ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılar katılmıştır.Türk resim tarihinin en çok tartışılan grubu olmuştur. Bazı üyelerin Paris'te çalışmış olmasından

dolayı , grup kübizm temsilcisi olarak görölmek istenmiş fakat bu sanatçılar kübizm kökenli kimi değerlerle yerel anlayışta resimler yapmışlardır. Bu ressamlar arasında soyut ve sürrealist desenlerde yapanlar çıkmış ve farklı eğilimler sergilemişlerdir.(Renda ,1993)

Altı genç sanatçı tarafından kurulmuştur olan D Grubunun; Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci, Zühtü Müridoğlu ve Zeki Faik İzer. Sanatlarının fikir ve zanaat olarak tanımlanabilecek iki temel ayağı bulunmaktadır. Nurullah Berk, Grubun düşünsel gücünü, etkinlerini ve kalıcılığını sağlayan isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Kısa sürede sayıları artan grup sanatçıların başlıcaları Arif Kaptan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Fahrünnisa Zeyd, Hakkı Anlı, Elif Naci, Nurullah Berk, Nusret Suman, Salih Urallı, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Zühtü Müridoğlu'dur. 1947'de dağılan D Grubu, Türk resim sanatında modern dönemin başlangıcı sayılmaktadır.(Tansuğ, 1996)

D Grubu sanatçıların tek bir üslup altında birleşmemiş olmalarına karşın Kübizm, baskın bir eğilim olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak grubun sanatçıların farklı kılan fikri temel, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki evrensel olma düşüncesinin yerini milli olma kaygısının almış olmasıdır. Nurullah Berk minyatür çıkışlı soyutlamalarıyla, Cemal Tollu Hitit kabartmalarıyla, Zeki Faik İzer soyut kompozisyonuyla ,Elif Naci hat sanatında ve Zühtü Müridoğlu soyut ağaç dallarıyla oluşan kompozisyonlar yapmışlar.

1940'larda kurulan Yeniler Grubu akademi hocası Leopold Levy'nin yenilikleri sayesinde doğma ve gelişme imkanı bulmuş dönemin bir diğer grubudur. Grubun ilk üyeleri arasında Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Nejat, Agop Arat ve Haşmet Akal yer almaktadır. D Grubu üyelerinden Abidin Dino da Yeniler grubu sergilerine katılmıştır.(Tansuğ, 1996)

Yeniler Grubu sanatçıları sanatın, özellikle resmin toplumun sorunlarıyla ilgilenmesi gerektiği, halkın yaşantısını yansıtması ve halkın günlük yaşamının olduğu kadar keder ve sevinçlerinin de tuvale aktarılması gerekliliği üzerinde birleşmektedir. Kökü bu ülkede olmayan, bizim insanlarımızın sorunlarını yansıtmayan bir sanatın bizim sanatımız olamayacağını savunuyorlardı. Grup üyelerinden Arif Kaptan, artık milli bir karakterin oluşması gerektiğini savunurken bu karakterin ancak geleneksel olanda yani kilim, minyatür, çini, kumaş, hat gibi geleneksel öğelerde bulunduğu ifade etmektedir. Böylece, D Grubu'nun sadece Avrupa eğilimlerini ve teknik yenilikleri uyguladığını,

halkın sorunlarıyla ilgilenmediğini savunan Yeniler Grubu sanatçıları, ilk kez toplumsal gerçekçi anlayışla harekete geçmektedirler.

Grup üyelerinden Avni Arbaş renkçi anlayışı ile dikkat çekerken,yine grup üyelerinden Selim Turan figür, portre ve soyut düzenlemeleri ile karşımıza çıkmaktadır. Nuri İyem, realizmle başladığı sanatına kübizm ve geometrik eğilimlerle devam etmiştir. Sanatçı, Anadolu görünümüleri ve halk tiplerinden oluşan portleri ile tanınmaktadır.

Ferruh Başağa halka seslenen sanat anlayışını başarıyla uygulayan sanatçılardan biri olmuştur. Bu anlamda onun işlerinde aşırı gerçekçilik ve kolay anlaşılabilirlik hakim olmuştur. Turgut Atalay, dekoratif resimleriyle, Fethi Karakaş ise gravür kokan resimleriyle karşımıza çıkmaktadır.

Bu yıllar içinde söz konusu edilen grupların dışında kalarak sanatsal üretimde bulunmuş sanatçılarımız da bulunmaktadır. Bu sanatçılardan biri olan Turgut Zaim, tamamen ulusal bir sanat çizgisi izlemiştir. Onun resimlerinde Anadolu görünümüleri, Anadolu insanları esas teşkil etmiştir. Aynı çizgiyi takip etmiş diğer bir sanatçı olan Malik Aksel, Türk halkının yaşantı biçimleri ve tiplerini tuvaline yansıtmıştır.(Tansuğ ,1996)

Fikret Mualla dönemin oldukça ilgi çeken ismi olarak güçlü desen, renk ve asıl olarak illüstrasyonları ile öne çıkmaktadır. Şemsi Arel, Maide Arel, Ali Karsan, Yvonne Karsan, İlhami Demirci, Fahri Arkunlar, Sabiha Bozcanlı, Bedia Güteryüz, Nazlı Ecevit ve Necdet Kalay dönemin diğer sanatçıları arasında sayılabilir. Gruplar dışı kalmış sanatçılardan Hamit Görele, önce gerçekçi bir çizgi ardından geometrik formlardan kurulu soyutlamalar ortaya çıkarmıştır.

Yeniler Grubu, kuruldukları ilk dört yıl içinde yoğun bir etkinlik göstermiş ancak 1952'de dağılmıştır. Bu dönemden sonra Grup sanatçılarının soyut resme yöneldikleri görülmektedir.(Özsezgin ,1983)

3.GELENEKSEL TÜRK KÜLTÜRÜNÜN RESİM SANATINDAKİ YANSIMALARI

3.1. Ulusallık Tartışmaları

Türk resminde ulusallık tartışmaları 1940'lı yıllarda başlamıştır. Bu tartışmaların kaynağında 18. yüzyılda başlayan batı ağırlıklı etkilerin zamanla artarak toplumun bütün yaşam alanlarına yansması ve buna bağlı olarak geçmişten gelen değerlerin yok olması yatmaktadır. Batı kültürü ile temasa geçildikten sonra resim alanında görülen uygulamalar 1940'lara dek hep batıdan ithal edilmiştir. Batıda gelişen her türlü akım günün modası olarak rağbet görmüştür. Ancak Batı sanatının 20. yüzyılın başlarından itibaren batı dışında kalan kültürlerle ilgi göstermesi Afrika, Mısır, Mezopotamya ve İslam sanatlarını incelemesi, bu kültürlerden alınan bazı değerlerin uygulama bulması zamanla Türk sanatçılarının da kendi kültürel geçmişlerine dönmelerine neden olmuştur.

Ancak bundan önceki yıllarda da Türk resim sanatında ulusal meseleler konu edilmiştir. Ancak bu değinmeler yalnız konunun ulusal olmasıyla sınırlı kalmış, ulusal kaynaklara yönelinmemiştir. I. Dünya Savaşı sırasında ele alınan bu tür çalışmalar İstanbul'un Şişli semtinde Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından kurulan bir atölyede yapılmıştır. Bu atölyede sanatçıların milli heyecanını uyandıracak savaş resimleri yapmaları istenmiştir. Ancak Cumhuriyetin ilanından sonra atölye ve savaş temalı resimlere ilgi azalmıştır.

Gönül Duranoğlu henüz 70'lerin başında "Yöresellik, Evrensellik, Özgürlük" adlı yazısıyla konuya şu yaklaşımı getirmiştir. "*Ülkemiz sanatçısı derken yazının başlığı olan yöresellik evrenselliğin eleştirisinin ülkemiz sanatı ile ilgili olduğunu da belirtelim. Nedir yöresel sanat evrensel sanat bunu da yine resim sanatı sınırları içinde irdelersek yöresel sanat halkın içinden gelen karakteristik konuları almak çizmek renklendirmek şekillendirmek yöresel yaşamı esin kaynağı olarak almak yani halk için sanattır. Çıkış noktası sadece sanata hizmet yani sanat için sanat olan görüş ise evrenseldir*" (Duranoğlu,1974)

3.2. Geleneksel Türk Kültürü ve Yerel / Ulusal Tema

Geleneksel Türk kültürünün resim alanında yerel tema ile yaşatılma çabasından böylece bir ulusal sanat oluşturma kaygısından daha önce de söz etmiştik. Sanatçılarımız arasında bu eğilim azımsanmayacak bir ilgi ile karşılanmış hatta resim tarihimizde "ulusal bir sanat yaratma" sorunu ilk olarak bu yaklaşımı ile çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu olgu batılı anlamda tuval resmine geçişte, yani bir anlayışa göre Türk modern resminin başlangıç aşamasında karşımıza çıkmaktadır. Ardından 1914 Çallı kuşağı ile sürer. Ve Cumhuriyet dönemi sanatçısı da Anadolu insanının yaşamı ve Anadolu görüntüleri ile ulusallaşma yolları aramıştır. Fakat bu eğilim programlı bir grup faaliyeti olarak ilk kez D Grubu ile karşımıza çıkmaktadır.

3.2.1. D Grubu ve yeniler

Cumhuriyet'in kurulup, kurumlarının yerleşmesiyle birlikte yeni bir toplum yaratma bilinci her alana yayılmış ve 1930'lu yıllar ülkede çeşitli atılımların yapıldığı bir dönem olmuştur. Bu toplumsal, siyasi ve kültürel gelişme sanat ortamında da yansımaları bulmuştur. Bu dönem sanat çevresinde cesur adımların, köklü değişimlerin özü görülmeye başlamıştır. İşte bu dönemde, 1933 yılında İstanbul'da beş ressam ve bir heykeltıraş toplanarak yeni bir sanat topluluğu kurma kararı almıştır. Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'ndan oluşan sanatçı topluluğu Türk resminde modern sanatı başlatma iddiası ile bir araya gelmiştir. Grubun, D grubu adını alması ise Nurullah Berk'in önerisi ile alfabenin dördüncü harfini sembol olarak kabul etmelerinden kaynaklanır. D Grubu, 1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921'de kurulan Türk Ressamlar Cemiyeti ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra kendilerini Türkiye'de kurulan dördüncü resim grubu olarak tanımlamaktadırlar. (Tansuğ,1993)

Grup ilk sergisini 1933'de açar. 160 desen çalışmasından oluşan sergide grup üyelerinin tanıtımı amaçlanmıştır. 1940'a dek Grup sanatçıları dört sergi daha açarlar. Ancak 1940 sergisi eğilimleri bakımından D Grubu sanatçılarının yeni bir yönelişe girdiğini göstermektedir. Nitekim ilk sergilerden farklı olarak 1940 sergisi daha geniş bir alanda kabul görecektir, bu durum ise sanatçıların aşırılıklarını törpülemiş olgun bir döneme girmiş olmaları ile açıklanacaktır. Bu eğilim 1941 sergisi ile güçlenmiş "kendimizi bulmaya yönelik önemli adımlar atılıyor" değerlendirmesi yapılmıştır. Bu değerlendirme

grup sanatçılarının geleneksel sanatlardan esin almalarından ve batılı teknik-ulusal anlatım formülasyonuna varmalarından kaynaklanmaktadır. Başlangıçta Cumhuriyet ideolojisinin etkisiyle batı tekniklerine açılan grup kübist biçim ve tekniğini savunmuş, II Dünya Savaşı yıllarında ise değişen siyasal ve toplumsal ortamın etkisiyle minyatür, hat gibi geleneksel sanat öğelerini yeni bir teknik ve anlayışla yorumlamaya yönelmişlerdir.(Tansuğ,1993)

D Grubu'nun kurucularından Nurullah Berk'te geleneksel eğilimler II. Dünya Savaşı yıllarında gittiği Paris dönüşünde başladığı anlaşılmaktadır. Bu eğilim Berk'in sanatında bir dönüm noktasına işaret etmektedir. (Resim 3.2.1.1)

D Grubu kurucu sanatçılarından olan Abidin Dino da Türk minyatür sanatının çizgi ve kompozisyon düzenlerini hatırlatan bir üslubu benimsemiştir. Doğu ve batı etkilerini birleştirmeyi amaçlayan sanatçı, renkten ziyade çizgiye önem vermiş ve halk resmi öğelerini resmine taşımıştır. 1940'lardan sonra sanatçı Yeniler Grubu'nun anlayışına yaklaşmış, halkı ve çevreyi konu alan resimlerinde geleneksel duyarlılığı yakalamaya çalışmıştır. (Resim 3.2.1.2)

Grup sanatçılarından Zeki Faik İzer'in 1930'larda figür deformasyonuna dayalı üslup anlayışı sonraki yıllarda Nonfigüratif bir yön tutmaktadır. Sanatçı çizgi ve rengin ortak ağırlığa sahip olduğu soyutlamalarında dinamik bir resim anlayışını benimsemiştir. D Grubu içinde etkinlik gösteren sanatçı diğer grup sanatçıları gibi soyutlamalarında geleneksel olanla birleşme eğilimi göstermekte ve özellikle soyut kompozisyonlarda halı deseni esintileri görülmektedir.

On beş yıl etkinlik göstermiş olan D Grubu, dönemin yazarları tarafından çeşitli eleştiriler almıştır. Fikret Adil, Sabahattin Eyüboğlu, Şevket İpşiroğlu, Necip Fazıl Kısakürek, Nedim Tör, Suat Kemal Yetkin gibi isimler grup etkinliğini desteklerken Ratip Tahir Burak ve Fahir Ongen gibi isimler D Grubu'nu eleştirmektedir. Grubu destekleyen isimler sanatçıların evrenseli yakaladıklarını ancak ulusallaşmaları gerektiğini, taklitten ziyade sanatın yorumlama ve yaratma eylemini yerine getirmeye başladıkları ve fabrikasyona düşmedikleri fikirlerinde birleşmektedir. Eleştirenler ise grubun sanat dünyasını "tebessüm ettiren ve düşündüren ve münakaşalara düşüren" yanını ve halkın anlamadığı, bilmediği bir lisanı kullanıyor olmalarını vurgulamaktadırlar. Grup 1951'de dağılmıştır. Hala özgün bir Türk sanatının olup olmadığının tartışıldığı günümüzde D Grubu'nun Türk resim sanatının gelişiminde önemli bir etkisi olmuştur. Türk resminde

ulusal ve özgün olma kaygısı taşıyan grup sanatçıları bu kaygıyı dönemden döneme aktarmışlardır.

D Grubu'nun son dönemde geleneksel kültüre ağırlık veren bir çizgiye ulaşmasına rağmen, dönemin halkla sanatın bütünleşmesi gerektiği fikri D Grubu karşısında yeni bir grubun inşa edilmesine zemin hazırlamıştır. Yeniler Grubu, D Grubu'nun batı sanatına açık anlayışı karşısında kendi insanımızın yaşantısına, toprağımızın gerçeğine dönülmesi anlayışını benimsemiştir. Nitekim grup, kökü bu ülkeden olmayan ürünlerin bu topraklarda tutulmadığı görüşünün yaygınlaştığı bir dönemde yerel ve ulusal sanat yaratma sorununu toplumsal konuların resme taşınması çerçevesinde çözmeye çalışmıştır.

Yeniler grubu Türk resminde sanatsal kaygıları gözardı etme pahasına toplumsal konuları resme taşımayı amaç edinmiş ilk gruptur. Önceki gruplar resmi halka tanıtmayı ve sanatı halka sevdirmeyi amaçlarken Yeniler grubu halkı ilk kez resmin konusu haline getirmiştir. Grup ilk sergisini 1941 yılında açmıştır. Bu sergi sanatçıların Liman konulu eserlerinden oluşmaktadır. Bu nedenle Yeniler Grubu Liman Ressamları adı ile de anılmaktadır. Nurullah Berk'in D Grubu için üstlendiği görevi Hilmi Ziya Ülken Yeniler Grubu için vazife edinmiştir. Ülken milli sanatı tartıştığı yazılarında, milli sanatın nasıl oluşturulacağını söylerken Yeniler Grubu sanatçılarının bu gerçeği gördüklerini ve sanatlarında uyguladıklarını belirtmektedir: "*milli olmak kendilerinden olan meseleleri içinde duyarak onları dünyaya aksettirmektir. (...) Gerçek resim bir toplumun içinden onun hakikatinden fıkkırarak Batı ve Doğu'nun tüm teknik özelliklerinden yararlanarak kendi dünyasını bulmuş resimdir. (...) Bugün Türk ressamı nihayet bu gerçeği sezmiş görünüyor. Halkevlerinde ve basım kurumlarında eserleri teşhir edilen bu genç yetenekler milli resmin özünü kavramışlardır. Çünkü milli olmak kendi meselelerini içinde duyarak dünyaya aksettirmek tir*" (Berksoy, 1998)

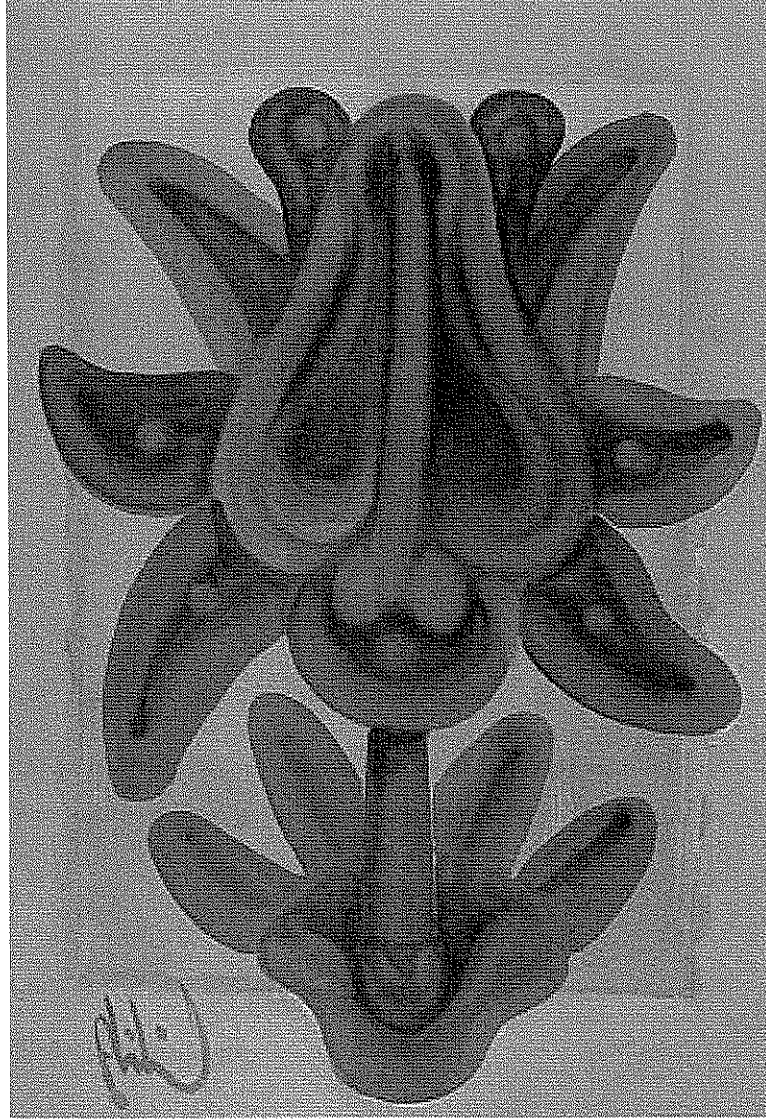
Yeniler Grubu'nun kurucu sanatçılarından biri olan Nuri İyem, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat atölyelerinde çalışmıştır. Bir desen ustası olarak tanımlanan sanatçının resimleri çizgi temeli üzerine kurulmuştur. Nuri İyem'in çizgi sağlamlığını Sezer Tansuğ "*Bir desen ustası olan Nuri İyem'in resminde biçimsel yapının çizgi şebekesinde temeli atılır. Çizgiden üst biçim katlarına renklere yükselen yapı, her zaman çizgisel ilk tasarıma dönüşebilen bir düzleşme sürecini de içinde taşır. O ilk tasarımın kaynağını teşkil eden yokluk, sayısız biçim deneyleri ve türlü biçim anılarına dağılmış bir madde bölünmesidir. Bu sayısız bölünmede onu yeniden bütünleyen yapıcı, kurucu eğilime uzanan*

uygun uçlar, tasarım içinde belirginleşir ve yeniden biçimlenme isteğiyle kıpırdarlar." sözleriyle vurgulamaktadır. Tansuğ İyem'deki çizgi temelini vurgularken onun biçim özelliklerini ve biçimde yenileme olgusunu da başarıyla uyguladığını söylemektedir: "*Nuri İyem biçimleri tekrarın güzelliğine erdştirir o hep aynı ama daima yenilenen hayalin tadını duyurur biçimlerde. Resminin her açılışında birkaç fazlasıyla çoğalıp niteliksel değişen bir yelpaze düzeni kurar ama gene de her açılışında tekrarın bütünü yeniden bir kez daha saran niceliksel hareretiyle bunu gerçekleştirir.*"(Tansuğ,1980)

Yeniler Grubu sanatçılarında Fethi Karakaş geleneksel sanatlardan etkilenmiş, İstanbul şehir yaşamından görünümünü tuvaline taşımıştır. 1936'da Güzel Sanatlar Akademisi'ne yazılan ressam Nazmi Ziya atölyesinde çalışmış ve akademiyi bitirdikten sonra Zeki Kocamemi ve Cemal Tollu'nun yanında çalışmıştır. Yeniler Grubu'nun ilk sergisine katılan sanatçı klasik sanat eğitimi ile öğrendiği teknik yöntemleri toplumcu ve yöresel kaygılarla bağdaştırarak sanatını gerçekleştirmiştir. Sanatçı Yeniler Grubu çalışmalarının ardından Haliç görünümünü yansıtan gravürlere ağırlık vermiştir. Karakaş'ın resimlerini değerlendiren Ahmet Köksal, sanatçının faydalandığı geleneksel öğelere vurgu yapmaktadır: "*Yağlı boyalarında yeşil ve mavi uyumları fırça gösterişi ve yapmacıklıktan uzak Nuri İyem'in deyimiyle halk ressamlarının icradaki acemiliğine bürünmeğe uzaktan çağrışimli bir tutum ve davranışla kullanmıştır. Olgun renkli bol ışıklı İstanbul görünümüleri ve gravürlerinde yöresel atmosferin derinliğine Sait Faik'in hikayelerine koşut bir şiirsellikle varmak istemişti. 1951 nisanında düzenlediği sergisinde Karagöz motiflerinden esinlenerek hazırladığı resimlerinde bizi yitirilmiş güzelliklerin dünyasına sanki çekip götürmek istemişti. Hayal oyununda kendine yeni olanaklar araştıran sanatçı, bir yandan modern sanatın desen kaygılarını Karagöz suretlerinin parlak renkleriyle tuvallerine aktarmaya girişiyordu.*"(Köksal,1978)



Resim 3.2.1.1 Nurullah Berk, Padişah , guaj , 40 x 29 cm.



Resim 3.2.1.2 Abidin Dino, Çiçek,1972,kağıt üzerine guaj,
75 x 52 cm.

3.3. Geleneksel Türk Kültürünün Biçim ve Anlatım Değerlerinin Kullanılması/

Onlar ve Yeni Dal grubu

1940'lı yıllar Türk resminin geçiş evresi olarak tanımlanmaktadır. Şeker Ahmet Paşa ile başlayan Batı uygulamaları D Grubu'na dek sürmüştür. Bu zamana dek Eski-Yeni, Klasik-Modern, Akademi-Soyut, Figüratif-Nonfigüratif, Toplumcu-Sanat için Sanat gibi farklı başlıklar altında hep aynı ikilem tartışma konusu yapılmıştır. Bu tartışma ortamı içinde Onlar Grubu, nonfigüratif ya da soyut resmin geçmişimizde bulunduğu, Türk sanatının soyut motif ve biçimlere sahip olduğu fikrinde temellenerek, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesi öğrencileri tarafından ortaya çıkarılmıştır.(Tansuğ,1996)

1946 yılında Güzel Sanatlar Akademisi salonunda ressam grubunun oluşturduğu bir öğrenci sergisi açılmıştır.Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi atölyesinden mezun olan on genç ressam bir araya gelerek etkinlik oluştururlar.On'lar grubunun kuruluşu bu bağlamda gerçekleşmiş olur ve sanat ortamı içinde varlıklarını bu sergiyle duyururlar. On'lar grubu; Mehmet Pesen, Leyla Gamsız Sarptürk, Nedim Günsur, Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Saynur Kıyıcı Güzelson, Hulusi Sarptürk, İvy Stangali, Fahrünnisa Sönmez ve Maryam Özacul 'dan oluşmuştur.On'lar grubunun esin kaynağı sergi afişlerinden kendini açıkça belli etmektedir.Bunlardan birisi Anadolu kilim motifi diğeri ise El Greco'nun tablosundan alınan insan figürüdür.Biri doğudan diğeri batıdan alınan bu iki farklı desenin kullanılmasındaki amaç o yıllarda evrensel olmanın ön koşulundan biri olan çağdaşlığı yakalamaktır,fakat bu çağdaşlık içinde ulusal kimlik asla feda edilmemelidir ve batıyı örnek alırken ulusal kimliğimizide unutmamaktır.Bu amaçla geleneksel kaynaklara yönelmiş ve geleneksel sanatlarımızdan esinler aramaya başlayan sanatçılar gündeme gelmiştir.Geleneksel el sanatlarımızın örneklerini soyutlayarak ve yeniden yorumlayarak öncü olan Nurullah Berk, Sabri Berkel, Cemal Tollu, Elif Naci ve Bedri Rahmi bunu yaygınlaştırmaya çalışmışlardır.(Giray ,2003)

Nedim Günsur grup sanatçıları içinde öne çıkan isimlerden biridir. Tüm sanat dönemleri boyunca yaşadığı toprakların insanını ve iklimini yansıtmıştır. Bayram olgusu, gecekondu gerçeği, sokak kahvesi, meydanlar, kırsal kesim insanları, gurbetçiler, trenler yani yurt insanı onun sanatının konusunu oluşturmuştur. Grafik etki, kesin ve net hatlı çizimler üslubunun omurgasını oluşturmaktadır. Boya kullanımında sanatçının renkçi bir anlayışı yoktur. Siyah beyaz etki önceliklidir. Genellikle yatay düzlemde kurduğu kompozisyonlarında ince uzun figürler dikey bir karşıtlık yaratmaktadır. Figür

kompozisyonun merkezindedir ve boyunlar, başlar, kollar, bacaklar alabildiğine uzatılmıştır. Böylece farklı bir figür tipolojisi oluşturma çabası ortaya çıkmaktadır.

Mehmet Pesen Türk minyatür sanatından yararlanarak kendine özgü bir üslup yaratmaya çalışmıştır. Sanatçı taklit olgusundan kaçarken yeni bir dil, özgün bir anlatım ortaya koyma çabasında başarıya ulaşmıştır. Gri tonların hakim olduğu resimlerinde yoğun olarak dekoratif öğeler kullanılmıştır. Mehmet Pesen son dönem resimlerinde minyatürün anlatım tekniğinden yararlanmıştır. Bunun kanıtını resimlerindeki lekesiz saf renkleri oluşu, batılı anlamda perspektifi kullanmayışı ve çizgisel anlatım tekniği ile mintatürün çağdaş yorumunu yaptığını görmekteyiz. Aynı yıl Bedri Rahmi atölyesinden mezun olan Mustafa Esirkuş'un resimlerinde de gri hakimiyeti vardır ancak koyu maviler resmini rahatlatıcı unsur olarak kullanılmıştır. Yöresel konuları işlediği resimlerinde daha çok figürü biçim bozma tekniğine dayalı olarak ele almaktadır. Leyla Gamsız Sarptürk'ün sanatında ise hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun etkisi direkt olarak fark edilmemektedir. Aynı şekilde biçim bozmalara ağırlık veren sanatçı, renkçi bir anlayışı benimsemiştir. Nevin Çokay da, atölye arkadaşları gibi figürde biçim bozmayı esas almıştır.

Turan Erol'un da aynı dönem sanatçıları gibi doğa görünümelerini konu ettiği eserleri ile doğu-batı sentezini göz önünde bulundurduğu anlaşılıyor, ancak bunu dönemin her bir ressamın kendi anlayışına göre farklı yorumlanmaya çalışıldığı, halk sanatı ve folkloru duyarsız olmadıkları ancak teknikte lekeci eğilimler taşıdıkları ve çalışmalarında kırsal kesim insanının yaşamını aktaran motifsel desen ağırlıklı eserlerin yanı sıra geleneksel sanatlardan da yararlanarak yeniden gündeme getirmeye çalıştıkları görülmektedir.

1960'lı yıllarda Yeniler Grubu'nun devamı sayılabilecek nitelikte bir Grup daha meydana çıkmıştır: Yeni Dal grubu. Toplumsal Gerçekçilik'in esas alındığı bu grup etkinliğinde geleneksel sanatların biçim dilinden faydalandığı görülmektedir. Grup İbrahim Balaban, İhsan İncesu, Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge ve Vahi İncesu'dan oluşmaktadır. 1959'da kurulan grup varlığını uzun müddet sürdürememiş 1963'te dağılmıştır. Gruba öncülük eden İbrahim Balaban eğitim görmemiş bir sanatçı olmasıyla dönemin Naif sanatçıları arasında da değerlendirilmektedir. Kendi ifadesiyle sanat yaşantısının izdüşümüdür ve yaşamdan bağımsız ve kopuk bir sanat olamaz. Konu bir özdür ve her öz kendi kabuğunu yani sanatsal biçimini oluşturur. Boya kullanımı leke anlayışından ziyade figürü ifadelendirmek amacını gütmektedir. Sanatçının 1961 yılında

yapılmış siyasi içerikli resimlerinin yanı sıra asıl olarak köy konusunu, Anadolu insanı ve yaşamını ele aldığı görülmektedir. Tarla, çiçek, kuş resimleriyle sanatına başlayan Balaban daha sonra yerel nakışlardan etkilenerek sanatına yeni bir yön vermiştir. Süsleme sanatlarının yoğun etkisiyle üsluplaştırdığı sanatında toplumsal konular ağırlıklı olarak yer almıştır. (Tansuğ,1996)

Her iki grup sanatçılarında ve hatta biraz önceki dönemin bazı sanatçılarında geleneksel sanatların etkisi yoğun olarak görülmektedir. Bu etki Biçimsel öğeler ve Anlatım Değerleri olarak iki grupta incelenebilir. Biçimsel öğeler çizgisel şekillendirme, yüzey şekillendirme, renk, yineleme duygusu ve simetri uygulamalarında kendini göstermektedir. Çizgisel şekillendirme biçimlerinde halı dokumalarında, işlemelerde ve yazı sanatı ürünlerinde görülen üslup hakimdir. Yüzey şekillendirmelerinde de aynı geleneksel ürünler sanatçılara kaynaklık etmektedir. Renk kullanımında halı, kilim, çorap, giysi ve işlemelerde kullanılan renkler alınmıştır. Yineleme vurgusu halk sanatı ürünlerinin temel özelliklerinden birini teşkil etmektedir. Sanatçılar biçim, renk ve simge tekrarları ile halk sanatının yineleme vurgusunu yoğun olarak kullanmışlardır. Aynı şekilde halk sanatının tipik bir özelliği olan simetri duygusu sonraki sanatçıların eserlerinde yoğun olarak görülmektedir. Anlatım değerleri ise Durgun duruş ve simgeci anlatım başlıkları altında incelenebilir. Durgun duruş veya durulmuş duruş tekke resimlerinde, halk taş basmalarında ve minyatürlerde hakim olan üslup özelliğidir. Simgeci anlatıma ise özellikle çorap ve kilimlerde rastlamaktayız. Her motif kendi başına bir olayı anlatacak simgelerle yüklüdür. Bazen bir destanın şekil ve renklerle, soyut bir hikayeye dönüştürüldüğü söylenebilir. (Aşler, 1979)

3.3.1. Soyut sanat ve gelenek

Türkiye'de soyut sanata ilişkin ilk görüşlerin 1947'de oluşmaya başladığı görülmektedir. tartışmaların başladığı yıl olarak ise 1954 yılı verilmektedir. Soyutlama geleneksel Türk sanatlarında hep var olmasına rağmen sanatçılarımız tarafından bu terim 1954 yılı öncesinde kullanılmamaktaydı. Soyut sanata ilişkin ilk sanatçı görüşlerinin 1924 yılında yurt dışına çıkan sanatçılarımız arasında belirtildiği görülmektedir.

Soyut sanatla birlikte doğasal nesnenin buna bağlı olarak da öykünün resimden atılmış olması çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Dönemin yazarlarından Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Orhan Hançerlioğlu, Sami Onat, Orhan Veli, Nurullah

Ataç, Munis Faik Ozansay gibi isimler soyut sanatın yanında yer alırken Malik Aksel, Nurullah Berk, Şevket Rado, Vedat Terim Tör, Avni Arbaş, Fikret Mualla, Eşref Üren, Saip Tuna ve Mahmut Cuda soyut sanata şüphe ile yaklaşmaktadır. Dönemin bazı nonfigüratif sanat savunucuları, figürsüz resmin dünyanın her yanında yayıldığını ve bu yayılımın ortak yani evrensel bir dil yaratılmasında önemli katkısı olacağını düşünmekteydiler. Soyut sanatın henüz ne olduğu tartışıldığı dönemin hakim anlayışlarından biri sanatçının kendi dilini kurabilmek için yapmak istediği üzerinde düşünmesi ve düşüncesini renk ve biçim olarak görselleştirmenin yollarını aramak olduğu anlaşılmaktadır.

Bu dönem nonfigüratif sergilerin ardından "resim yapmasını bilmeyenlerin sığındığı anlatım dili" değerlendirmeleri yapılmaktadır. Abdurrahman Öztoprak'ın sergisi ardından söylenen fikirler bunu somutlamaktadır: *"nonfigüratif sanat ressamı kişiden öyle kalı kırk yaran ustalıklar, derinliğine bilgiler istemiyormuş galiba... Salt kendi özüne vergi çizip boyama, dengeleme hünerlerinin de pek üstüne düştüğü yokmuş. Öbür ülkelerdekini pek bilmem ama bizdeki nonfigüratifçilik şöyle: İlkten böyle bir akımın Batıda geçer bir akçe olduğu kulağına çalınacak. İlkelerini, özelliklerini eşe dosta soracaksın. Her kafadan bir ses çıkacak. Bu dilbere yüz vermezsen çağınca , toplumunca da ayıplanacağını aklın kesecek. Ondan kelli dededen kalma bilgin, el yordamın, sanatçı duyarlılığınla reçeteyi çözüvereceksin. O da şöyle olacak: Konulu , öykülü resimlerden derleme bir yığın çizgi, renk uyarlıkları; bir de bunları anlamsız kılabilmek. Ama entari süslerinden, tavan, döşeme nakışlarından pek ayrı gayruları yokmuş, ne çıkar? Adı nonfigüratif ya! Geleceğini kuşanmış kişilerin yararına ya! Eh bizde çevremizin, gerçeklerimizin evrensel yönlerini, ergelerini bilen, saygı duyan sanat erleriyiz ya! Daha ne, nasıl olsa, elli yıl ötedeki dünyanın, çoğunluğun sanatı bu besbelli. O çağın ressamı da kendisine başka gerçekler, ilgi, ün vesileleri bulversin. İşgüzar sanatçı yumsun, kırpsın; modadan gayrısını görmesin. Üstü çirak altı çarık."* (Yasa Yaman, 1998)

Nurullah Berk'in soyut sanata ilişkin fikirleri aynı zamanda dönemin Akademik bakışını da yansıtmaktadır: *" Nonfigüratiften acaba mücerret sanatı mı kastediyorsunuz? Cevabıma bir istikamet vermek için tabiatı göz önünde tutmayan sanatı soruyorsunuz diyelim. Bence mücerret anlayış belki de en güç anlayıştır. Tabiatı tefsir yolunu bir merdiven telakki etsek, muhakkak ki en alt basamak objektif, fotografik kopya, orta basamaklar gerçek ile mücerret şekil aleminin doğruca sentezi, en üst basamaklar da ya*

saf abstraksiyon ya bunun hakim olduğu alemdir. Bu kutsal form aleminde rahat rahat dolaşabilmek için şekli olmayan biçimlerin ve renklerin gizli manasını kavrayacak bir kafa olgunluğu, bir kültür zenginliğine sahip olmak gerekir. Çünkü mücerret dünya kelime oyunu yapmadan diyebilirim ki metafizik dünyadır. Avrupa mücerret sanatı kuranlar, her şeyden evvel birer büyük kafa birer olgun sanat mizacıdırlar.

Ne yazık ki mücerret anlayış gibi gerçekten müstesna bir dünya, sıra kopyacılarının elinde, dekoratif oyunlar derecesine düşmüş bulunuyor. Tabiatı alelade objektif ve realist bir teknik içinde görmek ve resmetmekten aciz kimseler tuvalin ötesine berisine yuvarlaklar ve kareler yaparak kendilerini aldatmak ve bakanları zehirlemekle meşgul. Yalnız sözlerim yanlış anlaşılmasın. Hiçbir şahsı kasdetmiyorum, umumi olarak dünyada mücerret sanatın hazin halini anlatıyorum. Picasso, Gris, Gleizes ve Metzinger, Lhota, de la Fresnaye ve Delaunay'den sonra mücerret sanat adına varılan keşmekeşin bu temayülü pek nazik duruma düşürdüğünü sanmaktayım. Gerçek ile mücerret arasını bulan sırat köprüsünü kuvvetli bir sanat mizacının kanatlarıyla aşacak olana ne mutlu!"
(Yasa Yaman, 1998)

Dönemin sanatçılarının soyut çalışmaları daha çok lirik çalışmaları içermektedir. Hat, kaligrafi, tezhip gibi geleneksel öğeler daha çok lirik dilin alanına girmesinden sonra sanatçılar kurgusal ve yapısal düzenlerini lirik soyut alanda vermişlerdir. Dönemin geleneksel kültür bağlamında soyut ürünler veren sanatçıları arasında Adnan Çoker, Abidin Dino, Adnan Turani, Arif Kaptan, Cemil Eren, Hamit Görele, Ercüment Kalmık, Zeki Faik İzer, Abidin Elderoğlu, Hasan Kavruk, Devrim Erbil ve Cemal Bingöl gösterilebilir.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretmen olan Adnan Çoker, Zeki Kocamemi atölyesinde yetişmiş, Fransa'da Lhote ve Goetz atölyelerinde çalışmıştır. Sanatçının sanatsal üslubunda görülen geometrik formlar ve renk kullanımı, Batı sanatı esinleri olmaktan ziyade Anadolu Selçuklu mimari ve geometrik süslemelerinden kaynaklanmaktadır. Böylece sanatçı soyut eserlerinde düşünce ve inşa süreçlerini tamamlamıştır. Çoker'in sanatının ilk dönemlerinde inşaacı, sonraları serbest ve dinamik bir anlayış ardından resmi geometrik formlara indiren bir üslup anlayışı görülmektedir. Gültekin Elibal Adnan Çoker'in sanatını şöyle değerlendirmektedir: " Adnan Çoker yeni bir acun örneği yaratmasına, böylesi bir çizgiye, kolayı yeğleyip yüzeysellikle yelken şişirmiş takımın dışına çıkarak, onların arasından çok önce sıyrılarak, acı zor bir gerçekle boğuşarak, çetin ve soyut bir yönelmeden dinçleşerek çıkıp geldi. Ki bu süreçte o,

gerçekten ve bilinçle biraz ağır ulaşım ve iletişim halkalanmasında bulundu. Geniş ekinsel ve sanatsal alanın inatçı, içten bir izleyicisi oldu. Büyük gezintisinde gözlemcilik basamağı, yorumculuğa oradan çevresinin sözü önde tutan yaygıcılığına örneklemelere çıkışlar girişler getirdi. Her keresinde tümüyle ayrı ayrı ana güzeli oluşturacak ve belirli yerlere belirli zamanların bırakageldiği zaman taşlarına dokundu durdu. Bu alışverişlerde çokluk azlığın simgesi, azın yanındakiler örneği görüldüğünü unutmamak gerekir"(Elibal, 1978) (Resim 3.3.1.1)

Sezer Tansuğ ise " Adnan Çoker'in sanatsal gelişmesinde de gene kendine özgü bir yan vardır. 1960'larda Avrupa dönüşü açtığı sergide hat meşki düzenlemelerinden esinlendiğini sezdiğim çalışmalarından bu yana ilgiyle izlenmeye değer bir sanat serüveni oldu. İslamlaşmış Anadolu'nun erken dönem geometrik biçimlerine duyduğu ilgi çağdaş evrensel resmin sorunlarını hiçbir zaman hesap dışı bırakmadığı bir özümseme süzgecinde arındı. Öte yandan üslubunda direnen, kesin ve kararlı bir yol tutturdu. Bunun yanı sıra Adnan Çoker'in 1950'den sonra Ankara ve İstanbul'da açtığı ikili ya da karma sergilerle figürsüz soyut resmin öncülerinden olduğu unutulmamalıdır. Resim dilinin çağdaş Türk dünyası içindeki yenilenme sürecinde Adnan Çoker'in savaşımlı bilinçli ve duyarlı bir yol izlemiştir"(Tansuğ,1979)

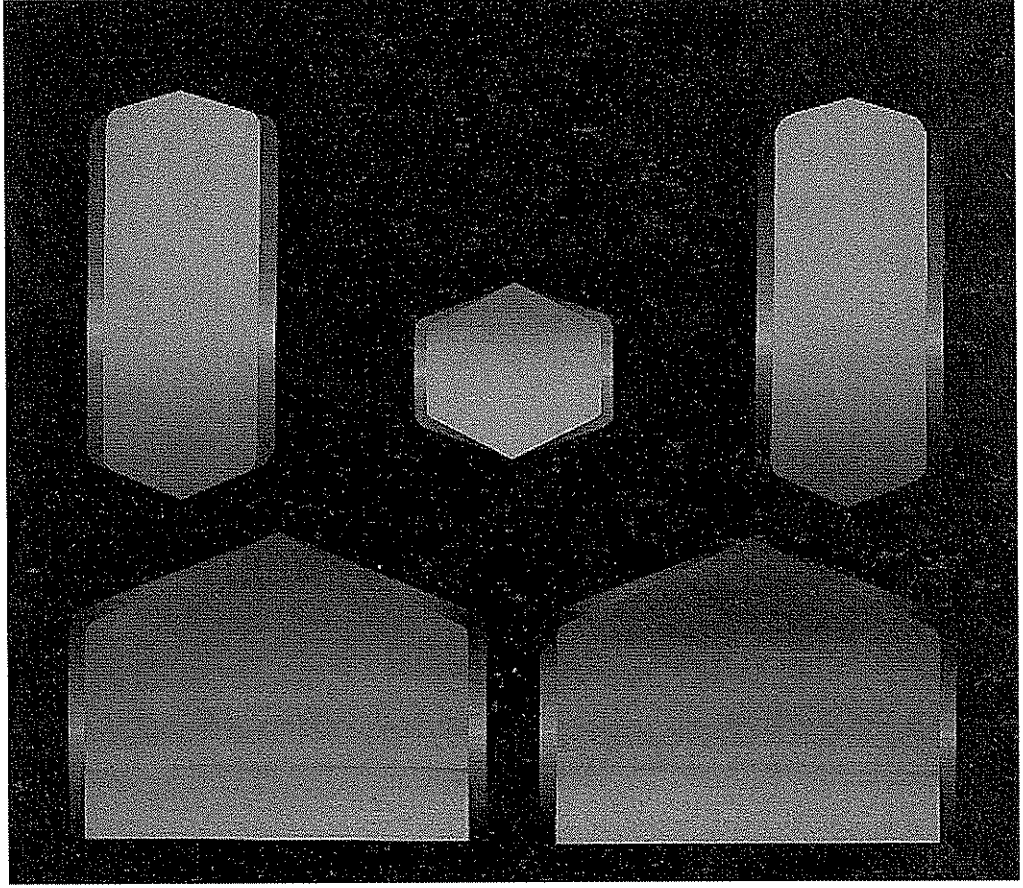
Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden biri olan Devrim Erbil düşünce ve uygulamalarında geleneksel sanatlara bağlılığı ile dikkati çekmektedir. Erbil yoğun olarak geleneksel sanatları incelemiş, Matrakçı Nasuh'tan Levni'den aldığı esinlerle doğa görünümünü, Anadolu kasaba ve İstanbul manzaralarını perspektif kaygılardan uzak minyatür tadıyla izleyiciye sunmuştur. Böylece Erbil'in sanatında geleneksel Türk sanatları çağdaş bir değer kazanmakta ve özgünleşmektedir. Erbil ilk dönem sanatında yüzeyci ve perspektifi yadsıyan anlayışı ile minyatür sanatına yakınlık göstermektedir. Ancak daha sonraki dönemde sanatçının geometrik parçalanmalarla yeni kompozisyon arayışı içine girdiği görülmektedir. Sanatçının kuşlar, yapraklar ve deniz dalgalarını konu ederek şiirsel bir yoruma ulaştığını gösteren yapıtlarda renk kullanımı öne çıkmaktadır. Nitekim Anadolu görünümünü konu alan eserlerde sanatçının renkten ziyade çizgiye ağırlık veren yaklaşımını görmüştük. Rengin üsluba katılmasıyla çizgi renk bütünlüğü sanatçının resimlerine nakışçı bir boyut kazandırmıştır. (Resim 3.3.1.2)

Sezer Tansuğ Erbil'in sanatsal başarısına değinirken, sanatçının sanatsal gelişimini şu sözlerle açıklamaktadır: " Erbil'in üslup araştırmaları bakımından ilginç aşamalar yaptığı bir dönemden söz edilebilir. Uzun süre benimsenen çizgisel örgünün çözülmesiyle Erbil'in resminde kompozisyon devingen motif parçalarının ritmik dağılımına dönüşmüştür. Şiddetli bir mavi tutkusunun sanatçıyı kuşattığı bu süreç içinde gök imgesinin uyardığı çağrışımlar fazlasıyla dikkat çekicidir. Yaprak kümesini yel savurur ya da kuş sürüsünü kanat uçurur. Doğanın iç ve dış enerjileri sanatçıda algılanıp yepyeni bir biçimlendirme boyutu kazandığı zaman seyircinin doğal enerjilerin tümünü özünden kavrayabildiği bir olanak yaratılmış olur. Sanatçı özellikle uzak doğu sanatçılarının geleneksel olarak bağlı oldukları doğadaki enerji ilkesini bilinçli ya da bilinçsiz olarak kendi varlığında duyup sınamaktadır. Bir bakıma doğadaki bu enerji saklıdır ve doğal devinimleri hemen tümünde enerji bir giz olarak karşımıza çıkar. Yaprığın savrulmasında, kuşun uçmasında, denizin dalgalanmasında bu giz aydınlanmamış ve bir anlam kazanmamıştır. Ancak sanatçının kendisini çevreleyen nesnel dünyayı yorumlamaya yönelik biçim uğraşısıyla giz aydınlanır ve bazen gerçek bir coşku vesilesi bizle olur"(Tansuğ,1980)

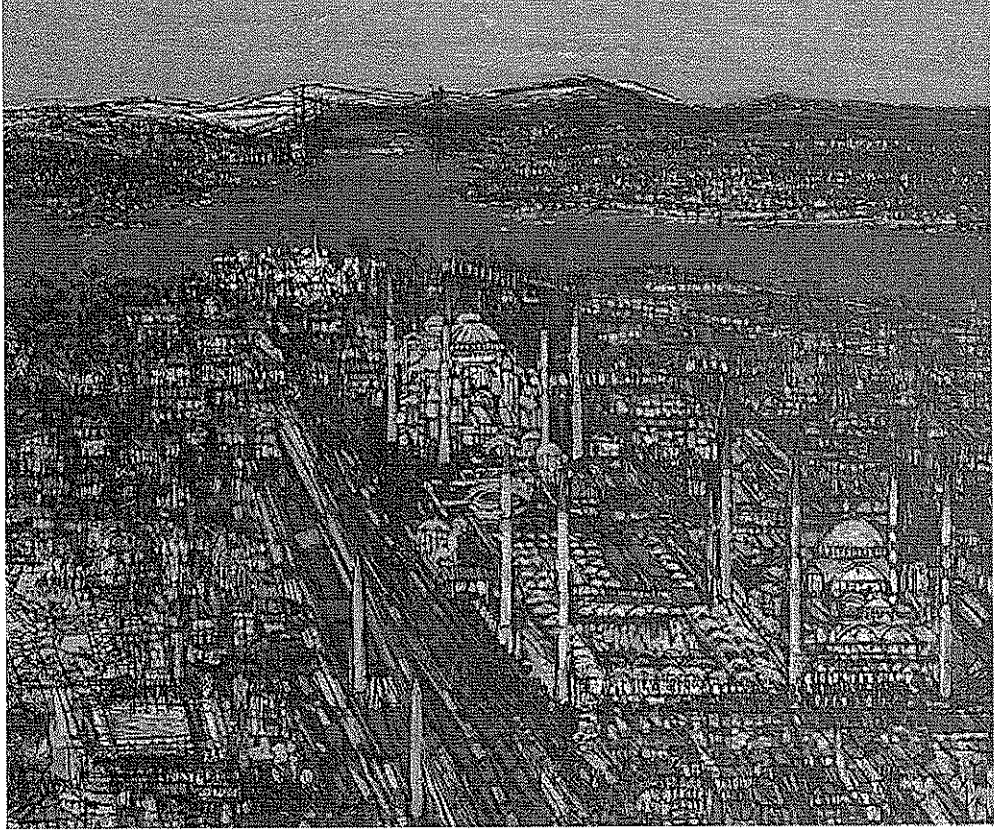
Şadan Bezeyiş ve Hasan Kavruk'un soyut çalışmalarında figür ve peyzaj eğilimi saklı bir üslup olarak kendini sezdirmektedir. Maide Arel ve Şemsi Arel ise geometrik soyut alanında ürünler vermiş sanatçılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Abidin Elderoğlu soyut resim çalışmalarında Türk kaligrafi geleneğini başarıyla uygulamıştır. Sanatçı soyut kompozisyonlarında kaligrafik unsurları andıran motifleri kıvrak ve hareketleri formlara başarıyla dönüştürmüştür. Dönem sanatçılarından Elif Naci'nin eserlerinde soyutlama ve figür arasındaki ayrım çok kalın çizgilerle birbirinden ayrılmış değildir. Soyut resim alanında Sabri Berkel yoğun ilgi ile karşılanmıştır. (Resim 3.3.1.3)

"Genel olarak bir sanatçı sanata ilişkin tarihsel durumda üç şey yapabilir. Ülkesinin kültürel geleneklerine bütünüyle bağlı kalabilir ve örneğin doğrudan doğruya geçmişin sanatı üzerinde sıraya girebilir. Bir başka olasılık Batıdaki gelişmelere uyararak kendi kültürel kimliğini inkar etmektir. Her iki halde ortada kalakalmak tehlikesiyle karşı karşıyadır. Sadece geçmişten esinlenen sanat günümüzün sosyal gelişmeleriyle çelişir; batılılaştırılmış sanat ise hiçbir şeyi karşılamadığı için çarçabuk halisliğini kaybedecektir. Oysa Berkel en zor olan üçüncü yolu seçti. Batıya yöneldi ama kendini Bizans ve İslam sanatından esinlenmeğe bıraktı. Eğitimi Floransa ve Paris'te yapmıştı ve orada modern sanatın en önemli anlatım biçimleriyle karşılaşmıştı. Sırasıyla realizm, ekspresyonizm,

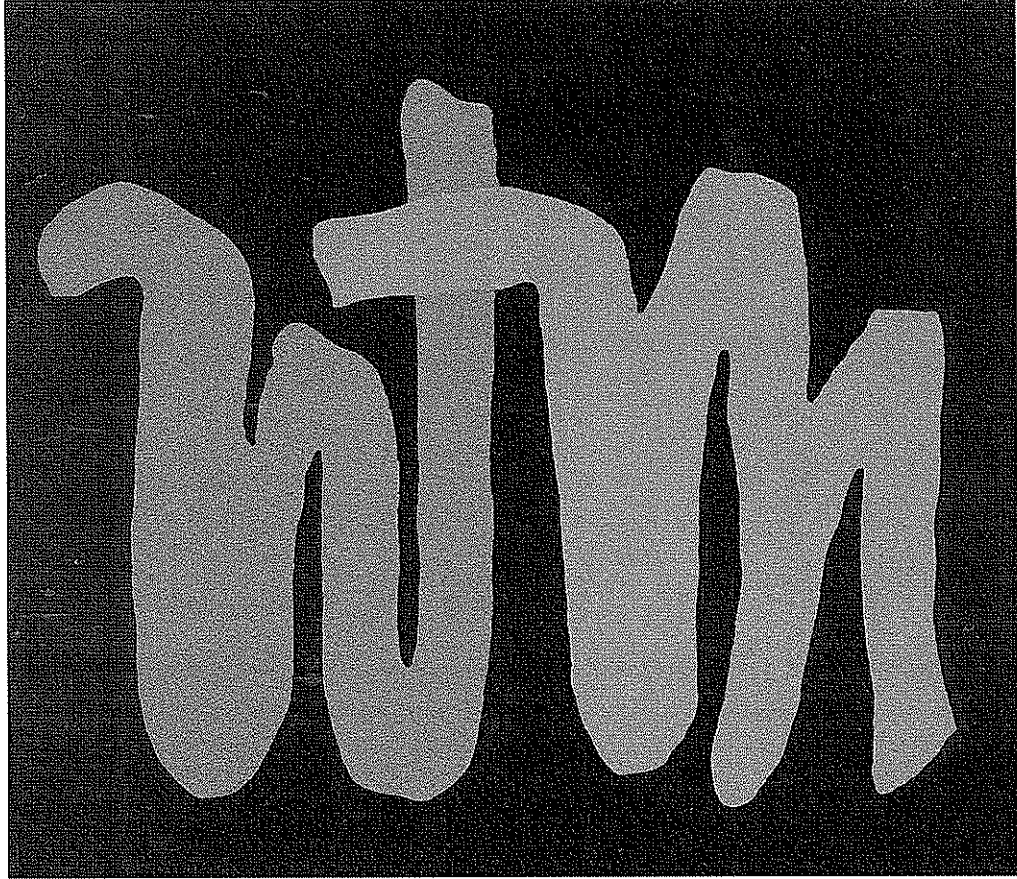
kübizm, taşizm ve geometrik soyutlama akımları içinde çok kişisel biçimde çalıştı. Yine de bunu yaparken dikkatini sürekli olarak mimariden ve kendi ülkesinin sanatından ayırmadı. Dışavurumcu koyu çevre çizgilerini çekerken, Bizans ikonaları ona parlak bir örnek teşkil ediyordu. Soyut işaretleri, başka bir dönemde Arap yazısıyla doğrudan doğruya ilişkilidir. Şu son on yılın tablolarında egemen olan geometrik soyutlamalardır. Biçimlerin ritm düzeni bazen İstanbul'daki çok sayıdaki cami kubbelerinin biçimlerindeki oyunu uzaktan yansıtıyor. Renklerin kullanışı çok bireysel olup, minyatürlerle Mondrian arası bir yerde bulunuyor. Bu elemanlardan yani renkler ve biçimlerden başlayarak, Berkel müziğe benzeyen kompozisyonlarını kuruyor. İslam sanatındaki gibi bu kompozisyonlarda organik formlar ve salt geometrik şekiller tam bir uyum içinde düzenlenmişlerdir." (Tansuğ, 1996)



Resim 3.3.1.1 Adnan Çoker, Beş eleman , 1972 , tuval üzerine yağlıboya,
140x160 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 3.3.1.2 Devrim Erbil, İstanbul , 1980 , tuval üzerine yağlıboya , 60x80 cm.
Berrin- Erdem Onur koleksiyonu



Resim 3.3.1.3 Sabri Berkel, Motif veya Yazı ,1974, Duralit üzerine yağlıboya, 50 x50 cm

3.4. Türk Resminin Son Döneminde Geleneksel Türk Kültüründe Çağdaş Yorumlar

Türk resim sanatı özellikle 1980'lerden sonra önceki dönemlere ait pek çok sorunsalı arkasında bırakmış, siyasal ve toplumsal ortamda yaşanan değişimler sanat ortamında bireysel çabaların ve bireysel yaratının ön plana çıkmasına neden olmuştur. Dönemin sanatçısı artık pek çok sorunu yada sorundan bağımsız sanat olayını kavramsal düzlemde algılamaktadır. Bunun sonucu olarak da sanatını kavramsal bir düzeye taşımaktadır. Son dönem sanatçılarının üzerinde yoğun olarak eğildiği meselelerden biri kültür-tarih ve zaman olgusunun incelenmesidir. Bu dizgiye başarıyla irdelemiş sanatçılardan biri de Hüsamettin Koçan'dır. Hüsamettin Koçan'ın tuvalinde gelenek sorunu çağdaş bir yoruma kavuşmuştur. Sanatçı, geleneğe Anadolu'dan bakarak, önceki dönemlerin resmi ideolojik yönlendirmesinden bağımsız olarak tamamen sanatçı tavrı ile somut bir ifade kazandırmaktadır. Sanatçının Fasikül I, II, III adlı yapıtında Anadolu'nun kültürel katmanları ele alınmaktadır. Farklı kültürler ayrıştırılıyor ve yeniden birleştiriliyor. Böylece Anadolu'nun çok kültürlülüğü farklı bir platformda yeniden işlenmektedir.

Sanatını Anadolu geleneğine dayandıran Koçan, Anadolu kültürel yapısını Orta Asya, Selçuklu, Bizans, Osmanlı, Cumhuriyet gibi çok katmanlı temel üzerinde algılamakta, ancak bugünün kültürel yapısının donattığı sanatçı beyninden süzülerek çağdaş bir anlatım diline kavuştuğunu belirtmektedir. Geleneğin çağdaş yorumuna girişen sanatçılardan biri de Balkan Naci İslimyeli'dir. Sanatçı dün-bugün kavramlarına tarih ve modern açılımı ile yaklaşmaktadır. Geleneksel öğelerle modern olanı kolaj tarzı birleştiren sanatçı halk sanatı öğelerinden yoğun olarak faydalanmaktadır. (Resim 3.4.1)

Fevzi Karakoç'un resimlerinde laleler, sümbüller ve birçok atın bir arada sıralanarak yerleştirilme şekilleri, renklerdeki canlılık , derinlik ve perspektif olmaması minyatür tekniğini anımsatmaktadır. Anadolu motiflerini ve mitolojik öyküleri kullanmıştır. Son dönem çalışmalarında ise gündelik hayattan objeler resmederek daha çok soyuta yaklaşmaktadır. (Resim 3.4.2)

Bu dönem geleneksel resimle ilişki kurmuş ancak farklı bir anlatım dili yakalamış bir grup sanatçı bulunmaktadır. Bu ressamlardan biri olan Ergin İnan, tasavvuf geleneğini esas almış doğayı tasvir ettiği resimlerinde her öğeye ilahi bir anlam katmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda İnan resimlerinde fantastik öğeler de yer almıştır. Geleneksel kültürden yararlanan sanatçı, geleneksel unsurları resimlerinde bir mesaj ya da simge olarak

kullanmaktan uzaktır. Bu öğeler sanatçının tarihsel birikimi içinde doğal bir süreç olarak resimlerine yansımaktadır. Böylece doğu kültürü modern yaşamın içine kaynaştırılmıştır.(Resim 3.4.3)

Haşim Nur Gürel ,Ergin İnan'ın sanatı için şunları söylemektedir;"*Sanatçının öğrencilik dönemlerinden itibaren sürdürdüğü arayışlarının sonucunda –eski gravür ustalarının ve 'Fatih Albümü' sanatçılarının ilk esin kaynağı olduğunu düşünebileceğimiz-anonim (belki de bu sıradanlık isteminin sonucu olarak bu insanlar hep saçsızdırlar!) İnsan figürleri, böcekler ve küçük hayvanlar, gözler, eski yazı kolajları, Almanca mektup sözcükleri ile kat kat uygulanan Orta Çağ 'dan günümüze geliştirilmiş tüm resim tekniklerinin bir arada kullanıldıkları özgün bir sentez geliştirmiştir. Genelde en basit kurgu ve kompozisyon teknikleri kullanılarak bir araya getirilen yukarıda sıraladığımız resimsel öğelerin bir aradalığının albenisi , gerçek ile soyutlanmışın, simgesel ile 'canlı gibinin ', eski Türkçe taşbaskı bir metin ile el ,'yapımı kağıdın' varak ile pleksiglasın , barok su damlası motifi ile akatma soyutlama zeminin karşılığında, birbirleri ile zıtlaşarak karşı resimsel öğeleri daha öne çıkarmalarından kaynaklanır. Sanatçı eğitiminden , gözlemlerinden ve yaşamından kaynaklanan kendi özgün hiyeroglifini geliştirmiş , ve 'tablet kitaplığını' durup dinlenmeksizin her gününün öyküsü ile dile getirmeyi sürdürmeyi seçmiştir.(Gürel, 2000)*

Osmanlı ve Selçuklu motiflerine çağdaş bir görünüm veren İsmail İlhan ise Piri Reis haritalarını referans alarak resimlerinde,eski görünüş,çizgisellik kimi yerlerde kolaj ve transfer teknikleri kullanarak geleneksel sanatımızı yeniden yorumlamaktadır.(Resim 3.4.4)

Süleyman Saim Tekcan da Orta Asya kültürünün esintileri bulunmaktadır. Göçebe yaşamın başat unsuru atlar, at ve yaşam ilişkisi içinde ele alınmaktadır. (Resim 3.4.5)

1932 doğumlu Erol Akyavaş'ta da aynı eğilimlere rastlanmaktadır. Sanatçı Bedri Rahmi atölyesinde resme başlamış, Lhote ve Leger atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Amerika'da mimarlık okuyan sanatçı figüratif sanat ile sürrealist eğilimi bir arada uygulamıştır. Türk sanatında, doğu ve Uzakdoğu sanatlarından etkilenen sanatçının soyutlamalarında minyatür ve ikonların coşkulu anlatımı görülmektedir. Zeynep Oral sanatçının resimlerini şu sözlerle tanımlamaktadır: "*Çizgi içinde çizgi, duvar içinde duvar, sur içinde kale, kale içinde kent... Üçgen içinde dört köşe, üzgün mavinin içinde öfkeli*

kırmızı... Duvarlar içinde yüzler ve eller, eller içinde imgeler... Düşler içinde düşler, düşler içinde düşüşler... Bir yuvarlak: Gölgesi yere vurmuş üçgen... Bir piramit ya da mezar: Onun da gölgesi neden silindir olmasın? Bir duvar: Tuğladan örülmüş de örülmüş... Duvarda bir yarık. Yarıktan biri bakıyor, gözlüyor. Gözaltındaki kim? Duvarlar kilitlenmiş... bedenler kenetlenmiş... Bir boşlukta kilitler, bir başka boşlukta bedenler... Ötede bir iskemle sallanıyor; ha düştü ha düşecek gibi... Siz hep bekleyeceksiniz düşün diye, o size inat düşmeyecek..."(Oral,1978) (Resim 3.4.6)

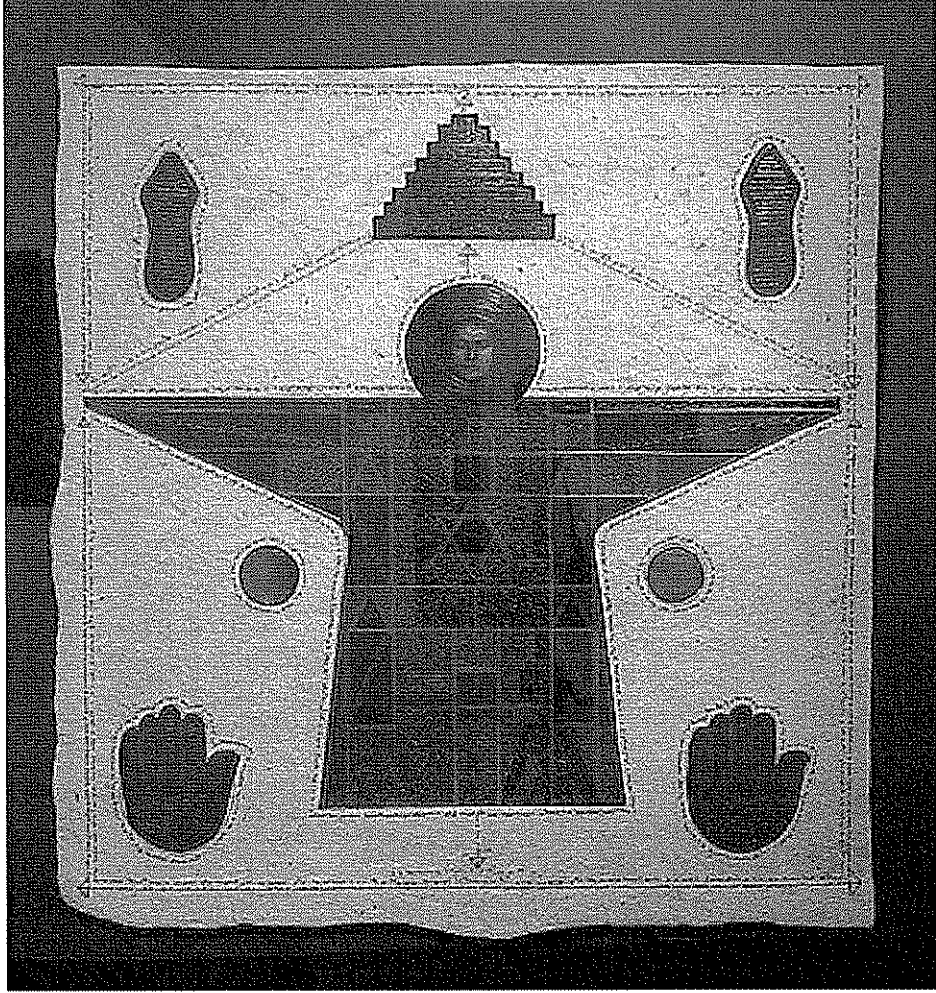
İsmet Doğan,"1983 'teki en temel problem-ler-im kemdi kültürüne yabancılaşma teorisi" ve buna bağlı olarak artık kaçınılmaz olan kimlik çözmektir...geçmişe yöneldim...kimlik,bir düşünce sistemiyle ortaya çıkarılan bir arayışın sonunda oluşacaktı...Bunlar resimlere yansıdı" diyerek ele aldığı dönem başındaki tavrını açıklamaktadır.1990 tarihli sergi katalogunda ise ,1983-1990 tarihlerindeki yaklaşımını şu şekilde özetlemektedir:"...Çünkü eski yazıyla ulusal ,grafitiyle evrensel olunmuyordu.Bence sanatçının coğrafya ile ,dünyada gelişen düşünce sistemleriyle hesaplaşması,söylem gelişmesi için önemlidir...Olağan dünya ve olağandışı dünya diye tuvalimi ikiye bölmüştüm.Tasavvufun yapısında iki karşılıklı oluşum,genel olarak doğu felsefesinden "beyazı beyaz yapan siyahtır" bağlamında iki dünyanın birbirine geçen tezahürleriydi;doğmak,ölmek,varlık,yokluk gibi geçmişten ve yaşadığım andan nesnelere kullanıyor ve yapıştırıyordum.Yani bu iki dünyayı ters yüz ediyor ve bozuyordum.Buna göre metafizik anlamını yok ediyordum.Yazıların içeriğini kendisiyle ve başkalarıyla yok ediyordum çünkü "içerik" geri ve gerici bir kavram."içeriğinden" boşaltmak ve yapısıyla ilgilenmek beni gittikçe daha çok ilgilendirdi." (Gürel, 2000) (Resim 3.4.7)

Nuri Abaç , resimlerinde geleneksel ve yerel desenleri fantastik bir düzen içinde kullanmıştır. Non figüratif dönemde dönemin anlayışına ters davranarak geleneksel öğelerle bütünleştirerek figür çalışmaları yapmıştır.Sanatçı geleneksel kaynaklı, Anadolu mitolojisi, Hitit kabartmaları, Selçuklu ve Osmanlı minyatür konularını inceleyerek bu değerlerin yorumlanmasında katkıları olmuştur. Mimar olan Abaç, resimlerinde perspektife yer veremeyip düz yüzeylerde çizgisel bir tutum izlemiştir.(Resim 3.4.8)

Sezer Tansuğ'un projesi olarak hazırlanan "66 Kare Geleneksel Kültüre Çağdaş Yorum" adı altında ve 43 resim sanatçısının katıldığı ve küçük boyutlarda hazırladıkları resimleri ,geleneksel kültürümüzdeki yazma eserlerden yola çıkarak çağdaş bir şekilde yorumlamışlardır.1992 yılında Tüypap'ta açılan kitap fuarında sergilenen bu resimler

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphaneler ve Müzeler Müdürlüğü'nün hazırladığı bir katalog olarak hazırlanan resimlerden bir kaçını örnek olarak gösterebiliriz. (Resim 3.4.9,3.4.10,3.4.11,3.4.12,3.4.13,3.4.14)

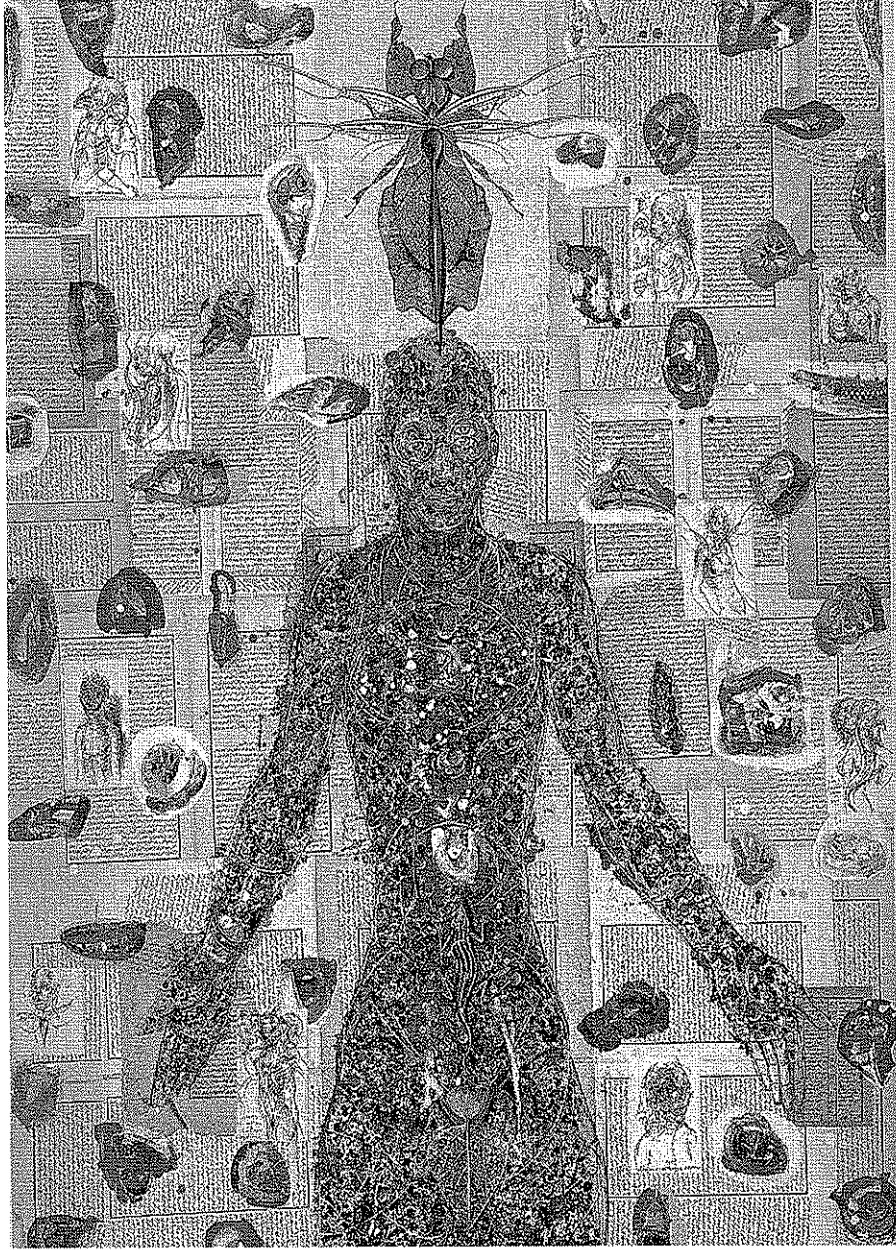
Sezer Tansuğ "66 Kare" sergisinin hazırlama amacından ve çalışmalarından şu şekilde söz etmektedir;"...66 Kare,son yıllarda daha çok Batı kültürüne programlanmış medya ortamının unutturmayı ve küçümsetmeyi başardığı geleneksel kültürümüze yenilenen bir ilgi ve saygıyı amaçlıyordu.Değerli ressam arkadaşlarımız adeta susamışçasına bu ilgi odağını yenilemek amacını paylaşmış,geleceğe yönelik hedeflerin 66 karelik ilk mührüne ortak oldular. Bildikleri, okudukları yapıtları anımsadılar, okumamışlarsa bulup okudular, fotokopiler sağlayarak bilgi edindiler,bazıları kapsamlı bir kitaplık çalışmasına bile yöneldi. O güzellikleri bir kez daha keşfettiler ve onlara küçük boyutlu ama yüce gönüllü , birer görsel yanıt oluşturmaktan kaçınmadılar. Resim sanatımızın çağdaşlığı algılayış ve özümseyiş süresinde, bir kökeni Asya bozkırlarına uzanan geleneklerimizin bir hesaplaşma iradesine tabi bulunduğunu, geleneksel biçimlerin aşılma olgusunda, o biçimlere yön veren iradenin, çağdaşlığın emdiği bir öz suyu oluşturduğunu her zaman düşündük ve her zaman ifade ettik. Bireysel çabalarınsa ancak birlik ruhuyla yeşerdiğini çok iyi bilmekteyiz."(Tansuğ,1993)



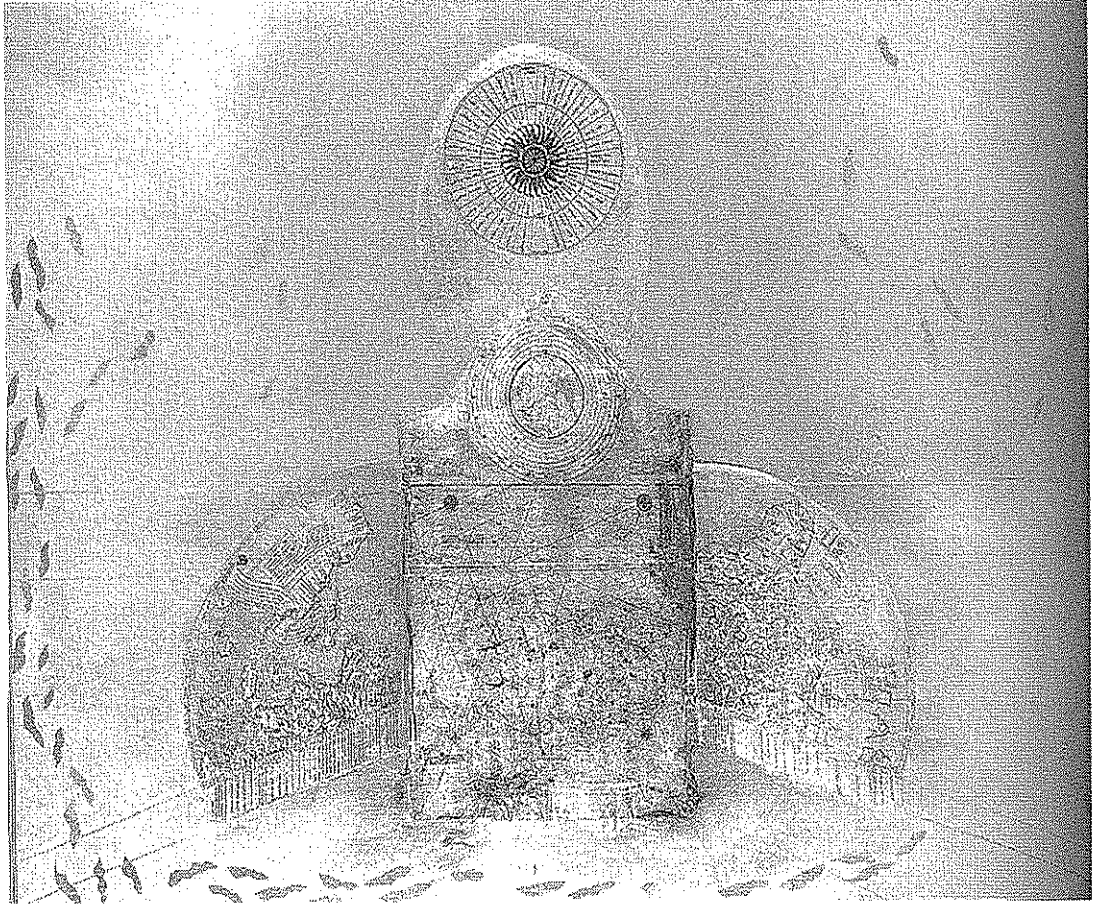
Resim 3.4.1 Balkan Naci İstimyeli , Ayın halleri , Karışık teknik , 75 x 72 cm.



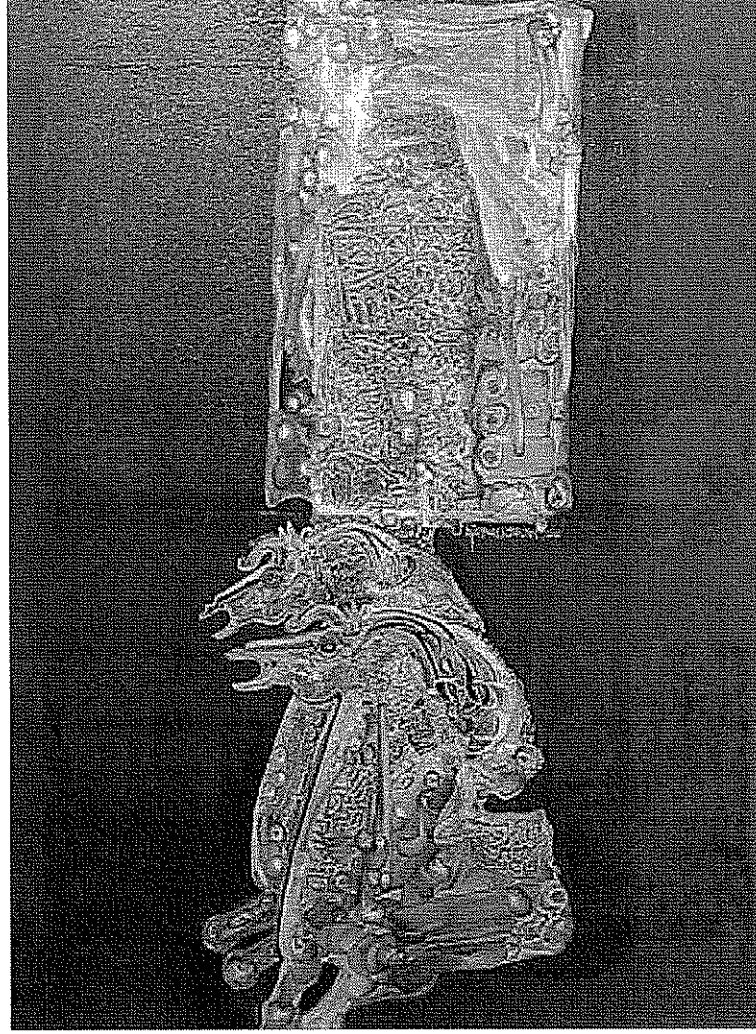
Resim 3.4.2 Fevzi Karakoç , Avda , 2001 , kağıt üzerine yağlıboya , 92 x 61 cm.



Resim 3.4.3 Ergin İnan , İnsan , 2001 , tuval üzerine karışık teknik , 150 x 116 cm.
Aziz Karadeniz koleksiyonu



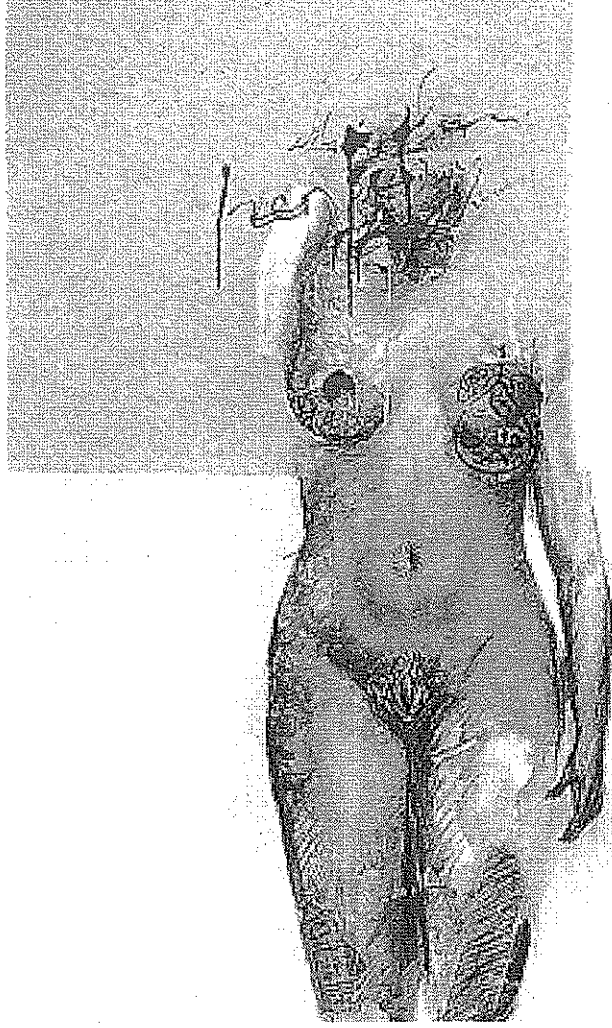
Resim 3.4.4 İsmail İlhan , 2002 , tuval üzerine karışık teknik , 89 x 116 cm.



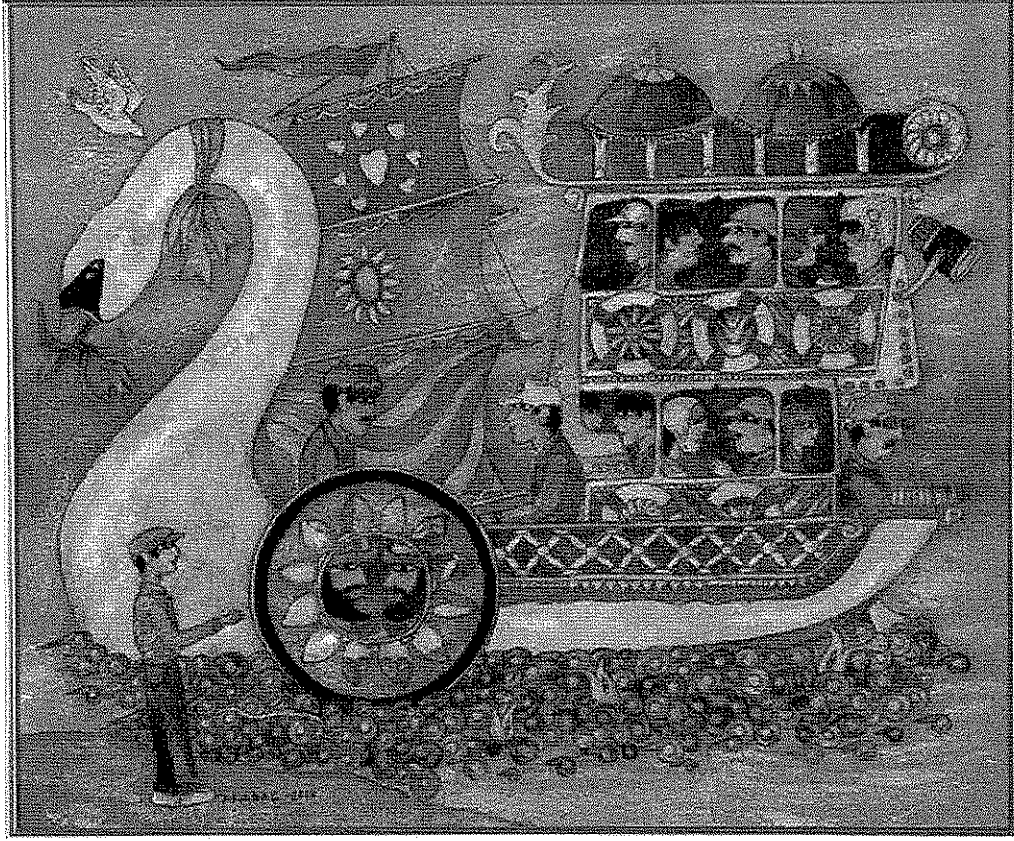
Resim 3.4.5 Süleyman Saim Tekcan , Atlar ve Hatlar , 2000, 70 x 55 cm.



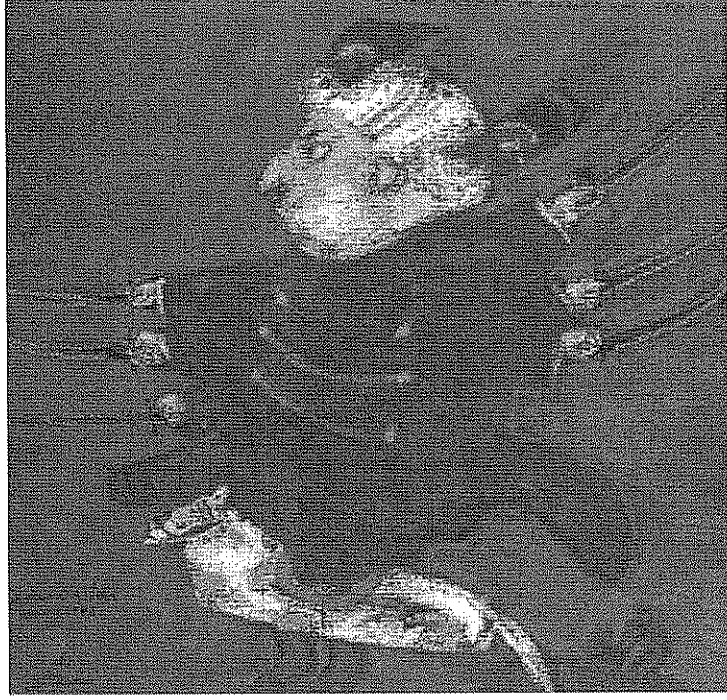
Resim 3.4.6 Erol Akyavaş , Hem Batın Hem Zahir , 1993 , litoğrafi ,
76x63 cm



Resim 3.4.7 İsmet Doğan adsız,1985,116 x 90.3 cm.Ekin-Osman Oymak koleksiyonu



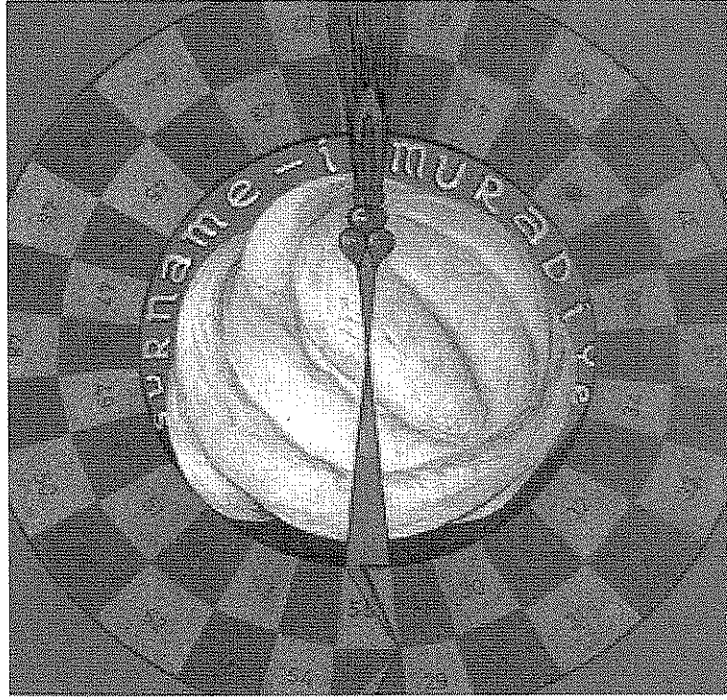
Resim 3.4.8 Nuri Abac ,49 x59 cm. tuval üzerin yağlıboya



Resim 3.4.10 Mevlüt Akyıldız,Harname,kağıt üzerine pastel



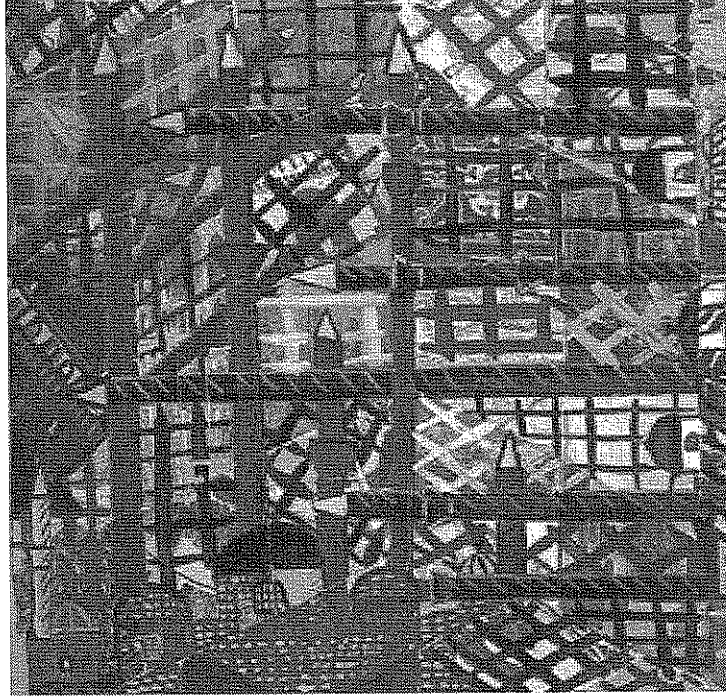
Resim 3.4.11 Cihat Burak ,Evliya Celebi Seyahatnamesi,Kağıt üzerine guaj



Resim 3.4.12 Aydın Ayan ,Surname-i Muradiye , Karton üzerine yağlıboya



Resim 3.4.13 Şahin Paksoy ,Naima Tarihi ,Karton üzerine yağlıboya



Resim 3.4.14 Bubi, Evsaf-ı İstanbul ,Kağıt üzerine karışık teknik ve kolaj



Resim 3.4.15 Burhan Doğançay,Surname-i Muradiye,Mukavva üzerine guaj

4. OYA İNAN ÖZTÜRK'ÜN RESİMLERİ ÜZERİNE AÇIKLAMALAR

Tez kapsamındaki resimlerim geleneksel Türk kültürüne ait desenleri kullanarak çağa uygun bir şekilde yeniden yorumlamak amacıyla yapıldı. Resimler, batının tekniğiyle anlatım dilini geleneksel Türk motifleriyle birleştirerek oluşturuldu.

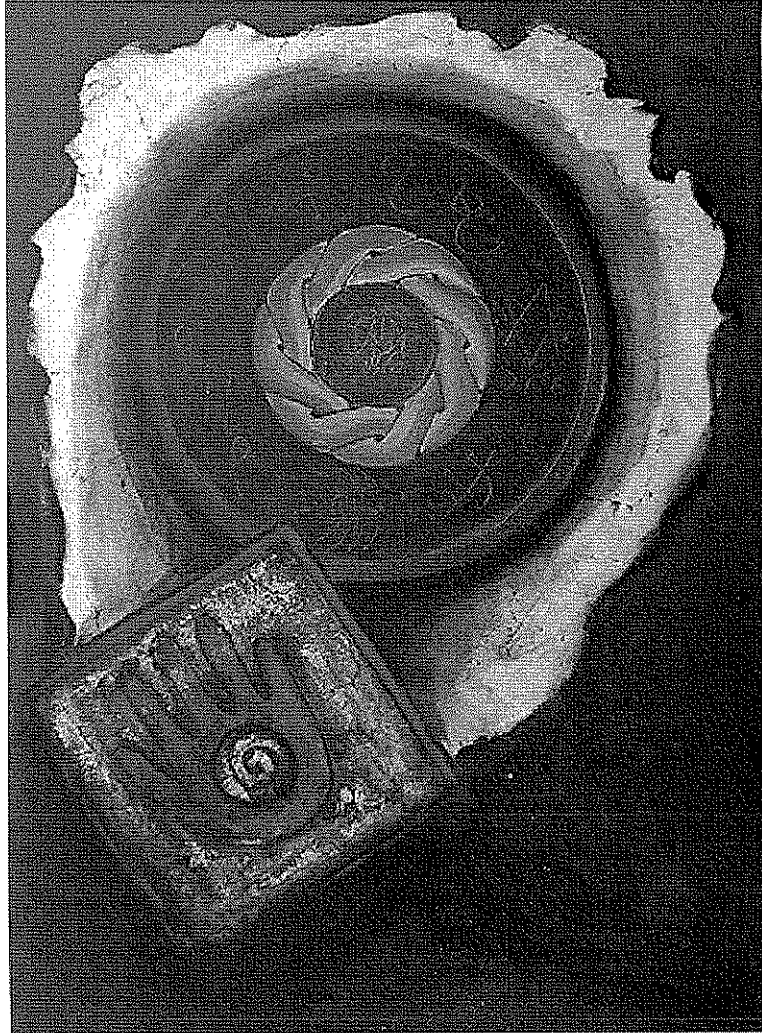
Geleneksel Türk sanatında kullanılan motiflerin hepsi birbirinden ayrı değerleri sembolize etmek amacıyla oluşturulmuştur. Geleneksel sanatımızda motifler kullanıldıkları yerlere rastgele yerleştirilmez ve her biri ayrı anlam taşımaktadır. Resimlerimi oluştururken kullanılan geleneksel motiflerin sembol ettikleri anlamlarıyla değil plastik değerlerini dikkate alarak uygulandı.

Gelenekselin çizgisel şekillendirmesiyle birlikte renk özellikleri, bol miktarda kırmızı, yeşil, turkuaz ,siyah ve ayrıca altın varak kullanıldı. Temada hat, rumi, geometrik geçmeler ,minyatür seçilerek resimler meydana getirildi.

Bu proje dahilindeki resimler tuval üzerine hazırlandı. Tuval üzerine yağlı boya, kolaj ,transfer tekniği, eskitme ve rölyef macunu ile doku oluşturularak tamamlandı.

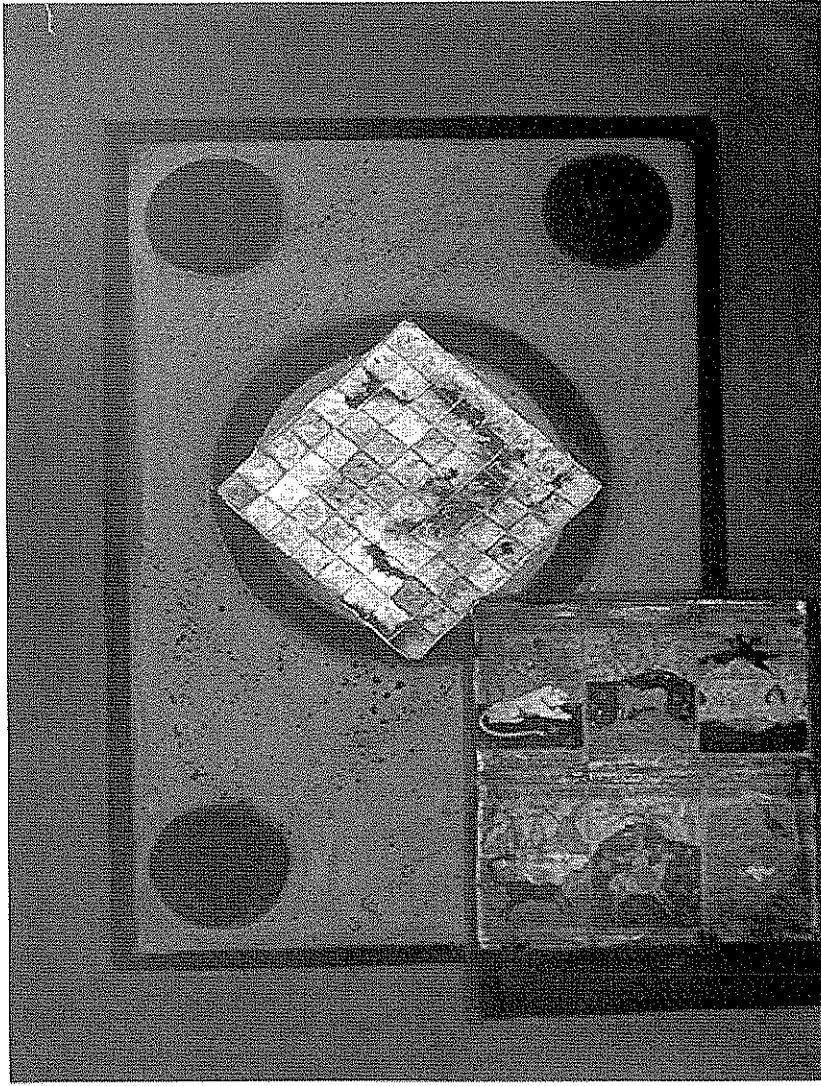
4.1 OYA İNAN ÖZTÜRK 'ÜN PROJE KAPSAMINDAKİ RESİMLERİ

Bu resimde iç içe geçmiş madalyonlar ve her biri diğerinden farklı olması için içlerine birbirinden değişik desen kullanıldı.İç içe geçen bu üç dairenin düzgün hatlarının yarattığı monotonluğu bozmak için en dış dairenin hattını daha gelişigüzel formda ve farklı malzeme kullanarak oluşturuldu.Sol altta bulunan kare formu ve tüm bu üst üste kullanılan yuvarlak hatların karşılığı için oluşturuldu..Kare formdaki yeşil renk madalyon içindeki yeşil ile bütünlük sağlaması amacıyla uygulandı.Kare formun diagonal yerleştirilmesi,dış dairenin düzensiz oluşu ve kırmızı dairenin içinde rastgele yerleştirilen harfleri hareket kazanmak için uygulandı.formlara gölgeler vererek derinlik sağlandı.(Resim 4.1.1)



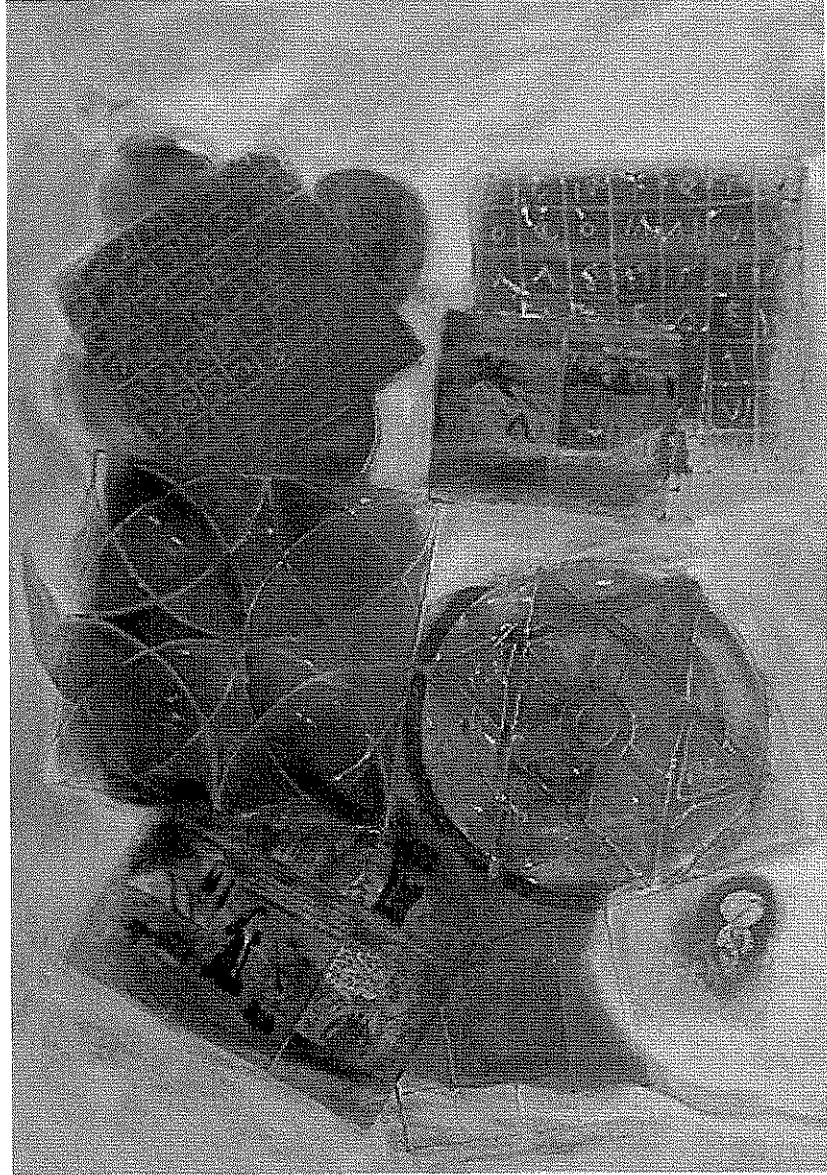
Resim 4.1.1 tuval üzerine karışık teknik,2006, 80x110 cm.

Ağırlıklı olarak turkuaz ve mavi tonları uygulanan bu resimde dikdörtgen ve yuvarlak formların kullanıldığı arka plan geleneksel hat sanatındaki Hilye formundan yola çıkarak yorumlandı. Alt sağ köşedeki kendi yaptığım altı ayrı burç minyatürünü ve merkezde içinde hafif kabartma eski harfler bulunan kare formu arka planın durağanlığını alması ve resme derinlik sağlaması amacıyla kullanıldı. Merkezdeki kare formu merkezde oluşunun verdiği monotonluğu ve arka planın simetrisini bozmak amacıyla kendi içinde renk lekeleri uygulayarak ve diagonal yerleştirerek hareket sağlandı..(Resim4.1.2)



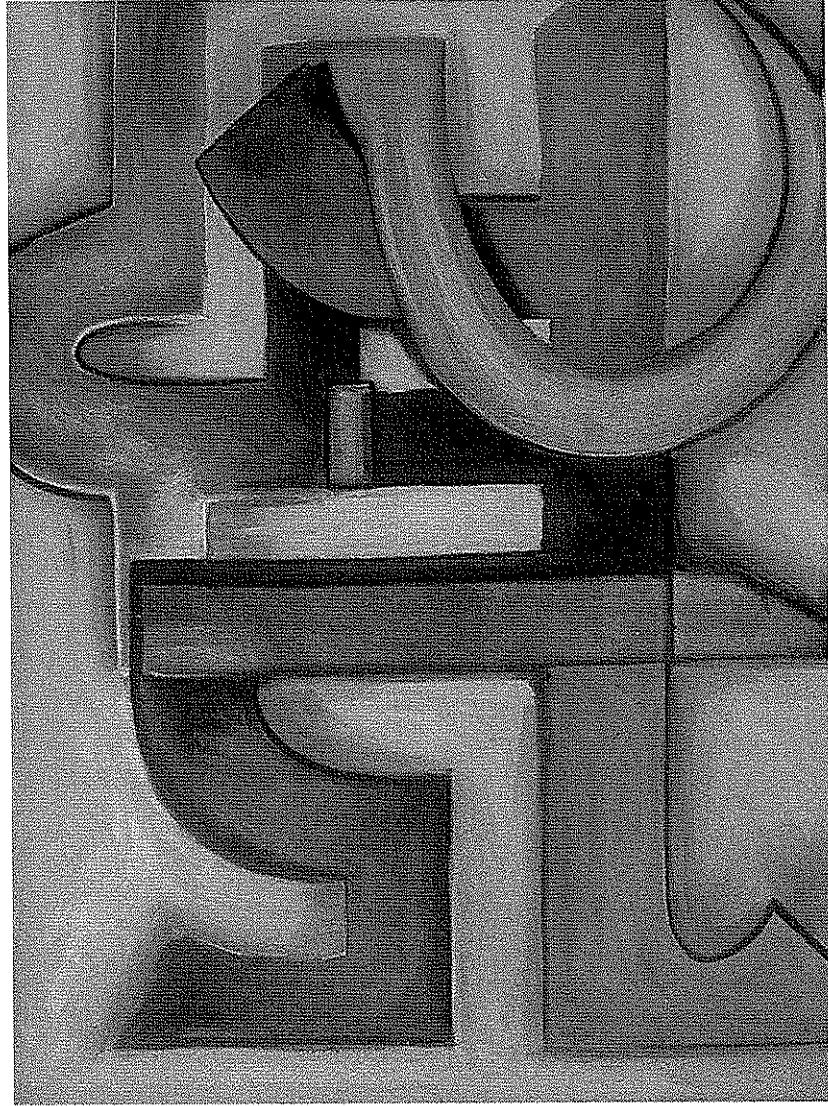
Resim 4.1.2 Tuval üzerine karışık teknik,2006,80x110 cm.

Karışık teknik kullanıldığı bu resimde, karşıt şekillerin zıtlıklarından yararlanarak şekillerin farklı yerleştirilmesi ve boyanın lekeler halinde gelişigüzel uygulanması ile hareket sağlamaya çalışıldı .Resmin genelinde saydam ve düzensiz biçimde uygulandığı açık renk ile formları toparlamak ve aşırı hareketi yatıştırmak için kullanıldı.(Resim 4.1.3)



Resim 4.1.3 Tuval üzerine karışık teknik,2006,80x110 cm

Diğer resimlerden farklı olarak bu resimde daha fazla renk ve şekil kullanarak hareket elde etmeye çalışıldı. Kufi kaligrafiyi seçmemdeki neden kendi içinde hem keskin hem de yuvarlak hatları olmasındandır. Bu ise resme yeterince hareket sağlamaktadır. Formların kendi içlerinde kullandığım renk lekeleri ve zemindeki gölgelendirme ile derinlik elde edilmeye çalışıldı. Kırmızı, sarı, turuncu gibi sıcak renklerin yanında resmi rahatlatması amacıyla mavi ve yeşil rengi uygulandı. Formlardaki keskin hatları kırmak nedeniyle form içinde ve dışında boyayı lekeler halinde sürülmüştür. (Resim 4.1.4)



Resim 4.1.4 Tuval üzerine yağlı boya, 2006, 80x110 cm.

Mavi tonları ve altın varak ağırlıklı bu resimde ana motif olarak tezhipte kullanılan ve “gül” adı verilen motifi seçildi. Gül motifindeki durağanlığı bozmak için madalyonun içine daha hareketli bir desen eklendi. Arka planda kalan kare formları yuvarlak hatlara sahip diğer formlara karşıtlık oluşturması için kullanıldı. Resmin geneline ışık ve gölge ile derinlik sağlanmaya çalışıldı. Hareketi biraz daha artırmak amacıyla merkeze gelen kare formu farklı yerleştirerek ve açık renkte küçük farklı şekiller uygulandı. (Resim 4.1.5)



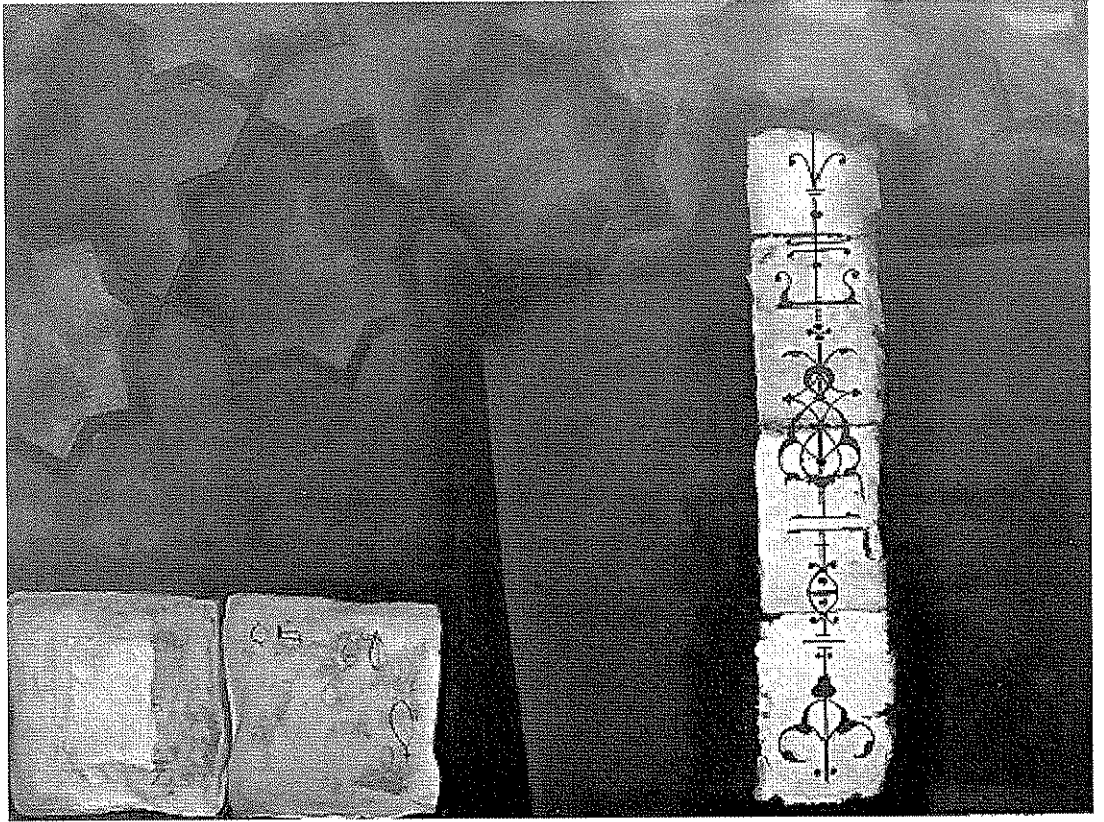
Resim 4.1.5 Tuval üzerine karışık teknik, 2006, 80x110 cm.

İki rengin tonlarını kullanıldığı bu resim de de şekli öne çıkarmak için fazla renkten kaçınıldı. Motifte arka plan olarak madalyonu ve üstüne arka planın monoton yapısını bozmak için keskin, düz ve yer yer kavisli formuyla hareket sağlayan kaligrafiyi desen olarak uygulandı. Hareketi güçlendirmek için madalyon şeklinin içine rastgele eski harfleri hareketi artırmak için kullanıldı. Bu resimde daire formda eskitme ve çatlatma tekniğini farklı derinlikler yaratmak amacıyla uygulanmıştır. (Resim 4.1.6)



Resim 4.1.6 Tuval üzerine karışık teknik, 2006, 80x110 cm.

Kırmızının ağırlıklı olduğu bu resimde arka plan olarak kullanılan geometrik formların ve sağ köşedeki kare şeklin diagonal yerleştirilmesi resme hareket sağlamak için uygulandı. Arka plandaki renk lekeler halinde kullanılması resimde sadece şekilde değil renkte de hareketi elde etmek içindir. Kolaj olarak uygulanan el yapımı kağıtlarla farklı bir alan sağlayarak ve gölgelendirmeler ekleyerek resme derinlik vermeye çalışıldı. Kolaj dikdörtgen formun içine tamamen farklı ve hareketli desen kullanarak hareketi artırmak amacıyla yapıldı. (Resim 4.1.7)



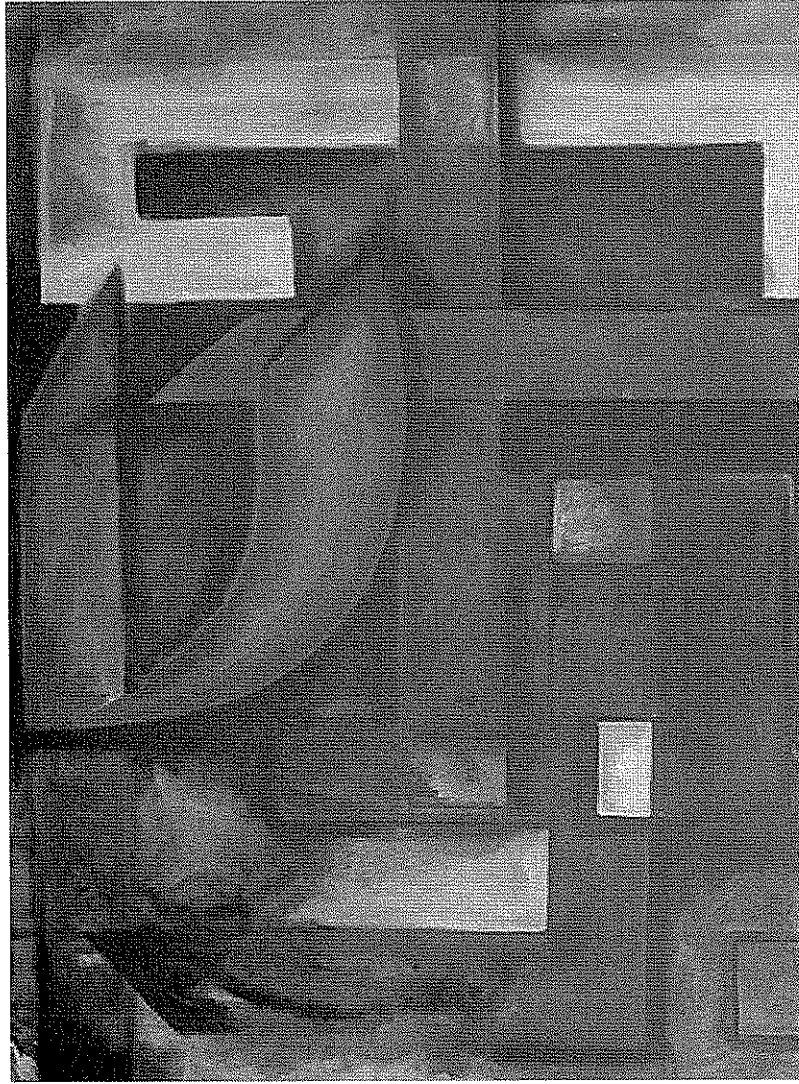
Resim 4.1.7 Tuval üzerine karışık teknik ,2006,80x110 cm.

Bu resimde bütün şekiller resmin geneline hareket katması için diagonal ve açık form olarak yerleştirilmiştir. Sıcak renklerin ön planda olduğu bu resimde mavinin soğuk etkisini resmi rahatlatmak için kullanılmıştır. Sert hatlardaki mavi renkli şekli yumuşatmak amacıyla yanına daha grift bir desen yapılmıştır. Özellikle üçgen formun içinde ki yoğun gölgelendirme derinlik elde etmek için uygulandı . Resmin altındaki düğümler şeklindeki desende kalın boya darbeleri ile derinliği güçlendirilmeye çalışıldı.(Resim 4.1.8)



Resim 4.1.8 Tuval üzerine yağlıboya, 2006,80x110 cm.

Geometrik formlu bu resimde resmin genelinde kullanılan köşeli formların keskin hatlarını yumuşatmak için ve bütünlüğü sağlaması için yer yer üzerlerini kapatacak şekilde renk lekeleri uygulanmıştır. Renkte ağırlıklı olarak kullanılan soğuk renklerin üzerindeki ve diğerlerine nazaran daha yumuşak çizgiye sahip olan kırmızı formu resme derinliği artırması ve odak noktası oluşturması için uygulandı. Kırmızı form ile diğer yerlerdeki kopukluğu önlemek için kırmızıyı az miktarda diğer yüzeylere de taşınmıştır.(Resim 4.1.9)



Resim 4.1.9 Tuval üzerine yağlıboya, 2006 ,80 x 110 cm.

Formların yine ön plana çıktığı bu resimde yuvarlak form, soyut form olarak kullanılan eski kaligrafik desen ve geleneksel desenlerimizden olan rumi olmak üzere üç farklı form ele alındı .Daire şeklinin katılığı ve durağan görüntüsünü kırmak için kalın boya tabakasından ve diğerinin içine uyguladığım daha girift motiften yararlanıldı.Ayrıca hareket sağlamak için diagonal çizgi ile mekanı iki parçaya bölerek daha hareketli bir form için uygulandı.(Resim 4.1.10)



Resim 4.1.10 Tuval üzerine karışık teknik, 2006, 80 x 110 cm.

5. SONUÇ

Görüldüğü gibi geleneksel kültür Türk resmi üzerinde neredeyse her sanat döneminde görülmektedir. Kimi dönemler etkinliğini yitirmiş olsa da bu tür üretim yapan sanatçılar varlıklarını korumuştur. Kimi dönemlerde ise dönemin sanatsal üretiminde geleneksel kaygıların ağırlık bastığı görülmektedir. Türk resminde geleneksel kültür etkisi iki eksende tespit edilmiştir. Ulusal bir sanat yaratma adına Batının tekniklerini alırken temada geleneksel konulara yönelme eğilimi ve geleneksel sanatların üslup ve tekniklerini batının çağdaş anlatım diliyle birleştirerek yeni bir dil yaratma eğilimi. Bu iki eğilimi ayrı ayrı sanatlarının eksenine yerleştirmiş sanatçıların yanı sıra her iki eğilimi birden uygulayan sanatçıların varlığı da söz konusudur.

Sanatçılarımız neden geleneksel kültürden yararlanma ihtiyacı duymuşlardır? Geleneksel kültür öğelerinin ilk kullanıldığı dönem "ulusal bir Türk resmi" yaratma söyleminin dillendirildiği döneme denk düşer: 1940'lı yıllar. Fakat çok daha erken tarihlerde geleneksel kültürün yerel konular ayağını sanatçıların göz ardı etmediğini görüyoruz. Daha Türk resim sanatının başlangıç aşamasında 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başlarında, duvar resminden tuval resmine geçiş yapan "primitifler" batı tekniği ile oluşturdukları resimlerinde yerel konulara ağırlık vermişlerdir. Yalnız konu seçimiyle değil, özellikle figüre yaklaşımları ile geleneksel Türk resminin tutumuna sadık kalmışlardır. Nitekim geleneksel figür anlayışı çok sonra Osman Hamdi ile terk edilecektir. Aynı dönemde Enver Paşa'nın kurduğu atölyede sanatçıların Batı tekniği ile vatanseverlik duygularını güçlendirecek konular içeren resimler yaptıklarını biliyoruz. Ve Cumhuriyet döneminde, yeni kurulan genç Türkiye'nin yeni kurumları oluşturulurken gelenekten özenle uzak durulmasına rağmen konular ulusal olandan, Anadolu'dan seçilmiştir. Cumhuriyet ideolojisi Osmanlı olandan kaçınırken, Batılı medeniyetler seviyesine ulaşmayı düstur edinmiş ve Anadolu insanıyla birleşmeyi, onu eğitmeyi ve bilgilendirmeyi amaç edinmiştir.

Geleneksel söylemin 1940'lı yıllarda ve 1950 sonrası ve 1960'larda yükselişe geçtiği görülmektedir. Sanatsal ortamda yaşanan bu gelişme ülkenin değişen siyasi ve toplumsal ortamıyla paralellik göstermektedir. Nitekim 1940'larda II. Dünya Savaşı'nın ertesinde ulusallık duygusu, milli olma düşüncesi yoğunlaşmıştır. Bu millileşme duygusu Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinin ulusallaşma atağından farklı bir nitelik göstermektedir. İşte bu dönem sanat ortamında da Yeniler Grubu ile birlikte geleneksel söylem yükselişe geçmiştir.

1950'lerde ise Türkiye'de dünyaya açılan bir politika izlenmiştir. Özellikle Amerika ile ilişkiler gelişmiş, Amerikan toplumu örnek olarak gösterilmeye başlanmıştır. Bu dönem sanatımıza giren Soyut Sanat oldukça tartışmalı bir gelişim süreci izlemiştir. Evrensel olma kaygısıyla Soyut Sanata sıcak bakılırken, ithal edilen bu akımın yabancılik unsuruna vurgu yapılmıştır. Bunun üzerine Soyut Sanatı yerelleştirme, ulusallaştırma çabası içine girilmiştir. Aslında 1920'lerin sonunda adına Soyut demeden sanatçılarımız aynı sanatın kurallarını icra etmişlerdir. Bu gerçekten de hareketle Soyut sanatın aslında geleneksel sanatlarımızın içinde olduğu tespit edilerek Batı anlatım diline geleneksel özellikler kazandırılmaya çalışılmıştır.

1960 sonrası dönemde ise tüm dünyada esen Sosyalizm rüzgarı ülkemizi de etkisi altına almış, 1961 Anayasası ile sağlanan özgürlük ortamından sanat çevresi de etkilenmiştir. Bu dönem yeniden ulusallık söylemi ve geleneksel sanatlar yükselişe geçmiştir. Bu dönemde dahil olmak resim sanatında göze çarpan geleneksel etkileri şöyle sınıflayabiliriz:

1- BİÇİMSEL ÖĞELER

a- Çizgisel şekillendirme:

Halk dokumalarında, işlemlerde, yazı sanatı ürünlerinde.

b- Yüzeysel şekillendirme:

Kilimlerde, halılarda, yazmalarda.

c- Renk:

Özellikle halı, kilim ve cicimlerde, çoraplarda, giysilerde, işlemlerde.

d- Yineleme vurgusu:

Tüm halk sanatı ürünlerinde biçim, renk ve simge yinelemeleri.

e- Simetri:

Tüm halk sanatı ürünlerinde simetri vardır.

2- ANLATIM DEĞERLERİ

a- Durgun duruş veya durulmuş duruş:

Tekke resimlerinde, halk taş basmalarında ve minyatürlerde.

b- Simgeci anlatım:

Simgeci anlatım, çorap, çevre ve kilimlerde biçimleri yoğun anlatım yükü taşıyan motifler düzeyine çıkarmıştır. Her motif tek başına bir olayı anlatacak güçtedir. Bazen bir çevre veya bir kilim, bir destanın şekil ve renge dönüşmüş, soyut hikayesidir.

Günümüz sanatçısına kaynaklık eden geleneksel değerler minyatürler, yazı levhaları ve diğer eski resimlerle sınırlı değildir. Aynı zamanda eski Anadolu uygarlıklarının kültür değerleri de geleneksel kültür başlığı altında günümüz sanatçısına esin oluşturmuştur. Bunlar arasında Hitit kabartmaları, Hitit, Frikya, Lidya ve İyon seramiklerinin dekorasyonları, Kapadokya freskleri, Bizans Mozaikleri, İkonlar yer almaktadır. Bütün bu eserlerde, yukarıda saydığımız ögesel özellikler ve anlatım özellikleri ortak değer olarak vardır.

Resim sanatının çizgi, şekil, renk gibi öğelerinin olanakları, batı sanat geleneği içinde enine boyuna araştırılmıştır. Empresyonizmle bilinçlenen bu yöndeki araştırmalar salt şekilcilik, salt renkçilik, salt dokuculuk gibi alanlara giren çeşitli akımları doğurmuştur. Böylece öğelerin soyut anlatım gücüne ulaşılmıştır. Cumhuriyet dönemi sanatçılarımız genel olarak bu durumlarından daha çok 1945'ten sonra yararlanmağa başlamışlardır. Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu bilinçle gelenek kaynağına yönelen ilk sanatçılarımız olmuşlardır. Yineleme vurgusundan pek çok ressam sanatçımız yararlanmaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Devrim Erbil, Gündüz Gölüntü, Mustafa Pilevneli, İsmail Türemen gibi üç ayrı kuşağın sanatçılarının yapıtlarında yineleme çeşitli biçimlerde belirgin olarak görülür. Figür, hareket, motif, benek ve doku yenilemeleri gibi... Abidin Elderoğlu, Güngör İblikçi, Saim Tekcan, örneğin çizgisel ve kaligrafik öğeleri başarı ile kullanmışlardır. Sabri Berkel, Mustafa Aslıer, Adnan Çoker'in yapıtlarında geometrik biçimleme ve simetrik düzenleme olanakları çağdaş düzeyde sürdürülmek istenmektedir. Gelenekte var olan, simetriyi bir yerde asimetriye dönüştürerek anlatım boyutunu genişletme olanaklarını da kullanmaktadırlar.

Görülüyor ki aslında yalnız Türk sanatında değil tüm dünya sanat tarihinde sanatçıların hem kendi geleneksel geçmişlerinden hem de farklı ulusların geleneklerinden faydalanmışlardır. Dahası sanatçılar çağdaş ama özgün bir yaratının ancak gelişme ile geleneğin birleştirilerek ortaya çıkabileceğini düşünmüşlerdir. Günümüzde gelenek söyleminin sanatımızda ağırlıklı bir yer teşkil etmediğini görüyoruz. Kavramsal sanatın dayandığı ideolojik temel bu gerçeği doğurmaktadır. Ancak tüm sanat tarihimiz boyunca kimi dönemler geleneksel söylemin cılızlaştığını kimi zaman güçlendiğini görmüştük. Ama

hiçbir zaman tamamıyla yok olmamıştır. Bu durum "geleneksel kültür etkilerinin sanatta tümüyle yok edilip edilemeyeceği" sorusunu gündeme getiriyor. Geçmişimiz bu soruya bir anlamda yanıt veriyorsa da uluslar var olduğu sürece bu uluslara ait geleneksel değerlerin de var olacağı gerçeğinden hareketle geleneksel olanın kalıcılığına vurgu yapabiliriz. Önümüzdeki dönem sanatının nasıl bir biçim diline gebe oluşu, geleneksel eğilimlerin de biçimini belirleyecektir.

KAYNAKLAR

- Altan,Atilla.,Türk Sanatı Ders Notları,Marmara üniversitesi G.S.F.,1995
- Arseven,Celal,Esad., Türk Sanatı,Cem Yayınları,1973
- Arseven,Celal,Esad.,Türk Sanatı Tarihi, Menşeinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatları,İstanbul, Maarif Basımevi (VIII.Fasikül)
- Aslanapa, Oktay.,Türk Sanatı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993
- Aslıer, Mustafa.,“Sanat ve Toplumsal İletişim Araçları”, Sanat Çevresi Dergisi, Sayı: 4, 1979, s.22-23
- Aslıer, Mustafa.,“Geleneksel Halk Sanatı ve Çağdaş Sanat”, Sanat Çevresi Dergisi, Sayı:1979, s.10-13
- Ayvazoğlu,Beşir., Gelenegin Direnişi,Otukent Yayınları ,1997
- Berk, İlhan.,“Bir Deformasyon Ustası: B. Rahmi Eyüboğlu”, Sanat Çevresi Dergisi, Sayı: 24, 1980, s.22
- Berksoy, Funda.,20.yy. Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, İstanbul, Bakışlar Matbaacılık, 1998
- Çağman,Filiz., Türk Minyatür Sanatının İslam Sanatındaki Yeri , Binbirdirek Matbaacılık, 1976
- Erginsoy, Ülker.,Renda,Günsel.,Tanındı,Zeren.,Yetkin,Şerare., Başlangıçtan Bugüne Türk Sanatı ,Türkiye İş Bankası Yayınları,1993
- Duranoğlu, Gönül.,“Sanatta Yöresellik, Evrensellik, Özgürlük”, Ankara Sanat, 1972, Sayı: 95, s.11-12
- Duranoğlu, Gönül.,Sanat Çerçevesi,Mart,1974,sayı:95,s.89
- Elibal, Gültekin.,“İnsan İnsanlarda Ergin İnan”, Cumhuriyet, 1978, Sayı: 14 Şubat, s.6
- Elibal, Gültekin.,“10. Kişisel Sergisiyle Adnan Çoker”, Sanat Çevresi Dergisi, 1979, Sayı: 5, s.12-15
- Gürel,Haşim,Nur.,”Son dönem Türk resminde kaligrafik öğeler ve dini motifler,Türkiye’de Sanat Dergisi,2000,sayı:45,s.22
- İnal, Güner.,Türk Minyatür Sanatı, Ankara. Atatürk Kültür Merkezi Yayını. 1995
Kaynak:www.kongar.org/makaleler/makku_phb.

Köksal, Ahmet.,“Malik Aksel’in resimleri Anadolu yaşantısını ve tiplerini anlatımcı, içten bir üslupla yansıtıyor”, Milliyet Sanat Dergisi, 1977, Sayı: 255, s.18-19

Köksal, Ahmet.,“Kaptan’ın doğaya dönüşü”, Milliyet Sanat Dergisi, 1978, Sayı: 270, s.26

Kuban ,Doğan.,Türkiye Sanat Tarihi,Gerçek Yayınevi ,1994

Köroğlu,Oğuz., “minyatür-Tezhip-Çini-Hüsn-i Hat sanatları”
Kaynak: www.davetçi.com/sanat_01.htm.

Oral, Zeynep.,“Erol Akyavaş resimleriyle kişiyi hem ürkütüp şaşkına çeviriyor hem de sürüklüyor”, Milliyet Sanat Dergisi, 1978, Sayı: 269, s.28-29

Öney, Gönül.,Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1988

Özsezgin, Kaya.,Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi 3, İstanbul, Tıglat yayınları, 1982

Özsezgin, Kaya.,“Yeni eğilimler mi, eğilimsiz yenilikler mi”, Milliyet Sanat Dergisi, 1983, Sayı: 85, s.49

Sun,Muhammer.,Katoğlu,Murat.,Türk Kalarak Çağdaşlaşma,Türkiye’nin Kültür Sorunları, Müzik AnsiklopedisiYayınları,Ankara,1993

Tansuğ, Sezer.,“Türk resminde bir Adnan Çoker”,Sanat Çevresi Dergisi,1979,Sayı:5, s.10-11

Tansuğ, Sezer.,“Sabri Berkel sergisi ve diğerleri”, Sanat Çevresi Dergisi, 1979, Sayı:8, s14-16

Tansuğ, Sezer.,“Nuri İyem’in ressam karakteri”, Sanat Çevresi Dergisi, 1980, Sayı:16, s18-19

Tansuğ, Sezer.,“Devrim Erbil’de yeni aşama”, Sanat Çevresi Dergisi, 1980, Sayı: 19, s.4-5

Tansuğ, Sezer., Türk Resminde Yeni Dönem,Remzi Kitabevi,1993

Tansuğ,Sezer.,66 Kere Geleneksel Kültüre Çağdaş Yorum,İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayını,1993

Tansuğ, Sezer.,Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996

Yaman, Yasa, Zeynep.,“1950’li yılların sanatsal ortamı ve temsil sorunu”, Toplum ve Bilim Dergisi, 1998, Sayı: Kış, s.94-136

ÖZGEÇMİŞ

Oya İnan Öztürk

Kişisel Bilgiler :

Doğum Tarihi : 03.05.1964

Doğum Yeri : Samsun

Medeni Durumu : Evli

Eğitim :

Lise : 1978-1981 Samsun Endüstri Meslek Lisesi, Elektronik Bölümü

Lisans : 1991-1995 Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları, Tezhip-Minyatür Bölümü

Yüksek Lisans : 2003-2006 Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı