

# DOĞU SANATI'NIN MODERN AVRUPA SANATI'NA ETKİSİ

Hazırlayan: Mehtap DEDE KODAMAN

Danışman: Yrd.Doç. Mehtap CÖMERT KESKİN

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Güzeli Sanatlar Eğitimi Ana Sanat Dalı Resim-iş Eğitimi Sanat Dalı için öngördüğü YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak hazırlanmıştır.

Edirne  
Trakya Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Haziran, 2004

## Jüri Üyelerinin İmza Sayfası

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bu çalışma jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak Oybirliği/Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Başkan.....

Yrd.Doç.Dr. İbrahim DİNÇELİ

Üye.....

Doç.Dr. Engin BEKSAÇ

Üye.....

Yrd.Doç.Mehtap CÖMERT KESKİN

Onay

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../2004

Enstitü Müdürü



*YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ  
TEZ VERİ FORMU*

**Tez No:**

**Konu Kodu:**

**Üni.Kodu:**

**Tez Yazarının**

**Soyadı:** DEDE KODAMAN

**Adı:** Mehtap

**Tezin Türkçe Adı:** Doğu Sanatının Modern Avrupa Sanatına Etkisi

**Tezin İngilizce Adı:** Effect of Orient Art on Modern European Art

**Tezin Yapıldığı**

**Üniversite:** Trakya Üniversitesi

**Enstitü:** Sosyal Bilimler

**Yılı:** 2004

**Tezin Türü:** Yüksek Lisans

**Dili:** Türkçe

**Sayfa Sayısı:** 233

**Tez Danışmanı**

**Ünvanı:** Yrd.Doç.

**Adı:** Mehtap

**Soyadı:** CÖMERT KESKİN

**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

1. Doğuya özgü sanat
2. Batı Sanatı
3. Modern Sanat
4. Oryantalizm

**İngilizce Anahtar Kelimeler:**

1. Orient Art
2. Western Art
3. Modern Art
4. Orientalism

**Tarih:** 7/6/2004

**İmza:**

## ÖNSÖZ

Yardım ve katkıları için tez danışmanım Yrd.Doç. Mehtap Cömert Keskin'e ve çeviri için İbrahim Keskin'e, gösterdiği kolaylıklar ve kaynak yardımı için bölüm başkanımız Yrd.Doç.Dr.İbrahim Dinçeli 'ye, Arş.Gör. Ayhan Çetin'e, Güzel Sanatlar Lisesi Bölüm Başkanı Okşan Yılmaz'a; destekleri için hocalarımız Öğr.Gör.Şerife Bilgi, Doç.Dr.Bülent Berkol, Doç.Dr.Yılmaz Büktel'e teşekkür ederim. Edebiyatçı dostum Şenay Taş'a çok değerli fikirleri, kitapları; sağlıkçı dostum Ayşe Ermeç'e kitap yardımı için teşekkür ederim. Sanatçı büyüğümüz Güngör Arıbal'a gösterdiği yardım, hoşgörü ve tevazu için teşekkür ederim. Sanat tarihçisi büyüğümüz Prof.Dr. Nihat Boydaş'a teşekkür ederim. Doç.Dr. Engin Beksaç'a ve Prof.Dr. Ayşe Üstün'e tavsiye ve önerileri için teşekkür ederim. Tarihçi Doç Dr. Mustafa Aksoy'a ; Doç. Dr. Yüksel Dede, Prof. Dr. Cevat Çelep ve Yrd.Doç.Dr. Şaduman Kapusuz'a teşekkür ederim. Tezin son kısmının hazırlanmasında ilham sebebi olan sanatçı Peyami Gürel'e teşekkür ederim. Eşim İsmail Kodaman'a , teknik yardımları, sabır ve desteği için çok teşekkür ederim. Tez basımı için İstek Bilişim Ltd.Şti'e teşekkür ederim.

Yararlı olması dileği ile.....

## DOĞU SANATININ MODERN AVRUPA SANATINA ETKİSİ

### ÖZET

Biçim değişimi ve soyutlamayla geleneğin yıkılışı olarak özetlenen Modern Avrupa Sanatı, bu köklü değişimi büyük ölçüde kültürel etkileşime borçludur. Modern sanat ötekine ve sanatına eğilen avangard sanatçıların çocuğudur. Batılı sanatçının farklı toplumlardan edindiği doğaya başka gözle bakma yetisi, klasik geleneğin sonuydu. Avrupa sanat geleneği dışında gelişen sanata doğuya özgü sanat diyebiliriz. Bunu oryantalizm bağlamında sanat tarihi ve eleştirisi ölçütleriyle açıklamak olasıdır.

Romantizm, Empresyonizm yada Ekspresyonizmle başladığı var sayılan Modern sanat süreci daha öncelere dayanır; bariz biçim değişimlerinin ise Rokoko ve Ar Nevo ile başladığı görülür. Modern Avrupa sanatı Rokoko'dan Art Nevo'ya oradan izmlerle devam eden tüm akımlara ve günümüze kadar pek çok şekilde doğu sanatından etkilenmiştir. Avrupa Modern sanatına temel oluşturan soyutlama, doğu sanatının özüdür. Modernizmle beraber Avrupa sanatına giren sembolizm, stilizasyon, ekspresyonizm, minimalizm, spiritüalizm, eş zamanlılık, işlevsellik, analitik kübizm, soyut ekspresyonizm, optik sanat, kinetik sanat, kavram sanatı, olay sanatı, yeryüzü

sanatı, yerleştirme sanatı gibi pek çok oluşum adı konmamış olsa da doğu sanatında mevcuttu. Avrupa'nın bu oluşumları kendi bünyesinde tekrar yapılandırırken isimlendirip dizgeselleştirdiği anlaşılıyor.

Çağdaş Türk sanatı geleneksel anlamda doğunun içinde ve onunla ilişki halindedir. Doğu Sanatının ve Geleneksel Türk sanatlarının Çağdaş Türk sanatına etkisi Modernizm anlamında önem taşımaktadır.

Anahtar kelimeler: Doğu sanatı, Batı sanatı, Modern Sanat, Çağdaş sanat, Oryantalizm.

## **EFFECT OF ORIENT ART ON MODERN EUROPEAN ART**

### **ABSTRACT**

Modern European Art, which can be summarized as the change of form , abstraction and the collapse of tradition ; owes this radical variation mostly to reciprocal cultural influences. Modern art the child of avant-garde artists, who cares for the other and art of others. Ability of western artists to look nature with a different view which is gathered from different communities was the ending of classical tradition, it is possible to explain this by art history and criticizing evaluation criteria in the frame of orientalism.

Romanticism, Impressionism or Expressionism which are considered to be the initiation of modern art depend on earlier times and it can be seen that changes start with Rococo and continuing with Art Nevo, Modern and with various “isms” has been effected from Orient Art until to day in several aspects. Abstraction which is the bases of European Modern Art is the esence of Orient Art. Like symbolism, stylization, expressionism, minimalism, spiritualism, analytic cubism, abstract expressionism, optic art, kinetic art, conceptual art, happining art, environmental art and establishment art

several formations which got in to European Modern Art with modernization were already the elements of Orient Art, even were not named clearly. We understand that Europe named and classified this formations, while reconstructing them its own structure.

Contemporary Turkish Art which is in Orient Art by tradition has always been in contact with it. The effects of Orient Art and Traditional Turkish Art to Contemporary Turkish art, carries a special importance in view of Modernism.

Key Words:

Orient, Orient Art, Western Art, Modern Art, Contemporary Art, Orientalism.

## İÇİNDEKİLER

Şekiller Listesi.....	vii-ix
Resimler Listesi.....	ix-xxv
I-GİRİŞ.....	1
Problem.....	2-15
Amaç.....	16
Önem.....	17-18
Tanımlar.....	19
Kısaltmalar.....	19
İlgili Araştırmalar.....	20-24
II-ARAŞTIRMA YÖNTEMİ	
Araştırma Modeli.....	25
Veriler ve Toplanması.....	25
Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	25-26
III-İLGİLİ ALANYAZIN.....	27
IV-BULGULAR VE YORUM	
DOĞU-BATI, ETKİLEŞİMLER	
Sanat tarihi açısından Doğu ve Batı Kavramlarının Tanımlanması... ..	28-45
Etkileşimler ve sosyolojisi.....	46-55
MODERNİZME DOĞRU	
Doğu İle Alışveriş.....	56-59
Oriental Yayılma ve Rokoko.....	60-70
MODERNİZM..	
Art Nouveau, Sanat ve El sanatları Hareketleri, Bahaous .....	71-82
Romantizm.....	83-108
Sembolizm .....	109-120
Empresyonizm .....	121-130
Ekspresyonizm.....	131-139
Soyut sanat .....	140-145
Soyut ekspresyonizm.....	145-149
Kübizm .....	150-159
Sürrealizm.....	160-164
Fütürizm.....	165-166
Süprematizm.....	167-169
Minimalizm.....	169-170
Optik Sanat.....	171-172
Kinetik Sanat.....	173-175
Kavramsal Sanat.....	175-176
Yerleştirme Sanatı... ..	177
Yeryüzü Sanatı .....	178-180
Vücut Sanatı .....	181-182
ÇAĞDAŞ AVRUPA SANATI VE ETKİLEŞİMLER.....	183-185
ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA ETKİLEŞİMLER.....	186-194
V-SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	195-198
VI-KAYNAKÇA.....	199-203
VII-EKLER.....	204-233

## Şekiller Listesi

### Şekil 1 Keşifler Haritası 1340-1600

“*The age of discovery 1340-1600*“, Perry-Castañeda Library Map Collection Historical Maps of the World; William R. Shepherd , (1923): *Historical Atlas*, Henry Holt and Company, and editions, New York: p.107-108

### Şekil 2 Kolonizasyon Haritası 1600-1700

“*The Spread of Colonization 1600-1700*“, Perry-Castañeda Library Map Collection Historical Maps of the World; William R. Shepherd , (1923): *Historical Atlas*, Henry Holt and Company, and editions, New York: p. 128

### Şekil 3 Roman ve Hun İmparatorluğu 450

“*The Roman and Hunnic Empires About 450*“, Perry-Castañeda Library Map Collection Historical Maps of the World; William R. Shepherd , (1926): *Historical Atlas*, Henry Holt and Company, and editions, New York: p.4 8

### Şekil 4 İslam yayılışı 750

Markus Hattstein and Peter Delius, (2000): *Islam and architecture*, Könemann , 1.ed.,France: s.62

### Şekil 5 Osmanlı haritası 1299-1683

Markus Hattstein and Peter Delius, (2000): *Islam and architecture*, Könemann , 1.ed.,France: s.538

### Şekil 6 Ticaret Rotası

Markus Hattstein and Peter Delius, (2000): *Islam and architecture*, Könemann , 1.ed.,France: s.324

### Şekil 7,8,9,10, 11 Kuzey Asya Step Desenleri

<http://pages.sssnet.com/7genex7/motifs.html>

### Şekil 12 Geleneksel Türk resminde hatâyî çiziminden bir örnek

İnci A.Birol, Çiçek Dermen(1991): *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Yay., İstanbul:s.75



**Şekil 13** Gök tanrısı Horus ve **Şekil 14** Çakal başlı Anubis

Philippe de Montebello (2003): *The Art of Ancient Egypt*, The Metropolitan Museum of Art Press, New-York, s.22

**Şekil 15** Antik Mısır'da insan figüründe ölçüler

Philippe de Montebello (2003): *The Art of Ancient Egypt*, The Metropolitan Museum of Art Press, New-York, s.42

**Şekil 16** Hatai çizimi

Muhsin Demironat, (1966): "*Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*", *Akademi Mecmuası*, İstanbul, V.sayı; İnci A. Birol, Çiçek Derman (1991): *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul:s.65

**Şekil 17** Penç çizimi

Muhsin Demironat, (1966): "*Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*", *Akademi Mecmuası*, İstanbul, V.sayı; İnci A. Birol, Çiçek Derman (1991): *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul:s.54

**Şekil 18** Yer düzleminin dikeyleştirilmesi**Şekil 19** Kafkas Adige Motifi

Doç. Dr. Erol YILDIR'ın çalışmalarından derlenmiştir  
<http://www.geocities.com/Athens/Oracle/8598/motif.htm>

**Şekil 20** Kafkas sanatında özek/alem/koçmuyuz yanışının gelişimi

Doç. Dr. Erol YILDIR'ın çalışmalarından derlenmiştir  
<http://www.geocities.com/Athens/Oracle/8598/motif.htm>

**Şekil 21** Etrüsk Taşı M.Ö.1.yy

Funerary Steli, M.Ö. 6.yy., Dr. Rozmeri Basic, University of Oklahoma  
<http://www.ou.edu/class/ahi4163/files/lang1.htm>

**Şekil 22** Köl-Tigin Yazıtı Güney Yüzü (1-5)

<http://www.aliakar.8m.com/ktgn1.htm>

**Şekil 23** Marsiliana Tablet M.Ö.650, Etrüsk alfabesi

Dr. Rozmeri Basic, University of Oklahoma  
<http://www.ou.edu/class/ahi4163/slides3/alphabet.gif>

**Şekil 24** Dokümalarda tespit edilen Göktürk Harfleri

Neriman Görgünay Kırzioğlu, (2001): *Altaylardan Tunaboyuna Türk Dünyasında Ortak Yanışlar(Motifler)*, , T.C.Kültür Bakanlığı Yay., Ankara: s.10

**Şekil 25** Yenisey 70 nolu yazıt

Osman F. Sertkaya, , (2001): *Göktürk Devletinin 1450. Kuruluş Yıldönümü-Sempozyum Bildirileri*, Yeni Avrasya Yayınları, Ankara: s.23-37.

**Resimler Listesi**

**Resim 1** William Chambers: “*Chinese Pagoda, Kew Gardens*”, Boston College,  
[http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/arch/18thc/chambers001.jpg](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/arch/18thc/chambers001.jpg)

**Resim 2** James Ensor: “*Çin işlerini İnceleyen İskelet*” Cahit Kınay (1993): *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yay.,Ankara: s.275

**Resim 3** Oriental süslemeli sandık, Floransa, 1620

1615–20, Tuscany (Italian, Florence), Metropolitan Sanat Müzesi  
[http://www.metmuseum.org/toah/ho/09/eustc/ho\\_1988.19.htm](http://www.metmuseum.org/toah/ho/09/eustc/ho_1988.19.htm)

**Resim 4 ve Resim 5** Çin üslubunda dekoratif malzemeler 1754 İngiltere

Thomas Chippendale (1754): *The gentleman and cabinet-maker's director: being a large collection of the most elegant and useful designs of household furniture in the Gothic, Chinese and modern taste*, Submitted by Chipstone Foundation; Cooney, Catherine: University of Wisconsin--Madison. Libraries,London: s.124,141,

**Resim 6** Pietro Longhi ( İtalyan) 1702-1785

<http://www.artcyclopedia.com/history/rococo.html>

**Resim 7** Maurice Quentin de La Tour (1755)( Fransız )

<http://www.artcyclopedia.com/history/rococo.html>

**Resim 8** Francois Boucher 1703-1770 ( Fransız )

<http://www.artcyclopedia.com/history/rococo.html>

**Resim 9** Jean Baptiste Pillement 1728-1808 ( Fransız )

<http://www.artcyclopedia.com/history/rococo.html>

**Resim 10** Jingdezhen Ware, Kangxi markQing Dynasty, Kangxi era (1662-1722). Çin

[http://www.tnm.jp//scripts/col/MON1.en.idc?Q=144300\\_\\_\\_\\_\\_](http://www.tnm.jp//scripts/col/MON1.en.idc?Q=144300_____)

**Resim 11** Ahşap dolap, ca. 1700–1710 Jan van Mekeren (Hollanda, 1658–1733)

Hollanda; Amsterdam, Metropolitan Sanat Müzesi

[http://www.metmuseum.org/toah/ho/09/euwl/ho\\_1995.371.htm](http://www.metmuseum.org/toah/ho/09/euwl/ho_1995.371.htm)

**Resim 12** William Morris İngiliz, (1883) kumaş tasarımı

Cincinnati Sanat Müzesi

<http://www.cincinnatiartmuseum.org/img/tours/1993-144.jpg>

**Resim 13** 17.yy. Osmanlı halısı

Güran Erberk ,( 1995):*Anatolian Kilims II*, Dösim,Katalog No:102

**Resim 14** William Morris (1864) Duvar kağıdı

English, 1834 – 1896, 1864 Tahta oyma baskı, ModernizmKolleksiyon,Minnesota, Minneapolis Sanat Enstitüsü

[http://www.artsmia.org/modernism/timeline/tl\\_object\\_frame.cfm?oid=319&start=1](http://www.artsmia.org/modernism/timeline/tl_object_frame.cfm?oid=319&start=1)

**Resim 15** William Morris kitap resmi 19.yy. sonları

The William Morris Society Web Site,Typography For The Kelmscott Press

<http://www.morrissociety.org/graphics/colophon.gif>

**Resim 16** Saka Türklerine ait altın- mine süs eşyası M.Ö. 5.yy

Ejderha ve hayat ağaçlı çift kemer tokası, Saka kültürü,M.Ö. 4.5.yy. , ARTAges-Prehistoric Art - Various Sub-Cultures Page 2

<http://www.artfaces.com/artkids/prehistoric2.htm>

**Resim 17** İncil resimlemesi 1175, Fransa

Metropolitan Müzesi,Animals in Medieval Art *Byzantium and Medieval Europe*

[http://www.metmuseum.org/toah/hd/best/hd\\_best.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/best/hd_best.htm)

**Resim 18** William Morris Harf tasarımları 19.yy

The William Morris Society Web Site, Typography for The Kelmscott Pres,<http://www.morrissociety.org/saks/proof.jpg>

**Resim 19** Clara Barck Welles (1916) Amerikan, 1868 – 1965

Amerikan, 1868 – 1965, 1916, Gümüş, Modernizm Koleksiyonu, Minnesota, Minneapolis Sanat Enstitüsü  
<http://www.artsmia.org/modernism/Ointro.html>

**Resim 20** 1900 Sadie Irvine Amerikan, 1887 - 1970 Joseph Fortune Meyer Amerikan, 1848 – 1931

Newcomb College yapımı 1896-1927, 1900, Modernizm Koleksiyonu, Minneapolis Sanat Enstitüsü, <http://www.artsmia.org/modernism/eintro.html>

**Resim 21** Johan Thorn-Prikker Hollandalı, 1868 – 1932

S. Lankhout & Co., Yay., 1903, Renkli Baskı, Modernizm Koleksiyonu, Minnesota Minneapolis Sanat Enstitüsü,  
[http://www.artsmia.org/modernism/object\\_frame.cfm?targid=201&movement=European%20Art%20Nouveau](http://www.artsmia.org/modernism/object_frame.cfm?targid=201&movement=European%20Art%20Nouveau)

**Resim 22** Jan Theodoor Toorop Hollandalı, 1858 - 1928

S. Lankhout & Co., Yay., 1895, Renkli Baskı, Modernizm Koleksiyonu , Minnesota, Minneapolis Sanat Enstitüsü  
[http://www.artsmia.org/modernism/object\\_frame.cfm?oid=121&movement=European%20Art%20Nouveau&start=1](http://www.artsmia.org/modernism/object_frame.cfm?oid=121&movement=European%20Art%20Nouveau&start=1)

**Resim 23** Peter Behrens Alman, 1868 – 1940

Öpüş, 1900, Renkli ağaç baskı, Modernizm Koleksiyonu, Minnesota, Minneapolis Sanat Enstitüsü  
<http://www.artsmia.org/modernism/dintro.html>

**Resim 24** Friedrich Adler, Alman, 1878 – 1942

Zsolnay Art Pottery, yapımı, seramik şemsiyelik 1900–1901, Modernizm Koleksiyonu, Minnesota, <http://www.artsmia.org/modernism/dintro.html>

**Resim 25** Emmanuel Josef Margold, Avusturyalı, 1888 – 1962

Bisküvi kutusu, 1925, Boyanmış teneke, Modernizm Koleksiyonu, Minnesota, Minneapolis Sanat Enstitüsü, <http://www.artsmia.org/modernism/Rintro.html>

**Resim 26** Gerrit Rietveld, Hollandalı, 1888 – 1964

Masa özgün tasarım 1923, Boyanmış ahşap, Modernizm Koleksiyonu, Minnesota  
Minneapolis Sanat Enstitüsü  
<http://www.artsmia.org/modernism/Nintro.html>

**Resim 27** Ludwig Mies Van Der Rohe German, 1886 – 1969

Bamberg Metallwerk Stötten, yapımı sandalye, c.1932, Modernizm Koleksiyonu,  
Minnesota , Minneapolis Sanat Enstitüsü  
<http://www.artsmia.org/modernism/iintro.html>

**Resim 28** Henri Rapin Fransız, 1873 – 1939

Anne-Marie Fontaine Tropik kavanoz, 1937, Manufacture Nationale de Sèvres, yapımı  
Sırlı porselen, Minneapolis Sanat Enstitüsü,  
<http://www.artsmia.org/modernism/sintro.html>

**Resim 29** Gericault, *Alçı Ocağı*

“Fransa” *Axis 2000 Büyük Ansiklopedi*(2000): c.5., Milliyet Hachette, İstanbul: s.52

**Resim 30** Etrüsk sanatı, Cerveteri

The University of Oklahoma  
<http://www.ou.edu/class/ahi4163/files/terra06.html>

**Resim 31** Goya *Portrait of Mariana Waldstein*,

İspanyol, Louvre, Francisco de Goya Y Lucientes (1746-1828), 1797 et 1800  
<http://www.insecula.com/oeuvre/O0017188.html>

**Resim 32** 1821 *Atlar pazara gidiyor*. Géricault, (Jean-Louis-André-) Théodore  
<http://www.ibiblio.org/louvre/paint/auth/gericault/lithograph/gericault.horses.jpg>

**Resim 33** 1821- *Adelphi rihtiminin girişi* -Géricault, (Jean-Louis-André-) Théodore  
<http://www.ibiblio.org/louvre/paint/auth/gericault/lithograph/gericault.entrance.jpg>

**Resim 34** 1821 *-iş arabası*-Géricault, (Jean-Louis-André-) Théodore  
<http://www.ibiblio.org/louvre/paint/auth/gericault/lithograph/gericault.fourgon.jpg>

**Resim 35** 1818 *Yaralı asker yüklü arabalar*, Géricault, (Jean-Louis-André-) Théodore  
<http://www.ibiblio.org/louvre/paint/auth/gericault/lithograph/gericault.chariots.jpg>

**Resim 36** "Géricault, (Jean-Louis-André-) Théodore « *Deli* » 1821-24  
 1821-24; Tuval üzerine yağlıboya. Museum Van Schoone, Kunsten, Gent.  
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gericault/>

**Resim 37** Emile Wauters: "*Hugo van der Goes'in çıldırması*", 1872.  
 Boston College, [http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/art/19th/belgian/wauters01.jpg](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/19th/belgian/wauters01.jpg)

**Resim 38** Delacroix *Arap atlı aslana saldırıyor* 1849-50  
 1849-50 (40 Kb); Oil on panel; Art Institute of Chicago  
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/delacroix/arab-lion.jpg>

**Resim 39** Aslan At mücadelesi Gryaznova (Kuzey Asya step sanatı)  
 Pittsburg University Art History Department  
<http://www.pitt.edu/~haskins/group5/group5.html>

**Resim 40** Delacroix , *Ovid İskitler Arasında*  
*Ovid Among the Scythians National Gallery at London*  
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/delacroix/ovid-scythians.jpg>

**Resim 41** Gustav Klimt, *Yelpazeli Hanımefendi*, 1917  
 Roma bölümü, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, <http://www.klimtmuseum.org>

**Resim 42** Irak Samarra Dar al-Khilafa sarayından Çini 9.yy.ın ilk yarısı Almanya İslam Sanatları Müzesi  
 Hattstein, M., Delius, P.,(2000), *Islam Art and Architecture* , 1.b., Könemann, France: s.119

**Resim 43** *Hayat Ağacı* GustavKlimt 1905 Viyana  
 1905 - 09 ,Vienna bölümü, sergisi, <http://www.klimtmuseum.org>

**Resim 44** Friederike Maria Beer'in portresi,1916  
 Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon bölümü, <http://www.klimtmuseum.org>

**Resim 45** II Selimin Minyatürü.,1570

Sultan Portreleri, <http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/topkapi.html>

**Resim 46** Resim 48 Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer I*,1907

Tuval üzerine yağlıboya, Viena bölümü sergisi, Osterreichische Museum für Angewandte Kunst, <http://www.klimtmuseum.org>

**Resim 47** Paul Gauguin “*Aşıkın Mutlusundur*” 1889

İngo F. Walther, (1997): *Paul Gauguin*, ABC Kitabevi, İstanbul: s.36

**Resim 48** Paul Gauguin: *Nerden geliyoruz?Neyiz? Nereye Gidiyoruz*, 1897-98,

İngo F. Walther, (1997): *Paul Gauguin*, ABC Kitabevi, İstanbul: s.76

**Resim 49** “*Bugün Pazara Gitmiyoruz (Ta Matate)*”, 1892

İngo F. Walther, (1997): *Paul Gauguin*, ABC Kitabevi, İstanbul: s.48

**Resim 50** Georges Lacombe, ‘*Rüya*’,1893, Musee D'Orsay, Paris.

Boston College

[http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/art/19th/sculpture/lacombe3.jpg](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/19th/sculpture/lacombe3.jpg)

**Resim 51** By Li.Çin resmi‘*Xiao-xiang’a doğru gezi görünümü*’, 12.yy

Tokyo Ulusal Müze, <http://www.tnm.jp/scripts/col/MOD1.en.idc?X=TA161>

**Resim 52** Çin resmi Ming Dönemi, 14th century. ‘*Manzara*’Du Guandao yazıtlı

Tokyo Ulusal Müze, [http://www.tnm.jp/scripts/col/MON1.en.idc?Q=144290\\_\\_4\\_\\_](http://www.tnm.jp/scripts/col/MON1.en.idc?Q=144290__4__)

**Resim 53** Hasegawa Tohaku’dan ‘*Çam Ağaçları*’ Momoyama Perodu, 16th century.

Tokyo Ulusal Müze,<http://www.tnm.jp/scripts/col/MOD1.en.idc?X=A10471>

**Resim 54** Yosa Buson (1716-1783). ‘*Dağlardan ve Çayırlardan Çıkış*’ Edo Period, 18th century.

Tokyo Ulusal Müze,<http://www.tnm.jp/scripts/col/MOD1.en.idc?X=A11114>

**Resim 55** Kitagawa Utamaro (1754-1806)

Sweet Briar College Art Gallery,  
<http://www.artgallery.sbc.edu/ukiyoecatalog.jpg/japan1.4.jpeg>

**Resim 56** Edgar Degas *Dört Dansçı*, c. 1899

The Collection National Gallery of Art, Washington D.C.  
<http://www.nga.gov/collection/gallery/gg89/gg89-main1.html>

**Resim 57** Manet ,1868 *Yazar Emile Zola'nın Portresi*

Henri-Alexis Baatsch (1994): *The Impressionists*, Martial Productions, Paris: s.58

**Resim 58** Claude Monet *Japon Köprüsü*, 1899

Fransız, 1840 – 1926, National Gallery of Art koleksiyonundan  
<http://www.nga.gov/collection/gallery/gg85/gg85-73637.0.html>

**Resim 59** Ma Yuan, bitki albümü, ipek üzerine mürekkep ve boya, 1190–1225 Çin

Metropolitan Sanat Müzesi, New York,  
[http://www.metmuseum.org/special/Cultivated\\_Landscapes/reflections\\_images.htm](http://www.metmuseum.org/special/Cultivated_Landscapes/reflections_images.htm)

**Resim 60** Monet: *Argenteuil Havzası* 1872, Orsay

[http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/art/monet1.html](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/monet1.html)

**Resim 61** Monet: *Fecamp'ta deniz*, 1881, Stuttgart

[http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/art/monet1.html](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/monet1.html)

**Resim 62** Monet Palazzo da Mula, Venedik, 1908, NGW

[http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/art/monet1.html](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/monet1.html)

**Resim 63** Hiroshige “*Atake'deki Ohashi köprüsünde ani sağanak*”

Whitworth Sanat Gallerisi, Manchester Üniversitesi  
<http://www.bbc.co.uk/paintingtheweather/tour/hiroshige.shtml>

**Resim 64** Van Gogh Japon serisi Yağmurda Köprü (Hiroshige'nin Ardından )Paris, 1887

Boston collage, [http://www.vangoghgallery.com/painting/p\\_0372.htm](http://www.vangoghgallery.com/painting/p_0372.htm)  
[http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/art/vangogh.html](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/vangogh.html)

**Resim 65** Tlatilco'dan seramik heykel, klasik öncesi dönem, Mexico

<http://members.aol.com/emdelcamp/preclasc.htm>



**Resim 66** Yarasa tanrısı, insan ölçüsünde kil heykel mezo amerika zapotec kültürü  
<http://members.aol.com/emdelcamp/zapotec.htm>

**Resim 67** Tapınak heykelinden kadın dansçı, Hoysala Dönemi M.s. 1000-1346  
<http://www.kamat.com/kalranga/dances/3344.htm>

**Resim 68** Henri Matisse, *Madam Matisse: Yeşil Çizgi* 1905  
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/matisse/green-stripe/>

**Resim 69** Munch *Çılgılık* 1893  
[www.cs.ucla.edu/csd/people/staff\\_pages/verra2.htm](http://www.cs.ucla.edu/csd/people/staff_pages/verra2.htm)

**Resim 70** Ağaç Maske Nijerya

African History (Professor James Giblin), Africa-related images, including Ancient Egypt (African Studies, University of Pennsylvania),  
[http://www.sas.upenn.edu/African\\_Studies/Sculpture/wdmsk\\_igbo.gif](http://www.sas.upenn.edu/African_Studies/Sculpture/wdmsk_igbo.gif)

**Resim 71** Henri Matisse. *Ressamın Ailesi*, 1911.

Tuval üzerine yağlıboya, The Hermitage, St. Petersburg, Russia.  
<http://www.abcgallery.com/M/matisse/matisse-2.html>

**Resim 72** Henri Matisse *Dans*, 1910.

Tuval üzerine yağlıboya, . The Hermitage, St. Petersburg, Russia.  
<http://www.abcgallery.com/M/matisse/matisse-2.html>

**Resim 73** Rumi Motifi Ayrıntı

**Resim 74** Rumi- Matisse ilişkisi

Zeynep Yasa Yaman(1994): "Türk Resminde Etkilenme ve Taklit Olgusu,"Türkiyede Sanat Plastik Sanatlar Dergisi,Ağustos,Sayı 14:s.26-27

**Resim 75** Kandinsky Composition X 1939

<http://www.glyphs.com/art/kandinsky/>

**Resim 76** Joan Miró *Gök mavisinin altını*. 1967

Tuval üzerine yağlıboya. 205 x 173.5 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona, Spain  
<http://www.abcgallery.com/M/miro/miro-5.html>

**Resim 77** İstanbul Firuz Ağa Cami ayrıntı

Abdülhamit Tüfekçioğlu (2001): *Erken Dönem Osmanlı mimarisinde Yaz*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara: s.734

**Resim 78** Edirne’de Şah Melek Paşa Camii kapı bordürü

Abdülhamit Tüfekçioğlu (2001): *Erken Dönem Osmanlı mimarisinde Yaz*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara: s.641

**Resim 79** Piet Mondrian,Composition No. 1,1930

Tuval üzerine yağlıboya. . Solomon R. Guggenheim Museum, Hilla Rebay Collection.  
[http://www.guggenheimcollection.org/site/artist\\_work\\_md\\_112\\_2.html](http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_112_2.html)

**Resim 80** Kompozisyon: Paul Klee (1916) ve **Resim 81** Orta Anadolu - Niğde-Aksaray kilim

Suhandan Özay, (1997): “*Anadolu Kilimlerinin Tapestry Kategorisindeki Yeri*” *Türkiye’de el sanatları geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri*, Kültür Bak. Yay, Ankara:s.62

**Resim 82** Çin sanatı Güney Song Hanedanlığı, XIII.yy.“İkinci Zen patriğinin derin düşünceye dalması”. Shi Ke’ye atfedilir.

Önemli kültürel varlık, Tokyo Ulusal Müze  
<http://www.tnm.jp/scripts/col/MOD1.en.idc?X=TA162>

**Resim 83** Çin sanatı Ming dönemi1575’e tarihlenir.“Bitkiler ve Yaratıklar” Xu Wei(1521 - 1593).

Tokyo Ulusal Müze, <http://www.tnm.jp/scripts/col/MOD1.en.idc?X=TA304>

**Resim 84** Japon sanatı, Kamakura Dönemi, 14. y.y. “Priest Xian-zi karides yakalıyor” By Kao.

Önemli kültürel varlık, Tokyo Ulusal Müze  
<http://www.tnm.jp/scripts/col/MOD1.en.idc?X=A10931>

**Resim 85** Hans Hartung 1960

<http://www.fondationhartungbergman.fr/les%20artistes/enewhhframe.htm>

**Resim 86** Sultan Mustafa Tuğrası ve **Resim 87** Graham Sutherland, Hanging form

Cahit Kınay, (1993) *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara: s.302

**Resim 88** Picasso “*Avignon’lu Kadınlar*” 1907

Elke Linda Buchholz, Beate Zimmermann(1999): *Pablo Picasso*, Könnemann, Bonn: .37

**Resim 89** Avusturalya 1822

Kadın heykelciği, Anthony Meyer, JP (1995): *Oceanic Art*, Köln, Könemann: s.529

**Resim 90** Picasso Gitar, 1913

<http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso192.html>

**Resim 91** Picasso Alçı başlı atölye, 1925

[www.abcgallery.com/P/picasso/picasso200.html](http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso200.html)

**Resim 92** Lenino kurgan buluntularından

Pittsburg Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü,

<http://www.pitt.edu/~haskins/group9/group9.html>

**Resim 93** Picasso, *Minyatür ve bir geç kız karşısında Mağara önünde kırsağın ölüşü*, 1936

Elke Linda Buchholz, Beate Zimmermann(1999): *Pablo Picasso*, Könemann, Bonn: s.61

**Resim 94** “Müslüman’la Hıristiyan satranç oynuyor”

13th-century. Madrid, Bibliotheca del Mynasteriode Hattstein, M., Delius, P.,(2000), *Islam Art and Architecture*, France.

**Resim 95** Pablo Ruiz Picasso *Sürahi, testi ve meyve tabağı*

*The Classics of modern art* usa today eylül 2003

**Resim 96** Toscana Floransa 12.yy Vaftiz hanede mozaik

Gina Pischel, (1983): *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, 2.c., Yay. Mustafa Eren, Görsel Yay.2.b.,İstanbul: s.292

**Resim 97** Hieronymus Bosch 1500 Madrid “*Dünyevi zevkin bahçeleri detay*”

<http://gallery.euroweb.hu/html/b/bosch/painting/triptyc1/index.html>

**Resim 98** Salvador Dali, *Feci Oyun*

Frank Weyers (2000): *Salvador Dali*, Könemann, Cambridge, U.K.:s..33

**Resim 99** *Cebrail Hz. Muhammet’i dağların üstünden taşıyor*.Miraçname, Saray Albümünden Tebriz, 14. yy.

Hazine 2154, folio 42b,<http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/topkapi.html>

**Resim 100** *İsfandiyar ve Simurgun dövüşü*, Şahname Firdevsinin Krallar Kitabı Şiraz, 1330.

Hazine 1479, folio 145a, <http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/topkapi.html>

**Resim 101** Şeytanların dansı (ayrıntı)Siyah kalemin çizimiSaray AlbümüTurkestan, 15. yy.Hazine 2153, folio 64a, <http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/topkapi.html>

**Resim 102** Samarra Camisinin Sarmallı kule minaresi  
Gina Pischel, (1983): *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, 2.c., Yayın. Mustafa Eren, Görsel Yay.2.b., İstanbul: iç kapak s.

**Resim 103** Vladimir Tatlin *Üçüncü Entemasyonal'e ait Anıt'* 1915

Lynton, N., (1982): *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Çapan,C., Öziş, S. Remzi Kitabevi, 1.b. İstanbul: s. 107

**Resim 104** *Dünya Düzeni* 1918

Jeannot Simmen, Kolja Kohlhoff , (1999): *Kasimir Malevich*, Könemann, Cambridge, U.K.:s.60

**Resim 105** Kasimir Malevitch, *Şyah Kare*, 1923-1930

Tuval üzerine yağlıboya , Moskova, Tretyakov Galeri

Jeannot Simmen, Kolja Kohlhoff , (1999): *Kasimir Malevich*, Könemann, Cambridge, U.K.:s.47

**Resim 106** Ellsworth Kelly, *Sarı kırmızı kavis*, 1972

“minimalizm”, <http://www.artlex.com/>

**Resim 107** Göz yanıltan (eye-dazzler)Arizona, Navajo, 1890

Dallas Museum of Art, Text ile

<http://www.dallasmuseumofart.org/edu/teacherpackets/teachingpackets/TP/ArtofAmericas/Artwork/AmerBlanket.htm>

**Resim 108** Aydın, Helvacıköy, 18.yy. Kilimi

Güran Erberk ,( 1995):*Anatolian Kilims II, Dösim*,:111

**Resim 109** Victor Vasarely *Capella III*, 1967

<http://www.davidrumsey.com/amico/amico1040539-55306.html>

**Resim 110** Victor Vasarely Fransız , 1966 *Quasar*  
<http://www.davidrumsey.com/amico/amico1040536-55305.html>

**Resim 111** Tavus kuşu şeklinde su havuzu Muhammad b. Yusuf'un fi Ma'rifat al-Hiyal al-Handisayya kitabında al-Jazari'nin çizimi  
 Uthman al-Haskafi Sha'ban 6002/ March 1205,folio 136a  
<http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/early.html>

**Resim 112** Joseph Beuys 1970 Felt Suit  
<http://www.walkerart.org/beuys/gg1.html>

**Resim 113** Sultan Abdülmecit kaftanı (1839-1861) Topkapı Müzesi  
 Skylife 04 /2002 sayısından alınmış, <http://www.atamanhotel.com/culture/kaftan.html>

**Resim 114** Avustralya şefin şahsi eşyaları  
 Anthony Meyer, JP (1995): *Oceanic Art*, Köln, Könemann: s.38

**Resim 115** Meso amerika m.s. 100-900 Navajolara ait kum resmi  
<http://members.aol.com/emdelcamp/north.htm>

**Resim 116** Ohio, Adena Kültürü 1070  
<http://www.ohiohistory.org/places/serpent/>

**Resim 117** Christo, Surrounded Islands 1980-83, Biscayne Bay,  
<http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/0810907909/104-2500722-5539169?v=glance>

**Resim 118** Greater Miami, Florida Robert Smithson (American, 1938-73),  
 Spiral dalgakıran, 1970,  
[witcombe.sbc.edu/modernism/endofart.html](http://witcombe.sbc.edu/modernism/endofart.html)

**Resim 119** Avustralya yerlilerinde vücut sanatı  
 Anthony Meyer, JP (1995): *Oceanic Art*, Köln, Könemann:.s.507

**Resim 120** M.Ö. 5.yy. insan derisi üzerinde dövme Altay, Pazırık, 2.kurgan

<http://shop.hermitagemuseum.org>

<http://www.crystalinks.com/tattoologo2.gif>

<http://www.crystalinks.com/tatoohistory.jpg>

<http://tattoos.com/wallp08.jpg>

**Resim 121** Louvre müzesi

[http://www.rithea.com/images/Europe2k/jpeg\\_1024/paris/Louvre-glass-pyramid.jpg](http://www.rithea.com/images/Europe2k/jpeg_1024/paris/Louvre-glass-pyramid.jpg)

**Resim 122** Borchgrave Kaftanlar Tuval üzerine Karışık Teknik 181 x 270 cm

Arthus Gallery Rue Simonis, 33,1050, Bruxelles, Belgium Ref. 6666

[http://fr.art-in-europe.com/index.py/gal\\_artist/art\\_id/106980](http://fr.art-in-europe.com/index.py/gal_artist/art_id/106980)

**Resim 123** Karışık Teknik Yerleştirme 48 x 40 x 22 cm Ref. 6588 – 1

Arthus Gallery Rue Simonis, 33,1050, Bruxelles, Belgium Ref. 6666

[http://fr.art-in-europe.com/index.py/gal\\_artist/art\\_id/106980](http://fr.art-in-europe.com/index.py/gal_artist/art_id/106980)

**Resim 124** İznik işi mozaik tuval üzerine karışık teknik 120 x 120 cm Ref. 6664

Arthus Gallery Rue Simonis, 33,1050, Bruxelles, Belgium Ref. 6666

[http://fr.art-in-europe.com/index.py/gal\\_artist/art\\_id/106980](http://fr.art-in-europe.com/index.py/gal_artist/art_id/106980)

**Resim 125** Le Danseur technique mixte sur toile : 90x70cm ref : 6446

Arthus Gallery Rue Simonis, 33,1050, Bruxelles, Belgium Ref. 6666

[http://fr.art-in-europe.com/index.py/gal\\_artist/art\\_id/106980](http://fr.art-in-europe.com/index.py/gal_artist/art_id/106980)

**Resim 126** Mehtap Cömert Keskin, 2002, Edirne Modern Sanat Müzesi

Fotoğraf: İsmail Kodaman

**Resim 127** Güngör Danışman Arıbal Edirne Ticaret Borsası 2003

Fotoğraf: İsmail Kodaman

**Resim 128 ve 129** Hikmet Barutçugil Ebristanbul

Sergi Katoloğundan 2003,

[www.ibb.gov.tr/ibbtr/140/14002/2003/167/bulten167.pdf+ebristanbul+sergisi&hl=tr&ie=UTF-](http://www.ibb.gov.tr/ibbtr/140/14002/2003/167/bulten167.pdf+ebristanbul+sergisi&hl=tr&ie=UTF-)

**Resim 130** Peyami Gürel, 1999

[www.istanbulsanatevi.com](http://www.istanbulsanatevi.com)

**Resim 131** Serpil Akyıl, *Hiç Yolcusu Olmayan Gemi*, 2004

Pınar Art Resim Sergisi.

<http://www.lebriz.com/sergi/shownew.asp?showID=307&artist=0&item=13587&start=1&ref=0&lang=TR&view=3>

**Resim 132** Can Göknil *Falname* 2002

<http://www.cangoknil.com/turkce/index.html>

**Resim 133** Can Göknil *Akkızlar* 2001

<http://www.lebriz.com/sergi/shownew.asp?showID=60&artist=0&item=1514&start=1&ref=0&lang=TR&view=3>

**Resim 134** *Bir İskitli diğzerinin yarasını sarıyor* ve **Resim 135** *Bir İskitli diğzerinin dişini çekiyor* Kuloba kurgan buluntusu iki vazodan ayrıntı m.ö. 4.yy.

Harvard Üniversitesi slayt koleksiyonu

<http://icg.harvard.edu/~class164/march1pics/index.html>

**Resim 136** Bir İskitli Yayını bağıyor Kuloba kurgan buluntusu bir vazodan ayrıntı m.ö. 4.yy.

Harvard Üniversitesi slayt koleksiyonu

<http://www.courses.fas.harvard.edu/~class164/march1pics/source/1.html>

**Resim 137** İki kişi ölümsüzlük suyunu içiyor Kuloba kurgan buluntusu

Pittsburg Üniversitesi Haskins slayt Koleksiyonundan

<http://www.pitt.edu/~haskins/group9/group9.html>

**Resim 138** Noin Ula Buluntularından

M.Ö. 4.yy ipek üzerine nakış Hermitage Müzesi

**Resim 139** Bronz ayna erken kelt dönemi m.s.1000 İngiltere

[http://www.hp.uab.edu/image\\_archive/uj/ujk.html](http://www.hp.uab.edu/image_archive/uj/ujk.html)

**Resim 140** Esik kurganından sakalara ait erkek elbise süsü (altın) Kazakistan

M.Ö.4.5.yy (hayvan üslubu)

<http://www.georgetown.edu/faculty/millwarj/centralasiaimages.htm>

**Resim 141** Lavardin, Fransa x1. yy.

<http://www.art-roman.net/lavardin.htm>

**Resim 142** İspanya Burgos'da fresko 1200'den sonra (hayvan üslubu)

[http://www.metmuseum.org/toah/hd/best/hd\\_best.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/best/hd_best.htm)

**Resim 143** Saint join de Marne

<http://www.art-roman.net/stjouin.htm>

**Resim 144** Nagy-Szent-Miklos Kuzey Romanya Attila hazinesinden altın vazo1  
<http://www.nhm-wien.ac.at/NHM/Prehist/Stadler/Halbturn96/Nagyszentmiklos/k02b1.html>

**Resim 145** Saint-Hilaire de Melle  
<http://www.art-roman.net/melle.htm>

**Resim 146** Cizre Ulu Cami kapı tokmağı Selçuklu dönemi  
*Anadolu Uygarlıkları*, (2000):Mustafa Eren ed., Görsel Yay. 5.c.s.961

**Resim 147** Nagy-Szent-Miklos Kuzey Romanya Attila hazinesinden altın vazo2  
<http://www.nhm-en.ac.at/NHM/Prehist/Stadler/Halbturn96/Nagyszentmiklos/k07b.html>

**Resim 148** Bayeux Halısı  
<http://hastings1066.com/baythumb.shtml>

**Resim 149** Altay toplumuna ait altın süs eşyası hayvan üslubu M.Ö.5.yy  
<http://www.pitt.edu/~haskins/group2/group2a.html>

**Resim 150** St Jacques-des-Guérets  
<http://www.art-roman.net/st-j-des-g3.htm>

**Resim 151** Pazırık kurganı kanatlı gagalı aslan motifi semer üzerinde apliance M.Ö. 5.yy Aslan dağ keçisi mücadelesi  
 Eser Hermitage Müzesinde, [http://www.turkotek.com/salon\\_00104/s104t1.htm](http://www.turkotek.com/salon_00104/s104t1.htm)

**Resim 152** Nagy-Szent-Miklos Kuzey Romanya Attila hazinesinden altın vazo 3 Aslan dağ keçisi mücadelesi  
<http://www.nhm-ien.ac.at/NHM/Prehist/Stadler/Halbturn96/Nagyszentmiklos/k02c.html>

**Resim 153** Bizans dönemi Balkanlar yada Yunanistan kanatlı gagalı aslan motifi 1250–1300  
 Orta çağda hayvanlar, [http://www.metmuseum.org/toah/hd/best/hd\\_best.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/best/hd_best.htm)

**Resim 154** Montovolo'da Kilise Sütunundan

Graziano Baccolini, *The Crypt of Montovolo is Actually an Intact Etruscan Temple !?*  
*Prof. Graziano Baccolini Dipartimento di Chimica Organica, Università di Bologna*  
<http://www2.fci.unibo.it/~baccolin/montovolo-retreat7e.htm>



**Resim 155** Aulnay-de-Saintonge, Fransa 12.yy.

<http://www.art-roman.net/aulnay.htm>

**Resim 156** Minusinsk haskins slayt kol.hayvan üslubu

<http://www.pitt.edu/~haskins/group5/group5.html>

**Resim 157 ve 158** Sainte Radegonde Fransa 12.yy.

<http://www.art-roman.net/poitierssr.htm>

**Resim 159** bitkisel geçmelerle sarılı hayvanlar 17.yy. Topkapı sarayı.

*Anadolu Uygarlıkları*, (2000):Mustafa Eren ed., 5.c , Görsel Yay.,s.955

**Resim 160** Kanatlı At Ara Della Regina Tapınağı Tarquinia, İtalya, M.Ö.3.yy

<http://www.ou.edu/class/ahi4163/files/terra05.html>

**Resim 161** Kanatlı At Minusinsk İskit dönemi

<http://www.pitt.edu/~haskins/group5/peter1.jpg>

**Resim 162** Pazırık halısında kuyruğu bağlı at

[http://www-ic.dcn-asu.ru/projects/grant/korotkov/en/mus\\_basic.css](http://www-ic.dcn-asu.ru/projects/grant/korotkov/en/mus_basic.css)

**Resim 163**,çift ateş kuşu İle bouchard, France, XI-XII.yy.

<http://www.art-roman.net/ilebouchard/ilebouchard.htm>

**Resim 164**, Noin ula çift başlı ateş kuşu 1.yy.

[http://www.hermitagemuseum.org/html\\_En/03/hm3\\_5\\_7b.html](http://www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_5_7b.html)

**Resim 165** Ejder başlı çift başlı kartallı, Selçuklu işi sırmalı kumaş. XIII.yy.

Kırzioğlu, N. G. (2001): *Altaylardan Tuna boyuna Türk Dünyasında Ortak Yanışlar(Motifler)*, , Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yay., s.293

**Resim 166** Güney Hollanda 15.yy.9 Kahraman halısı

[http://www.metmuseum.org/toah/hd/anti/ho\\_47.101.3.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/anti/ho_47.101.3.htm)

**Resim 167** Selçuklu tabağı 13.yy ilk yarısı  
[http://www.metmuseum.org/toah/ho/07/waa/ho\\_1976.245.htm](http://www.metmuseum.org/toah/ho/07/waa/ho_1976.245.htm)

**Resim 168** Chauvigny, Fransa  
<http://www.art-roman.net/chauvigny2.htm>

**Resim 169** xii. Xiii. Yy. Selçuk dönemi vazodan ayrıntı insan başlı kanatlı aslanlar  
<http://www.dia.org/collections/ancient/islamicart/1989.34.html>

**Resim 170** xii- xiii. yy. Selçuklu tabağı  
[http://www.metmuseum.org/toah/hd/iselj/hob\\_51.53.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/iselj/hob_51.53.htm)

**Resim 171** Montovolo da kilise sütunundan  
 Graziano Baccolini, *The Crypt of Montovolo is Actually an Intact Etruscan Temple !?*  
 Prof. Graziano Baccolini Dipartimento di Chimica Organica, Università di Bologna  
<http://www2.fci.unibo.it/~baccolin/montovolo-retreat7e.htm>

**Resim 172** Bashade kurgan buluntusu  
<http://www.pitt.edu/~haskins/group4/group4.html>

**Resim173** Kazakistan'dan kopuz çalan erkek çocuğun giyiminde alem / özek, koçmuyuz yarıları

Kırzioğlu, N. G. (2001): *Altaylardan Tuna boyuna Türk Dünyasında Ortak Yanırlar (Motifler)*, , Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yay.Mehmet Hengirmen koleksiyonundan s.273

**Resim174** Menead Antefix, 6th B.C.Etrüsk dönemi,İtalya  
<http://www.ou.edu/class/ahi4163/files/terra02.html>

**Resim 175** Lavardin Fransa 12.yy.  
<http://www.art-roman.net/lavardin.htm>

## I-GİRİŞ

“.....Çinliler “Biz daha mahir ressamız.” dediler. Rum ülkesi ressamı ise; “Bizim ustalığımız sizden daha üstündür.” davasına giriştiler. Bunun üzerine padişah bir gün; “Davamızda hanginiz haklısınız? Bunu anlamak için sizi imtihan edeceğim.” dedi. Çin ressamı ile Rum ülkesi ressamı yarışmaya giriştiler. Fakat Rum ülkesi ressamı yarışmadan çekinir gibi oldular.

Çinliler; “Bize özel bir oda veriniz, biz o odada çalışalım, bir oda da sizin olsun.” dediler. Kapıları birbirine karşı iki oda vardı. Odaların birini Çinliler aldı, birini de Rum ülkesi ressamına verdiler. Çinliler padişahın yüzlerce çeşit renkte boya istediler. O yüce padişah renklerin kapılarını onlara açtı. Böylece Çinlilere her sabah hazineye çeşit çeşit renklerde boyalar bağışlanıyordu. Rum ressamı ise; “Ne resim ne de boya bizim işimize yarar. Bize pasları gidermekten başka bir şey gerekmez dediler.”

Kapıyı kapadılar duvarı cilalamaya başladılar. Odanın kapıya karşı olan duvarını gökyüzü gibi saf, temiz ve parlak bir hale getirdiler. İki yüz çeşit renkten renksizliğe ancak bir yol vardır. Renk buluta benzer renksizlikse ay gibidir. Bulutlarda ne türü bir parlaklık, bir ışık görürsen, onu yıldızlardan, aydan ve güneşten bil. Çinliler resimlerini yapıp bitirince sevinç ve neşelerinden davullar çaldılar. Padişah kapıdan içeri girdi. Çinlilerin yaptıkları resimleri gördü. Onların inceliğine, güzelliğine şaşırdı kaldı, aklı başından gitti.

Sonra Rum ülkesi ressamının yanına geldi. Padişah gelince, Rumlar iki oda arasındaki perdeyi kaldırdılar. Karşık odada Çinlilerin yapmış oldukları resimler, nakışlar bu odanın duvarına vurdu. Padişah Çinliler tarafında ne görmüşse, burada onlar daha iyi daha güzel gördü. Resimler öyle canlı öyle güzeldi ki insanın gözünü alıyordu. Resimler sanki bakanların gözlerini göz yuvalarından çekip kapıyordu. ....<sup>(1)</sup>

Kolonileşme ve aydınlanma sonrasında aklın yol göstericiliğinde klazizmin gerçekçiliğinin yerleşmesi beklenirken tam tersi gelişmeler yaşandı. Avrupa sanat geometrisi Modern sanatla beraber büyük ölçüde açı değişimine uğradı. Klasik anlayışa temel olan tek göz perspektifi ve gerçekçilik düşüncesi yerini çözümlenme ve tinselliğe bıraktı. Şüphesiz bunda tanınmaya başlanan farklı kültürlerin etkisi oldu.

<sup>(1)</sup> Mevlana, (2002): *Mesnevi*, Çev. Şevket Can, Ötüken Yayınları, 4.baskı, 1-2.cilt, İstanbul: s.221

## Problem

Bugün bizde dahi uygulanan güzel sanatlar eğitimi temelini Antik Yunan'daki Akademialardan almıştır. Akademiler M.Ö. 4. yy. da Atina yakınlarında Platonla birlikte anılır. 15. yy. da Antik Yunan'ın tekrar gündeme gelmesiyle Rönesans'ta tüm felsefe ve edebiyat çevrelerine bu isim verilmiştir. 16.yy. dan sonra ise akademiler mesleki kollara ayrılmış ve resmileşmiştir. <sup>(1)</sup> Dünyada sanat eğitiminde ulusal ve uluslararası standartlar bulunmakta ve akademilerin bilgi birikiminden büyük ölçüde yararlanılmaktadır. Bilgi çağı olarak adlandırılan bir çağda gerek akademik gerek avangard manada doğu sanatının batı sanatından etkilenmemesi mümkün değildir.

Günümüzde sanat merkezleri New-York / Berlin / Paris ana hattı ile Londra, Viyana, Roma gibi Avrupa şehirleriyle anılmakta ve diğer merkezler perifer diye adlandırılan sanki bu sanat piyasasını izleyen, gelişmeleri takip edip uyum sağlayan daha pasif konumda ve edilgen ortamlar<sup>(2)</sup> olarak sunulmaktadır. Kuşkusuz bunda medya, ticari dayatmalar vs. sosyolojik olayların etkisi vardır; bununla beraber köklü bir gelenek, sanat eğitimi ve sanat dünyası dediğimiz çevrelerin de tesiri önemlidir.

---

<sup>(1)</sup> "Akademi", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*: (1997), Yem Yay., 1.cilt ,İstanbul: s.37

<sup>(2)</sup> Michel Ragon, (1987): *Modern Sanat*, Çev.Vivet Kanetti, Cem Yayınları, 5.b., İstanbul: s.19-23

Özellikle modern sanatla beraber doğu sanatının göreceli olarak batı sanatının gölgesinde kaldığı görülmektedir. Bu madalyonun bir yüzü ve daha popüler olan tarafıdır. Oysa başka bir açıdan bakıldığında Doğu'nun sanatsal etkileşimde rolünün hiç de edilgen olmadığı anlaşılır:

“.....zamanımızın sanatını, günümüzün herhangi bir filmi veya reklam afişini , yaklaşık beş bin yıl önce Nil vadisinde yeşeren sanata bağlayan, ustadan çırağa ondan da sanatsevere veya kopyacıya aktaran doğrudan bir gelenek var. Nitekim Yunanlı ustaların Mısır okullarına gittiğini göreceğiz. Biz ise tümünden Yunanlıların öğrencileriyiz. Bu nedenle Mısır sanatı bizler için ölçülemeyecek derecede önem taşımaktadır.”<sup>(1)</sup>

Antik çağdan beri sanatçıların birbiriyle iletişim halinde olduğu görülüyor. Bu süreç günümüze kadar uzanır. Önceleri yalnız ticaret ve savaş gibi nedenlerle bir araya gelen toplumlar son iki yüzyıldan beri bilginin depolanması ve yayılması ile birbirlerinden daha çok haberdar olmuşlardır. Son yüzyılda ise kitle iletişim araçlarının artması ve etkin bir şekilde kullanımıyla bu etkileşim hızlanmıştır. Etkileşim ivmesinin katlanarak günümüze kadar arttığı varsayılabilir. Özellikle Modern Avrupa Sanatı dikkatli bir gözle incelenirse büyük ölçüde doğu etkisinden yola çıkarak harmanlandığı anlaşılır. Burada irdelenmek istenen nokta tam da budur. Şu önerme ortaya atılabilir ‘Modern sanat büyük ölçüde doğu sanatına bir yöneliştir ve Modern Avrupa sanatı doğu

<sup>(1)</sup> Ernst H. Gombrich, (1980): *Sanatın Öyküsü*, Çev.Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 9.b.,İstanbul: s.31

sanatının bir aynasıdır'. Araştırmada sunulan sosyolojik, psikolojik, felsefik, teknik, ve estetik veriler hep bu önermeyi doğrulamak amacıyla sunulacaktır. Modern sanatla ilgili tanımlamalara bakarsak 19.yy. daki bilimsel patlamalar , fotoğraf, sembolizm ve primitizm, psikoanaliz, devrim, savaş, mekanikleşme gibi etkenlerin modernizmde başat olduğu söylenip, avangard sanatçıların buluşlarına atıf edilir, hatta akıl hastalarının ve çocukların bile bu yönelimde ilgisi olduğu söylenir <sup>(1)</sup> iken bu etkenlerin yanında daha önemli bir unsur olan diğer kültürlerden kazanılanlar ve doğu sanatının etkisi de göz ardı edilmemelidir. Modern sanat kazanımlarını avangard sanatçılara; avangard sanatçılar ise farklı kültürlere borçludur. Avangard sanatçı her şeyden önce ötekine ve sanatına eğilen sanatçıdır.<sup>(2)</sup>

Doğuya eğilim dendiğinde bunun akademikleşmiş ve sistematikleşmiş bir karşılığı olan oryantalizm olgusunu açıklamak zorunluluğu doğar. Bu bağlamda Oryantalizm konusunda araştırmalarıyla birinci dereceden başvuru kaynağı olan

---

(1) Shearer West, (1996): "Modernism", *Guide To Art*, Bloomsbury  
[www.bloomsbury.com/Styles/Site\\_Wide.css](http://www.bloomsbury.com/Styles/Site_Wide.css) type=text/css rel=stylesheet>

(2) D. Crane, (2001): "Avant-garde Art and Artists", *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Science*, Elsevier Science Ltd., s. 1015-1019  
<http://www.sciencedirect.com/science>

Edward W. Said iyi bir çıkış noktası olacaktır. Said, Şarkiyatçılığı şöyle

tanımlar:

“ Şarkiyatçılık ”Şark” ile (çoğu zaman) “Garp” arasındaki epistemolojik ayrımın dayanan bir düşünme biçimidir. Aralarında ozanların, romancıların, felsefecilerin, siyaset kuramcılarının, iktisatçıların, imparatorluk yöneticilerin de olduğu kalabalık bir yazar topluluğu , Şark’a Şark’ın insanına, törelerine, “aklına” , yazgısına v.b. ilişkin kuramları , destanları, romanları, toplum betimlemelerini, siyasal kayıtları işleyip inceltirken, Doğu ile Batı arasındaki temel ayrımı başlangıç noktası saymıştır.

Şarkiyatçılık, Şark’la - Şark hakkında saptamalar yaparak , ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak , onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek –uğraşan ortak kurum olarak , kısaca Şark’ a egemen olmakta , Şark’ ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçemi olarak incelenebilir, çözümlenebilir.”

.....jeopolitik bilincin ana metinlerine, estetik, iktisat, sosyoloji, tarih, filoloji metinlerine dağılımıdır; yalnızca temel coğrafi bir ayrımın değil, araştırma, buluş, filolojik yeniden yapılandırma, psikolojik çözümlenme, manzara betimi ile sosyolojik betimleme gibi araçlarla Şarkiyatçılık tarafından yaratılıp kalıcı kılınan bir “çıkart” öbeğinin de işlenip inceltimesidir ; düpedüz farklı ( yada alternatif yeni ) bir dünyaya yönelik, belirli bir anlama, kimi durumda denetleme, değiştirme, hatta şekillendirme istencinin yada niyetinin dile getirilişi olmaktan öte , bu istencin, niyetin ta kendisidir ; tüm bunların ötesinde , kesinlikle doğal halindeki iktidarla doğrudan, karşılıklı bir ilişki içinde olmayan, çeşitli iktidar türleriyle ilgili bir alışverişte üretilip var olan, bir yere kadar, siyasal iktidarla ( bir sömürge yada imparatorluk kuruluşuyla ), düşünsel iktidarla ( Karşılaştırmalı dilbilimi , yada anatomi, yada modern yönetim bilimleri gibi egemen bilimlerle ), kültürel iktidarla ( beğeni, metin, değer görenekleri, ölçütleriyle ), ahlaki iktidarla ( “bizim”ne yaptığımızı yada “onların” ne yapmadığını yada neleri bizim gibi anlayamadıklarına ilişkin fikirlerle ) alışverişinde biçimlenen bir söylemdir.<sup>(1)</sup>

Kuşkusuz *Doğu Sanatının Modern Avrupa Sanatına Etkisi* başlıklı araştırmanın

konusu şarkiyatçılık değildir; bununla beraber şarkiyatçılığın estetik üzerindeki

izdüşümleri araştırma için önem taşıdığından şarkiyatçılığı tam olarak anlamak

gereklidir.

<sup>(1)</sup> Edward.W. Said, , (1999): *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*, Çeviri Berna Ünler, Metis Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul: 12-21-22

Said'in (1999:12-21-22) şarkiyatçılıkla ilgili görüşleri ışığında şu çıkarımlara varılabilir: ekonomik hegemonyayı elinde bulunduran güç kültürel hegemonyayı da elinde bulundurabilmekte ve bağımlı toplum benimsemediği bir estetik anlayışı benimsemiş gibi durabilmektedir Bu duruş kendine yabancılaşmanın özetidir. Tüm bunların ötesinde dayatma uygulanan toplum bu dikte edilen anlayışların kendisinden devşirilip değiştirildiğinin bilincine varıp kendi sözünü söyleyememekte; kendini temsil edememektedir. Yani batıyı etkileyen doğu, sanki edilgen bir role bürünmekte ve hakim gücün kültürel iktidarını kabul eder görünmektedir. Karl Marx "Onlar kendilerini temsil edemezler temsil edilmeleri gerekir" (Said, 1999:9) derken Avrupa toplumlarının doğuyu temsil etme işini üstüne aldığı özetliyordu. Toplum bazı durumlarda kendine yabancılaştığının ayırtına varmayabilir; bu özellikle evrensellik gibi söylemlerin dayatıldığı sanat gibi alanlar için geçerlidir. 'Globalleşme' dayatmalarıyla koşut giden bu sanatta evrensellik söylemlerini iyi anlamak gereklidir. 1959 - CFR (Dış İlişkiler Konseyi), "ABD dış politikasının Temel Hedefleri" başlığı altında bir çalışma yayınladı (Çalışma No:7 ) Bu çalışmada önerilen ABD'nin "yeni bir uluslar arası düzen" kurmayı hedef almasıdır. Bu hedefe ulaşılması için atılması gereken adımlardan ilki şudur:



“Ulusların bağımsızlığının karşılıklı bağımlılık olarak yeniden tanımlanacağı ve değişik politik, ekonomik, sosyal yapılara sahip olsalar da, bir çok politikaların tüm bu uluslarda beraber üstlenebileceği bir uluslararası düzen bulmak için araştırma yapmak.....”<sup>(1)</sup>

Bu ve bunun gibi çalışmalar tek dünya devleti ütopyasında birer basamaktır ve karşılıklı bağımlılık gibi tanımlarla toplumların bağımsızlık düşüncesinin anlamsızlaştırılması hedeflenmektedir:

“....Sözün kısası; ‘Dünya Düzeni Hükümeti’ aşağıdan yukarı doğru inşa edilmek zorundadır...Milli egemenlik olgusunun etrafından dolaşmak ve onu küçük küçük aşındırmak, eski usul cepheden saldırma tekniğinden çok daha başarılı olacaktır.”<sup>(1)</sup>

Sözü geçen bu aşındırma işleminin öncelikle medya (kitle iletişim araçları) sonra da eğitim çevrelerinde nasıl oluşturulacağı da ilgili yayında açıklanmaktadır. Kültür emperyalizminin burada mutlak bir basamak olduğunu anlamamak güçtür.

Sanatta yerellik- evrensellik tartışmalarının Türkiye’de çok uzadığına tanık oluyoruz. Bazen sanat evrenseldir diye yola çıkan bir dil bilimci (Şengel,1995;219) aslında bu konunun doğası gereği bir paradoks (yanıltma) olduğunu söyleyerek kendisiyle çelişir ve arkasından sanatın yerel olduğunu belirtir.- Çünkü sanat eseri bir sanatçıdan ve bulunduğu ortamdan çıkmaktadır. O sanat eserini oradan alıp başka bir

<sup>(1)</sup> Richard Gardner (1974): “Dünya Düzenine Uzanan Zorlu Yol” *Dışişleri Dergisi*, Nisan, Washington: s.558.

yere taşıdığımızda anlam kaybına uğrar. Ardından tekrar sanatın kozmopolit olduğunu söyler ki; bu görüşün gerekçesini yerellik kaybının çok eski olmasına dayandırmıştır.<sup>(1)</sup>

Yerellik kaybının çok eski olması oryantalizm ve sömürgecilik hareketlerinin ve kültür emperyalizmi tarihinin çok eski olmasıyla da açıklanabilir. Son yüz- iki yüzyıllık süreçte batıya malzeme olan bir doğu sanatından ve kendi kültür ve sanat değerlerini aksettirmek yerine sanatsal gelişmeleri Avrupa'dan takip eder durumda olan bir doğudan söz etmek abartı olmaz. Lynton (1982;10) Gertrude Stein'den şu alıntıyı nakleder:

“Ondokuzuncu yüzyılda resim yalnız Fransa'da Fransızlar tarafından yapılıyordu, bunun dışında resim diye bir şey yoktu; yirminci yüzyılda ise gene Fransa'da fakat İspanyollar tarafından yapılan bir sanattı.”<sup>(2)</sup>

(1) Deniz Şengel, (1995): “Kozmopolit-Yerel”, *Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat*, Deniz Şengel, Mehmet Ergüven, Enis Batur, Yapı kredi yay, 1.basım, İstanbul: s. 219; “....."yerel sanat" nosyonunu reddetmemle ilgili. Fakat, "kozmpolit" kelimesini etimolojik anlamıyla (cosmos+polis olarak) ele aldığımız ölçüde sanatın "kozmpolit" olduğunu da reddetmek durumundayız. Şöyle: "kozmpolit sanat"tan söz ettiğimizde, sanat yapıtının ait olduğu polis'in, yani toplumsal mekânın veya bağlamın genel keşimesinden, evrenselleşmesinden, yapıtın belli, tikel bir yerden ; kopmasından söz ediyoruz. Bu anlamda da "kozmpolit sanat" terimi bir paradokstur. Çünkü her sanat yapıtı, dil felsefesindeki "konuşma edimleri" misali, tikeldir, mutlaka bağlamsaktır, "yerli"dir, yer sahibidir, belli bir yere aittir, belli bir yerin, durumun bağlamından çıkmıştır. Sanat yapıtının anlamı meselesine girmiş oluyoruz böylece. Yani sanat yapıtının anlamı, radikal biçimde bağlamsaktır, dolayısıyla, yapıtın kozmpolitiğinden söz edemeyiz. Yani, evrenselliğinden, genelliğinden, belli bir polis'in ve bağlamın dışında var olma durumundan söz edemeyiz. Yapıtı, üretildiği mekân, yer ve bağlamdan çıkıp başka bir mekân, yer ve bağlama yerleştirdiğinizde, örneğin bir ülkeden ötekine veya atölyeden galeriye götürdüğünüzde, o yapıtın anlamı ilk ve orijinal yer ve bağlamını yitirecek, fakat götürüldüğü yeni yer ve bağlamda, mutlaka ve mutlaka oranın "yerlisi" olarak okunacaktır. "Sanat yapıtı kozmpolit veya evrensel değil, yereldir," sözünden de bunu kastediyorum. .... Yani, bu "yerellik" yitimi öyle yeni, postmodernite gibi bir kelimeye özgü, bir kelimenin tasvir ettiği bir döneme özgü, CNNle, yüksek teknoloji medyasıyla ve hamburgerle açıklanacak bir şey değil. Çok uzun bir süredir "yerel kültür" ve "yerel sanat" diye bir şey yok ortada. Hatta hiçbir zaman da olmadı. ...”(1)

(2) Norbert Lynton, (1982): *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 1.Basım, İstanbul: s.10

1938' lerin sanat yazınına giren bu tümceden Avrupa'nın sanat adına sözcülük ettiğini anlıyoruz. 19. yy. da Fransa'nın bu sanatsal gelişimi sömürgecilik ve oryantalizm tarihiyle paralellik gösterir:

“Ben şarkiyatçılığın İngiltere ve Fransa ile Şark arasındaki (aslında Ondokuzuncu yy. başına değin yalnız Hindistan'la kutsal toprakları kapsayan bir şark arasındaki) özel yakınlıktan kaynaklandığı düşüncesindeyim. Ondokuzuncu yüzyıl başından ikinci dünya savaşının sonuna değin Şark ile Şarkiyatçılıkta Fransa ile İngiltere egemendi.”<sup>(1)</sup>

Acaba diğer sanat merkezlerini yada yerel bölgesel sanatları bu kadar çekinik yapan ne idi. Çünkü ilerde de görüleceği gibi modern sanatın çıkışı doğuyla yakın ilişki halindedir. Yalnız modern çağla açıklanamayacak bu etkileşim olgusu ilk çağlara dayanır.

Avrupa Erken döneminde demir çağı ( M.Ö. 400-1) ve öncesinde art arda gelen kavimlerin göçleri ile doğu ile tanıştı. Antik Roma'dan beri Avrupa sanatının alt yapısını oluşturan kelt (La'tene), İskit, Hun, Etrüsk gibi alt başlıklar altında incelenen bu sanatların tamamı doğu çıkışlıdır <sup>(2)</sup> ve Avrupa sanatının erken dönemini oluştururlar.

<sup>(1)</sup> Said, , 1999:14.

<sup>(2)</sup> Bu konuya Etkileşimler ve Sosyolojisi, Rokoko, Art Nouveau ve Romantizm başlıkları altında ayrıntılı olarak girilmiştir.

5.-12.yüzyılları kapsayan ve ortaçağa damgasını vuran Roman sanatı da sözü edilen sanatlarla ilgili ve onların devamıdır. <sup>(1)</sup> Ortaçağda doğu etkisinin bir nedeni de İslam yayılışıdır. (1)

14 .yy. dan beri süregelen 19. yy. dan itibaren hız kazanan şarkiyatçılıkla Sanatta Modernizm serüveni paraleldir. Sözü ettiğimiz dönemlerde doğuyla ve sanatıyla mecburi bir yakınlık doğmuştur. 19. yy.dan itibaren sanatta doğuya bariz bir yönelim başlamıştır. Modern sanatın başlangıcı olarak adlandırdığımız bu dönem<sup>(2)</sup> ister Romantizmle başlatılsın isterse Empresyonizmle, yada Ekspresyonizmle bu etki göz ardı edilemez.

Avrupa'nın doğuya ilgisinin sanatsal kaygı açısından mutlak doğru bir tavır olduğu açıktır. Bu arayışların önemi 'sanat kendine yaklaştırandır uzaklaştıran değildir' savıyla açıklanabilir. Rönesans – yeniden doğuşla antikiteye dönen batı dünyası ilkin köklerini Yunan ve Roma medeniyetinde aradı, burada ulaştığı bilgiler batıyı uygarlığın doğduğu yere, asıl köklerine götürdü. Afrika ve Mezopotamya antropologlara göre ilk insanın yaşadığı bölgelerdir. Yine dil bilimciler ve biyologlar ve arkeologların

---

<sup>(1)</sup> Bu konuya Etkileşimler ve Sosyolojisi bölümünde değinilmiştir.

<sup>(2)</sup> Modern sanatın başlangıç tarihine dair çeşitli görüşler vardır yalnız bir sürecin bir anda başlayıp kesilmesi söz konusu olamayacağından bir alt yapısı vardır.

yürüttüğü ortak çalışmalarda kurgan teorisi üzerinde durulmaktadır. Buna göre dil Orta Asya steplerinden atlılarla yayılmıştır.<sup>(1)</sup> Dil için geçerli olan bir sav doğaldır ki sanat dili içinde geçerlidir. Doğunun batıya yönelim süreci ise farklıdır. Sanayi devriminden sonra ekonomik kalkınmayı hızlandıran Avrupa ülkelerinin seviyesinin hedef olması kültür ve sanatta bakışı batıya çevirmiştir. Onların gelişmişlik düzeyi kültürel alt yapılarının sağlam olduğu düşüncesini doğurmuştur. Bu telkin doğu sanatının duraklama dönemine girmesi demektir. Köklerini terk eden ve bakışı yalnız batıdaki sanatsal gelişmelere çeviren doğu – batının çıkış noktası ve etkileşimleri tartmadan-sanatsal yaratısını yapılandırarak bir gelenekten yoksun olarak ve sanat tarihini batılı anlamda aldığı sanat eğitimine tarihleyerek kronolojik ve sosyolojik bir kopukluğun sorumlusu oldu.

“Toplumları ve kültürleri bireylerle kıyaslayabiliriz. Kültür toplumun kişiliğidir. Nasıl bireyin kişilik sahibi olabilmesi için belleğinin olması gerekirse toplumların da belleğe gereksinimi vardır. Kişinin, beklilikten bugüne kadar nasıl geldiğini, bu değer ölçülerine, bu bakış tarzına nasıl ulaştığını bilmesi, hatırlaması lazım. Kültür tarihinin de böyle bir fonksiyonu vardır. Yani bir toplumun kültür dediğimiz bu günkü kişiliğini kazanması ve bu günkü yaklaşımlara, değer ölçülerine ulaşması için nerelerden yola çıkıp, nelerden geçerek geldiğini bilmesi lazım. Nostaljinin dışında kendi kişiliğinin bilincine sahip olması için bunları bilmek gerekmektedir.”<sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> Russell Gray , Quentin Atkinson, (2003): “*Language tree rooted in Turkey*” *Nature*, 27 November 2003, *Nature*, doi:10.1038/nature02029, s.426, 435 - 439,

<sup>(2)</sup> Oluş Arık (1999), “*Mimari Bir Külliye Komplexi Olarak Orhun Anıtları'nın Öğrettikleri ve Asya'ya Batı Tarihçiliği Gözüyle Bakmanın Sakıncaları*” *Avrasya Türkiye'den*, 21 Kasım, Ankara: Bölüm 4

Sanattaki kriz işaretleri iyi tahlil edilir ise toplumsal yapı da çözümlenebilir.<sup>(1)</sup>

“ İnsanın herhangi bir yer ve zamanda verdiği, kendini dışa vurduğu fikirselle ve sanatsal yaratma sistemleriyle tasarladığı yazın, felsefe ve sanat onun temel kaygılarını yansıtır. Bu kaygılar insanın zaman, teknik, moral, ekonomik, sosyal ve tinsel koşullarına göre farklı kitle iletişim araçlarıyla dışa yansıtılabilir. 20. yy sanatında kökten yeni denemeler kazanılmıştır; değerlerin toptan gözden geçirilmesi ile görsel sanatların temeli üzerindeki devrimin ilkeleri için çaba harcandığını görürüz. Bu yıllardaki denemeler korkusuzluk göstergesidir. Kuşkusuz zamanımızda batı sanatında kriz vardır. Tezimiz doğruysa bu kriz batı insanında ve onun toplumundadır. Bu kriz işaretlerini sanatta görebiliriz ve işaretleri iyi değerlendirirsek toplumsal yapıyı da çözebiliriz. Bu işaretlerin birincisi şüphesiz ki eski fikirlerin ve biçimlerin reddidir. Her toplum dünyayı daha iyi anlaşılabilir hale getirmek için çeşitli sistemler, örgütler planlamaya kalkmıştır. Toplumların gelişimi yönünde doğrudan üslup gibi doğrudan geleneksel sistemlere çok da bağlı olmayan ve temel tutumları açıklayan kesin kurallar kazanmışlardır. Bu sistem modası geçtiği zaman çarpışır ve yozlaşır. Yenilenen ve gına getiren eski formüllerin kısır akademizmi Romantiklerden ve empresyonistlerden sonra çözümlenerek üzerine biçim sistemleri kuruldu. Batı tehlikeli bir işe girişmişti. Sınırları değiştirmek, uyarlamak, reddetmek ve yerine koymak zorundaydı. Yapılacak olan toplantı yerine doğal dünyadan ürünler, açılan yollar, her şeyin hızlanması, keşif ve ilerlemelerden enerji toplamaktı.”<sup>(1)</sup>

Bu düşünceleri uyarladığımızda batı toplumundaki bunalıma benzer bir bunalımın doğu toplumlarında da yaşandığı ileri sürülebilir. Fakat doğu toplumunun yenileşme için uyguladığı yol batının ki kadar doğru mudur? Doğru toplumlarının sorunlarını çözebilmesi için kendine dönmesi gereklidir. Çünkü, çözüm yolları sorunlara özeldir.

<sup>(1)</sup> Rene Huyghe, (1969):” *Art Forms And Society*”in *Larousse Eyclopedia Of Modern Art From 1800 To The Present Day*, Great Britain by Jarrold and Sons Ltd., Norwich: s. 243

Sanat tarihinde Avrupa'nın doğudan etkilenme süreci uzak bir geçmiş barındırır da ancak 19. yy. ortasında Fransız yazar Theophile Gautier'in yazılarıyla oryantalizm terimi Doğu dünyasını konu alan bir resim türü için kullanılmaya başlanmıştır. Doğu yaşamını konu alan resimler oryantalist olarak anılıyordu. Bu resimler figürlü ve manzaralı olarak iki gruba ayrılabilir:

“Birinci grup Müslüman doğunun yansıtıldığı figürlü kompozisyonlar, savaş ve av konuları, erotik havalı harem, hamam ve dans sahneleri, kent içinde yada iç mekanlarda geçen günlük yaşam görüntüleri, yerel giysi ve tiplerin tanıtıldığı kıyafet albümleri, portreler, İslam diniyle ilgili ibadet sahneleri ve Kutsal Topraklar 'ın fon oluşturduğu Tevrat ve İncil öyküleridir. İkinci grubu oluşturan manzaralarda ise arkeolojik alanlar, anıtlar ve İslam mimarlığı altındaki kent görüntüleri işlenmiştir.<sup>(1)</sup>

Sanat tarihinde oryantalizm terimi doğu ve yaşamı temalı yapıtları belirten bir tabir iken bu araştırmada asıl irdelenecek konu doğu yaşamının değil sanatının Batılı sanatçılara kaynaklık etmiş olduğu gerçeğidir. Elbette Delacroix, İngres yada Holbeign'de giyimle, halılarla, egzotik eşyalarla bu sanatın izleri Avrupa sanatına yansiyordu bununla beraber araştırma kapsamında asıl sorgulanan problem estetik, felsefik, teknik, psikolojik, bilimsel ve sosyolojik açıdan Avrupa sanatının doğu sanatı ile benzerlik göstermesidir. Burada esas nokta tema olarak doğunun işlenmesi değil üslup olarak doğunun batıya katkısıdır. Bu anlamda gösterilmek istenen, sanatsal

<sup>(1)</sup> “Oryantalizm” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi III* (1997), 1389

öğelerin direkt etkisidir. Doğunun batıya etkisi bugüne kadar sanat tarihinde oryantalizm olarak anılan yönelimden fazlasını içermektedir.

Başka bir oryantalizm tanımı olan: “Resmin yanı sıra mimarlık ve mobilya gibi uygulamalı sanatların bir çok alanında etkili olmuş, doğunun dekoratif öğeleriyle biçimlerinin benimsenmesi.”<sup>(1)</sup> tanımı daha kapsamlıdır bununla birlikte oryantalizm doğuya yönelimi ve doğunun batı sanata etkisini tanımlamak için tek başına yeterli değildir. Avrupa sanat tarihi kaynaklarından bu soruna başlı başına eğilen tatmin edici bir cevap bulmak olanaksızdır.

“Müller nazariyesine, hümanizme pek fazla bağlı bulunan asker garp alim ve müellifleri , coğrafi mesafeleri ve zaman içindeki mevkileri ne olursa olsun , Asya’da Avrupa’da Afrika’da kadim ve muahhar devirlerde zuhur eden muhtelif kavimlere aid medeniyetleri ve bunların biçümüyle medeni tezahürlerini, mutlaka Yunan medeniyet ve sanatına icra ile bağlamak , hemen her milletin fikri , hissi ve sınai mahsullerinin zuhur ve terakkisini artık dogmatik ve skolastik bir mezhep haline gelmiş bu zihniyetle izah etmek isterler.”<sup>(2)</sup>

Meriç’in (1937: 3-4) bahsettiği sorun; kültür emperyalizminin betimlemesidir. Aynı sorunu Glück ‘de (1975a: 171) dile getirir:

“Avrupalılar tertip ettikleri inkişaf semasında muhtelif medeniyetleri bir ipliğe dizer gibi zaman bakımından sıralamışlar ve herhangi bir medeniyeti ondan önceki medeniyetten neşet ettirmişlerdir. Bu tertibe göre Mısır ve eski Doğu medeniyetleri Girit ve Miken sanatları ile Yunan ve Roma sanatları takip ediyor ve Roma sanatından ise Ortaçağ Avrupa sanatı ile Rönesans’tan başlayan yeni sanat vücuda geliyor. Bizans ve Slav Ortodox yahut İslam sanatı

<sup>(1)</sup> “Oryantalizm” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi III* (1997), 1389

<sup>(2)</sup> Rıfkı Melül Meriç, (1937), *Türk Tezyini Sanatları ve Son Üstatlardan Altısı*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul: s.3-4



gibi bu çizginin dışında kalan sanatlar ise mutad üzere ait oldukları devrin esas çizgilerinden ayrı olarak gösterilmiş ve ne vama ortak gövdenin ikinci derecede bir dalı olarak bir kenara bırakılmıştır. Bu hususta bazen o kadar ileri gidilmiştir ki , Avrupa tetkikçileri “Hint” ve “Doğu Asya” (Çin ) sanatını – eğer evvelce bu sanatları eski doğu sanatı dairesine mensup addetmemişlerse- Mutlaka Yunan sanatı dairesinden neşet ettirmişlerdir.”<sup>(1)</sup>

Bugün bir İskit sanatının bile Greko İskit başlığı altında sunulduğu görülür.

Mısır sanatında da Greko – Mısır diye bir dönem vardır. Bunun nedeni tarihi yazma yetkesinin çoğunlukla Avrupa medeniyeti elinde olmasıdır.

Berger’inde (2003: 11,33) dediği gibi:

“Geçmişin sanatı, mutlu azınlığın kendine bir tarih yaratmaya çalışmasından dolayı bulandırılmaktadır. Bu tarih geriye bakıldığında yönetici sınıfların oynadığı tarihsel rolü haklı gösterebilir. Böyle bir haklı çıkarmanın çağdaş dilde hiçbir anlamı yoktur. Bundan ötürü ister istemez bulandırıcıdır..... Geçmişin sanatı eskiden olduğu gibi değildir artık bugün. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine bir imgeler dili oluşmuştur. Şimdi önemli olan bu dili kimin, ne amaçla kullandığıdır. Bu da yeniden canlandırılmaların yayın hakkı , sanat basımevleriyle yayınevlerinin kimin elinde olduğu , sanat galerilerinin müzelerin genel tutumunu sorununa gelip dayanır. Çoğu zaman dendiği gibi bunlar sanatı ilgilendiren sınırlı sorunlar değildir. Bu denemenin amaçlarından biri de gerçekten tehlikede olan şeyin çok daha büyük olduğunu göstermektir. Kendi geçmişinden kopmuş bir halk yada sınıf , seçmede ve eyleme geçmede tarih içinde kendi yerini bulmuş bir sınıf yada halktan çok daha az özgürdür. İşte bunun için –tek neden de budur zaten- geçmişin tüm sanatı bugün siyasal bir sorun olarak karşımızdadır.”<sup>(2)</sup>

Eldeki veriler ışığında Doğu sanatının Modern Avrupa sanatına etkilerinin neler olduğu ve Modern sanatın kökenleri, yöntembilimsel bir çabayla yeniden açıklanmalı ve karanlık noktalara açıklık getirilmelidir.

<sup>(1)</sup> Heinrich Glöck, (1975)a: “*Türk Sanatının Dünyadaki Yeri*”in *Eski Türk Sanatı ve Avrupa’ya Etkisi*, Josef .Strzygowski, Heinrich Glöck, Fuat Köprülü, Çev. Cemal Köprülü, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 2.b., İstanbul: s.171

<sup>(2)</sup> John Berger, (2003): *Görme Biçimleri*, Çev.Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 9.b. İstanbul: s.11,33

## **Amaç**

Doğu sanatının Modern Avrupa Sanatına etkisinin araştırılarak, Modern sanatın en önemli kaynaklarından Doğu sanatına ve Modern sanatın oluşumuna ışık tutmaktır.

Bu ilişkiler kapsamında şu sorulara yanıt aranacaktır:

1. Doğu sanatı nedir? Batı Sanatı nedir? Doğu coğrafi bir sınırlandırma mıdır?
2. Doğu sanatının modern Avrupa sanatına etkileri nelerdir?
3. Doğu sanatının Çağdaş Türk sanatına etkileri nelerdir? Geleneksel sanatların Çağdaş Türk sanatına etkileri nelerdir?

## Önem

‘Ey oğul, bir gün yazıcı olursan,  
kuşkunun, birikmenin ve beklemenin yazıcısı,  
sakın masal anlatma ilkemın çocuklarına’<sup>(1)</sup>

Yerli ve yabancı yazında satır aralarında yada kısmen yer verilen Doğu Sanatının Modern Avrupa Sanatına etkileri derlenip çözümlenerek yeni bir birleştirmeye sunulmuş; alan yazındaki eksik bir noktaya işaret edilmiştir. Bu sayede son yüzyıla damgasını vuran olaylar anlaşılabilir sanatın dünü ve bugünü daha iyi kavranıp geleceği için yol çizilebilecektir. Araştırma sanat tarihini oryantalizm bağlamında yorumlaması bakımından özgündür. Oryantalizm yeniden tanımlanarak yalnız Müslüman dünyayla ve coğrafi olarak doğu denilen koordinatlarla izafi olarak belirlenen bir doğu olmadığı gösterilmiş, modern sanatta doğunun hammadde olarak katkısı ispatlanmaya çalışılmıştır.

Araştırmada modern sanatın hemen her dönemine ait muhtemel etkiler, örneklerle gösterilmiştir. Bu yapılırken bir derleme yapmaktan çok karşılaştırma ve sanat eleştirisi yöntemleriyle konuya kuramsal bir yorum getirme çabası güdülmüştür.

<sup>(1)</sup> Osman Pamukoğlu, (2003): *Unutulanlar Dışında Yeni Bir Şey Yok Hakkari ve Kuzey Irak Dağlarındaki Askerler*, Harmoni Yay., 9.b., İstanbul: s.11

Türk sanatının doğu sanatı içindeki , dünya sanatındaki yeri ve önemi belirlenerek; çağdaş Türk sanatı ve öncesinde kültürel etkileşimler ile geleneksel sanatla akademik sanat arasında Türk sanatının uyuşmalarına yer verilmiştir.

“Atatürk; Avrupalı bilginlerin Türk kültür ve medeniyetini hafife alarak değerini inkar yoluna sapmaları, Türkler’in toprakları üzerinde yaptıkları sanat ve medeniyet mahsullerini başka milletlerin medeniyetlerine ve hususiyetle eski Yunan medeniyetine mal etmek istemelerindeki koyu taassup zihniyetine karşı harekete geçerek bu haksız ve tamamen yersiz olan zihniyetin evleviyetle aksi varit olduğunu belirttikten sonra Yunanlılara ve başka milletlere mal edilen medeniyet mahsullerinin pek çoğunun Türkler’e ait bulunduğunu Yunan medeniyetinin Türkler’den pek çok malzeme aldığını ilmen ispat için bilhassa çalışılmasını istemiş, bu maksatla Türk Tarih ve Dil kurumlarını kurmuştu.”<sup>(1)</sup>

Çağdaş aynı zamanda Ulusal bir sanat anlayışı ve sanat eğitimi oluşturma, ulusallıktan evrenselliğe ulaşma yolunda geçirilmesi gereken evrelerden belki de ilki kendini tanıma, konumunu belirleme, özeleştirme ve değerlendirmedir. Öte yandan dünya sanatı tarihine tarafsız ve ön kabulsüz bir gözle tekrar bakma ve doğru olarak anlayabilme günümüz sanatına nasıl geldiğini açıklayacak, geleceğe ışık tutacak ; öncü ve kalıcı eserler oluşturulmasına katkı sağlayacaktır. Modern sanatla hızlanan batı üzerindeki nüfuz, Doğu ve Türk Sanatının bugününden çok dününe aittir.

“Maziden mahrum milletler, istikbale kuvvetle yürüyebilmek ve medeniyet aleminde kendilerine bir mevki temin etmek için hiç yoktan bir mazi ihtirana (yaratılması) çalışırken bizim gibi çok zengin ve şanlı bir maziye malik bir milletin mazisine karşı nihayetsiz bir ısrar ile göz yumması ne büyük bir nankördüktür.”<sup>(2)</sup>

(1) Strzygowski, v.d. ,1975: V, (Cemal Köprülü’nün önsözü)

(2) Köprülü, F. ,1975: “*Türk Sanatı “in Eski Türk Sanatı ve Avrupa’ya Etkisi*, Strzygowskiv.d., Çev. Köprülü, T.C.Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 2.b., İstanbul: s.189

## **Tanımlar**

Doğu sanatı: Avrupa toplumu dışındaki toplumlarda gelişen sanat.

Batı sanatı: Antikiteye dayandırılan, temelini Antik Yunan ve Roma'dan alan klasik geleneğe bağlı Avrupa sanatı.

Modern Sanat: Soyutlama ve biçim değişimiyle klasik geleneğin yıkımı.

Çağdaş sanat: Aynı çağ içindeki sanat.

Oryantalizm (Şarkiyatçılık) : Şark'la - Şark hakkında saptamalar yaparak , ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak , onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek – uğraşan ortak kurum olarak , kısaca Şark' a egemen olmakta , Şark' ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçemi.

## **Kısaltmalar**

Araştırmada herkesçe bilinen a.g.e.( Adı geçen eser); b.(Basım); Bkz.(Bakınız); c.( Cilt); M.Ö.( Milattan önce);ve diğerleri (v.d) Sayfa (s.) yay.(yayınevi) gibi basit kısaltmalar dışında ; Internet adreslerinin tekrarında ilgili madde ( i.m.) verilmiştir.

## İlgili Araştırmalar

### Kolonizm Sonrası Takımyıldızlar: Geleneğin Sürekliliği İçinde Çağdaş Sanatlar<sup>(1)</sup>

*Okwui Enwezor*  
*Pittsburgh Üniversitesi*

“Globalizasyon hakkındaki yaygın basmakalıp düşünceler şunu söyler : Önceden bölünmüş kültürler arasındaki zamansal ve uzaysal mesafelerin ortadan kalkmasıyla oluşan küreselleşme sürecinden beri herhangi bir kültürün dikkati çeken bir ayrıcalıklı üstünlüğü yoktur.

Küreselleşme fikrinin ifade edildiği diğer bir düşünce de Kapitalizm ve yeni liberalizmin ileri araçlarının hizmetinde kültürün tekelleşmesi, tekbiçimleşmesi ve bağdaşıklaşması en sonunda bu durumun yapılaşması biçimindedir.

Böylelikle toplama, Pazar yada devlet olmak mı? tekil düşünsel yapısının örgütlenmesinin bütünüyle göreceli emir ve protokoller yüzünden çöktüğe, gücün kontrolünün yerleştiği modern sahada, baştan sona üretimin kritik güçlerinin kalmasıdır.

Bu uzaysal ve zamansal yeni emirlerin derhal izlenmesinde şu soru akla gelir. Eğer küreselleşme koşulsuzca kültürel yakınlığı kabul ettirirse küreselleşme ve sanat hakkında söylenenler benzer olabilir mi?

Buradaki hayati anlaşmazlık noktası bütünüyle kültürel sosyal, ekonomik ve politik etkileşimden kurtulma savaşı için yüzyıllardır amansızca mücadele eden kültür ve sanat arasındadır. “ (1)

<sup>(1)</sup> Okwui Enwezor, “*The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition*”  
*Research in African Literatures* Vol. 34, No. 4 Winter 2003: 57–82

## Dil Ağacının Kökü Türkiye’de<sup>(1)</sup>

*Russell Gray ve Quentin Atkinson,  
Yeni Zelanda Auckland Üniversitesi*

“Hint Avrupa dil ailesi ağacının 9000 yıl önce ayrılıp yayılmaya başladığı öne sürülüyor. Bulgular bugünkü Türkiye’deki çiftçilerle; bazı dilcilerde daha geç olmamak kaydıyla Sibiryalılarıyla dilin genişleyip yayıldığını sanıyor.

Yeni Zelanda’daki Auckland Üniversitesi’nden Russell Gray ve Quentin Atkinson’un aynı çağda kullanılan kelimelerdeki değişimlerinin oranının sonuçları ile aynı zamanda biyologların eş zamanda gen mutasyonlarının oranındaki değerlendirmeleri ağaç kökünü ortaya koydu. Kelimeler arasındaki farklar yada DNA zincirleri, türlerin yada dillerin yakınlığını yada akrabalığını ölçüyor.

Gray ve Atkinson İrlanda dilinden Afgan diline 87 dili inceledi. Daha çok sözlükler içindeki karşılaştırmalarda I, hunt, sky gibi 200 kelimenin üstünde kelime tüm kültürlerde ortak. Dil tarihi rehberi gibi gramerlerde kelimelerin daha iyi anlaşılmasını sağlar; benzer cümle yapıları farklı dillerde bağımsız olarak ortaya çıkabilir.

Bu ağaç sonucu dil gelişimi hakkındaki pek çok fikirle eşleşiyor. İspanyolca ve Portekizce kardeş olduğu gibi örneğin Almanca bu ikisinin kuzenidir ve Hintçe bu üçüne uzaktan akrabadır.

Tüm diğer Hint Avrupa dilleri Hitit’ten ayrılmıştır, en eski kayıtlar 8000-10000 yıl önce grup üyelerinin dilinin bir olduğunu gösteriyor.

Bu zamanda tarım tekniklerinin Anadolu vasıtasıyla Asya’dan Avrupa’ya yayılmaya başladığını arkeolojik deliller gösteriyor. Çiftçilerin taşınmasıyla yada doğal olarak Tarım teknolojisi ile birlikte kelimeler uyarlanmış olabilir.

Hint Avrupa dillerinin gelişi ortak karara bağlanamadığı gibi bu yargı da tartışmaya yol açabilir. Bazı dilciler Kurgan binicilerinin 6000 yıl önce dili orta asyadan dışarı taşıdığı inancındadırlar. Bu çözümlenmeleri yada zanları nasıl değiştireceğimiz sorun değildir 6000 yıl önceye gidemeyiz diyor Gray.”

<sup>(1)</sup> Russell Gray , Quentin Atkinson, (2003): “*Language tree rooted in Turkey*” *Nature*, 27 November 2003”European origin”. *Nature*, doi:10.1038/nature02029, s.426, 435 - 439,

## Eski Türk Sanatı Ve Avrupa'ya Etkisi<sup>(1)</sup>

*J.Strzygowski- H.Glück ve F. Köprülü  
İstanbul*

Üç bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde: Josef Strzygowski, her güzel ve orijinal eseri mutlaka Yunan sanatına mal etmek isteyen zihniyetin artık çelinmesi gerektiğini belirterek özellikle Türk sanatının kökenlerinin araştırılmasını salık verir ve Türkler ve Orta Asya meselesine değinir. Osmanlı ve Selçukluları batı Türkleri sayarsak Doğu Türkleri de vaktiyle Moğolistan'da oturmuşlardır. Belki Köl tigin, Bilge Kağan yada Tonyukuk yazıtları Çin etkilidir ama ondan önce Türklere ait daha eski ve önemli kalıtlar vardır. Budist – Yunan sanatı olarak görülen Çin Türkistan'ı sanatının Türklere ait olduğunu Hint Çin tabakasından önce daha erken Türk tabakası bulunduğunu örneklerle ispat eder. -örn Bezeklik- Altay asli yurdundan Maverâünnehir (Turan) yoluyla İran üzerinden Irak'a giden oradan Kuzey yada Güney yolunu tutan hareketten söz eder. Batı Asya, Yakın Doğu, Mısır ve Avrupa'ya yayılmış olan Türk sanatını örneklerle açıklar. Batı Asya Selçuklularının en eski sanat örnekleri Horasan'dadır. Mısır ve Suriye'de Tulun Türkleri ve memlûklar sayesinde eserlerini devam ettirmişlerdir. Abbasi sanatında Türk tesiri Samerra'da görülür. Lambroken,

<sup>(1)</sup> Strzygowski, v.d., 1975: 205



meyilli kesitli tahtalar, geometrik helezonlar, küfi yazı Türk etkisi görülen yerlerde ortak ipuçlarıdır. Geometrik helezonlardan sonra Doğu Türklerine ait grubun ikinci göstergesi de kanatlı gagalı aslanlardır. Hunlar ve Avarlar Yukarı Asya üslubunu Avrupa içlerine kadar taşımışlardır. Arnavut Naki Szent Mikloş (Attila hazinesi) ve Macaristan Keszthely grubu buna örnektir. Avrupa Hıristiyan sanatında Türklerin en eski izleri dikkat çekicidir. Atina ve Yunanistan'da Akropolis ve etrafında bilhassa Hıristiyan sanatında muamma olan Türk etkisi vardır. (M.s.500den sonra; örn. Eskiden Atina müzesinde bulunan aslan maden levha küfi yazılı, 1000 senesi civarındaki Türk olduğu düşünülen bir eserdir. ) Türk sanatının yeni Avrupa'da da etkisi yadsınamaz. Bernini Saint Piyer kilisesindeki Lambroken i kendi icat etmemiştir. Bu, Türk sanatında çadırdan taş binaya geçilmesi ile sürekli tekrarlanan üst çadır penceresi süsü olan saçaklı perde motifidir. Bu kumaş ayrıntısı taş binalara geçirilmiştir.

İkinci Bölümde: Heinrich Glück, 16 – 18. yy. Osmanlı saray sanatının Avrupa bakımından önemine , Türk sanatına, Osmanlıda Mimari konusuna ve Türk sanatın dünyadaki yerine değinir. Osmanlı saray sanatının özellikleri ile sanatçılara verilen önemi anlatır. Yine özel günlerde yapılan zafer takı çiçek tarkları gibi sanatsal malzemenin klasik ruha aykırı olarak işi bittikten sonra imha edildiğinden söz eder.

İngiliz ve Alman parklarında pedagolar gibi Türk camilerinin de acayip orijinal parçalar halinde kurulmuş olduğunu anlatır. Avrupalı sanatçılar Türk süsleme şekillerini yakından tanımışlardır.Yine 17.yy. da mimari süslemelerinde Osmanlı saray süsleme üslupları görülür. Barok dönemi ve Avrupa Rönesans döneminde hattatlığın hızla yükselmesi ve Avrupa’da kronogram<sup>(1)</sup> kullanılması. Osmanlı etkisidir. Türk Dericilik sanatı Venedik ve Macaristan’dan yayılır. İslamkari Rönesans ciltçiliği başlar. Mine sanatı Avrupa ortaçağında gelişmiştir. 16.asırda yeniden parlar ve Venedik’le yayılır. Sultan Beyazıt mekanik sanatında da örnek olmuştur. Maden işçiliği, altın gümüş kakma lüks Türk silahçılığı ve Ortaçağda İslam sanatları yolunda Latin ülkelerde gelişen bahçe sanatından söz eder. Yüksek Rönesans İtalya’sı bundan en büyük payı almıştır. İtalya’da Osmanlı mimari özelliklerinin gelişimi. ve bu etkileşimler sarayların evrensellik durumuna bağlıdır.

Üçüncü Bölümde ise Fuat Köprülü Türk Sanatı başlığı altında Strzygowski ve Glück ‘ün Türk sanatının yeri ve önemi konusundaki tespitlerini teyit edecek deliller sunuyor ve bu konudaki çalışmaların çoğalmasında çağrıda bulunuyor.

<sup>(1)</sup> Her biri bir sayı ifade eden harflerin toplamı ile bina inşa tarihinin beyanı Osmanlı’da bir gelenektir.

## **II-ARAŞTIRMA YÖNTEMİ**

### **Araştırma Modeli**

Araştırma Alan yazın taraması niteliğindedir. Bunun yanı sıra sanat eserleri ve dönemlerin incelenmesinde müzelerin ve bazı üniversitelerin sanat tarihi bölümlerinin resmi Internet sitelerinden yararlanılmıştır.

### **Veriler ve Toplanması**

18.yy sonu ile günümüze kadar gelen süreçteki sanat tarihsel veriler temel alınmakla beraber zorunlu durumlarda geçmiş dönemlere ait verilerde toplanmıştır. Yalnız sanat tarihsel veriler değil tarihi, felsefik, sosyolojik ve filolojik verilerden de gerektiğince yararlanılmıştır.

### **Verilerin Çözümü ve Yorumlanması**

Araştırmanın ilgilendiği dönem, rokoko sanatını takip eden; Avrupa Modern sanatıyla günümüze uzanan dönemdir. Romantizm Modern sanatın başlangıcı olarak

alınmıştır. 19.yy. da romantizm ve empresyonizmle başlayan ve 20.yy. da Art Nevo hareketleri ile hızlanan ve günümüze kadar uzanan Modern Sanat süreci ana hatları ile ve doğu etkisi penceresinden verilmiştir. Bu etkileşim doğunun daha çok düntüyle ilgilidir. Çalışmada resim ana sanat dalı temeldir; bununla beraber modernizm süreciyle sanatta disiplinlerin eklektikleşmesi ve ayrımların ortadan kalkması nedeniyle, plastik sanatlar genel olarak ele alınmıştır. Yine bu genellemenin bir nedeni de sanatçılığın ve yaratıcı düşüncenin kompleks bir yapı oluşturmasıdır. <sup>(1)</sup> Aslında sanatın doğası gereği bir ressam ne salt ressam olabilir ne de bir heykeltıraş resimden yararlanmadan yapıtını oluşturabilir. Modernizmin öncülerinden Grapius'un anlayışına paralel olarak küçük sanatlar büyük sanatlar ayrımı yapılmamıştır. Yine modern sanatla birlikte sanatın yaşam alanına girmesi ve “gerçek sanat yapıtı somut bir ürün değil bir kavram yada düşüncedir. Malzemesi tuval yada boya değil düşüncedir “anlayışından hareketle dekoratif sanatlar güzel sanatlar ayrımına gidilmemiştir. Aksi takdirde yeryüzü sanatı, yerleştirme sanatı , olay sanatı gibi türleri bir yere koyabilmenin olanağı yoktur. İzlenen bu yol Modern Sanatın bir zorunluluğudur. Verilerin çözümlenmesi ve yorumlanmasında sanat eleştirisi yöntemleri kullanılmıştır.

<sup>(1)</sup> Nuray Sungur,( 1997): *Yaratıcı Düşünce*, Evrim Yayınevi, 2. basım, İstanbul: 27-63

### III-İLGİLİ ALAN YAZIN

Edward.W. Said'in (1999): "*Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*" kitabındaki şarkiyatçılıkla ilgili görüşler temelinde, sosyolojik bir olgu olan oryantalizm estetik boyutunda incelenmiştir. Karşılaştırma alanı Modern Avrupa sanatı ile Avrupa sanat geleneği dışında gelişen sanatlardır. Doğu – Batı etkileşiminde Doğunun etken rolünü vurgulayan Huyghe, (1969): *Art And Mankind Larousse Encyclopedia Of Modern Art From 1800 To The Present Day, ( Art Forms And Society, Contacts Between East and West bölümleri )*, Strzygowski, Glück, Köprülü, (1975): *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*; Modern Sanat ve Sanat Tarihi ile ilgili :*Modern Sanatın Öyküsü, Modern Sanat, Sanatın Öyküsü, Islam Art and Artchitectur, Ocianic Art, Art History , Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* vs. temel kitaplar yanında ; kaynakça ve dipnotlarda adı geçen sanat tarihi sanat eleştirisi ve tarih , felsefe kitaplarından ve tarihi atlaslardan da yararlanılmıştır. Müzelerin ve sanat tarihi bölümlerinin resmi Internet sitelerinden istifade edilmiştir.

## IV. BULGULAR VE YORUM

### DOĞU – BATI, ETKİLEŞİMLER

#### Sanat Tarihi Açısından Doğu ve Batı Kavramlarının Tanımlanması

Doğu Sanatının Modern Avrupa Sanatına etkisini irdelerken sık sık kullanılan doğu- batı söylemiyle ne anlatılmak istendiği ve bu ikilemin sınırlarının belirlenmesi gereklidir.

Doğu ile Batı arasına konan sınırın İlyada'dan beri belirginleştiği söylenebilir.<sup>(1)</sup> Atina'da Aiskhylos "Persler" adlı oyununda, Perslerin Kral Kserkseks komutasındaki ordularının, Yunanlılar tarafından bozguna uğratıldığında duyduğu yıkım duygusunu betimler. (1)

Doğu- Batı ayrımının Avrupa medeniyetinin temeli sayılan Yunan kültüründe antik çağda ortaya atılmış olduğunu anlıyoruz. Şarkiyatçılık olgusunun ise Hristiyan batıda resmi biçimiyle 1312 de Viyana'da toplanan Kilise Şurasının "Paris, Oxford, Bologna, Avignon ve Salamanca üniversitelerinde "Arapça, Yunanca, İbrani'ce ve

---

<sup>(1)</sup> Said, 1999: 65

Süryanice kürsülerinin kurulmasını kararlaştırmasıyla birlikte başladığı kabul edilir.<sup>(1)</sup> Antik çağdan beri doğu -batı ayrımını imleyen Avrupa'nın 14. yy.dan itibaren doğuyu bir meslek olarak gördüğü anlaşılıyor. Bu tarihten itibaren meyvelerini vermeye başlayan bu yönelimin, 18. yy. itibariyle semeresini topladığı görülür.

“Oryantalizm, Kuzey Afrika kıyılarından Orta Asya steplerine kadar tüm Osmanlı topraklarını kimi zamanda Hindistan yarımadasını içeren İslam dünyası karşısında batıların tavırlarını tanımlayan genel bir terim olarak benimsenmiştir.”<sup>(2)</sup>

Demek ki yakın doğu ve orta doğu, Uzak doğu, Afrika ve Hindistan zaten orient tanımının içine girmektedir. Bununla birlikte Colomb sonrasında Avrupa'lı ile tanışan yerli Amerika ve 1568- 1850 arasında keşfedilen tüm Okyanusya adaları<sup>(3)</sup> yeni dünya Avustralya; sosyolojik olarak, 14.yy.da başlayan ve coğrafi keşiflerle devam eden oryantalizm olgusunun içinde değerlendirilmelidir. Şk.1 deki keşifler haritası şk.2.deki Kolonizasyon haritası Rönesans öncesi ve sonrası Avrupa yayılışını göstermektedir.

<sup>(1)</sup> Said, 1999: 65

<sup>(2)</sup> “Oryantalizm”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*,(1997): 1389

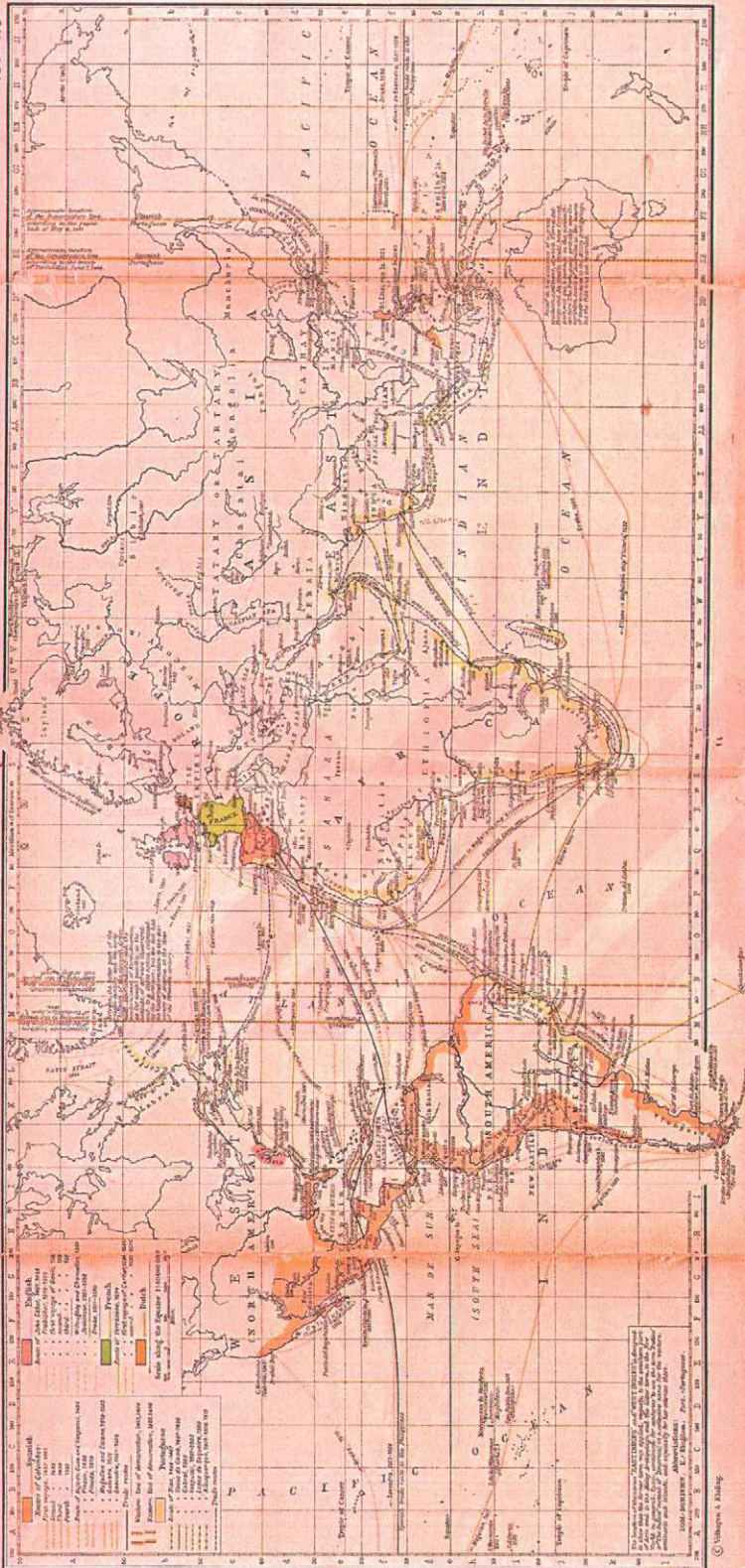
<sup>(3)</sup> Anthony JP Meyer, (1995): *Oceanic Art*, Köln, Könenmann,s.24-36



109 110

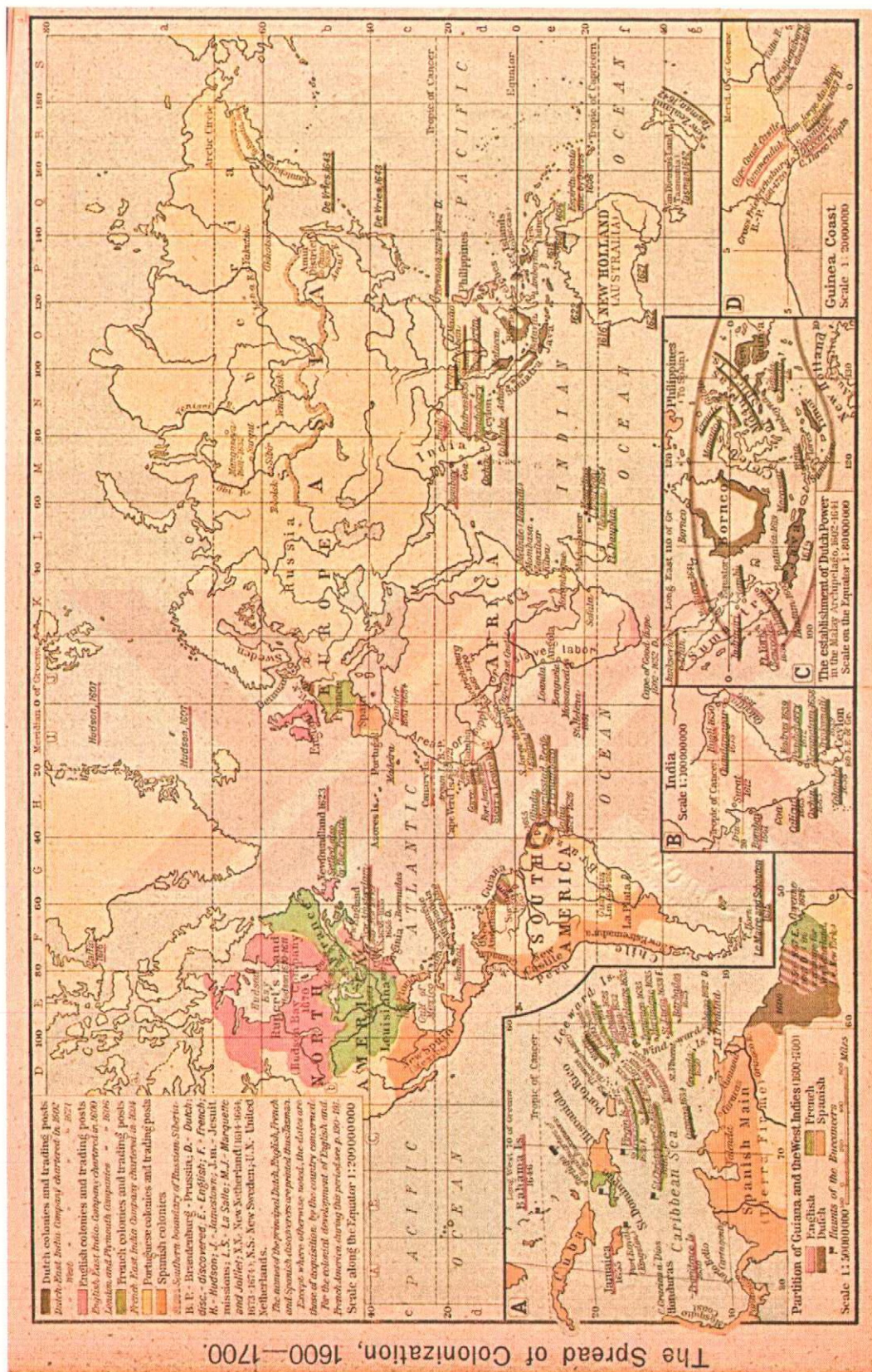
The Age of Discovery, 1340-1600.

107 108



Şekil 1 Keşifler Haritası 1340-1600





Şekil 2 Kolonizasyon haritası 1600-1700

Avrupalı için büsbütün farklı ve ‘öteki’ olan bu dünya estetik açısından şarkiyatçılık kavramı içinde tekrar tanımlanabilir. Her ne kadar oryantalizm tanımı şarkı imler gibi görünse de Said bu olgunun niteliğinin her araştırma için ayrı olacağını söyler:

“ Şark bilgisi genel başlığı altında ve -onsekizinci yüzyılın sonlarında başlayan – Şark üzerindeki batı hegemonyası şemsiyesinin gölgesinde, üniversitede araştırılabilecek, müzede sergilenebilecek, sömürge yönetimince yeniden yapılandırılabilir, insanla evrene ilişkin antropoloji, biyoloji, dilbilim, ırk ve tarih tezlerinde kuramsal olarak açıklanabilecek, gelişmeye, devrime, kültürel kişiliğe, ulusal yada dinsel karaktere ilişkin iktisadi ve sosyolojik kuramlara elverişli karmaşık bir şark çıktı ortaya.”

.....Jeopolitik bilincin araştırma metinlerine, estetik, iktisat , sosyoloji, tarih, filoloji metinlerine dağılımıdır.; yalnızca temel coğrafi bir ayrımın (“dünya eşit olmayan iki yarımdan, Şark ile Garp’tan oluşur” diyen ayrımın) değil , araştırmaya dayalı buluş, filolojik yeniden yapılandırma, psikolojik çözümleme, manzara betimi ile sosyolojik betimleme gibi araçlarla şarkiyatçılık tarafından yaratılıp kalıcı kılınan bir “çıkar “ öbeğinde işletilip inceltilmesidir.; düpedüz farklı (yada alternatif, yeni) bir dünyaya yönelik, belirli bir anlama, kimi durumda denetleme, değiştirme hatta şekillendirme istencinin yada niyetinin dile getirilmesinden öte bu istencin niyetin ta kendisidir, tüm bunların ötesinde , kesinlikle doğal halindeki iktidarla doğrudan , karşılıklı bir ilişki içinde olmayan, çeşitli iktidar türleri ile gelgitli bir alışverişte üretilip var olan bir yere kadar siyasal iktidarla (bir sömürge yada imparatorluk kuruluşuyla ) düşünsel iktidarla (karşılaştırmalı dilbilim ve anatomi yada modern yönetim bilimlerinden biri gibi egemen bilimlerle), kültürel iktidarla (beğeni, metin, değer gelenekleri, ölçütleriyle), ahlaki iktidarla, (“bizim” ne yaptığımıza, “onların” ne yapmadığına yada neleri “bizim” gibi anlayamadıklarına ilişkin fikirlerle) alışverişinde biçimlenen bir söylemdir. ..”

.....”Her tekil araştırma , bu bağıntının niteliğini o çalışmanın özel bağlamı konusu ve tarihsel koşulları çerçevesinde tanımlamak zorundadır.”<sup>(1)</sup>

Bu açıklamalardan anlıyoruz ki sanat tarihsel bağlamda doğunun ne olduğu batıyla olan şarkiyatçı bağıntı kapsamında tanımlanabilir. Egemen toplumla bağımlı toplum arasındaki ilişkiler ve sömürgecilik ilişkileri bağlamında amerikan yerli

<sup>(1)</sup> Said, 1999:17-25



sanatının yada Okyanusya sanatının, hammadde olması açısından, Avrupa'lı için şarktaki toplumun sanatından farkı yoktur.

Avrupa sanat geleneği ve klasik akademik anlayış kendisine antik Yunan ve Roma'yı temel almaktadır.<sup>(1)</sup> Orient tabiri içinde ele alacağımız sanatlar Avrupa sanat geleneğinden bağımsız olarak gelişmiştir. Ancak modernizm ile birlikte doğuya özgü sanattaki estetik anlayışların gerçek anlamda Avrupa sanatına girdiği görülür. Avrupa sanatı her özgürleşme çabasında Antik Yunan'a akılcılık ve gerçekçiliğe döndürülmeye çalışılmıştır. Ortaçağ (Gotik ve Roman sanatı) sonrası Rönesans (15-16.yy); barok ve rokoko (17.18.yy ilk yarısı) sonrası neo klasizm (18.yy.2.yarısı); romantizm sonrası tekrar neo klasizm, realizm ; Arts and Crafts hareketleri (20.yy) sonrası yer yer realizm; tüm bu antikiteye dönüş çabalarına rağmen 20.yyda Romantizm ve Empresyonizmi izleyen tüm akımlarla, Avrupa sanatı 'biçim değişimi ve soyutlamayla klasik geleneğin yıkımı'<sup>(2)</sup> olarak tariflenen Modern Sanata teslim olmuştur.

---

(1) "Classical period", *Guide To Art*, 1996: i.m.

(2) "Modernism", *Guide To Art*, 1996: i.m.

Hegel sanatı üç çağa ayırır. Sembolik, klasik, romantik. Birincinin kaynağı doğudur, ikincinin Yunanistan, üçüncünün ise Hıristiyan yada modern dünyadır.<sup>(1)</sup> klasik doğayı taklit eder, doğu sanatlarında doğanın birebir taklidi yoktur. Wolfflin'in işaret ettiği gibi klasik geleneğin bazı temel ilkeleri (çizgisel-gölgesel,düzlem-derinlik, kapalı-açık form, çokluk-birlik, belirlilik-belirsizlik) vardır<sup>(2)</sup> ve bu ilkeler doğuya özgü sanatları bağlamaz. Her ne kadar klasik, 'süreklilik elemanlarını birleştiren eser' olarak tanımlanıp akademikle eş tutulmasa da; neticede akademik anlayışla reçeteleşen bir yapısı vardır.<sup>(3)</sup> Bu anlamda doğu, klasik gelenek için moderndir. Modernizm'le Avrupa'nın yakaladığı biçim değişimi, soyutlama zaten doğuda mevcut olduğundan ve modernizm Avrupa klasik geleneğinin yıkımı sayıldığı için doğuyu modern kabul etmek 'akademik-klasik-modern' kavramlarını özümseyememek anlamına gelmemelidir. Şu çıkarımlara varılabilir: Modern sanatın başlangıcı olan 19.yy.a kadar sembolik olmayan ve doğayı taklitten yola çıkan, Avrupa resim geleneği içinde gelişen sanatlara

(1) Jean Freville, G.V. Plehanov, (1968): *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum*, Çev.: Asım Bezirci May Yayınları,2. basım,İstanbul:s.17.

Romantizm bölümünde romantizmin kaynağının da doğu olduğu açıklanacaktır.

(2) Heinrich Wölfflin, (1995):*Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, 4.basım, İstanbul: s.31-260

(3)Nurullah Berk, Hüseyin Gezer(1973): *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*,İş Bankası Kültür Yay.,1.b.,İstanbul:s.100-101

batı<sup>(1)</sup> sanatı denilebilir; Uzak ve yakın Asya, Afrika, Amerikan yerli sanatı, Avustralya yerli sanatı ise batının orient tabiri içindedir. Bu sanatların doğayı taklidin ötesine geçtiği sembolik, stilize, ekspresif ve soyut özellikler taşıdığı söylenebilir. Avrupa sanatına ise bu farklı estetik anlayışlar ancak 19 yy. dan sonra Modern sanatla beraber girebilmiştir.

Oriental kelimesini etimiyolojik olarak incelersek orient kelimesinin yönlendirmek anlamına gelmesi de ilginç bir ipucudur.<sup>(2)</sup> Oriental kelimesi Türkçe'ye doğuya özgü şeklinde çevrilmektedir; bunun 'east' le etimiyolojik ilgisi yoktur.<sup>(3)</sup> Yani orient doğuyu işaret eden bir ifade değildir. Oryantal dediğimiz bu toplumlar aslında Avrupa toplumunun kendisinde müdahale hakkını gördüğü sanatından şu veya bu şekilde yaralanıp derlediği, müzelerde sergilediği, sınıflandırdığı ve yeni bir tanımla işleyip kendi hanesine yazdığı; icatmış gibi sunulan sanatın asıl sahipleridir ve bu sanat

---

<sup>(1)</sup> Modern sanata kadar Avrupa klasik geleneği izliyordu klasik gelenek batı medeniyetinin temeli sayılan Yunan ve Romada antik çağda ortaya çıktığı söylenen doğayı birebir taklit yada idealize eden bir anlayıştır.

<sup>(2)</sup> "Orient", *Dictionary Britannica*, (2003), Encyclopædia Britannica, Inc.

<http://www.britannica.com/dictionary?book=Dictionary&va=orient>

ori-ent: Orta İngilizce'ye Orta Fransızca'dan onlara da Latince'den geçmiş kökeni =Sanskritçe'de hareket ettiren etkileyen anlamındaki moti kelimesine benzer, grekçe'de rouse=uyandırmak harekete geçirmek canlandırmak anlamında. 1400 lerde İngilizce'ye girmiş. (yani doğunun bilimleştiği tarihle)-Eylem olarak birinci anlamı yönlendirmek yöneltmek. Benzer bir durum or.na.ment kelimesinde vardır. Ornament süslemek demek iken Ornamen'tal süs eşyası demektir.

<sup>(3)</sup> Latince'de oririden geçen basit ortacı rise (doğmak anlamlardan biridir) doğuyla ilişkili olsa da Sanskritçe daha eski bir dil olduğundan yüklem anlamı yöneltmek yönlendirmek akla uygundur. Grekçe'deki anlamı da savı destekliyor. *Dictionary Britannica*, (2003)

güzel sanatlar kavramı dışında tutulur. Güzel sanatlar tanımının burjuvazi ile ilgisi

vardır:

“Güzel Sanatlar kavramının öbür bezemesel –dekoratif sanatlar- yada işlevsel –el sanatları- sanat dallarını dışlayan biçimde ayrı bir sınıflandırmaya olarak belirmesi, Rönesans’da kilise dışında, sanata patronluk eden bir kentli sınıfın ortaya çıkması –mesen- ve sanatçıyı kişilik olarak desteklemesiyle ilişkilidir. Her ne kadar soylular ortaçağda sanat patronluğu yapmışlarsa da sanat , dine bağımlılığını ve bu sayede işlevselliğini gerçekten yitirmemiştir. Güzel sanatlar kavramının gelişmesi, sanatçı bireyselliğini ve özgün yaratıcılık kavramını da birlikte getirmiştir. Böylece güzel sanatlar öbür sanatlardan bir “deha” yaratısı olarak ayrılma ve daha üstün olma değeri taşımıştır.”<sup>(1)</sup>

Bu sanatlar her ne kadar Avrupa’ya kaynaklık etse de el sanatı, yerli sanatı, primitif sanat gibi tabirlerle sözüm ona ikinci sınıf bir konuma getirilerek üstün bir deha gerektiren(!) plastik sanatlardan soyutlanır. Zaten bilindiği üzere doğu sanatı çoğu zaman işlevseldir. Kimi zaman bir mutfak eşyasında, kimi zaman mobilyada yada bir giyim eşyasında karşımıza çıkan “doğu sanatı” dekoratiftir. (Modern sanatla beraber işlevselliğin öne çıkması ve sanatın yaşam alanının içinde düşünülmesi ile tanımlar değişmiştir, dekoratif sanat- güzel sanat ayrımı ortadan kalkmıştır.) Dekoratif süslemeci demektir ama burada amaç süs değil kullanım eşyasının estetik içerik taşımasıdır. Yani estetik objenin işlevselliği önem kazanmıştır. Bununla beraber- ki çoğunlukla böyledir- estetik işlevin önüne geçmekte ve artık estetik obje bir sanat nesnesine dönüşmektedir.

<sup>(1)</sup> “Güzel Sanatlar”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c.2, 1997: 735

Avrupa medeniyetindeki estetik anlayışlara baktığımızda: Platon'da da güzel iyiyle özdeşdir fakat kendiliğinden güzel, kendiliğinden iyi ; kendisi için güzel ve iyidir.<sup>(1)</sup>Yani, şeyler bir işe yaradığı için değil tözünde güzel olduğu için güzeldir.

Kendi başına güzeldir. Aristoteles ise Poetika'da tragedyanın ödevinin, uyandırdığı korku ve acıma duyguları ile katharsisi (arınmayı) sağlamak olduğunu söyler.

Aristoteles için estetik ahlaki bir konudur ve erdemli olmayı teşvik etmelidir. Platinos da ise estetik "bir" e ulaşmakla ilgilidir ve birliğe götüren denge ve uyumdur. (Arat,

1996: 42) Tasavvuftaki tevhid düşüncesi de Platinos'a benzer. Türk-İslam düşüncesinde Farabi ve İbn-i Sina, Aristo ile bazı konularda uyuşmakla beraber ayrıldıkları noktalar da vardır.<sup>(2)</sup> Uzlaşılan noktalarda bile felsefi anlayışların estetiğe yansımaları yer yer

farklılaşmaktadır. İşlevsellikle ilgili anlayış Türk sanatını diğer doğu sanatlarına yaklaştırmaktadır. Sanat yaşamın içinde ve işlevsel; yaşamı kolaylaştıran nesnelere estetik ve aynı zamanda sanatsaldır. Yani sanat eseri müzede (özel yer, şart ve zamanlarda) sergilenecek yada özel insanların sahip olacağı bir meta değil; yaşamın

<sup>(1)</sup> Necla Arat (1996): *Etik ve Estetik Değerler*, Telos Yay., İstanbul: s.42; İsmail Tunalı,(1996) *Grek Estetiği*, Remzi kütapevi,4.b., İstanbul: s.34

<sup>(2)</sup> Hüseyin Atay (2001): *Farabi ve İbn-i Sinaya Göre Yaratma*, Kültür Bakanlığı Yay, Ankara: s.15-30,71

içinde yaşayan ve her an insanlığın hizmetinde olan bir nesnedir. Buradaki estetik anlayış Aristo'daki gibi etik bir işlev sunmaktan öte sosyal ve pratik olmakla ilgilidir.

Süsleyici yada tezyini olarak Türkçe'ye çevrilen dekoratif sanat kavramı sanki özellikle batı sanatı dışındaki sanatları kast eder ve plastik sanatlar bağlamında diğer sanatları saf dışı bırakır:

“Tek başına estetik güzellik amacı gütmeyen işlevsel görevi olan nesnelerin süsleme ve tasarımıyla ilgili bir sanattır. Örneğin seramikler, cam eşyalar, dokuma, mobilya, giyim ve mimari detaylar. Dekoratif sanatla sanatı ayırmak çok zordur. Ama dekoratif sanat terimi endüstri devrimi sırasında makine yapımı nesnelere el yapımı olanları ayırt etmek için karşılık olarak icat edilmiş olabilir. Batı dışındaki kültürler bu ayırma meyletmezler ve güzel sanatlarla dekoratif sanatlar arasında ayırım gözetmezler. Çağdaş sanatçılar da bu farka rağbet etmezler, yerleşime sanatı ve her çeşitten farklı kitle iletişim araçlarının kullanılması bu gerçeğin altını çizer.”<sup>(1)</sup>

O halde doğu sanatı tabirini güzel sanatlar ile dekoratif sanatlar arasında bir ayırım gütmeyen sanatı çoğu zaman işlevsel olan toplumlar için kullanabiliriz. Bunlar, yerli sanatı (Okyanusya yada Amerikan yerlileri), Afrika Sanatı, Uzak doğu ülkelerinin Sanatı ve İslam Sanatlarıdır.

---

<sup>(1)</sup> “Decorative Art”, *Guide To Art*, (1996) :i.m.



Dünyanın çeşitli müzelerinde orient art başlığı altında farklı sınıflandırmalara rastlanır. Rusya'nın doğuda olduğu halde orient sınıfına alınmaması 'orient' in coğrafi bir kavram olmadığıнын ifadesidir.

“M.Ö.1000 yılının ortasından hemen önce, tarihlerini izleme imkanı bulunduğu slav öbekleri, batıdaki gerçek anlamdaki Avrupa'lı kuzenleriyle doğuda Hint-İranlılar arasında, Hint-Avrupa olgusunun ileri noktalarında Sibirya'nın Fin-Ugurlar'ının karşısında ortaya çıkarlar.”<sup>(1)</sup>

Demek ki orient coğrafi bir sınırlandırma değil, Avrupa toplumu dışında kalandır.

Her ne kadar sanat evrensel olsa ve bazı ortak değerler barındırsa da toplumların dünyaya her zaman aynı gözle bakmadığını görülür. (Wölfflin, 1995: 5) Bu farklı görme biçimleri, üslupları yada akımları oluşturur. Berger (2003:10), doğu sanatı ile batı sanatı arasındaki temel ayrımlardan bir kaçına değinmiştir. Bunlardan ilki canlandırmadır. Sanat nesnesinin yeniden canlandırılması, üretilmesi anlamına gelir. Klasik gelenekte imgeler aslına sadık bir şekilde düzenlenmiştir. Bu Platondaki mimesis (yansıtma) ilkesidir.

<sup>(1)</sup> “Slavlar” *Axis 2000 Büyük Ansiklopedi*, (2000), Milliyet/Hachette, C.11, Doğan Kitap, İstanbul: 23 Slavlar için sözü edilen bu bölge Türklerin anayurdu (Bugünkü Doğu Türkistan Altay Dağları ile Tanrı Dağları arasında olduğu kesinlik kazanmıştır) -Erdem Yücel(2000):*İslam Öncesi Türk Sanatı*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul:s.20- olarak tarif edilen yere komşu olduğu anlaşılıyor.

Pala (2003:216) iki roman kahramanı ağızından (İstanbul’da Gayrimüslüm bir ressam Günter’le Müslüman minyatür ustası Atai efendi) doğu –batı sanatçıları arasındaki kavrayış farkını anlatır:

“.....”Tabiatı aynen taklit etmenin deruni hazlar ve arzular karşısında ne değeri olabilir ki?!.. Bir sanatkar gördüğünden ziyade görmek istediğini anlatan değil midir zaten?!..” diye de ilave etti minyatür sanatını resme karşı savunmak için. Buna karşı “Başarı, Tanrı’nın eserine benzemekle mümkündür; sanatçı Tanrı’yı taklitte yüceldiği ölçüde sanatçıdır.” Diyordu Günter, bütün şirk yeteneğini takınarak. İkisi arasında ne zaman bir resim ve minyatür konusu açılrsa bu tartışma yenilenirdi zaten. Atai sanat denilen şeyin tabiatı varolanın dışında aranması gerektiğini, tabiatı olanın yalnızca Tanrı’nın sanatı olabileceğini, ayrıca Tanrı’nın sanatını taklit etmenin bir şirk olduğunu, bu yüzden doğulu ustaların çizimlerinde resimden ziyade stilize etmenin esas olduğunu savunuyor, Günter ise resimdeki mekan, suret veya boyutlardan birinin değiştirilmesi olarak gördüğü doğu çizimlerinin sanatı eksik bıraktığını, Tanrı’nın mükemmel yaratışı gibi sanatçının da mükemmel aramakla yükümlü olduğunu, bunun için portre yahut peyzajın önemli olduğunu söylüyordu. Atai buna karşı gerçek mükemmelliğin ruhtan yansıyanda olabileceğini, bir resmi bir insana benzetmenin sanattan öte bir şey olmak gerektiğini savunuyor ve bir türlü anlaşamıyorlardı. <sup>(1)</sup>

Berger’in (2003: 16) bahsettiği ikinci fark perspektif geleneğidir:

“Yalnız Avrupa sanatına özgü olan Rönesans’ın başlannda yerleşen perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir. ...Geleneklere uyularak bu görüntülere gerçek denmiştir.”

Batı sanatı (Avrupa Sanatı), doğu sanatından; sanat eserini meta olarak alması bakımından da farklılaşmaktadır. Berger (2003: 83-86, 109)klasik geleneğin materyalist özelliğini şöyle açıklar:

“Yağlıboya resimlerde nesnelere çoğu zaman oldukları gibi gösterilir. Gerçekte bunlar satın alınabilir nesnelere. Bir nesnenin resmini yapıp aldığımızda onu beze geçirmek o şeyi satın alıp evinize koymaktan pek de değişik bir şey değildir. Böylece bir

<sup>(1)</sup> İskender Pala, (2003): *Elem Babil’de Ölüm İstanbul’da Aşk*, L&M Yayınları 4.b., İstanbul: s.216

resmi satın aldığınızda o resimde gösterilen nesnelere görünüşünü de satın almış olursunuz. Şöyle diyor Levi Strauss : 'Batı uygarlığında sanatın göze batan özgün çizgilerinden birini oluşturan şey bence, sahibin yada giderek seyircinin o nesneye sahip olma konusunda gösterdiği güçlü ve tutkulu istektir.' ....Floransa saraylarındaki resimlerle küçük bir dünya oluşmuştur. Bu dünyada mülk sahibi , sanatçılarına kendisi gibi dünyada değerli olan her şeyi ulaşabileceği bir yerde olabilecek en gerçek biçimde yeniden yaratmıştır. ....Olağanüstü koşullarda olağanüstü sanatçılar bu geleneğin ölçütlerinden kurtulmuş, geleneğin değerlerine taban tabana zıt yapıtlar vermişlerdir. Öte yandan bu sanatçılar geleneğin en üst temsilcileri olarak tanıtılmışlardır. “(Berger, 2003: 83-86, 109)

Yansıtmacı estetik kuramın materyalist kaygılarla ortaya çıktığına ve Avrupa resim geleneğinde de betimlemenin ortak bir özellik olduğuna işaret edilmiştir.

Kadına bakış açısı bakımından da Avrupa resim geleneği doğuya özgü sanattan

ayrılır:

“...Avrupa yağlıboya resim geleneğinin bir türünde kadın hiç durmadan yinelenip duran en önemli konudur. Bu tür, çıplak kadın resmidir. Avrupa geleneğindeki çıplak kadın resimlerinde kadınların seyirlik nesnelere olarak görülüp değerlendirilmelerinde geçerli olan ölçü ve töreleri bulabiliriz.... Kadın kendi başına çıplak değildir. Seyircinin onu gördüğü biçimde çıplaktır.... Çıplak kadın resmi yapıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme *Kendine Hayranlık* deniyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu. Oysa aynanın gerçek işlevi çok daha başkaydı. Ayna kadının kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme.....Ne varki burada çıplaklık kadının duyularının dışavrumu değildir. Burada çıplaklık sahibinin (hem resmin, hem de kadının sahibinin) isteklerine boyun eğme belirtisidir. .... Avrupa dışındaki sanat geleneklerinde -Hint, İran, Afrika ve Amerika yerlilerinin sanatında – çıplaklık hiçbir zaman böyle edilgen değildir. Bu geleneklerde bir yapıtın konusu cinsel çekicilikse, yapıt iki kişi arasındaki etkin cinsel sevişmeyi gösterir. Kadın da erkek gibi etkindir, her ikisi de öbürünü içine alacak gibi hareket eder....”.(Berger, 2003: 47, 50, 51,53)

Yine Berger'e (2003: 97-98) göre Avrupa sanatında kendi geleneği ile çelişen

'uzaklık gösteren bireyselleşmiş imge' sorunu vardır:

“Bireycilik eninde sonunda eşitlik düşüncesine yol açıyordu. Oysa eşitliğin düşünülmemeyecek bir şey olarak gösterilmesi gerekiyordu...Yağlıboya resimlerdeki yüzeysel benzerlik seyirciye resimdeki nesneye dokunulacak ölçüde yakın olduğu sanısını verir. Resimdeki imge bir insanı gösteriyorsa yakınlık, belli bir kişiye yakın olma duygusu uyandırır. Oysa seyirlik yağlıboya portrelerde resim bu uzaklığı belirtmek zorundadır. Bu gelenekteki sıradan portrelerin katı ve cansız olmasına yol açan şey –ressamın teknik yetersizliği değil- bu uzaklıktır. Kendi bakış biçimi açısından yalancılık çok büyüktür, çünkü resme konu olan kişinin aynı zamanda hem yakından hem uzaktan görünmesi gerekir....Tüm ayrıntılarına dek inceleyebileceğimiz biçimde gözümüzün önündedir bu parçalar ama onların bizi aynı biçimde gördüklerine inanmak olanaksızdır.” (Berger, 2003: 97-98)

Perspektif düşüncesi yanında bir odaklama olayı olduğunu bunun ise resmi yapaylaştırdığını söylüyor Berger. Bu da gelenek içinde çelişki yaratıyor. Doğu sanatında bu türden bir gelenek olmadığı açıktır.

Avrupa sanatında gerek klasik geleneğin materyalist karakterinden ; gerekse aydınlanma süreciyle gelen bireyselleşme düşüncesinden olacak sanatı icra eden sanatçı her zaman eserin önündedir .Doğu da ise bunun daha farklı olduğunu görürüz.

Doğuya özgü sanatlar, batı etkisine girmeden önce genellikle anonimdir. Yine eserin tinsel kaygılarla yapılmış olması sanatçısını geri plana iter, sanatçı üstün yaratıcılığını sergilemek ustalığını kanıtlamaktan öte bir dışavurumda bulunmuştur. Türk İslam eserlerinde de benzer bir durum söz konusudur. Sanatçı eseri kendinden bilmiyordu.

Başarısının Allah izni ve yardımı ile olduğu düşüncesiyle ürettiği sanat eserini Allah'ın sayıyordu. Eserlere Konan Allah ne yaparsa güzel yapar anlamındaki ‘Maşallah’

yazısı<sup>(1)</sup> bunun ispatıdır. Bundan başka sanatçılar imza da atmazlardı. Yine bunun gibi mahla kullanmaları ve mahla kullanmasalar bile el fakir ül hakir gibi ifadelerle tevazu göstermeleri Türk İslam sanatında önemli bir özellikti.

“Sanatçılar yapıtlarına imza atmaz veya bireysel alçakgönüllülük göstergesi olarak lakap kullanırlardı. Aslında ifade unsurlarının her biri dini resmi otoriter ve birey karşıtı bir kültürü yansıtmış gibidir.”<sup>(1)</sup>

Uzak doğu sanatında da durumun hemen aynı olduğu görülmüş resimlerin çoğu daha sonra muhtemel sanatçılara atfedilmiştir. Yani ressamı çoğunlukla imza atmamıştır. Afrika, Amerikan yerli sanatları yada Okyanusya için ise imzanın sözü bile edilemez. İmza atma ve sanatçının ön plana çıkması materyalizm ve kapitalizm ile birlikte bireycilik düşüncesi ile ilgilidir. Yine sözüne ettiğimiz gibi Avrupa klasik geleneğinin materyalizmle ilgisi vardır.

Buraya kadarki veriler doğu batı ayrımının sanat açısından ne anlama geldiği bulmaya çalıştı.. Bu anlamda Türk sanatının nerede durduğu sorgulanmak istendi. Her konuda çeşitli görüşler olabileceği gibi bu konuda da farklı görüşler olması doğaldır yalnız Türkiye’de hiç de azımsanmayacak bir eleştirmen grubu doğu sanatını ve Türk sanatını anlamamıştır. Bunun nedeni Tanzimat aydınlarını takip eden eski sanat

<sup>(1)</sup> Markus Hattstein and Peter Delius, (2000):*Islam and architecture* Edited by Könemann, France: s.20

<sup>(2)</sup> Oğur Arsal, Çev.Tuncay Birkan (2000): *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*, Yapı Kredi Yay., 1.b.,İstanbul: s.39

eleştirmenlerinden bir kısmını izleyen; kalıp düşünce sistemi olsa gerektir. Tüm görüşlerine katılmanın mümkün olmadığı Sabahattin Eyüboğlu (1982: 69) bir yazısında :

“Yaşadığım dünyaya, insanlara kendi gözlerinle dikkatle bak, gördüklerini açık ve seçik olarak gör., kendi zekanla bulabileceğin bir düzene sok ve insanlara göster. Rönesans’tan bu yana Avrupa düşüncesinin uyduğu bu öğütleri, hiç değilse XIX. yy.ın sonuna kadar resamlar, türlü üsluplarla söylemişlerdir Soyut gerçeklerden hareket eden doğuda ise sanatçılara bu öğütlerin tam tersi veriliyordu. İnsanın kendi bakışları ile gördüğü tabiatın anlatılmaya değer bir yanı olamazdı. Güzelliğe ancak insandan insana değişmeyen, yer ve zaman dışı kavramlar ve kalıplar içinde, kendimizi silerek varabilirdik. Aslında sanatçı tabiata baktığı zaman da onda gelip geçen, fakat değişmeyen, gelişmeyen nakışlar görüyordu.”<sup>(1)</sup>

Kısmen doğru olan bu çıkarımlarda atlanan nokta doğu sanatının tabiattan yola çıktığı gerçeğidir. Doğulu sanatçı tabiatı özümsemiş ve kendi imbiğinden geçirip damıtmıştır. Doğayı gözlemlemiş, uzun bir gözlem, ayrıştırma, ayıklama sürecinden sonra soyutlamaya giden bu düzene ulaşmıştır. Bunu yaparken zaten gerçeğin birebir yansıtamayacağını; doğanın ve resmin bir yanlısına dünyası olduğu ön kabulünü taşıdığı için Tanrı ile bir yarış içine girmemiş, gördüklerini kendi içinde oluşturduğu anlamla yansıtmıştır. Soyut gerçeklerden yola çıkması ancak felsefik anlamda geçerli bir savdır; yoksa sanatçı gözlerini doğaya yumup vahiyle hareket etmemektedir, yola çıktığı dünyada metafizik bir dünya değil fizik dünyadır.

<sup>(1)</sup> Sabahattin Eyüboğlu, (1982): *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, Haz. Azra Erhat, Cem Yay., İstanbul: s.69 ( S. Eyüboğlu'nun 1930'lardaki eleştiri yazılarından derlenmiştir.)

“Bizim sanatımız kendi kapalı cennetinden çıkıp Avrupa’ya açıldığı zaman , Avrupa tabiatla çoktan senli benli olmuş , sanat gözle görüneni anlatmaktan bezmeğe bile başlamıştı. Dış tabiatın türlü hallerini tespit etme olanaklarına makineyi de kattıktan sonra – fotoğrafı ancak tabiatçı resmi getiren kültür bulabilirdi- Avrupa’nın gerçekçi sanatı , yeni ufuklar arıyor, kökü yine Rönesans’ta olan bireyci, subjektif değerlere gittikçe daha çok yer veren ressam, daha içten yaşanan bir tabiata yöneliyordu.”(Eyüboğlu:1982, 69)

Bu fikirler doğu ve Türk sanat geleneğinde hiçbir zaman gerçekçi betimleme olmadığını zanneden kişilere özgü olabilir. Oysa görülüyor ki eski çağlardan beri gerek Mısır sanatında gerek ise İskit sanatında gerçekçi betimleme vardı. <sup>(1)</sup> Bunun yanı sıra soyutlama da vardı.

Çalışmada sözü edilen oriental Türkçe’ ye doğuya özgü diye çevrilmiş tanımıyla, kast edilen doğu ne tek başına resimde oryantizmin işaret ettiği Müslüman doğu, ne coğrafi olarak Asya ve Afrika kıtalarını kapsayan coğrafi bir bölge ne de, üçüncü dünya ülkelerini işaret eden yada ilkel –barbar- primitif-yerli diye nitelenen sanatları imleyen bir doğudur. Belki de bunların tümünü içinde barındıran ‘orient’ kavramı daha çok Avrupa’nın müdahale alanlarına girmiş geçmişte ve gelecekte yüksek bir kültür oluşturacak potansiyeli içinde barındıran tüm bu toplumların derlenip hammadde yapılmış sanatlarını içeren ve yöntembilimsel bir çabayla tekrar tanımlanması gereken bir doğudur.

<sup>(1)</sup> Ek- I bölümünde İskitlerde gerçekçi betimlemeye örnek verilmiştir. Resim 134, 135, 136.



## Etkileşimler ve Sosyolojisi

“Bir adam dört kişiye bir miktar para verdi “bu para ile işinize yarayanı alın!” dedi. Dört kişiden biri “Bu parayı engüre’e verelim.” dedi. Öbür arkadaşı Arap idi “Aksilik etme!” dedi. “Ben engür istemem, ineb isterim.” Onlardan birisi Türk idi. “Ben ineb istemem üzüm isterim dedi.”Rum olan bir başkası ; “Bırakın bu lafları! dedi. Bu para ile istafil alalım dedi. Derken dört kişi birbirleri ile çekişmeye dövüşmeye başladılar. Çünkü adların anlamlarından haberleri yoktu.

Onlar ahmaklıklarından birbirlerine yumruk atıyorlardı. Çünkü bilgiden bomboş bilgisizlikle dolu idiler. Orada çeşitli dil bilir, sır sahibi üstün bir er bulunsa idi, onları uzlaştırır, barıştırırdı. Onlara derdi ki:” ben bu para ile hepinizin istediğini alırım. Hiçbir ard düşünceye kapılmadan, hile yoluna sapmadan gönlünüzü bana verirseniz, bu paranız istediğiniz şeylerin hepsini yapar. Bu paranızla dördünüz de muradınıza erersiniz. Dört düşman uzlaşır, birleşir. Sizin her birinizin sözü ayrılık belirtir, savaş doğurur, fakat benim sözüm uzlaştırır, birleştirir. “

Yazık ki Türk, Rum ve Arab’ın kavgasından engür ve ineb şüphesi çözülemedi. Mana dillerini bilen bir Süleyman gelmedikçe bu ikilik ortadan kalkmaz.” (Mevlana, 2002: 531)

Dilin ortaya çıkışı ve yayılışı insanlık tarihi açısından önemli ipuçları barındırır.

Avrupa dilleri kendilerini Hint-Avrupa dil ailesine bağlarlar. Hint-Avrupa dilinin oluşumuna ilişkin bugünkü mevcut iki kuram da köken olarak Asya’ya dayanmaktadır.

Bunlardan birincisi küçük Asya yani Anadolu’yu kaynak göstermekte, kurgan teorisi olarak bilinen ikincisi ise Orta Asya steplerinden atlılar yoluyla dilin yayıldığını kabul etmektedir. (Gray ve Atkinson, 2003: 426, 435-439) Bu iki kuramdan hangisi doğru olursa olsun konuşma dili için geçerli olan bir kuram sanat dili içinde geçerli olmalıdır.

Avrupa ilk çağında doğudan gelen akıncı kavimlerle kaynaşmıştır. Bu hareketlilik kavimler göçü öncesinde de mevcuttu. M.Ö 10. yy.dan itibaren Orta Asya steplerinde İskit<sup>(1)</sup> kültürünün izleri görülmeye başlamıştı.

La – Tène<sup>(2)</sup> kültürü izleri -M.Ö.6- 5.yy -(demir çağı) İsviçre; -M.Ö. 5.yy - doğu Fransa ve Güneybatı Almanya'da; Avusturya'da -M.Ö. 450-ortaya çıkar ; kalıntılar M.Ö.15'de Roman sahasıyla birleşir. <sup>(3)</sup> Anlaşılan bu yüzden, bugün roman sanatının yoğun olarak yaşandığı Fransa, İspanya ve İtalya gibi ülkelere Latin diyoruz. Sözü geçen dönemdeki Etrüsk (İtalya) eserleri ile Orta Asya sanat geleneği arasında önemli benzerlikler bulunmaktadır.<sup>(4)</sup> Kelt (Latin) sanatını bağımsız olarak kabul etmeyen Strzygowski (1975:103) Orta Asya Türk sanatıyla ilgisine değinir:

“Avrupa'nın merkezinde ve batısında antik La Tene eserleriyle Türk geometrik helezon tezyinatı arasındaki dikkat çekici yakınlık meselesi...La Tene devrinin tunç Kelt antik eserleri M.Ö. ilk bin senenin son yarısına aittir. Bunlar ilk önce Avar ve sonra devamlı olarak İslam sanatında arabesk adı altında tanınan aynı geometrik tezyinatı gösterirler. Buna Türkesk demek çok daha doğru olurdu. Çünkü bu, doğrusu bence Türk kavimlerinin doğuda ve batıda yayılmış olan temsili (plastik) sanatlarında daima görülen bir işarettir.”<sup>(5)</sup>

(1) Altay toplulumu gibi Türk olduğu kesinleşmiş dönemlerde İskit adı altında yayınlanmaktadır. Sarmaniler ve Hunlar (Macarlar) da bu başlık altında incelenmektedir.

(2) İsviçre'deki aynı adlı nehirden ismini almıştır.

(3) “ *La-Tène-Kultur*”, *Encyclopedia of Austria*”, Aeiou Projekt, Austria  
<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.l/1255000.htm>

Latin kültürü (kelt) ile Orta Asya Türk sanatı benzerliği hakkında Bkz. Ek 2 Resim 138-139

(4) Bkz. Ek 3 : Resim 151, 154, 160, 171,174 (Etrüsk); 162,172,173,

(5) Strzygowski, 1975: “*Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi*”, *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*: 103 Kelt ve Orta Asya Türk sanatı benzerliği hakkında Bkz. Ek 2 Resim 138-139

Tarihi veriler de bu tezi doğrular niteliktedir:

“Hatta bu barbarlardan çoğu o kadar kuzeye de çıkmayarak Avrupa’ya daha kestirme bir yoldan girmişlerdir. Fakat Romalılar gözünde barbarların tamamı kuzeyden geldikleri için kuzey bölgelerinden hareket ettikleri ve oradan çıktıkları fikrindedir. Bu büyük göçten sonra bütün Kuzey Avrupa’nın boşalmış olması gerekirdi. Halbuki sonraki göçlerde de görülmüyor ki özellikle kuzey Avrupa’da yerleşim vardı ve kalabalık idi. Bu ise ancak birbirleri arkası sıra Doğu milletlerinin oraya gelerek yerleşmeleri sayesinde mümkün olabilmiştir.”<sup>(1)</sup>

“Hiçbir zaman çok sayıda insan ülkeden çıkmış olamaz. Zira bu kadar yüksek sayıda bir topluluğa ulaşmış olamazlar Fakat her ilkbaharda İskandinavların, gençlerin yazın yapacakları seferlerde yardımcı olmaları için Tanılara yalvardıklarını biliyoruz. ... ..Gene de buraya kadar yapılmış araştırmalardan kuzey Avrupa halklarından Keltlerin, Cermenlerin ve İskandinavlar’ın inançlarının kendi aralarında çok yakınlıklarının bulunduğu ve aynı kökten geliyor gibi göründükleri çıkmaktadır. Diğer taraftan bu dinler arasında ve yukarı Asya dinleri arasında pek çok benzerlik, pek çok doğrudan yada dolaylı olarak benzeyen efsane, bizi bu Asya merkezine götürmektedir. Bunun da kökenini araştırmak gerekmektedir. Çok olasıdır ki Kafkasya ve İskandinavya’daki ilişki hiç kesilmemiştir. Rusya’nın büyük ırmakları kuzey bölgelerini karadenize bağlayan doğal yollardır. Çevredeki halkların da, bölgeyi güneye gitmek için geçen topluluklara ciddi bir direnişte bulduklarını da hiç sanmıyorum.”<sup>(2)</sup>

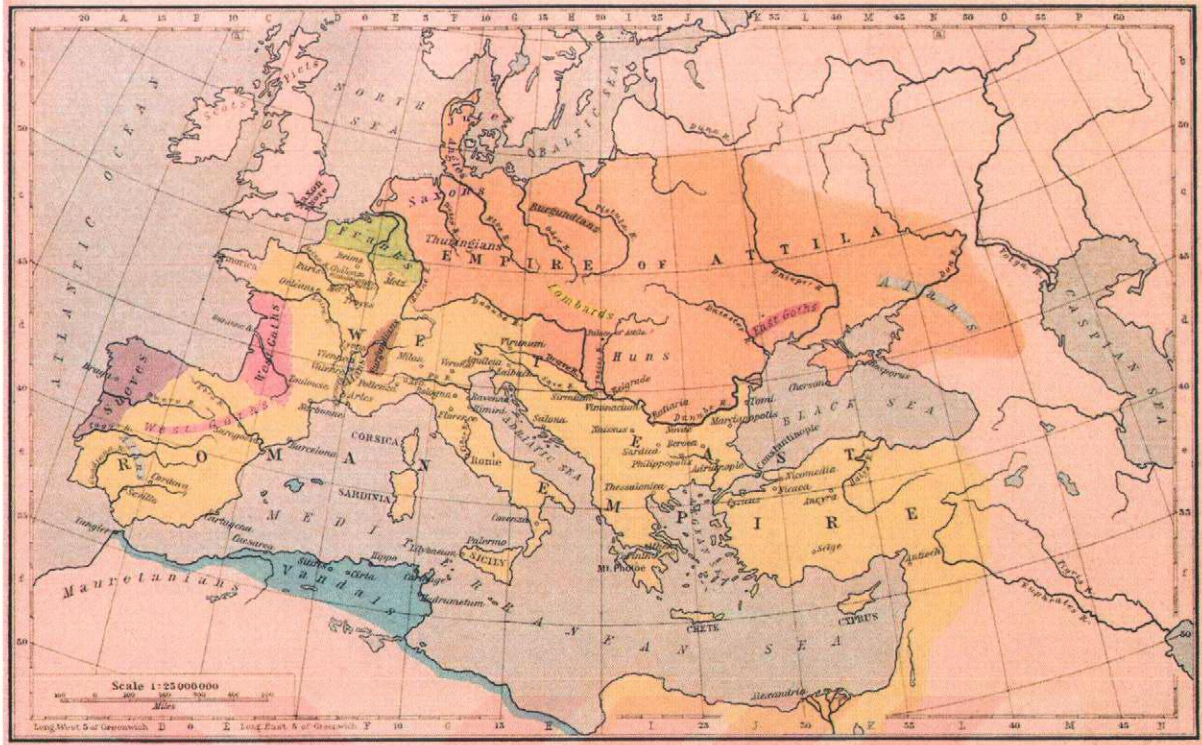
Diğer bir akın dalgası da Attila’nın sebebiyet verdiği kavimler göçü (M.S.375)

ile başlar ki ortaçağı başlatan bu dönemle Hunlar-Sarmaniler , Germanik Avrupa

kavimleri gibi halklar Avrupa’ya yayılır. (Şekil 3)

<sup>(1)</sup> Joseph Deguignes, (1923): *Hunların, Türklerin, Moğolların Ve Sair Diğer Tatarların Tarihi-i Umumisi*, Çev. Hüseyin Cahit, Tanin Matbaası, C.2.,İstanbul: s.137 in *Atatürk’ün Okuduğu Kitaplar*,(2001): Anıtkabir Derneği Yay., C.1, Ankara: s.11

<sup>(2)</sup> Philippe Le Bas, (1722): *İsveç ve Norveç*, Çev.Orhan Öztaşkın ,Firmin Didot Kardeşler Yay.,Paris: s.2,4 in *Atatürk’ün Okuduğu Kitaplar*,2001, c.14: 131,135,136



Şekil 3 Roman ve Hun imparatorluğu,450

“Hazerler, Bulgarlar, Peçenekler, son olarak Macarlarla Moğollar Avrupa topraklarına geçerek İç Asya sanat ürünlerini Avrupa’ya getirdiler. Bizzat Türk kabilelerinin bunda ne dereceye kadar amil oldukları ilerde teferruatıyla tetkik edilecektir. Bulgar “Breslav”ının yakınında Orhon yıllığına çok benzeyen bir Bulgar yıllığı bulunmuştur ki, bizce çok önemlidir. Bu yıllıktaki adlar da Türkçe’dir(Mikkola).”( Strzygowski, 1975 : 81)

Antik Roma’nın kuruluşunda kökeni doğu olarak kabul edilen<sup>(1)</sup>Küçük Asya ve Ortadoğulu<sup>(2)</sup> Etrüskler’ in büyük payı vardır. <sup>(3)</sup> İlk çağdan sonra Orta Çağ Avrupası’nın Roman ve Gotik sanatı sözü geçen kavimlerin etkisi ile oluşur:

<sup>(1)</sup> Graziano Baccolini, (2001): *Montovolo: Sacred Mountain of the Northern Mysterious Etruscan Dodecapolis*,Hera, April, p. 61

<sup>(2)</sup> Stephen F. Mason ,(2001): *Bilimler Tarihi*, Çev.Umur Daybelge, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, I.b.,Ankara: s. 17,39

<sup>(3)</sup> Malcolm Colledge, (1997): *Roma Sanatını Tanıyalım*, Çev.Solmaz Turunç, İnkılap Kitabevi,İstanbul: s.3



“Latin memleketinde V. Asırdan XII. asra kadar devam eden ve Gotik sanatına tekaddüm eyleyen sanata ve bilhassa mimariye Roman sanatı ismi verilmektedir. ....Roma’daki ve Şimali Afrika’daki büyük bazilikalar şark ve Suriye tesiri ile doğan bu mimari hakkında bize fikir verir. ...XIX.yy. başından itibaren Latince’den doğmuş olan lisana verilen Roman tabirine izafeten Roman sanatı ismi verilmiştir. Esası şarktan gelen bu sanata yanlış olarak verilen bu isim artık yerleşmiş ve sanat tarihinde böylece devam etmekte bulunmuştur.”<sup>(1)</sup>

Kaynaklar Roman sanatının tarihi konusunda tam bir birliğe ulaşmış görünmüyor. Bunun nedeni roman teriminin ‘eski Roma’ya ilişkin’ ; roman imparatorluğu dönemi ve sonrası roman sanatı ile sonradan bu döneme öykünmeler olan romanesk tabiriyle eş anlamlı kullanılmasından ileri geliyor olabilir. Roma dönemindeki yapılar sonraki dönemlerde; örneğin Toscana Floransa’daki yapılar XII.XIII.yy.larda elden geçirilmiştir.<sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> Celal Esad Arseven,(1993): *Sanat Ansiklopedisi*, “Roman Sanatı”,C.IV.,Milli Eğitim Basımevi, İstanbul: s.1693

<sup>(2)</sup> Gina Pischel,(1983): *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Mustafa Eren ed., Görsel Yay.2.b.,291

Temelleri ise eski tapınaklardır. <sup>(1)</sup> Bir neden de karanlık çağ olarak adlandırılan ve Avrupalı'nın da yeterince aydınlatılmadığı bu çağda X-XII. yy. arasında ikinci bir kavim göçünün yaşanmış olabileceğidir ki İngiltere'yi Norman' ların işgali 1070, Malazgirt 1071 bu döneme rastlar. <sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> Graziano Baccolini (2003): “*Reflections on the Etruscan Civilization*”

<http://www.mysteriousetruscans.com/intro.html>

“....Bizler, Yunanlılar ve Romalıların Batı dünyasının aslı olduğu inancını hala saklı tutuyoruz. Bu tarihi yalancılığın üzerindeki temeller çok şişirilmiştir. ...Avrupa kültürünü kuran Etrüskler gerçekten doğudan gelmektedir. Bu doğru sürekli küçümsendi ve dünyanın her yerinden usta tarihçiler onaylayana kadar da çeşitli İtalyan tarihçiler tarafından engellendi. ... Son yüzyılların birincil gücü ve kültürsüz Roma, Etrüsk medeniyetinin asıl mirasını tahrif etmiş, mahf etmiştir. Sonradan ortaya çıkan imparatorluk yıkıntıları yeni dinin yalnız kendi bildiği doğrulardır. Doğu yönetiminden düşen romanlara ait pek çok antik nişan Etrüsk lider ve rahiplerindedir. Antik çiftçi Etrüsklerin şehirleri psikoposlarla ilgili ilk merkezlerdi Volterra, Vulci, Orvieto, vb. Yaşamını sürdüren en eski etrüsk metinleri günlük dini açıklamalar içeren 12 sütunlu takvimdir. Figüratif hıristiyan mirası Etrüsk mezar taşlarında bulunan imge kaynağından yenilendi. Etrüsklerdeki kanatlı figürler hıristiyanlarda şeytan ve melek figürlerine dönüşmüştür. Antik Etrüsk tapınaklarının tepelerine yeni kiliseler inşaa edilmiştir çok büyük ihtimalle pek çok sır onların duvarlarında gizlidir. ... Etrüsk medeniyetinin sembollerini elde eden yeni Roman dini, tüm rahipler üzerinde hiyerarşi elde etmeye çalıştı yine de hepsinin çıkışının pagan olduğu reddedildi. Genellikle yasal mülk sahiplerini karalama ve onların çeşitli haklarını sorgulama yaşamda yada tarihte nadiren olur. ...Buna rağmen yaşamda böyle şeyler olur ve doğrular yeniden canlanır. Yığılan kanıtlar büsbütün farklı doğruları birleştirmeyi başarabilir. Etrüsklerin büyük medeniyet kalıntıları yüzyıllarca terkedilmiş, bir zamanlar yeryüzünde kültürsüz yapımlar çoğalmış, sanat ve zanaat dükkanları boşalmış, onların üstün metalürji ve hidrolik bilgisi unutulmuş, ve Etrüsk yaratıcı kişiliği bastırılmıştı.-neyse ki bütünüyle değil - Kültürel gerileme yüzyılından sonra muhtemelen yeni din imparatorluğu yeniden canlanan Etrüsk medeniyetinin kaynağını yıkıp gizledi. Appennines antik yörelerinde Etrüsklü ataların soyundan gelen kimseler kalmıştır ve bu gömütlerin içeriği olağanüstüdür;onların doğuştan gelen genlerinin tekrar uyanması ile Etrüsklerin antik dünyasının merkezi Tuscany, Hümanizm ve rönesanas'ın beşiği oldu. Bu siteler uzun Etrüsk nesilleri boyunca Dante Leonardo, Brunelleschi, Giotto, Bernini, Michelangelo gibi sanatçıların ve bunların üzerinde bir çok bilinmeyen sanatçı ve zanaatçının kökeni idi.”

<sup>(2)</sup> Roman sanatı ile Orta Asya Türk sanatı arasındaki benzerlikler için Bkz. Ek 3 Bu dönem sanatı İngiltere'de Norman, Orta Avrupa'da Roman adını alır.

“Başlangıçta Roman Terimi , VIII.-XIII. Yüzyıllar arasında Batı Avrupa’da ortaya çıkan tüm sanat etkinliklerini içeriyordu. Sonraları böylesine geniş bir zaman dilimine ait bunca yapıtı tek bir adda toplamanın güçlüğü belirdi. Evet bunların bir çok ortak noktaları vardı ama temelde farklılıklar da yok değildi. Ünlü sanat tarihçisi Nikolaus Pevsner bunu şöyle dile getirdi: Tek başına özellikler bir stil oluşturmazlar. Bunların tümünü birleştirecek bir ortak düşünce gereklidir. “ Bu düşünce iki yüzyıl boyunca kendini belirledi. İşte XI. XIII. Yüzyıllar bugün Roman stili dediğimiz dönemin adı oldu.”<sup>(1)</sup>

“Roman sanatı karma toplum ve dinlerin geleneklerinden oluşuyordu. Roman toplumu yada sanatı yalnız Yunan mirasından değil Etrüsk ,Mısır ve yakın doğu mirasından da oluşur.”<sup>(2)</sup>

“.....kavimlerin göçleri sonucunda Avrupa’nın tam bir inkılaptan müteessir olduğu Hıristiyanlık çağın ikinci yarısındaki karanlık asırlardan şahit olarak almak istiyorum: O zamanlar Gotlar, Asyalılar ve Slavlar Hellas’a o kadar çok nüfuz etmişlerdi ki, sanat tetkikleri ile uğraşanlar bu sebepten Hellas’ta bulunmaktan ziyade Müslüman yakın doğuda oldukları sanısını uyandıracak hayret verici kalıntılar karşısında kalmışlardı.” (Strzygowski, 1975: 85)

Buraya kadarki veriler Roman sanatı içinde doğu etkisini kesin olarak göstermiştir.”Nitekim başka hiçbir dönemde, Avrupa sanatı, Roman sanatının doruğa ulaştığı zamanki kadar, Doğu sanat ülkelerine bunca yaklaşmamıştır.” (Gombrich, 1980: 132) Modern sanatla beraber ‘Art Nouveau’ ve ‘Art and Craft’ hareketlerinin hız kazanması ile ortaçağa ve gotik-roman sanatlara bir eğilim görülür. Romantizm de

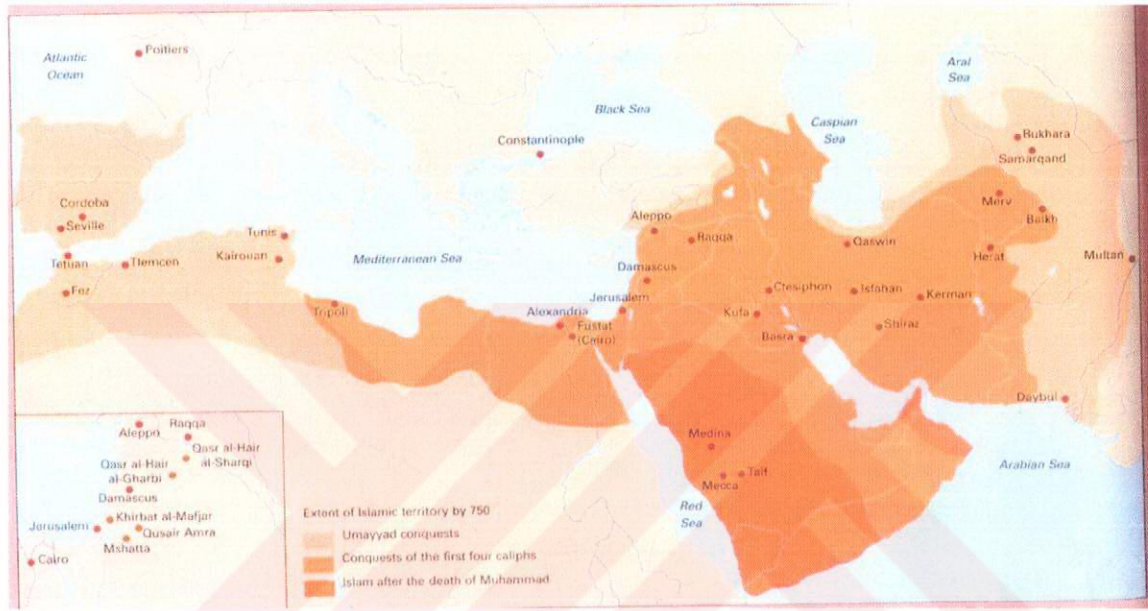
<sup>(1)</sup> Flavio Conti, (1985): *Roman Sanatını Tanıyalım*, Çev.Eren Soley, İnkılap Kitabevi, İstanbul: s.3

<sup>(2)</sup> H. W. Janson, Dora Jane Janson,(1966):*History of Art*, Harry N. Abrams, Incorporated, 9.b.,New York: s.131



temelde ortaçağ sanatına bir öykünmedir ve Roman sanatıyla ilgilidir.<sup>(1)</sup> Bu bağlamda Avrupa'nın bu alt yapısı modern sanat için büyük önem taşımaktadır.

Avrupa'da doğu etkisinin bir nedeni de ortaçağda İslam yayılışıdır.(Şekil4 )



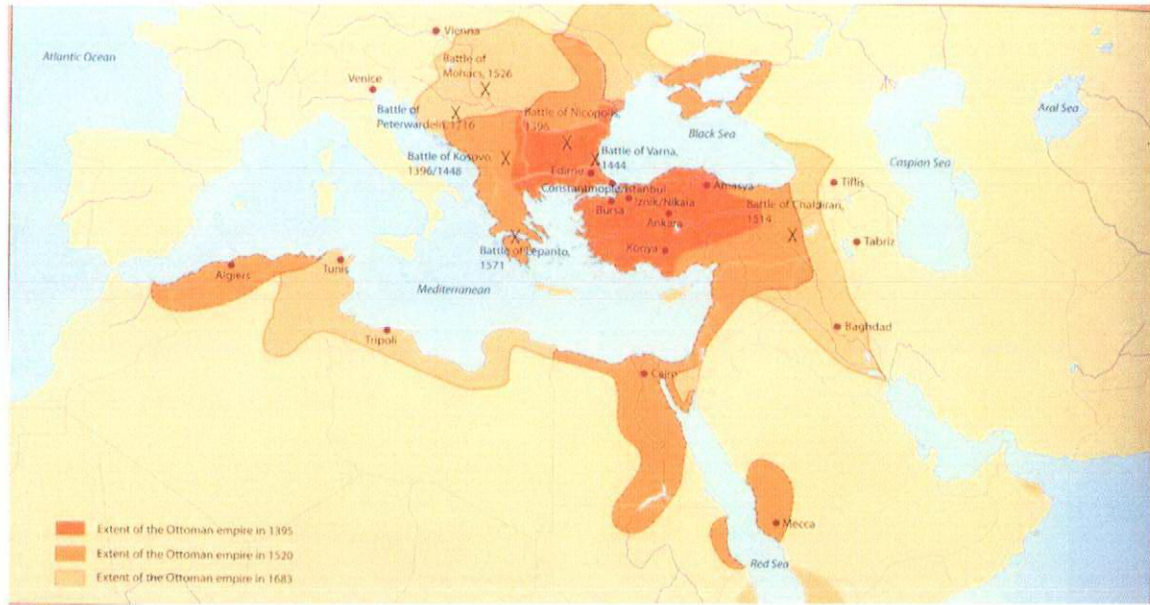
Şekil 4 İslam yayılışı 750

İslam'ın İspanya'ya 750' de girmesi (Cordoba'da Endülüs krallığı)<sup>(2)</sup> ve burada büyük bir kültür mirası bırakması <sup>(3)</sup> (Şk.4), Osmanlı'nın 1683 itibariyle Balkanları geçip Viyana'ya kadar ulaşması (Şk. 5) sanatının önemli izlerini bırakmıştır. Avrupalı bu dönemde doğuyu ve sanatını İslam şemsiyesi altında tanıma olanağı buldu.

(1) Romantizm başlığı altında açıklanmıştır.

(2) "İspanya" Axis 2000 Büyük Ansiklopedi,2000, C.6: 325

(3) Markus Hattstein and Peter Delius (2000), *İslam Art and Architecture*, Könenann, 1.basım, France:s.62



Şekil 5 1299-1683 Osmanlı haritası

Step sanatının en güzel örneklerini veren Türkler, çıkış itibariyle uzak doğu ülkeleriyle, Budist manist etkilerle bir kültür-sanat kökenine sahipti. Anadolu'da ve Arap yarımadasındaki egemenlikleriyle bu toplumlarla da zenginleşmiş bir sanatsal birikimi içlerinde barındırıyordu. İslam'ı Viyana'dan Hindistan'a kadar yayan Türkler sayesinde İslam sanatı diye anılan önemli bir dönem yaşanmıştır.

Haçlı seferleri, Osmanlı İmparatorluğu ile Venedik Cumhuriyeti 'nin ilişkileri, İngiltere'nin Hindistan'a yerleşmesi, Fransa'nın doğu Akdeniz'deki ticari limanları kullanması doğu- batı ilişkilerini daha da arttırdı. Fransa'nın 1789'da Kuzey Afrika'da ikinci kez koloni kurduğu, Akdeniz'de varlığının 1815'de başladığı, 1847 'de

Cezayir’de bir koloni kurduğu biliniyor. <sup>(1)</sup> 14 .yy. dan beri süregelen 19. yy dan itibaren hız kazanan şarkiyatçılıkla sanatta Modernizm serüvenini paraleldir. Sözü geçen dönemlerde doğu ve sanatı daha iyi tetkik edilmiş; doğunun bu üst kültür ürünleri, ürün olmaktan çok bir hammadde olarak ; Avrupa’nın bünyesine katılmıştır. Sanat tarihi 19. yy.dan itibaren bu hammaddelerin nasıl işlendiğine tanık olur. Modern sanatın başlangıcı olarak adlandırdığımız bu dönem<sup>(2)</sup> ister Romantizmle başlatılsın isterse Empresyonizmle, yada ekspresyonizmle bu etki göz ardı edilemez.

“Doğu ve batı çok eski zamanlardan beri haberleşme güçlüğü ne olursa olsun birbirleriyle olan bağlantılarını sürdürdü. Batıda Roma imparatorluğunun düşüşünden sonra Hıristiyan dünyası kendine döndü ve doğuyla bağlantısı zayıfladı. Yinede doğu haçlı seferlerine rağmen Bizans imparatorluğunda yayıldı. Daha sonraları Modern Avrupa’nın ekonomik gelişimiyle iletişim yinelendi ve ivme kazandı.İlk ilgi çeken doğu sanatının yeni ve egzotik (ilginç,yabancı, çekici) niteliğiydi. Avrupa muhtemelen daha sonradan kesilmiş olan kendi sanatsal yenilenme kaynağını bulmuştu.”<sup>(3)</sup>

“Doğu’ya Avrupa katkısı sözünü etmeyecek derecede önemsiz”

(Wilhelm,,1969:144) iken Avrupa coğrafi keşiflerle birlikte büyük ölçüde doğu sanatının etkisine girmiştir. Bu etkileşim ilerde Rokoko sonrasında Modernizm ile Art Nouveau ve Art and Craft hareketlerinin oluşumunu hazırlayacaktır.

<sup>(1)</sup> “Sömürgecilik” junior Larousse Temel Bilgi Ansiklopedisi ,1991,c.6: 736

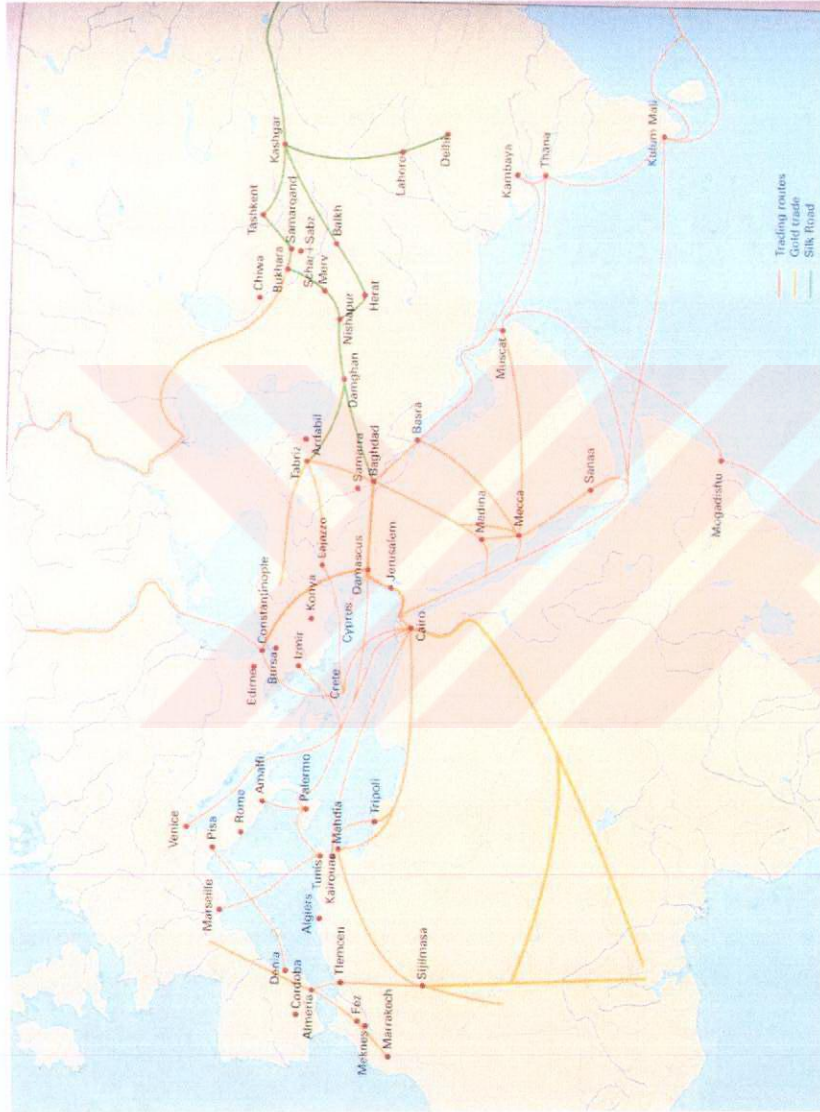
<sup>(2)</sup> Modern sanatın başlangıç tarihine dair çeşitli görüşler vardır yalnız bir sürecin bir anda başlayıp kesilmesi söz konusu olamayacağından bir alt yapısı vardır.

<sup>(3)</sup> Jacques Wilhelm,“Contacts Between East and West, Larousse Encyclopedia Of Modern Art From 1800 To The Present Day, 1969, Réne Huyghe ed., Printed in Great Britain by Jarrold and Sons Ltd, Norwich;s.139



## MODERNİZME DOĞRU

### Doğu ile Alışveriş



Şekil 6 Ticaret Rotası

Coğrafi keşiflerle beraber doğu ile ticari ilişkiler hız kazanır. Şk. 6' deki harita

dönemin ticaret rotası ile ilgili bilgi vermektedir.

“15.yy.ın sonunda Portekizliler’ in Hint deniz yolunu keşfetmesi Doğu ile ticareti hatın sayılır ölçüde yüreklendirdi. Portekiz kuruluşu olan ticaret postasının bulunduğu Macao ve İspanyanın kolonisi Filipinler 16. yy.a kadar başlıca dış malların satıldığı yerlerdi.

Hemen sonra rekabet gelişti. 1600 yılında İngiliz kuruluşu Doğu Hint Şirketi; aynı yıl ilk Hollandalı Japonya’ya ulaştı ve birkaç yıl içinde orada bir fabrika kurdu. Fransızların Çin’de girişimi ve Fransız Doğu Hint Şirketi (1664 de oluşturulan) başarılı olmadı. Fransızların 1700lerin ilersine kadar Uzakdoğu dışalımını Lizbon, Londra yada Amsterdam üzerinden. 1720lerde Fransız Doğu Hint Şirketinin tekrar düzenlenmesiyle dış alım miktarı yükseldi. Bundan başka 1680lerin başlarıyla Fransız saray elçiliğine Siamesse kaynaklı bazı Çin objeleri satın alındı.

Çin porselenleri Avrupa’ya ilk geldiğinde pahalıydı, hemen arkasından taklitleri yapıldı. 1614 başında Rotterdam’da ve 1640da Nevers’de fayanslar Çin motifleriyle süslendi. Bu motifler Delft’in aşırı miktarda üretimi nedeniyle pervasızca doğrudan Avrupa’ya yayıldı. 17.yy.ın sonlarıyla Rouen’in ve St Claude’un yumuşak hamur porselenlerinin orijinal modellerden taklit edilen hamuru yeterince kaliteliydi. St Claude’da süslemeler daha çok Çin stilindeydi. 18.yy.da Chantilly’deki Fabrika Bourbon dükünün koleksiyonundaki Japon porselenlerini kopyaladı ve Çin tarzındaki pitoresk figürleri Menecci’deki fabrikada yaptı. 1710da an kilin Almanya’da keşfinden sonra ilk Avrupa serthamur porselen fabrikası Meissen’de açıldı ve ilk mallar Çin stilinde süslendi. 1768de saf kil Fransa’da bulundu ve 1769dan sonra Sevr’de imal edildi. Bu Avrupa üretimleri her nasılsa geniş miktardaki Çin ve Japon porselen ithalatını azaltmadı. Bu Çin malları daha çok Avrupa biçimindeydi ve batı tipinde sahnelerle süsleniyordu. Bu süslemesiz yada çok az süslemeli parçalar bazen Ching’ te Chen fabrikalarından ithal ediliyordu ve Avrupa ‘da süsleniyordu. Avrupa çömlekçileri eski ve ilginç oldukları için cazip olan Uzakdoğu motiflerini taklit etmeye devam etti. Gerçektende her çeşit özgün porselene İngilizce’de Çin denir.

Uzak doğudan geniş miktarlarda ithal edilse de Avrupa’daki kopyaları aynı zamanda oyulup boyandı cilalandı. 1680 dolaylarında Hollandalı ve İngiliz imal edilen laklı mobilyalar Çin motifleriyle süslendi. Paris’te 1691 lerin başlarında Sieur des Essarts Çin verniklerini taklit etti ve kakma ve oymaları da. Martin kardeşlerin atölyesi (Çin verniğinde taklidi meşhur olan) kraliyet fabrikasını kurdu. Martinlerin atölyesi Berlin’de de bir şube açtı ve onların işleri Martin verniği adıyla çok taktir edildi, doğu verniğinin taklidi Avrupa’nın çoğunda hala uygulanır.

Özellikle İngiltere’de 18.y y ortalarında Çin duvar kağıtları da büyük talep alıyordu. Mm de Pimpadur’un Bellevue’de pek çok örneği vardı. İngiliz imitasyonları Avrupa’da asıllarından daha çok kul anyordu.

İşlenmemiş yada dokunmuş ipek büyük dış alımdı, aynı anda hint dokumaları ve muslinler. Bu terim Hint kumaşı anlamındadır bu zamanda tüm kumaşlar doğudan geliyordu. Onlar popüleriğini renklerinin kalıcılığı ve parlaklığı, tasarımlarındaki yaratıcılık, kumaşlarının güzelliği ve onların çeşitliliğine borçluydu. Onlar modada büyük etki gösterdi, 1672 civarında Mercure Galant Hint keteni ve basılı taffasından pelerin modası belirdi Bu oryantal giysiler bütün Avrupa üzerinde kopya edildi ve bunun için ham ipek talep edildi. Koton ithalatı modası Fransız dokuma tezgahlarını yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya bıraktı ve 1686 emrinden sonra ithal malların piyasaya çıkması daha sonrada bu dokumaların taklitleri yasaklandı. Fakat onları içeri almaya yasal olmayarak yada özel izinlerle devam ettiler, en çok da kraliyet konutunda bulunuyorlardı. Jouy’de Oberkampf fabrikası kurulduğu güne, 1759 a kadar, tekrar sınırlandırmalar onları ortadan kaldırmadı. “ (Wilhelm, 1969: 139,140)



**Resim 1** William Chambers: “*Chinese Pagoda, Kew Gardens*”, Londra yakınları, 1761-62

Rokoko döneminde doğu etkisi Çin’le sınırlı kalmaz.”Bundan başka Çin pagoda örnekleri gibi Türk camii örnekleri de İngiliz ve Alman parklarında acayip orijinal parçalar halinde kurulmuştur.”<sup>(1)</sup> 18. yy. da uzak doğu sanatının Avrupa’yı etkisi altına aldığı ve Uzakdoğu işlerine birinci dereceden talep olduğu anlaşılıyor. Modern sanatı da içine alacak uzun bir süreçte Avrupa ‘ yı istila eden doğulu estetik anlayışa ve bu

<sup>(1)</sup> Glück, 1975b: “16.-18. Yüzyıllarda Saray Sanatı ve Sanatçılarıyla Osmanlıların Avrupa Sanatları Bakımından Önemi”, *Eski Türk Sanatının Avrupa’ya Etkisi*, Strzygowski v.d.: 136



sanata raġbet gösterip eski sanata kayıtsız kalan burjuvaziye Avrupalı sanatçının tepkisi

19.yy.da James Ensor' un Çin işlerini İnceleyen İskelet tablosunda ifade bulur.



**Resim 2** James Ensor: (1860-1945) “Çin işlerini İnceleyen İskelet”,

Belki de Avrupa klasik geleneğini yıkan doğu işlerine duyulan bu engellenemez ilgiydi. Burjuvazi ile halka yayılan bu moda Avrupalı sanatçıyı da etkisine alacaktır.

1620 Floransa'sına ait Resim 3'deki eser Rokoko ncesi doğu etkisini göstermektedir. Sanat işlevsellik kazanmış kullanım eşyaları uzak doğu sanatında



olduğu gibi değişik hikayelerden sahnelerle resimlenip laklanmıştır. Yine vazoda çiçek buketleri oryantallattadır ve doğuya özđü hayvan hikayeli sahnelerle süslenmiştir.



**Resim 3** Oriental süslemeli sandık, Floransa, 1620

### **Oriental Yayılma ve Rokoko (1715- 1774)**

“Daha doğu Hint deniz yolunun keşfinden önce (1498) Çin kültür eşyası Orta

Asya ve İran üzerinden batıya ulaştırılıyordu. “Çin porselenleri İran’da daha 16.yy.

dönemecinde memlekete sokulup kullanılıyordu. (Glück, 1975b: 142) Avrupa’da ise:

“...Oriental stili dışarıya taşıyan ilk grup Fransa Versaillesdey’di buna rağmen gerçektende çin işi olan Trianon de Porcelaine (1670) Hollanda aralığı geliyordu. 18.yyda Alman ülkelerinde pek çok pavyon örnekleri vardı. Mavi ile süslenmiş Trianon de poselenden duvarlar, beyaz ve yeşil fayanstan çiniler Delft ve Lisieuxdan geliyordu. Sırlı çiniden yüksek

çatılar, çok renkli hayvan başlı çömlekle vazolar ağır süslemeliydi. Fayans süslemelerinde muntazam çiçek sepetleri, sümbüllü bitkiler, laleler ve yaseminler yer alıyordu. Beyaz sıvadan duvar ve tavanlar Çin tipinde mavi süslemelerle kaplıydı. Masalar sandalyeler v.s. seramik üslubunda motiflerle boyandı ve kumaşlar 'fleurs de la Chine de rapport' (Yinelen örneklerdeki çin çiçekleri) nakışlıdı. İspanya ve Portekiz'in Cenova Venedik mobilyalarının laklanması onlardan bazı fikirler almıştı.

18.yyda seramikler, laklar, dokumalar ve duvar kağıtları dekoratif elemanlarla birlikte kullanılıyordu, genellikle rokoko stilinde renkli ve pitoresk (canlı, açık) gruplar yapılıyordu. Daniel Marot, Hampton sarayındaki Çin salonunu tasarladı. Burada lak paneller arasında üzerlerindeki seramiklerle küçük konsol masaları vardı ve seramikler aynı zamanda komişlerin ve şömine raflarının üzerinde görünüyordu. Odalar bazen tüm koleksiyonu göstererek dekore edilirdi. Japonisches Palais, Dresden ve Augustus the Strong's altı bin çin ve Japon porseleninden oluşan koleksiyon evi gibi. Bunun gibi oda içlerinden diğer örnekler, Almanya'dan ve Avusturya'dan çok miktarda temel parçaların sergilendiği seramikleri bulduranlardı. 1706 da Charlottenburg'da bir oda alçı ve panellerden örneklerin tekrar ettiği tabaklar ve çanaklarla kaplıydı.

Süsleme ve küçük sanatların birlikte olduğu gruplar aynı zamanda Pommersfelden ve Ansbach'da yapılıyordu. Bu yerde gördüğümüz yaldızlanmış ahşaptan kıvrımlı kalıp üzerine simetrik sahne. Schönbrun'da oturma odasında lak sahneleri kakma panellerle ayrılır. Bunların işi mavi beyaz yada parlak şekilde ve abartılı grup famille rose ie birleştirilmişti. Seramikler Nymphenburg'da çok önemliydi., burada bir salon siyah ve altın pervazlı Delft çini çerçeveleri ile kaplıydı. Capodimonte, Madrid ve Aranjuez deki sarayları tamamen seramikten yapılmış duvarlarıyla olağanüstü odalara sahiptir. Pervazlar geniş Çin figürleriyle çiçek ve pamiye ağaçlarının birlikte düzenlenmiştir. Ayna çerçeveleri, avizeler ve destekli raflar da aynı malzemedendir. Napoli kralı sonra İspanya kralı bu oda içlerinde sorumluydu 18. yyın ortalarında bunların parlak renkleri ve rokoko tasarımları onların Capodimonte ve Buen Retiro fabrikalarında üretiliyordu.

17. yyın ortalarından beri tüm Avrupa üzerinde lak ve yaldızlı ahşap birlikte başlarıyla kullanılıyordu. Çin ve Japon sandıkları ve rafı dolapları üstüne yaldız kullanılan başlıca yerlerdi. Bazen küçük Çin figürlerinin oyulduğu ahşap çerçeveleri içeren paravanla ayrılırdı ..(hotel d'Evreux'daki gibi) Bu etkiler kapı aynalarında da arandı, çin figürleriyle kırmızı ve sarı olarak laklananlarda ( Bruchsal deki gibi). Chantilly, Champs ve Rohan hoteli, Strasbourg'da şarkı söyleyenlerin tasarımında (maymun sahnesi) her nasılsa taklit cilalamaya girişilmemişti. Bunun yerine bu motifler kendi konu mekanlarına uyarlanmıştı (İtalyanların antikiteden grotesk yaptığı gibi)ve parlak taze renkler içinde ışıklı geri planlara boyanmıştı. Dekoratif sanatçılar Çin temaları rahatça detaylandırdı ve onların fikirleri oymalarla doğrudan Avrupa'ya yayılıyordu. Fransa'da Berain, Audran, Huquier, Boucher, Huet ve Peyrotte; Almanya'da Decker ve İngiltere'de Vivares dekorasyon -süsleme için örnek sağlayıcılar arasındaydı yada panelleri kendileri boyuyordu. Farklı ülkelerdeki çin serileri içinde pek çok toplumun belirleyici özelliğinden dolayı, bu değişiklik sanatçın rolü üzerinde kısmen de olsa hesaba katılmalıdır. Çin sahneleri batı tadında uyarlanıyordu duvar halısı ve basılı dokumalar için konular olarak hizmet ediyordu. Duvar halıları Vemansal and Blin de Fontenay'dan sonra çin serileri Boucher at Beauvais yoluyla bu çin dizilerinde soho dokumaları yanında lak taklitleriyle de Berlin'de Charles Vigne oldukça başarılı olmuştu.

Mobilyada moda olan laklama dayanıklılığı sağlıyordu. Laklı paneller lak içinde kakma yada marküteri kafesliydi, onlar komodin önlerinde v.s. kullanılıyordu. XVI. Louis'in yönetiminde Carlin ve Weisweiller japon lak panelleri abonoz ve maunla çerçeveledi. Bu alışılmışı aynı zamanda lak taklitleride bazen şaşırtıcı renklerde olurdu. Bu nadirdi bununla beraber çin işi modellerin gerçek görüntüleri izlediği mobilyalarda vardı.

Kew'deki William Chambers'in pagodasında yapının süitinde kır manzaraları ve bahçe görünimleri oryantal tadındaydı.

Kuşkusuz yazarlar Çinişi Ch'ing sanatının bu rokoko şekli ve düzensizliği ve kıvrak çizgilerinin çok tutulacağını bir zamanlar düşündü. Ejderha ve anka kuşu süslemeleri, ağaçşleri ve bronzlar XV. Louis döneminde uzak doğu yayılmasının doğal özelliği idi. Bu fikir çok uzun süre destek bulmadı. Sanatın evriminin eriştiği benzer bir evrede 18.yy başında dekoratif sanatların büyük sanatlara baskın olduğu bir evre sükunet üzerindeki hareket ve düzen üzerindeki asimetri kuşkusuz sanatın bu iki şekli arasındaki anlayışının tercih meselesiydi. Rokokonun yenileşmesi oryantalizmdeki yenilikçi yayılmayla ilişkili görülecekti. "(Wilhelm, 1969: 140,144)

Fransızca'daki rokay çakıl taşı yada rocaille deniz kabuğu kelimesinden türediği

sanılan Rokoko geç Rönesans dönemde bahçelerde kullanılan çakıltaşı ve deniz

kabuğundan yapılan yollar için kullanılıyordu. <sup>(1)</sup> Ortaçağda İslam sanatlarıyla gelişen

bahçe sanatları Rönesans boyunca da Avrupa'da etkisini sürdürmüştür. (Glück,

1975:128-131).Geç Rönesans'ta da bahçe düzenlemeleri Uzakdoğu üslubunda

yapılıyordu.(1) Kelimenin çıkışı rokokodaki doğu etkisi açısından anlamlıdır. Simetrik

olmayan tekli yada çiftli eğrilerden oluşan çiçek, eğreltiotu, mercan süslemeleriyle

düzensizlik, kıvrak çizgiler, kavisler, eğriler, s hareketleri helezonlarla karakterize olur.

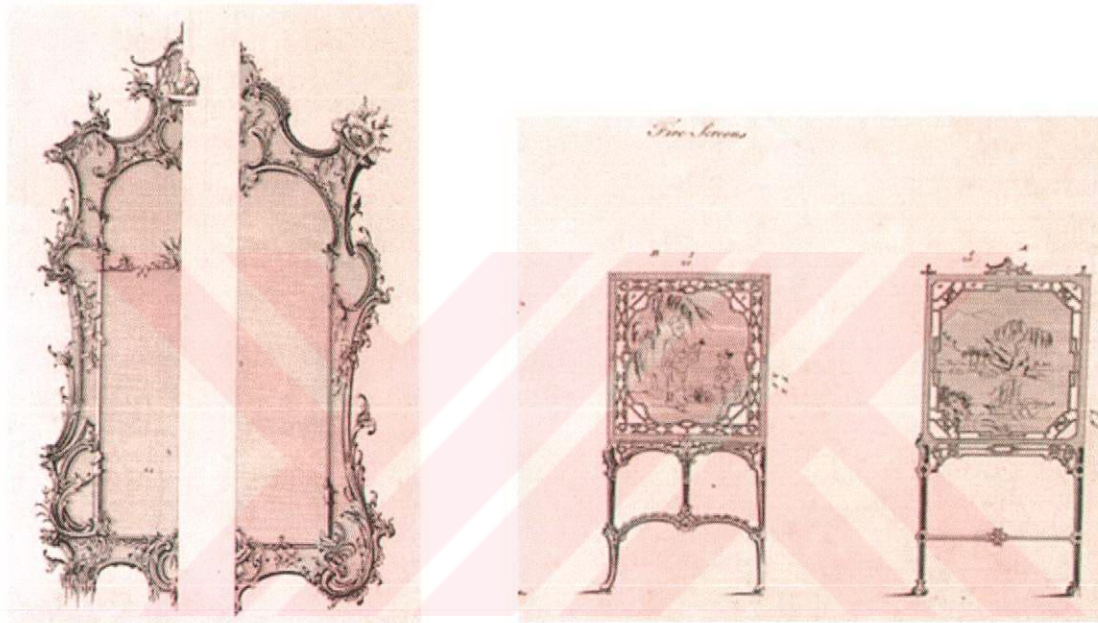
"18.yy.ın ilk yarısında Paris'te başlayıp bütün Fransa'da ve Avrupa'da yaygınlaşan bezeme üslubu. Kelimenin etimolojik kökeni tam olarak bilinmemekle birlikte bir olasılıkla Fransızca'da çakıl taşı anlamına gelen rocaille (rokay) ile barocco (barok) sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşmuştur. İlk kez 1796 -97'de XV.Louis döneminin (1715-74) beğenisini tanımlamak için sanatçıların ürettiği bir argo sözcük olduğu ileri sürülen terim, 1836'da sözlüklere girmiş sanat tarih alanında 19.yy.ın oratalarında ilk kez Almanya'da kullanılmıştır."Rokoko temelde bir iç mimari ve mobilya stili olmakla birlikte güzel sanatlarla küçük el sanatlarında da kendini göstermiştir. <sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> "Rokay", *Ana Britanica*, (2003):26.c., Ana Yay.ve Enclopedia Britanicca, İstanbul: s.307

<sup>(2)</sup> "Rokoko" *Ezracıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c.3: 1567



XV. Louis döneminde uzak doğu işleri modası<sup>(1)</sup> olduğuna göre Rokoko kelimesi bu doğu merakını hiciv eden bir kelime olmalıdır. Batıda Çin sanatının etkisi bu dönemde en üst seviyeye çıkmıştır.<sup>(2)</sup> Chippendale (1754: 124-141) dönemin ev düzenlemelerinde Çin modasını örneklerle anlatır.<sup>(3)</sup> (Resim 4,5 )



**Resim 4 ve Resim 5** Çin üslubunda dekoratif malzemeler 1754 İngiltere

Strzygowski (1975: 29, 35-36) Barok'ta görülen üçgen saçak ve lambröken<sup>(4)</sup> motifinin çadır sanatından geçme olduğunu ve çadır püsküllerin taş binalara geçilmesiyle uyarlandığını tespit eder; Rokoko'daki helezonik şekillerin Türk kaynaklı olduğunu gösterir. Rokoko etkisi yalnız dekoratif sanatlar mimari ve peyzaj

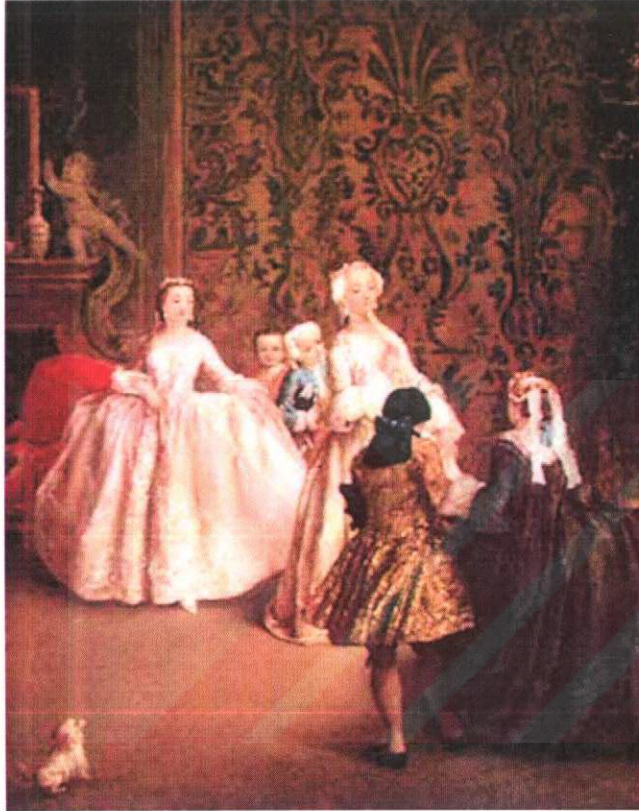
(1) Wilhelm, 1969: 140,144

(2) "Rokoko" *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c.3: 1567

(3) Thomas Chippendale (1754): *The gentleman and cabinet-maker's director: being a large collection of the most elegant and useful designs of household furniture in the Gothic, Chinese and modern taste*, Submitted by Chipstone Foundation; Cooney, Catherine: University of Wisconsin--Madison. Libraries, London: s.124,141,

(4) Lambrequin Kapı veya pencere üzerine asılan süs, perde

mimarisi ile sınırlı değildir. Resimde de büyük ölçüde iz bıraktı. Resimde illüstratifleşme <sup>(1)</sup>, bitkisel motifli süslemeler ve resmin tezyinatla çerçevesi ile belirir.



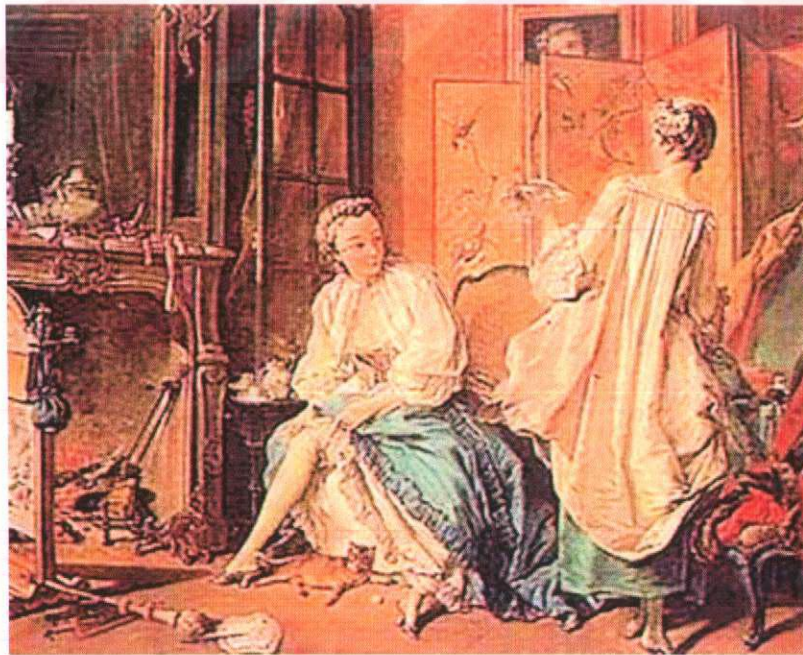
**Resim 6** Pietro Longhi ( İtalyan) 1702-1785

<sup>(1)</sup> Genellikle kitap resimlemelerinde kullanılan şematik çizimler.





**Resim 7** Maurice Quentin de La Tour (1755)( Fransız )



**Resim 8** Francois Boucher 1703-1770 Fransız Ressam

Resim 7 ve 8' deki interiorler (oda içi) yalnız zamanın modası olan uzak doğu işlerini göstermez, sanat anlayışında baş gösteren değişimin de habercisidir. Bu resimlerde duvar kağıdı, kumaş, paravan gibi nesnelerin resme sokulması ile bir süsleme etkisi oluşturulmuştur. Bu nesneler resmin geniş bir bölümüne ve odak noktalarına yayılarak bu etki yoğunlaştırılmıştır. Resimlerdeki bu süsleme etkisi dolaylı bir tesir yaratmakla kalmaz bu süslemelerdeki kıvrımlar, s hareketleri, helezonlar resmin tüm şemasını etkiler. Rokoko resmi yansıtmacı değil biçimci ve anlatımcı estetik kurama uygundur. Modern resme kadar batı resminin barok ve maniyerizme rağmen yansıtmacı kurama bağlı kalmaya çalıştığı söylenebilir.



**Resim 9**

Jean Baptiste Pillement  
1728-1808 Fransız Ressam



**Resim 10**

Jingdezhen Ware, Kangxi mark  
Qing Dynasty, Kangxi era (1662-1722).



Resim 9’da ise artık hiçbir yoruma gerek kalmaksızın bir etki görülüyor. Belki de bir Çin resminin aslından kopya edilmiştir. Resim 10’daki örneğe benzer biçimde zemin renksiz bırakılarak mekanda bir boşluk duygusu yaratılmış, ejder motifinden dönüşen bitkisel motifler kullanılmıştır.

Doğu sanat anlayışı genelde işlevsel olduğundan resimler çoğunlukla bir kullanım eşyasının yüzeyi üzerindedir. Rokoko dönemiyle aynı durum Avrupa’da yer etmeye başlar. Resim 11’ de oryantalize çiçek motifleriyle süslenmiş bir dolap var.



**Resim 11** Ahşap dolap, ca. 1700–1710

Attributed to Jan van Meckeren (Hollanda, 1658–1733)

Yine de bu uzak doğu motiflerini doğrudan Çinlilere yada Japonlara mal edemeyiz. Rokoko'da kullanıma sokulan Ateş kuşu ejder gibi motifler Eski Türklerde de mevcuttu ve diğer step halklarıyla ilişkili idi. 16-17.yy.da Osmanlı sanatının Avrupa'da etkisi büyüktü:

“...öyle ki egzotik unsurları doğrudan doğruya ithal malı olarak teker teker getirtmekten ziyade asıl resmi törenlerde görüp tanıyan Avrupa'lılar ilhamlarını daha kolaylıkla ve herhalde bu Osmanlı saraylarından almış olsalar gerekti. ...porselen sanatçılarının, Türk sanat anlayışını hayalhanelerinde yer bulan Çin sanat anlayışı ile ...karıştırmakta olmaları şaşılacak bir şeydir, halbuki bu sanat umumiyetle Türklükleri kabul edilen şahısların basılmış resimlerdeki kostümlerde, hurma dalı, lale veya o zamanın İstanbulu'nun çiçek dekorlarında çok tutulan karanfil vazolan ile meyva kaselerinde kartuş denilen oyma çiçek tezyinatı ile, arabesk detaylarda, o zamanların çok karakteristik olan Türk köşklarinin kabul ve takdiminde ve bunların hiçbirisinden geri kalmamak üzere Türki renklerin kullanıldığı nakşielvan sanatında ve bu arada bilhassa Türk çinilerine orijinalitesini veren koyu kırmızı rengin ...kullanılmasında kendini gösterir.” (Glück, 1975b: s.143)

Rokoko'daki bezeme üslubu ile step bezemeleri arasında da paralellikler vardır. (Bkz.

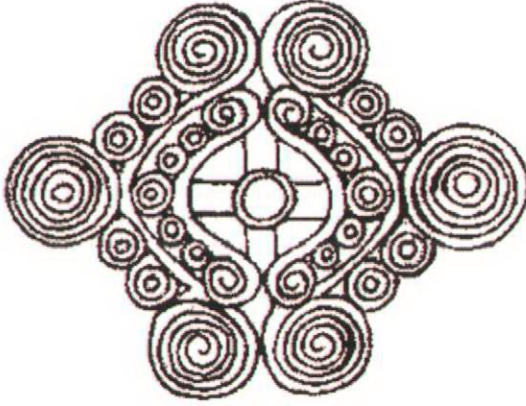
7,8,9,10,11,)



Şekil 7 Altın levha,

Şekil 8 Altın kılıç kabzasından,

Şekil 9 metal yapraklı kemer süsü,



Şekil 10 Koşum takımından (kemik) kırım



Şekil 11 Çizme süslemesinden plan, Pazırık

Rokoko zamanının doğu sanatıyla da ilgilenmiş tesirine girmişti. Hint Çin, Japon ve Türk işlerinin bir modası vardı. 1788 de Fransız . Francois Marie Queverdo'nun (1748-1797) Türk işi ve Çin işi oyma kameriyeleri görülür; Yine 16.17.y.y.da hint işi oymalı, kakmalı eşyalar kalem kutuları Portekizler tarafından yapılmıştır. 18.yy.da Fransa'da porselen işlerinde çin modası hakimdi. İngilizler Soho işi duvar halıları yapmışlardır. Fransızlar ise Çin ve Hint işi duvar halılarını taklit ediyordu. (Wilhelm 1969: 140-144)



... Kısa bir süre sonra Avrupa'da Türk halı ve seramiklerini kopya eden atelyeler oluşmuştur. Örneğin 16.yy. Osmanlı seramiklerini kopya eden Majolica ömeklere raslanır...18.yyda Paris'te başlayan ve tüm Avrupa ülkelerine yayılan Türk modasına Turqueire adı verilmiştir. ...Antonio Bertonli tarafından hazırlanmış Türk kostüm desenleri 1983 Viyana kuşatmasının üç yüzüncü yıl dönümü kutlama sergilerinde sergilenmiştir. Haydin'in Rozzini'sinin hatta Beethoven'ın bile Türk müziğinden alınma ezgileri kullandıkları bilinir. ..., başka Avrupalılarda Türk tarzında dekorasyona ilgi duymuşlardır.<sup>(1)</sup>

Önceleri resimlere (Holbein, Piombo, Pinturricchio) nesnel bir ayrıntı olarak giren bu sanat nesnelere daha sonra resmin dokusunda oluşturduğu süslemeci etki ön plana çıkarılarak Avrupa sanatını soyutlamaya yaklaştırmış olabilir. İzlenimciler ve Foevlardaki odelik tabloları; Renoir, Matisse ve Picasso'da 20.yy.a kadar devam eden oryantalist akımın izleri bu savı destekleyen delillerdir.

<sup>(1)</sup> Günsel Renda, (1985): "*Avrupa Sanatında Türk Modası*,"*Sanat Üzerine*,Güzel Sanatlar Fakültesi Yay., Ankara: 39-47

## MODERNİZM

### Art Nouveau, Sanat ve El Sanatları hareketleri (19-20.yy)

20.yyla beraber, tüm Avrupa ülkelerinde eş zamanlı olarak ortaya çıkan sanat ve el sanatlarının birleştirilmesi ile ilgili hareketlerin oluşturduğu yeni bir sanat türünü ifade etmek için Art Nouveau deyimini kullanıldı. Yeni sanat anlamına gelen bu terim Modern yani 'son zamanlarda olan' la özdeştir. Modernizm' e giden sürecin ilk kez ad bulmasıdır. Aslında geç Rönesans Maniyerizm ve Barokla alışıla gelmiş kurallara karşıt bir zemin oluşmuştu ; Rokoko ile devam eden bu anti klasist çözüme Art Nouveau ile tanım buluyordu.

İngiltere'de Art and Crafts 1880-1910, American Art and Crafts 1900-1915, European Art and Crafts 1880-1905, American Art Nouveau 1890-1910, Wiener Werkstatte (Avusturya) 1903-1933, De Stijl (Hollanda) 1917-1928, Bauhaus (Almanya)1919-1933, European Art Deco 1920-1940, American Art Deco 1920-1940 gibi oluşumlar hep bu yeni sanat anlayışının içinde değerlendirilmelidir.

Ar Nouveau,İtalya’da Stile Liberty yada Stile Floreale, Almanya’da Jugendstil olarak anılır.<sup>(1)</sup>

“1895’te Fransız tüccar ve koleksiyoncu Samuel Bing, Paris’te sanat ürünleri satan bir mağaza açtı ve bu mağazaya “L’art nouveau Bing” adını verdi Böylece 1881’de kurulan ve Belçika’da yayımlanan Art Moderne dergisinin ortaya attığı bir deyişi kullanmış oluyordu. O zamandan bu yana “ar nuvo“ (art nouveau) terimi, XIX.yy’ın sonunda ve XX.yın başında avangard mimarların ve dekoratörlerin Londradan Viyana’ya ve Chicago’ya kadar yayılan yaratılarını nitelendirmek için kullanıldı.” (1)

Sanat ve el sanatlarını birleştiren hareketin niyeti ortaçağ geleneğindeki el sanatlarının tüm üretimlere yayılmasıdır.(1) ‘Yeni sanat’ ve ortaçağ terimleri birbiriyle çelişiyor gibi görünsede ortaçağda sanatla el sanatları ayrımı yapılmaması <sup>(2)</sup>ikisini birleştiren ortak noktadır. Gayesi sade şekiller ve doğal maddeler üzerindeki temel tasarımla estetik düşüncede olduğu gibi sosyal düşüncede de bir reform yaratmaktı. Kant’ ın güzelle faydalıyı ayıran görüşünü Gropius tekrar birleştirmişti. <sup>(3)</sup>Art and craft hareketi günlük kullarımdaki eşyaların yalın ve yüksek kalitede tasarımıyla ilgilidir. Organik biçimler, doğal motifler, yılankavi unsurlar, bitkisel arabeskler süslemelerde göze çarpar. Oryantallerin japon baskıların ve seramiklerinin bu sanatta etkisi oldu. Art Nouveau ahşap laklamalarda maden ve cam işlerinde,seramikte tamamen uygulandı. Grapius’un da dediği gibi “Büyük sanatlar ve küçük sanatlar (el sanatları) ayrımı yapılamaz.

<sup>(1)</sup> *Ar Nuvo, Axis 2000 Büyük Ansiklopedi*, 2000 ,C.1: 348-349

<sup>(2)</sup> Nejat Bozkurt,(1995): *Sanat ve Estetik Kuramları*, Ara Yay.1.b., İstanbul: s.17

<sup>(3)</sup> Hülya Yetişken, (1998): *Estetiğin ABC’Sİ* , Kabalcı Yay. , 2.b.,İstanbul: s.23

oymacılık, maden ve vitray, seramik, duvar kağıtları, dokumacılık işleri , resim ve heykel sanatları bütünü birbirini tamamlayan toplumsal amaca hizmet eden dallarıdır.

“(1)

XIX.yy sonundan 1. dünya savaşına kadar etkili olan bu harekette, deniz aşırı ülkelere seyahat edip oradan egzotik eşyalar ve sanat ürünleri getiren tüccarların büyük payı oldu. Zaten Avrupa içinde 4.-5.yylerde kuzeyden gelen barbarlar diye nitelenen (Alplerin kuzeyinden gelen herşey için söylenen)<sup>(2)</sup> yine Yunanlılara göre onların dışında kalan herkes<sup>(3)</sup> kavimler göçünden önce ve Attila'nın sebebiyet verdiği kavimler göçüyle, doğu, Avrupa içine girmişti. Art Nouveau'da rokoko, gotik ve ortaçağ sanatı etkileri görülür. (Sözü geçen sanatlar hep doğuyla ilişkilidir.)<sup>(4)</sup> Ortaçağda doğu etkisinin bir nedeni de İslam yayılışıdır. <sup>(5)</sup>

Art Nouveau'da Sanat eserinin tıpkı doğu sanatlarında olduğu gibi plastik sanatlardan ayrılmadığı, sanatın işlevsellik kazandığı ve yaşam alanının içine girdiği

(1) Cahit Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yay.,Ankara: s.302

(2) Maria Chiristina Gozzoli,Çev.Solmaz Turunç(1982): *Gotik Sanatını Tanıyalım*,İnkılap ve Aka Kitabeleri, İstanbul:s.3

(3) Heredotos,çev. Müntekim Ökmen ve Azra Erhat (1973) : *Heredotos Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul:s.21

(4) Bu konuya etkileşimler ve sosyolojisi bölümünde değinilmişti.

(5) “*Araplar*”, *Axis 2000 Büyük Ansiklopedi*, C.1: 311-312



görülür. “Van de Valde şöyle yazıyordu: Yalnızca bir azınlığın yararlandığı şey, hemen hemen yararsız bir şeydir. “<sup>(1)</sup>

Japonya'nın 1860'ta yabancılara açılmasıyla batılılar biçimlerindeki ustalığa ve malzemesindeki zenginliğe hayran oldukları Uzakdoğu sanatına adeta tutku duymaya başladılar. (1)Gerek uzak doğunun yakından tanınması gerek diğer kolonilerle ilişkiler; İslam sanatı, özellikle step etkisi gösteren ortaçağ sanatı gibi Avrupa dışı etkiler Art Nouveau'yu yapılandırmıştır.

Sanat ve el sanatlarını birleştirilmesi çabaları Almanya'da bu işin okullaşması ile yani Bauhaus'la daha çok ses getirmiştir.

“1919'dan itibaren hizmet vermeye başlayan Bauhaus, imparatorluğun çöküşü ve 1.dünya savaşı ile devrimi yaşayan bir kaç Alman'ın çocuğudur. Nitché'nin tüm değerlerin devrilmesi fikrinin gerçek olmasıdır. Ulus şehirler arasındaki melez savaş, uzun süren iç çelişkileri, eski burjuvazi ve endüstri dünyası, milliyetçilik ve aristokrat seçkinlerin kendi kendini yok etmesini görmek uzun sürmedi. Toplumun yenilenmesi fikri ve Rusyanın Ekim devriminin izleri her yerdedi. Eskinin birliği ve yeniyi yaratma şimdi mümkün görünüyordu. Bismarck'ın antisosyalist kanunlarına karşılık olan Yalnız sosyal demokratlarla birleşik hareketler tüm sanatların üstünde 19.yyın on yılında yeni umutlar geliştirdi ve insanların özgürdüğü için vizyon oldu. Yüzyıl dönümünden beri estetik hareketler, bu çerçevedeki eğitim teorileri ve sayısız çeşitte reform hareketleri yaşam stilinde desteklendi. Jugendstil ve Art Nouveau modsemizmin tüm kolları için temel oldu. “<sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> *Ar Nuvo, Axis 2000 Büyük Ansiklopedi, Milliyet Hachette, s.348*

<sup>(2)</sup> *Jeannine Fiedler, Peter Feirabend(2000): Bauhaus, Andreas Haus, “Bauhaus: History“, Könnemann, Germany:s.14*

Anlaşılan anti nasyonal hareketler milli sanat dışındaki kaynaklardan sanatın yenilenmesine fırsat vermiştir. 1960 sonrası bu sanatın saldırıya uğraması 2. dünya savaşı ve sonrası faşizm nasyonalizm ve ırkçılık hareketlerinin hızlanmasıyla açıklanabilir ve sanatta yabancı etkiler barındırdığı için bu yeni sanat şiddete maruz kalmış olabilir.

“Ar nuvo’nun çok kısa sürmesi ve uzun süre küçümsenmesi (bu akımın ortaya koyduğu eserlerin çoğu, özellikle 1960’a doğru tahrip edilmiştir) XX.yy.ın sanatsal devrimine zemin hazırlayan bir sanat olgusunun gerektiği gibi değerlendirilmesini ve yargılanmasını engellemiştir. Akademiklikle ilişkilerini kesen, sanatlar arasındaki sınırları yıkan ve onları büyük kitlelere açmaya yönelik, genel yaşamda ancak sanatçının güzelliği egemen kılabileceğini ileri süren bu akımın yaratıcıları yüzyılımızın estetik sorunlarının merkezinde yer alan tartışmayı başlatmışlardır. Malzeme ve madde sanat nesnesinin çevresi ve sanatçının modern toplumda oynaması gereken rol üzerinde düşünme, bunun örnekleridir.”<sup>(1)</sup>

Sanat ve el sanatları hareketindeki bu doğu etkisinin örneklerle açıklanması daha anlaşılır olacaktır. İngiltere’de sanat ve el sanatları hareketlerinin önemli sanatçılarından biri Morris’dir (1834 – 1896). Aşağıdaki çalışması Türk süsleme sanatlarındaki hatâyî<sup>(2)</sup> ögesi ile ilgilidir.

<sup>(1)</sup> *Ar Nuvo, Axis 2000 Büyük Ansiklopedi, 2000 :c.5 , 348-349*

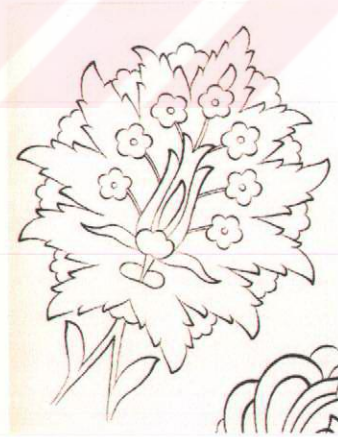
<sup>(2)</sup> Dikine kesit stilize çiçek motifleri Hatâyî nin açıklaması kübizm başlığı altında verilmiştir.



**Resim 12** William Morris İngiliz,  
(1883) kumaş tasarımı



**Resim 13** Osmanlı halısı 17.yy.



**Şekil 12** Geleneksel Türk resminde hatâyî çizimi

Resim 12'deki kumaş tasarımında hatâyî motifinden yararlanılmıştır, diğer çiçek motifleri ise hatâyî kadar stilize edilmemiştir. Dikine kesit çiçeklerin yanında üç boyut

kaygısı taşıyan diğer çiçekler var. Avrupa sanatı ile doğu sanatının anlamlı bir karışımıdır. Dikine kesit çiçek içinde meşime (tohumların bulunduğu kısım) bölümünde zaman zaman tohum yerine çiçek motifleri yerleştirilebiliyordu.(Bkz.Şk.12) Maalesef çok az parçası kalmış bu halıda ve Moriss'in çalışmasında aynı uygulamayı görüyoruz. Bilindiği üzere sanat eleştirisi bazı ölçütlere göre yapılmaktadır. Bu ölçütler sanat eserinde bir nitelikler araştırması aracıdır. <sup>(1)</sup> Beş ana başlık altında toplayabileceğimiz bu ölçütler sosyolojik, psikolojik, teknik, felsefik ve estetik ölçütlerdir. Art Nouveau'da estetik (kendiliğinden güzel, kendisi için güzel değil yararlı olduğu için güzel) teknik (doğuya özgü sanatlarda olduğu gibi metal, dokuma, seramik, ahşap v.s.uygulamalı sanatlar nesnesinin sanat alanına girmesi kullanım eşyasının sanatsal tasarımı ), felsefik ölçüt (yarararı) açısından benzerlikler görülür. Sosyolojik boyutu ise sanatın bir azınlığın malı olmaktan çıkarılıp halka ulaşması ve yaşam alanının içine girmesi olarak açıklanabilir. Rokokoda da aynı koşutluklar vardı.

Morris'e ait duvar kağıdı ve kitap tasarımı görülüyor.(Resim14-15) Bu tasarımlarda da İskitlerde Kelt'lerde ve Selçuklu sanatında ortak olan bir öge zencerek,

<sup>(1)</sup> Afşar Timuçin,(1993): *Estetik*, BDS Özel Dizisi, İstanbul: s.45-53



geçme yada şebeke dediğimiz arabesk<sup>(1)</sup> diye adlandırılan tekniğe bir atıf söz konusudur. Bu teknik kuzey Asya sanatından ortaçağa oradan Art Nouveau'ya aktarılır.



**Resim 14** William Morris  
(1864) Duvar kağıdı



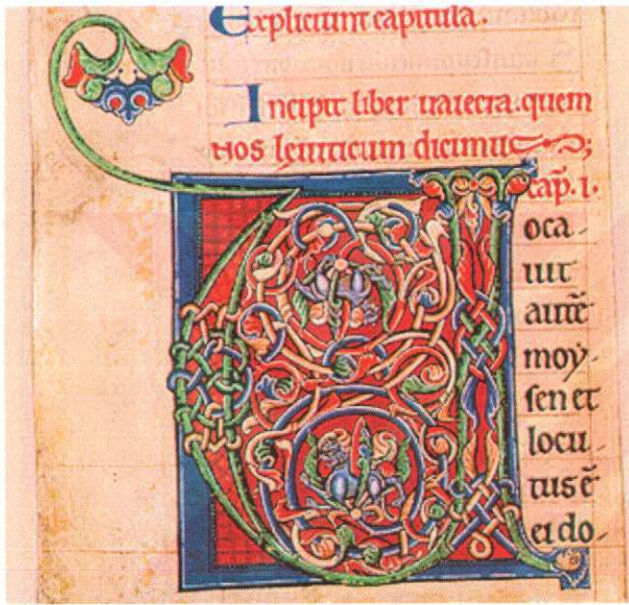
**Resim 15** William Morris kitap resmi 19.yy.sonları

Resim 16,17,18' de step sanatından ortaçağa oradan Art Nouveau'ya kadar uzanan bir gelenek olan zencerek tekniğinin aktarılışı örneklenmektedir:

<sup>(1)</sup> Strzygowski (1975:103) bu tekniğe "Türkesk" ismini önermektedir



Resim 16 Saka Türklerine ait altın- mine süs eşyası M.Ö. 5.yy



Resim 17 İncil resimlemesi 1175 Fransa



Resim 18 William Morris Harf tasarımları 19.yy





**Resim 19** Clara Barck Welles (1916)  
Amerikalı, 1868 – 1965

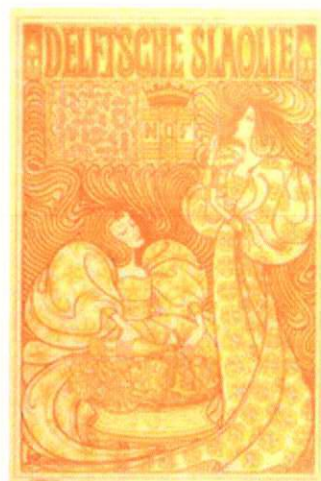


**Resim 20** Sadie Irvine Amerikalı, 1887 – 1970,1900

Amerikan Art Nouveau'suna ait birinci tasarımda (Res.19) japonizm etkisi ve doğu sanatlarına özgü minimalizm dikkat çekmektedir, ikincisinde de (Res.20) geçme tekniği dikkat çekiyor; yine minimalizm hakimdir. Amerikanın Pasifik'te Japonya ile komşu olması Art Nouveau hareketinde Japonizm etkisini yoğunlaştırırken Almanya ve Hollanda da ise Hun İskit sanatlarında ve Kelt sanatında görülen özellikler hakimdir. Bunlar hayvan üslubundan bitkisel üsluba dönüşen bezemeler ve geçme tekniği spiraller kıvrımlar organik hareketler olarak görülür: Resim 21 ,22 , 23, 24.



**Resim 21** Johan Thorn-Prikker ,Hollandalı, 1868 – 1932



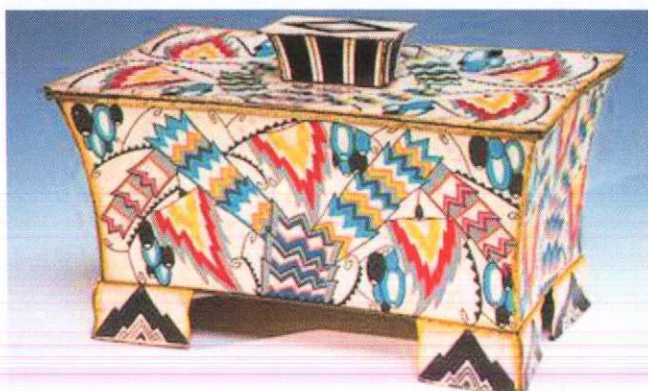
**Resim 22** Jan Theodoor Toorop  
Hollandalı, 1858 – 1928



**Resim 23** Peter Behrens  
Alman, 1868 - 1940



**Resim 24** Friedrich Adler Alman, 1878 – 1942



**Resim 25** Emmanuel Josef Margold Avusturya'lı, 1888 – 1962



Margold'un çalışmasında Macar ve Çekoslavak halk sanatına özgü özellikler görülmektedir. Basamak motifi Hun çıkışlı sanatlarda ortak bir öğe olup Nevaya kızıldeğerilerinde de görülür. Alman Art Nouveau'sunda bunun dışında minimalist etkilerle ortaya çıkan başka örneklerde vardır.<sup>(1)</sup>



**Resim 26** Gerrit Rietveld Hollandalı, 1888 – 1964



**Resim 27** Ludwig Mies Van Der Rohe Alman 1886 – 1969



**Resim 28** Henri Rapin Fransız, 1873 - 1939

Bauhaus sanatçısı olan Rapin Asya gözlemlerindeki cam tekniğinden yararlanarak bu vazo tasarımını oluşturmuştur.(Res.28)

<sup>(1)</sup> Minimalizmin doğu ile ilgisine minimalizm bölümünde değinilmiştir.

## Romantizm (18-19. yy)

Romantizm hakkındaki elimizdeki veriler kavramı tanımlamaktan çok araştırılmasının sakıncalarını işaret etmektedir. Örneğin: “Tarihi öylesine karmaşıktır ki bu akıma bir bağdaşıklık kazandırmaya kalkışmak bireşim (sentez) düşüncesini hiçe saymaya götürebilir bizi”<sup>(1)</sup> ;

“Romantizm terimini kuşatan karmaşıklık, tıpkı roman, şiir ve karakter terimlerinde olduğu gibi, terimi tanımlamada zorluklar çıkarır. Bu yönde yapılacak girişimler terimi daha karmaşık bir hale getirmekten başka bir işe yaramaz.”<sup>(2)</sup>

Bağdaşıklık kurmaya çalışılmadan hiçbir olguyu açıklamak mümkün değildir.

Romantizm çoğu estetikçi tarafından Modern sanatın başlangıcı kabul edildiğine göre çalışma için ayrı bir önem taşımaktadır. Romantizm tarihi , sosyolojik ve sanatsal veriler ışığında tekrar tanımlanmalıdır.

“Klasik uygarlığın eski temellerini sarsmak pahasına, 18.yy dan itibaren hümanizma ve gücü sınırsız usu tartışma konusu yapan büyük akıma “Romantizm” adı verildi. Hiçbir alan hiçbir ülke bu akımın etkisinden kurtulamadı. Avrupa’da düşünce yaşamında felsefe, toplum, gelenek ve görenekler, toplumsal yada siyasal devrimlerde çok önemli bir rol oynadı ve bütün bilim dallarını etkiledi. ....” (1)

<sup>(1)</sup> Francis Claudon, (1994): *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, çev.Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş ,Remzi Kitabevi,2.basım, İstanbul: s. 7

<sup>(2)</sup> Hasan Boynukara, (1997): *Modern Eleştiri Terimleri*, Boğaziçi Yay.1.b.İstanbul: s.206

Maniyerizm, Barok, Rokoko, Art Nouveau gibi özgürleşme hareketlerine karşı Napolyon'un alevlendirdiği milliyetçilik dalgaları ve klasikçiliği yeniden canlandırma çabaları uzun soluklu olmadı. “Romantizm Klasikçiliğin ve 18.yy da ortaya çıkan yeni klasikçiliğin düzen, uyum denge, ussallık ve idealleştirme gibi ilkelerine başkaldırıdır.”<sup>(1)</sup>

“Onun despotluğu mantığın hakimiyeti örtüsü ile kapatılıyordu. Her yerde tarihsel bağlantı kesilecekti, tüm yıkıntıların, geçip gitmiş şekillerin yıkımı üzerine yeni plan bir düzen kurulacaktı.”<sup>(2)</sup>

Neo klasik akımın arkasından gerçekçiliğe bir tepki olarak Romantizm akımı oluştu, bunun nedeni dönemin katı gerçeklerinin acıyla özdeş olmasıdır. İleride de görüleceği gibi akımın önemli bir özelliği delilik ve cinnet sahnelerinin resimlerdeki sıklığıdır. Kolonileşme ve aydınlanma sonrasında klasizmin katı kurallarına karşı sezginin ve duyguların önemi arttı. Bunda kuşkusuz ki Avrupa dışı uygarlıkların etkisi oldu. Yavuz (2002) Fransız devrimine karşı bir hareket olan romantizmi şöyle betimler:

“Avrupa Medeniyetinin, Aydınlanma sonrası dönemi (ki, kısaca ‘Romantizm’ diye andığımız 19. yüzyılı kapsar), Aydınlanma düşüncesine taban tabana aykırı bir Tarih’i içerir. Ayrıntılarına girmek istemem; ama şu kadarını söylemeliyim: Romantizm, Akıl’ın yol göstericiliğini onaylamaz; Din karşıtı söylemin müfrit sekülerizmini onaylamaz; kısaca Aydınlanma’nın esprisini onaylamaz. Dahası, onaylamamak bir yana, onu olumsuzlar ve bu anlamda Aydınlanma’nın tam karşısında yer alır.”<sup>(3)</sup>

(1) “Romantizm”, *Ana Britanica*, 1993, 26.C.: 31

(2) Alfred Stern, (1816): *Avrupa Tarihi*, 1.c. in *Atatürk’ün Okuduğu Kitaplar*, 24.c.:183

(3) Hilmi Yavuz, (2002): “Modernleşme ve Romantizm”, *Zaman Gazetesi*, 01.02. 2002

İhtilal Fransa'sı incelenince Yavuz'un (2002) girmek istemediği ayrıntılar beliriyor. Romantizmin neden halkça desteklendiği ve akılcılığa karşı sağ duyunun neden galip geldiği açıklık kazanıyor. Fransız ihtilali ve aydınlanmaya karşıt bir devrim olan romantizmin patlak verdiği dönemlere yönelik bazı kaynaklar Fransız devriminin dikte edildiği gibi gönüllü bir halk ayaklanması ve devrimi olmadığını göstermektedir. Devrimin benimsenmeyip Romantizm akımının halk tarafından benimsenmesi de bu yoldaki şüpheleri arttırmaktadır:

“Masonluğun, devrimde büyük rolü olduğu, devrimin hemen arkasından kaleme alınan çeşitli kitaplarda dile getirilmiştir. Yaygın bir iddiaya göre, Fransız Devrimi'ni ateşleyen ayaklanmanın planı, 1782 yılında Wilhelmsbad'da toplanan Büyük Masonik Konvansiyon'da yapılmıştı. Konvansiyon'a katılanlar arasında devrimin önemli liderlerinden Comte de Mirabeau da vardı. Mirabeau, Fransa'ya döner dönmez Konvansiyon kararlarının detaylarını Fransız locaları içinde organize etmişti”<sup>(1)</sup>

Masonların ve İlüminati (aydınlanmışlar derneği) kökenli devrimcilerin Fransız Devrimi'ni körüklemek için kullandıkları yöntemler ise son derece acımasızdı.

Still'in(1990:83-92) anlattığına göre:

---

<sup>(1)</sup> Michael Howard, (1989): “*The Occult Conspiracy: The Secret History of Mystics, Templars, Masons and Occult Societies*”, Rider ,l.b., London: s. 64



"1789 yılının ilkbahar ve yaz aylarında İltüminatilerin tahıl piyasasında gerçekleştirdikleri manipulasyonlar sonucunda yapay bir buğday darlığı yaratıldı. Bu durum o denli geniş bir açlığa yol açtı ki, tüm ülke kısa zamanda ayaklandı. Olayların başını çeken kişi, Fransa Büyük Doğu (Grand Orient) Locasının Büyük Üstadı Orleans Düktü idi. İltüminatiler, halkın çektiği acıları bir araç olarak kullanarak yarattıkları huzursuz ortamın devrimci eylemlerine yararlı olacağını planlamışlardı. Gerçekten de, besin stoklarını bloke ederek ve Ulusal Mecliste tüm reform girişimlerini engelleyerek durumu iyice kötüleştirdiler ve halkı tam anlamıyla açlığa mahkum ettiler...Öncelikle tüm ülkede eşzamanlı bir panik duygusu yaratıldı. Köyden köye, kentten kente giden atılar, yurttaşlara "haydutların!" yaklaşmakta olduğunu ve kendilerini korumak istiyorlarsa silâha sanılmaları gerektiğini bildirdiler. Ayrıca, yurttaşlara tüm bu olayların sorumlularının malikânelerde ve şatolarda gizlendikleri, bizzat Kralın buraları ateşe vermelerini buyurduğu söylendi. Fransa Kralına bağlı olan halk bu emirlere uydu. Artık alevlerin denetlenmesi olanaksızdı, yağma ve yıkım sürerken, anarşi gittikçe yaygınlaşıyordu.Fransız Devrimiyle birlikte çoğunluğu mason olan Jakobenler büyük bir terör dönemi başlattılar. Başta din adamları ve monarşi yanlıları olmak üzere onbinlerce insan giyotine gönderildi ve Fransa tam bir kan gölüne dönüştü. Bu vahşetin bazı detayları ve bu detaylarda yer alan masonik mesajlar oldukça düşündürücüydü:Paris sokakları teröre teslim olmuştu...1793 Kasımında tüm Fransada rahiplerin öldürülmeye başlanması, dine karşı bir kampanyanın yürürlüğe girdiğini ortaya koyuyordu. Tüm mezarlıklara, İltüminatilerin tınlı sloganı olan "Ölüm Sonsuz bir Uykudur" sözlerini içeren yazılar asılmaya başlandı. Paris'teki kiliselerde "Akıl Bayramları" adı altında eğlentiler düzenleniyor, fahişeler tannça gibi tahta çıkarılıyorlardı. Bu törenlerin bir adı da "Exoterion"du ve Weishaupt'un kaleme aldığı "Aşk Tannçasının Kutsanması" adlı bir şiiri örnek alıyorlardı... 1793 yılının sonlarına doğru, yeni devrim yönetimi, sayıları yüz binlere ulaşan işsizlerle yüz yüze kaldı. Devrimin önderleri, sonradan bütün diktatörlerin taklit edeceği yeni bir "terör" projesini uygulamaya geçirdiler: "nüfus azaltılması." Amaç, Fransa'nın 25 milyona ulaşan nüfusunu 16 milyona indirmektir. Robespierre, nüfusun azaltılmasını kaçınılmaz buluyordu...Nüfusun azaltılması ile görevli devrim komitesi üyeleri, gece gündüz harita başında her kentte kaç kellerin kopartılması gerektiğini hesaplıyorlardı. Devrim mahkemeleri kimlerin ölmesi gerektiğine karar veriyor ve sonu gelmez bir kurban sürüsü giyotinin yolunu tutuyordu. Yalnızca Nantes'de, bir gece içinde 500 kimsesiz çocuk kent mezbahasında öldürülüyor, 144 yoksul kadın nehre fırlatılıyordu. <sup>(1)</sup>

İhtilal Fransa'sında optimum nüfusa ulaşılmaya çalışıldığı ve etnik bir temizlik

yapıldığı anlaşılıyor. Etnik bir temizlik yapıldığının bir işareti de ihtilal sonrası

<sup>(1)</sup> William T. Still,(1990): *New World Order The Ancient Plan of Secret Societies*,Huntington House Publishers, Lafayette, Louisiana, USA , s. 83-92

milliyetçilik hareketlerinin hızlanmasıdır. Dahası ihtilal sonrası Vandalizm denen bir terim tarihe geçmiştir:

"Kırıp geçirmek" anlamında kullanılan bu kavrama yaygın biçimde Fransız Devrimi sırasında rastlanmasına karşın daha eski zamanlardan beri görüldüğü bilinmektedir. Kavimler göçü sonrasında barbar "Vandal"lar eski Roma ve Yunan medeniyetlerinin sanat eserlerini tahrip edip, yağmalamışlardır. 1790'da krallığın, soyluların ve din adamlarının ayrıcalıklarına ilişkin arşiv belgelerinin yakılması emredildi. Buna göre; Paristeki heykel ve anıtlar kaldırılacak, bronzdan yapılmış olanlar top ve tüfek yapımında kullanılacak, altın olanlar eritilip külçe haline getirilecek, günlük araç ve gereçler de eritilecekti. 19. yüzyıldan başlayarak koruyucu önlemler geliştirilmeye çalışıldıysa da, vandalizm tümüyle önlenemedi."<sup>(1)</sup>

Vandalların tahribatına dair bugün kanıt bulmak zor fakat ihtilal Fransa'sında yaşanan olaylar pek çok kaynakta anlatılmaktadır:

"İnkarcılığı ve kötülüğü temsil eden ve yanıcı maddelerden yapılan heykeller gürültü ve patırtıyla yakıldı. Bunun devamında hafif gürültüler koparan bir takım düzenlemeler sayesinde yakılan heykellerin yerini erdem, ilim ve adalet aldı."<sup>(2)</sup>

İhtilalin din karşıtı olduğu biliniyor o halde burada imha edilen inkarcılığın, dine kaşı olmadığı açıktır. Düpedüz anlaşılmaktadır ki eski bir bir kültürün kanıtları ortadan kaldırılmıştır. Robespiyer konvansiyon meclisindeki son büyük söylevinde (sonra öldürülmüştür) şunları söyler:

<sup>(1)</sup> Bora Boz, Fatma Yücel Beyaztaş (2001): "*Vandalizm*", *Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi*, Mart 2001

<sup>(2)</sup> H.G.Wells, (1927):*Cihan Tarihinin Umumi Hatları*, 4.c.1.b., İstanbul Devlet Matbaası, İstanbul: s.99 in *Atatürk'ün Okuduğu Kitaplar*, (2001): C.2, Anıtkabir Derneği Yay., Ankara: s.485-486;

“İhtilal selinin sürükleyip bize kadar getirdiği hesapsız rezaletleri, ahlaksızlıklar dikkate alarak kötülerin yaptıkları kötülükler yanlarına mı kalacak diye düşündükçe, bazen büyük bir endişe hissettim. Bu dünyanın işbirliği yapan zalimleri için yalnız başına kalmış bir adamı mahvetmenin kolay olduğunu biliyorum. Fakat aynı zamanda insanlığı savunmak için ölmeye hazır bulunan bir kimsenin görevinde ne olduğunun bilincindeyim.”<sup>(1)</sup>

Sanatın imhası yalnız Fransa’da değil İtalya’da da gerçekleşir:

“Rönesans nedeniyle Roma’nın eski heykellerinin başına gelenler daha da dehşet verici! Eski çağlarda yapılmış binlerce heykel Rönesans döneminde kireç yapılmak için yakılmış. Michelangelo ve diğer sanatçılar bu uygulamalardan şikâyetçi olmuşlarsa da kendilerine pek kulak asan olmamış! Eski Roma heykellerinin yakılması Rönesans’tan çok sonraları da devam etmiş maalesef!”<sup>(2)</sup>



Resim 29 Gericault, *Alçı Ocağı*

Fransız romantik ressamlardan Gericault’un “Alçı Ocağı” adlı resmi konuyla

ilişkili olmalıdır.

<sup>(1)</sup> Wells, 1927:99 in *Atatürk’ün Okuduğu Kitaplar*, c.2, 2001:485-486;

<sup>(2)</sup> Murat Özsoy (2000): “Roma Dünyanın başkenti”...*Hürriyetim Agora Gezi* - 4 Şubat 2000, Cuma

Bu resimden de anlaşılacağı gibi romantizm gerçeğe sırt çevirme hülyalarda yaşama anlamında değildir. Devrim taraftarı bazı resimlerin de romantik adı altında yayınlanması konuyu karıştırmaktadır. Bu araştırmaya göre Romantizm terimi orataçağa ve dönemin etnik kültürüne bir özlem ve saygı akımıdır. “Kelime 18.yy sonunda ortaçağ serüven hikayelerinin moda olması üzerine türedi örneğin Kral Arthur yada Holy Grail Latin değil Romans dilindedir.”<sup>(1)</sup> 18.yy sonunda ortaçağa duyulan bu ilgi ortaçağı temsil eden değerlerin ihtilalcilerce yıkılmasından kaynaklanır.

Aydınlanma çağı ile 18.yy usçuluğuna ve maddeciliğine tepki olan romantizm bireye, öznelliğe, akıldışına, düş gücüne, kişiselliğe, kendiliğindenliğe ve aşkınlığa yönelir. Bu humanizm artık aydının yalnız kendi milletine değil öteki toplumlara ve sanatına duyduğu sevgidir aynı zamanda. Doğal güzelliklere aşırı hayranlık; akla karşı duygu, zihne karşı duygu, insan benliği, kişiliği, ruh hali ve manevi gerçeğe ulaşabilmenin yolunun düş gücünden geçtiğini düşünmüşler, halk kültürüne, ulusal ve ‘etnik’ kültürlerin kökenlerine, ortaçağa büyük ilgi duymuşlar egzotik, uzak esrarengiz, tuhaf, gizli öğelere yönelmişlerdir. <sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> Janson, H.W. ve Janson, D. J. ,1966: 453

<sup>(2)</sup> “*Romantizm*”, *Ana Britanica*, 1993, 26.C.: 31



“Romantizm, Eski şovalyelik romanları ve saz şairleri (trabador) dönemi, ortaçağ dönemine özgü Eski romanların olağandışı ve doğallığını manzaralarda yaşatmayı sürdürülen “şey” i tanımlar. Daha sonra usdışı anlamına büründü. Furetierre’ in 1960 yılında sözüne ettiği “romana benzeyen” yani “inanılmaz ve olağanüstü olan” dan başka şey değildir. Yabanıl ve garip çekici olan şeylere böylelikle romantik denmeye başladı. Bunun gibi sonra melankolik ve nostaljik duygularda bu kapsamın içine girdi. “(Claudon, 1994: 8)

Şovalyelik ve saz şairliği ile ilgili aşağıdaki alıntılar konu hakkında bazı ip uçları

barındırabilir :

“Savaş arabası ve atlı insanın sonuç olarak düzenli atlı olaylarının aşamalı ortaya çıkışlarını yeri geldiğince belirtmiştik. Bu ilerleme eserlerinin bütünü bize Asya’nın Moğollarla yerleşik bölgelerinden gelmiştir.”<sup>(1)</sup>

“Çok eskiden beri Türklerin milli edebiyatları vardı. Eski Türk şairleri ozandı. Altay Türkleri bunlara Kam, Kırgız’lar baksı derlerdi. Ozanlar hekimlik sihribazlık rakkaslık da yapardı. Cinleri kovar hastaları iyi ederlerdi. Bu merasimi yaptıkları sırada çaldıkları saza kopuz denirdi. Hükümdar sarayında ozanlar bulunurdu. Bunlar hükümdara kahramanlık menkıbeleri terennüm eder, cenazelere mersiye okurlardı. Mersiye ölünün kahramanlığına ve faziletine ithaf olunan şiirdi. Mersiyelelere Sagu derler ve hece vezni ile yazarlardı.”<sup>(2)</sup>

Bilindiği gibi Avrupa’da destanlara saga denmektedir. İngilizcede de saganın

karşılığı destandır. Sakaların orta asyada bir Türk boyu olduğunu biliyoruz. <sup>(3)</sup> Yine

Ayda’ya (1992:391)göre Güney Avrupalı Basklar (Basques) Türk’tür. <sup>(4)</sup>İspanya sivil

<sup>(1)</sup> Wells, 1927:C.1, s.224 in *Atatürk’ün Okuduğu Kitaplar II*,2001:369

<sup>(2)</sup> Ahmet Refik, (1926): *Umumi Tarih Eski Çağ-Orta Çağ*,İstanbul Milli Matbaa,İstanbul: s.622 in *Atatürk’ün Okuduğu Kitaplar III*, 2001: 80;

<sup>(3)</sup> Fuat Tekçe, (1993): *Pazırık, Altaylardan Bir Halinin Öyküsü*,T.C.Kültür Bakanlığı Yay., Ankara: s.129; s.84 Neriman Görgünay Kırzioğlu, (2001): *Altaylardan Tunaboyuna Türk Dünyasında Ortak Yanışlar(Motifler)*, T.C.Kültür Bakanlığı Yay., Ankara: s.84

Bazı bilim adamlarınca saka Türklerinin İskitler olduğu ifade edilmektedir. Pek çok kaynağa göre de Orta Asya’da yaşayan halkların tamamına Yunanların gelişigüzel verdiği bir addır İskit. Strzygowski’de iskitlerle Türkleri aynı saymamaktadır. Buna rağmen Türklere ait bazı buluntuların İskit adı altında sergilenmesi konuyu karıştırmaktadır.

<sup>(4)</sup> Adile Ayda, 1992 :“*Etrüskler (Tursakalar) Türk idiler*”, Özel Basım, Ankara: s.391



savaşında bir bask kasabası olan Guernica bombalanmıştır.<sup>(1)</sup> Sözü geçen sagu ve baksı bu isimlerle ilgili olabilir. Ortaçağda -ki kavimler göçüyle başlar- atlıların gelişi ve saz şairliği dönemi akıncı halklarla açılmış olmalıdır. Anadolu Halk Edebiyatı ile ilgili şu veriler önemlidir:

“Halk hikayelerinin nazım ve düzyazı kanışık ve anlatım özellikleri dikkat çekicidir.Bu durum onların destanlara özgü manzum anlatım geleneği ile batıda feodal yapının çözülmesinden sonra ortaya çıkan hikaye ve roman arasında bir geçiş oluşturduğunu ortaya koymaktadır.”<sup>(2)</sup>

Fransız tarihi incelenir ise tüm Avrupa tarihi gibi bu ilişkilerde gerçek payı bulunabileceği anlaşılır. Attila: Metz, Paris, Champagne, Chalons ve Ravenne’de savaşmış; Hunlular Etzelburg’a yerleşmişlerdi. Yazılanlara bakılırsa Attila’nın ölümüyle akınlara devam edilmez Hunlar oradaki halkla kaynaşırlar.<sup>(3)</sup>

“Kavimler göçü dünyası ile pek çok batı toplumunda 5.ve 6.yıllarda gücü koruyan savaşçı aristokrat barbarlarının ve hristiyan kiliselerinin geç roman soylu geleneği pek çok Avrupa ülkesini etkiledi. Rütbeli psikoposları betimleyen göz alıcı mozaikleri koruyan pek çok kilise Ravenna’da ve yakınındadır.”<sup>(4)</sup>

(1) Elke Linda Buchholz, Beate Zimmermann(1999): *Pablo Picasso* ,Könemann, Bonn: s.68

(2) *Axis 2000 Büyük Ansiklopedi*,2000, 5.c. :334

(3) Marcel Brion,(1928): *Attila'nın Hayatı*, Gallimard Kitabevi,Paris: 166-257 in *Atatürk'ün Okuduğu Kitaplar*, c.15,2001:361-402

(4) Steve Muhlberger,(2004): “*With an emphasis on Gaul and the time of Gregory of Tours*”,*Topics in Medieval History: The World of Gregory of Tours*,Nipissing University  
<http://www.nipissingu.ca/department/history/muhlberger/4505/show.htm>

”Krallığın yıkılması ve Fransız ihtilalinden sonra ilk iş olarak dil araştırmaları başlatılmış ; taşra ağzına karşı Fransızca öne çıkarılarak; birlik içinde bir ulus yaratılmaya çalışılmıştır.<sup>(1)</sup>

İskitler- keltler ve Etrüsklerin ortaçağ başından itibaren Avrupa sanatında etkili olduğu görölmöyor.

“Ortaçağın başlarında romans terimi , bilginlerin kullandığı dile, bizzat Latince’nin kendisine zit olarak Latince’den türetilen yeni yerli diller anlamına geliyordu. Enromancier, romancar, romanz kelimeleri, roman dillerinden birinde kitap yazmak veya çevirmek demektir. Ortaya çıkan esere de Romanz, roman veya romanzo deniliyordu. Kelime giderek özellikle didaktik olmayan ideal aşk ve şovalye serüvenleri gibi öykülerin içerikleri ile ilişkili hale geldi. Daha sonra hem nazım hem de düz yazı formuna giren, müteakiben Elizabeth romansını etkilemeye devam eden Ortaçağ romansları , biraz şüphıyla karşılanmaya başladı; Hatta 17.18.yy.ın klasik eğilimli yazarları tarafından açıkça küçük göröldü. ...Hiristiyanlık öncesi pagan költüredere gösterilen ilgi gibi ilkel költür kurmlarına ilgi gösterir.Romantik edebiyatta tarihi yeniden canlandırma eğilimi sürekli bir hal alır. şiir ve romanda Ortaçağ edebiyatının özellikleri, balad ve halk şarkılarının idealize edilmiş bir tarzda yeniden canlandırılması bu eğilimin bir sonucudur.”<sup>(2)</sup>

Romance kelimesi ve romantizm kelimesinin Roman denilen bir dönemle ve sanat tarzıyla ilişkili olduğu açıktır. Roman sanat tarzı :

“ Ortaçağda Avrupa’da yaşanan sanat tarzına roman denmektedir. Latin halk dilinin işgalci germenlerle karşmasından oluşan roman dillerinin (İspanyolca, Fransızca, İtalyanca) oluşum süreçleri ve aynı zaman ve mekanlarda Roma sanatından kalanlarla barbarların teknik ve beğenilerinin birleşmesinden doğmuştur.”<sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup> ”Romans”,*Axis 2000 Büyük Ansiklopedi*,2000, C.5 : s.48

<sup>(2)</sup> Hasan Boynukara, (1997): *Modern Eleştiri Terimleri*, “Romans”, “Romantizm”Boğaziçi Yay.1.b.İstanbul: s.205-208

<sup>(3)</sup> Flavio Conti, Çev. Eren Soley,(1985): *Roman Sanatını Tanıyalım*, İnkılap Kitabevi, İstanbul: s.3

Tanımda sözü geçen Germen istilacılar, Attila'nın sebebiyet verdiği kavimler göçü sonrası (4.yy) Avrupa'ya ilerleyen halklar olmalıdır. Çünkü Kavimler Muhacereti sırasında göç eden halklara İndo-Germen dendiğini biliyoruz. Sanatları orta asya stepleriyle ilişkilidir<sup>(1)</sup> barbar ifadesinin (Alplerin kuzeyinden gelen herşey için söylenen)<sup>(2)</sup> anlamında yerleştiği bilinir bu da kavimler göçü ile ilgili olmalıdır. Roma dilinde ise 'imparatorluğa yabancı' anlamındadır.<sup>(3)</sup>

“Tarihte mutlak başlangıçlar yoktur. Bu nedenle Fransız tarihçilerin ‘büyük istilalar’ adını vermeyi alışkanlık haline getirdikleri olayların başlangıcı tartışılabilir. Dördüncü yüzyılın ortalarında Roma imparatorluğu çoktan Roma'nın yavaş yavaş bünyesine kabul ettiği Barbarlar'la dolmuştu bile; ...önceki istilalardan farkı bu istilalar esnasında parçalanmış Roma imparatorluğu'nun sınırları içinde pek çok yeniliğin temelini bizzat barbarların kendileri tarafından atılmış olmasıdır. ...Gelecek dördüncü yüzyılın ortalarından itibaren büyük kalabalıklar halinde sökün etmeye başlamış olan ve arkalarında daha bir çoklarının da durmadan büyük kalabalıklar halinde akın ettiği Germenler veya Slavlar , İskandinavyalı Normanlar, Bulgarlar, Avarlar veya Asya sınırlarından Macarlar, Araplar veya Türkler gibi genç milletlerindir.”<sup>(4)</sup>

Barbar tabiri Heredot'a bakılırsa yunan uygarlığı dışında kalanlar için kullanılıyordu.<sup>(5)</sup> Hun Türkleri ve sürükledikleri tüm kavimleri kapsar.

(1) Bahaeddin Ögel,(1988):*İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*,Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara:100,102,109, 118,1108; Strzygowski, Glück, Köprülü, 1975: 103

(2) Maria Chiristina Gozzoli,Çev.Solmaz Turunç(1982): *Gotik Sanatını Tanyalım*,İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul:s.3

(3) Louis Halphen, (1930): *Barbarlar Büyük İstilalardan XI.Yüzyılda Türklerin Yaptıkları Fetihlere Kadar*,Librarie Felix Alcan,2.b. Paris:s.9 in *Atatürk'ün Okuduğu Kitaplar*, c.14,2001: 226

(4) Halphen, 1930: 1 in *Atatürk'ün Okuduğu Kitaplar*,c.14., 2001: 217

(5) Heredotos, (1973) : *Heredotos Tarihi*, çev. Müntekim Ökmen ve Azra Erhat Remzi Kitabevi, İstanbul:s.21

“O zaman Yayık nehri kıyılarına kadar birleşmiş olan bu Hunlar, Batı yönünde bir takım yerleri ele geçirdiler. Yen- tsay denen Tatsin ülkesinin sınırları üzerinde bulunan bir bölgeye sahip oldular. Çin’liler Roma imparatorluğuna bu adı verirler. Yen- tsay ülkesi ozaman Alannalar’a bağlıydı ki Alanlar’la aynı şeydir. Bu ülkenin kralını öldürdüler. Alannalar çok eski zamandan beri burada oturmuyordu. . . . .Alanlar çok büyüdü ve çevre kavimlerde onların adını aldı. Nuri, Vidini, Ceron , Atires, işte bu kabilelerdendir. Pek çok kavimle karışmışlardır. Samatya ovalarından Palus Meotides’ten Hindistan’a ve Ganj nehri kaynaklarına yakın dağlara kadar yayılıyorlardı. Buradaki farklı kabilelere de Alan adı veriliyordu. Aynı ülkelere yerleşmiş olduklarından ve pek çok benzerliklerinden dolayı Çinliler Alanlar’la Hunları aynı kavim kabul etmişlerdi. Çadırlarda yaşarlardı ve sütüleri vardı. At yerler ve sütünü içerlerdi. Savaşçı ve akıncıydılar. Düşmanların kafa taslarını mızraklara geçirdikleri halde Ammien onları Hunlara göre daha yumuşak huylu daha iyi yapılı, daha uzun boylu daha çevik ve hafif bulur. Dinsel inançları toprağa saplanmış yalın bir kılıca gösterdikleri saygıdan ibarettir. Değneklerle geleceğe yönelik öngörü sunar olaylar hakkında hüküm verirlerdi. . . . .Batı tarafına geçerek yerleşmeden önce çok uzun zaman şurada burada dolaşılar. Sonunda Tuna taraflarına yerleştiler. M.S. 406 yılına doğru Suevesler’le ve Vandallarla gidip Germanya’yı yağmaladılar. Belçika’yı geçtiler Pirena dağları eteklerine kadar geldiler. Bu sıradağları aşamadıklarından dolayı bütün Gol kıtasına yayıldılar. Orada Roma imparatorlarının zayıflıklarından yararlanıp bir çok şehirleri yağma ettiler. M.S. 409 tarihinde Pirena geçitlerini korumakla görevli kavimlerin isyanı Alanların İspanya’ya serbestçe girmeleri fırsatını verdi. Orada bir çok yeri yakıp yıktılar. M.S. 411 tarihinde İspanya’ya yerleşerek bu zengin illeri kendileri aralarında paylaştılar. Vandallar’la Suevesler Galia ve Betique illerini, Alanlar ise Lusitanie ile Carthagene (Kartaca) illerini aldılar. Fakat bunların bir çoğu Gol kıtasında ve özellikle Normandiya ve Britanya’da kalmışlardı. İşte taa kuzeyden ve Tobosk çevresinden gelen bir kavmin birkaç yy.da çok büyük ve geniş ülkeleri geçerek Akdeniz ve Okyanusya sahillerinde duraklayıp eski bölgelerinden farklı iklimlerde yerleştikleri görülüyor.

Hunlar ise daha büyük yol almışlardır. Bunlar Çin’in kuzeyinden Germanya’ya Gol ve İtalya ülkelerine kadar ilerlediler. Bütün Hunlara daha sonra Te-le yahut Tie-le adı verilmiştir. Maveratınnehir’de Oksus nehri kıyılarında oturan Hunlara verilen Ahiatheles yahut Abtelites (efalitler) adı bundan gelmiştir.”

...Hatta bu barbarlardan çoğu o kadar kuzeye de çıkmayarak Avrupa’ya daha kestirme bir yoldan girmişlerdir. Fakat Romalıların gözünde barbarların tamamı kuzeyden geldikleri için kuzey bölgelerinden çıktıkları ve oradan hareket ettikleri fikrindeydiler. Bu büyük göçten sonra bütün kuzey Avrupa’nın boşalmış olması gerekirdi. Halbuki sonrası göçlerde de görülüyor ki özellikle Kuzey Avrupa’da yerleşim vardı ve kalabalık idi. Bu ise ancak birbirleri arkasına Doğu milletlerinin oraya gelerek yerleşmeleri sayesinde mümkün olmuştur.”<sup>(1)</sup>

M.Ö.5.yy bronz çağının Latene (İsviçre’deki bu kültür eserlerinin bulunduğu

aynı adlı nehir çevresindeki ilk yere istinaden) -Hastalt (Almanya ve çevresi)

<sup>(1)</sup> Joseph Deuignes, (1923): *Hunların, Türklerin, Moğolların ve sair diğer Tatarlar’ın Tarih-i Umumisi*, Çev. Hüseyin Cahit, C.2,Tanin Matbaası, İstanbul: s.121-137 in *Atatürk’ün Okuduğu Kitaplar*, 2001,C.1: 3-11

kültürlerinin çıkışların doğu ile ilgisine değinilmişti 5.yydan 12.yya kadar etkisini hissettiren Ortaçağ döneminin roman sanatı latin denen bu kültür üzerinde devamlılık bulur. Roman sanatı ilerde romantizmin ilgi odağı olacaktır.

“Onsekizinci yy.da kısaca batıl inanç, sahtekarlık ve kabalık olarak görülen bir çok şey katılm ve hayranlık uyandırıyor. Stein Almanya’daki ortaçağ dönemini kapsayan bir kaynakça koleksiyonu yapma fikrine vardı. Bunlar ortak anavatana olan sevginin kalıcı olmasına ve ataların hatıralarının unutulmamasın yarayacaktı.’ Fransa’daki yazıt akademisi Benedikten’in ve eski akademinin çalışmalarını tekrar ele aldı. Heryerde arşiv tozları içinde uykuda bekleyen belgelere ve kroniklere daha büyük ilgi gösterilmeye başlanmıştı. Kralların ve imparatorların kahramanlıkları , haçlı seferlerinin renkli destanları, İtalyan eyaletlerinin gelişmesi , Fransız komünlerin savaşları, Normanların devlet kurmaları yeni bir ışık altına giriyorlardı. Voigt ve Raumer’de olduğu gibi Gismondi ve Thierm’de onları gerek başarıları ve gerekse tarzlarında ayıran her şeye rağmen , eserlerinde aynı ruhu taşıyan bir esinti esiyordu. Aynı zamanda Eski Hint ve Mısır kültürünü tanıma ve tahmin edilemeyecek şekilde tarihsel ufku görme umudu büyüyordu. Sanskrit öğrenimi İngiliz olan Jones ve Golebrooke tarafından sağlam bir şekilde kurulmuştu bile Alman edebiyatına ise Friedrich tarafından tanıtılmıştı. Kısa bir süre sonra Thomas Young hiyoglifleri çözme yolunda doğru yolu bulmuştu.Daha sonra Champollion Figeac bu yolda büyük bir ilerleme katetmiştir.”<sup>(1)</sup>

Ortaçağda yaşanan roman sanat tarzının Latin ülkelerinde etkili olduğunu belirttik. Latinler alfabelerini Etrüskler’den almıştır.<sup>(2)</sup>Bizans Roma sanatında büyük etkileri bulunan Roma’nın kurulmasında katkısı olan <sup>(3)</sup>kuzey İtalyalı Etrüsklerle ilgili çeşitli varsayımlar olmasına rağmen, bugün elimizde onlara ilişkin daha fazla ipucu vardır. California Üniversitesi’nde yapılan bir araştırmada Bonfante (1990), 0 dan 60 a

(1) Stern, 1871:188,189 in *Atatürk’ün Okuduğu Kitaplar*, C.24, 2001: 189;

(2) Larissa Bonfante, (1990), “*Etruscan*”, Univ. of Calif. Press/British Museum, (BonfETR), p. 58-62. Bonfante, G. and L., (1983) “*The Etruscan Language*”, An Introduction, (BonfTEL).Ek 4’te sunulmuştur.

(3) Malcolm Colledge, (1997): *Roma Sanatını Tanıyalım*, Çev.Solmaz Turunç İnkılap Kitabevi, İstanbul: s.3



kadar olan rakamları inceleyip bunların harflerle bağıntılarına değinerek tamamının

Türk lehçesiyle uyduğunu tespit etti. <sup>(1)</sup>

“Montaigne İlyada’yı överken Fatih’in Otranto seferi sırasında Papa 2. Pius’a “Biz de İtalyanlar gibi Troyalıların soyundanız” dediğini bildirir... Sabahattin Eyüboğlu ise 1962’de İlyada ve Anadolu başlıklı makalesinde, Dumlupınar Meydan Savaşı’nın kumanda merkezinde Atatürk’ün yanında bulunmuş bir emekli albayın “Zafer sonrası Atatürk bize, ‘Yunanlılar’dan Troyalıların ödünü aldık’ dedi” diye konuştuğunu yazmıştır... “<sup>(2)</sup>

Yerasimos’da (2003), 14.yy.daki bir görüşe dayanarak Türkler’in atasının

Truva’lı Turkos olduğunu söylemiştir.<sup>(3)</sup> Heredot’a bakılırsa diğer büyük göç Küçük

Asya Lidya’dan Floransa ile Roma arasındaki bugün Tuscani denen yere Tusci yada

Etrusci ülkesine oldu. <sup>(4)</sup> (Bilindiği gibi Truva Lidya bölgesindeydi.)

Latince’nin Etrüskçe’den alındığına değindik, bunun gibi sanatlarında da Etrüsk

sanatının etkisi vardı ve doğu kökenli olan ve mezopotamya sanatıyla benzerlikler

gösteren bu sanatın etkisine girdiler. Cerveteri’deki Etrüsk heykelinin benzerleri Roma

heykellerinde görülebilir.

<sup>(1)</sup> Bonfante, (1990): p. 58-62. Ek-4 bölümünde ilgili yayın (s.225) sunulmuştur.

<sup>(2)</sup> Arslan Bulut, (2003) “Küresel Truva atı “Yenicağ, 11 Haziran 2003 <http://www.otuken.net/arslan.bulut/kuresel-truva-ati.html>

<sup>(3)</sup> Stefanos Yerasimos,(2003): “Türklerin atası Truvalı Turcos mu?”, *Tempo*, Doğan Burda Rizzoli Dergi Yayıncılık, 25. 8. 2003 [http://www.tempodergisi.com.tr/toplum\\_politika/03185/?printerfriendly=yes](http://www.tempodergisi.com.tr/toplum_politika/03185/?printerfriendly=yes)

<sup>(4)</sup> Janson, H.W. ve Janson, D.J. ,1966:123,124

“Dört yüzyıl sonunda Ombrien Galyalıların İtalya’daki üstünlüğüne doğudan gelen yeni bir toplum tarafından son verilmişti. Bunlar görkemli siteler kuran, göz kamaştırıcı zırh takımları ve giysiler giyen, uygarlık ve sanat alanında sadece Yunanlıların geçebileceği Etrüskler veya Toscanlardı.”<sup>(1)</sup>

Etrüsk sanatı Orta Asya sanatı gibi Mezopotamya özellikleri gösterir. Ortaçağda görülen hayvan uslubu, zoomorfik, andromorfik etkiler, stilizasyon, zencerekle, hep doğu sanatının ortak özellikleri arasındadır. Roma sanatı çevresinde gelişen ve doğulu etkilerle eklektik özellik kazanan sanat artık roma değil roman sanatı adını almış görünmektedir. Romanesk ise 10-12.yyda tekrar bu sanatı ihya eder. Kavimler göçüyle hareket eden halklar: Latin halklar ile Roman denen sanatı oluşturanlardır bunun gibi Roma sanatı, gotik sanat gibi Ortaçağ Avrupa’sına damgasını vuran pek çok sanat hem istilacı olarak nitelenen steple ilişkili halklarla yine Etrüsk denen doğulu halkla şekillenmiştir.

“ Romantizm kavramı Almanya’da başlangıçta gotik uslubunu ve ortaçağa özgü olanı betimler. Fransa’da Gotik mimarnin değerli olduğu kabul edilmiş, keltlerin şiirine önem verilmiştir.” (Claudon, 1994: 8)

<sup>(1)</sup> Henri Martin, (1835): *En Eski Çağlardan Günümüze Kadar Bilinen Fransa Tarihi*, Furne Kitabevi, Paris: s.308-309 in *Atatürk’ün Okuduğu Kitaplar*, 2001, c.15: 308,309

“Gerçek kaynağı edebiyat olan Romantik akıma bağlı sanatçılar Ortaçağ ve Rönesans öncesi döneme büyük ilgi duymaktaydı...Romantik anlayışa mimaride denk düşen Neo Gotik usulü özellikle İngilterede tutulmuştur.“<sup>(1)</sup>

Neo klasik usulü ise gotik barok gibi unsurları bir bozulma olarak kabul ediyordu. Bunun nedeni bu unsurların yabancı olduğunu kabul etmeleridir.

“...Geniş manasıyla Ortaçağ sanatını yeniden ilk ihya eden bu tarz eski klasik zihniyetin hilafına olarak hristiyanlıktan ilham almış bir tarzdır. Eski klasik tarzın evsafı mantık, makuliyet, sadelik, basitlik ve sarahat olduğu halde romantizm, anlaşılmaya, hayali ve esrarlı düşüncelerin mahsulü bir sanat olmuş; maddiyattan uzaklaşmış ilahi duygulara yaklaşmıştır. Cisim ve madde ehemmiyetini kaybetmiş, ruha kıymet verilmiştir. Romantikler ortaçağdan ilham alır ve putperestlik mevzularını yerine Hristiyanlık mevzularını tercih ederler. Prensipleri sanatı yunan ve Roma mevzularından kurtarmaktır.“(Arseven , 1993: 1693)

Romantizmle Avrupa sanatına giren değerler nelerdir? Bir kere romantik resmin klasik resim kadar materyalist olmadığını görürüz genelde maddi dünyaya ve objelere yönelen ve onu betimleyen sanat artık parayla satın alınamayan şeyleri, doğa güzellikleri kahramanlık, aşk gibi daha tinsel olguları betimlemeye başlamıştır. Resmedilen kişilerin toplumsal statüsü ve zenginliği önemini yitirmiş gibidir. Klasik geleneğin bu materyalist özelliğini Berger (2003: 83-86, 109) açıklamıştı. İnteriorlar,objeler, pahalı kumaşlar, takılar, bazen sahip olunan araziler, yerine bir tinsellik büyüdü bir atmosfer, hüznü neşe gibi duygular ve aşk, sevgi, maneviyat gibi değerler resmin konusu olmuştur. Bir de göze çarpan bir özellik hüznü ve melankolidir.

<sup>(1)</sup> Engin Beksaç,(2000):*Avrupa Sanatına Giriş*, Engin Yay., İstanbul:s.82

Bu da dönemin dramıyla ilgili olmalıdır. Aslında klasik gelenekte duygulara yer yoktu.

“Rönesans sanatçıları değişeni değil değişmeyi yapıtlarında ifade etmek isterler.”<sup>(1)</sup>

Romantizmde resimlerin artık klasik gelenekteki kadar katı gerçekçi olmadığını görüyoruz. Roma sanatının Etrüsk etkisi ile romanlaştığı belirtilmişti; Resim 30 Etrüsk

sanatının roman sanatına oradan Romantizme temel oluşturan özelliklerini göstermekte;

Romantizme temel olan his yoğunluğunu açıklamaktadır. Bu heykellerin el ifadelerine

kadar duygu yüklü olduğu görülür. Çehreler ise klasik yunan roma sanatının tersine

ifadecidir. -Bilindiği gibi yunan-roma geleneğinde yüz ifadeleri sabitti bazılarında

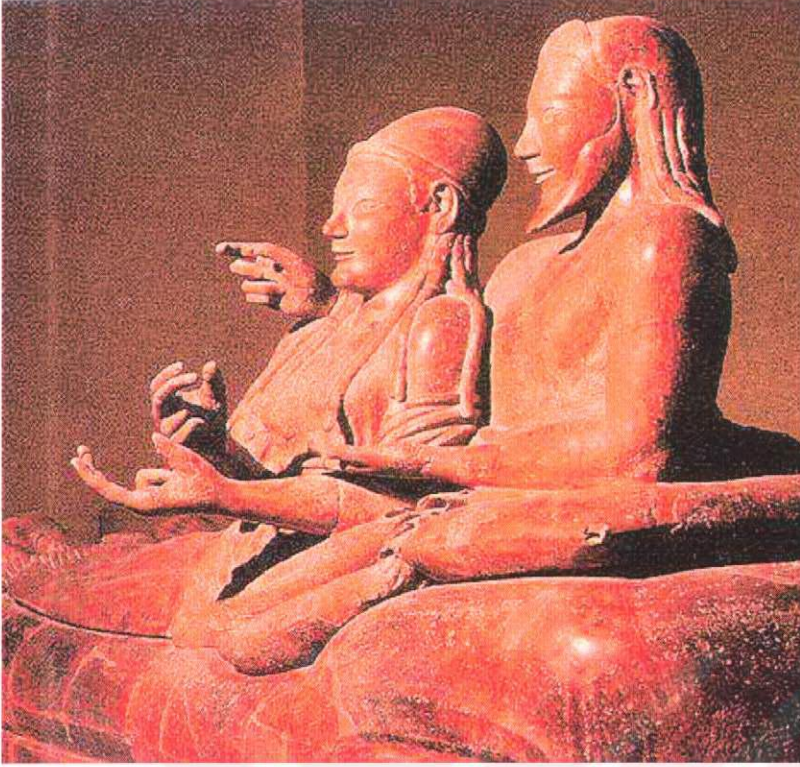
arkaik gülümseme denen tekbiçim bir gülüş hakimdi.- Bunun gibi romantik sanatçılarda

aşk, şefkat gibi konulara değinmeye çalışmışlardır. Romanlara özgü bu nitelikleri

yakalamak istemişlerdir. İnsan sevgisi de temalardan biridir.

---

<sup>(1)</sup> İsmail Tunalı,(1992):*Felsefe'nin Işığında Modern Resim*,Remzi Kitabevi,4.basım,İstanbul: s.83  
Sanat tarihi açısından doğu ve batı kavramının tanımlanması başlığı altında bu konuya değinilmişti



**Resim 30** Etrüsk  
sanatı, Cerveteri M.Ö.520-  
530



**Resim 31** Goya 1800 Mariana  
Waldstein'in portresi



Resim 31'in materyalizmden soyutlanmış olduğunu görülür. Doğa güzellikleri içinde bir kadın , doğayla uyum içinde ve maddi unsurlardan arınmış olarak insani niteliği ön plana çıkarılmıştır. Aşırı ayrıntıya birebir yansıtmaya gidilmemiştir. Görülüyor ki biçim (teknik ve kompozisyon özellikleri), içerik (konu), öz (anlam, nitelik)<sup>(1)</sup> bakımından doğu sanatına yaklaşmıştır.

Eleştiri türlerinden bir kaç yaklaşımla romantizm çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bu tür bir bakışta yalnız görüntü ve albenili renkler, lekeler değilde , o yöreye o görüngü alanına , hatta o görüngü alanının görme eylemi anındaki zamansal döneme bağlı her şey ilgi çeker . Bu tür bir bakış görüntüyle ilgili bilgilerde çıkarır, çıkarabilir. Bu tür bir bakışın sahibi , görüngüden bilgiler almayı , bilgiler edinmeyi de becerir. Yani sadece ne kadar güzel ifadesiyle ortaya koyduğu duygusal bir doyuma ulaşmakla yetinmez, aynı zamanda ussal bir ediminde bulunmayı da becerir. ..bir yolda her halde görüntülenler üzerine edinilen bilgiler üzerine düşünebilmedir. ...Görenin kendi düş gücünü de gördüklerine eklemesi ve öğrenme eylemini ötelileyebilmesi ve yorumlayabilmesi, hatta bilgiden bilgi üretebilmesidir. Erinç (1995: 64-67, 49)

Resim 32,33,34,35,36'da ihtilal sonrası Fransa'da yaşanan iç savaşlar ırk ve sınıf kavgaları sonrası yaşamdan kesitler olması muhtemel resimler var. Buradaki atların kuyruğu bağlıdır yada örgülüdür. Resim 29'da da aynı şekildeydi. Ve kuyruklar yas işareti olarak kesilmiştir. Soylularda adet olan bir gelenek at kuyruğunun bağlanmasıdır. Hem bu gelenek, hem atın kuyruğunun yas işareti olarak kesilmesi Türklere özgüdür.<sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> Sıtkı Erinç, (1995): *Resmin Eleştirisi Üzerine* , Hil Yayınları, İstanbul: 64-67

<sup>(2)</sup> Kırzioğlu,2001: 80-104

“Hunların bir arisokratik kastları vardı. Bundan dolayı Cermen veya İskandinav soysuzları bile bazı yapay yollarla da olsa bu eski Asyalı ırkın asillerine benzemeye çalışıyorlardı.”<sup>(1)</sup>

Resimlerden bir kısmı 1821 tarihlidir. Yunan devrimi 1821-1830 olarak tarihe geçer. 1820 sonrası Fransız ihtilali etkisi ve Fransa'nın teşviki ile azınlıklar eş zamanlı olarak özellikle Osmanlı'da ayaklanmış büyük bir Türk kıyımı yaşanmıştı. <sup>(2)</sup>İhtilal tarihi biraz karanlık olduğundan benzer bir durumun Fransa'da yaşanıp yaşanmadığını bilmiyoruz. Bilinen olayı Fransızlar'ın teşvik ettiği ve 1791'de Napolyon ordusunun İtalya'ya da sefer düzenlemiş olduğudur.

Fransa'nın ilgili dönemine ait belge niteliğindeki resimler ise soru işaretlerini arttırıyor.

---

Günümüzde halen örn. Van, Uşak, Bilecik, Ardahan'da cirit oyunu esnasında atın kuyruğu düğümlenir.

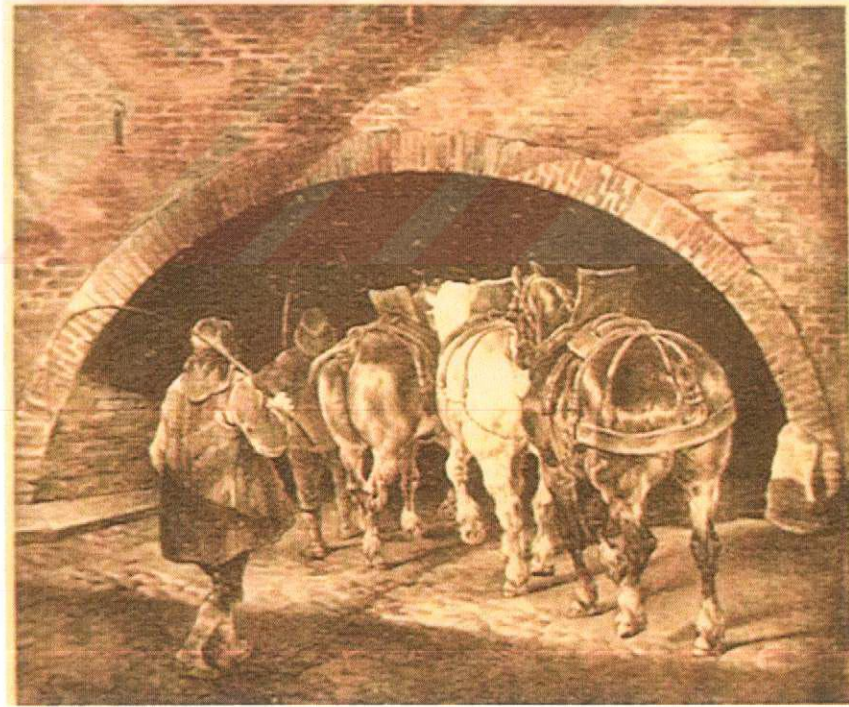
<sup>(1)</sup> Brion,1928: 16 in *Atatürk'ün Okuduğu Kitaplar*, c.15,2001:337;

<sup>(2)</sup> Mübahat S. Kütükoğlu, (1986 ); "*Yunan İsyanı Sırasında Anadolu ve Adalar Rumlarının Tutumları ve Sonuçları*", 3. *Askeri Tarih Semineri (Türk-Yunan İlişkileri)*, Gn. Kur. ATASE Yayını, Ankara: s. 133-161.

“Fransız İhtilali'nin etkisi ve Rusya'nın himayesinde kurulan Etniki Eterya'nın faaliyetleri sonucunda Osmanlı vatandaşı olan diğer azınlıklar gibi, Rumlar da ayaklanma girişimlerine başlamışlardır. İlk hareket, 1820'de Etniki Eterya'nın başında bulunan Aleksandr İpsilati'nin yönetiminde Eflak ve Boğdan'da başlatıldıysa da başarıya ulaşamamış, bunun üzerine gizli bir haberleşme örgütü kurularak Mora ve Rumların çoğunlukta olduğu bazı Akdeniz adalarında paskalya günü isyanın başlatılması kararı alınmıştır.....Dimitri adlı Rum'un Valiye gönderdiği ihbar mektubu şöyledir: "Paskalya gecesi saat altıda Lefkoşe'de top atışı olacaktır. Başpiskopos Kiprianos, Rumca yazılmış mektubunu kendi adamına vererek adı geçen köyde (Ayanni) kilisede okutmuştur. Bu mektuba göre, top atışı duyulduğu vakitte, bütün Hıristiyanlar harp silahları ile Lefkoşe'ye hücum edeceklerdir. Tüm adayı almak için birlikte hareket ederek sözleşmelerini öneren Başpiskopos'a göre Hıristiyanlar, Lefkoşe'yi da ele geçirdikten sonra, bütün Müslümanları katledip ortadan kaldıracaklardır. Bu konuyu Hıristiyanlara kesin olarak bildirip tenbih eden adı geçen mektubu diğer köylere de yollayıp okutmuştur".Görüldüğü gibi daha Osmanlı döneminde tüm Türklerin katledilmesi tasarlanabiliyordu. Vali Küçük Mehmet'in Sürgüne gönderdiği bir kısım papazlar ise 1821 yılı sonlarında Roma'da toplanarak ilk Enosis bildirisini yayınlıyorlar ve tüm Hristiyan Krallarına çağrıda bulunarak Kıbrıs'ın Yunanistan'a ilhakı için yardımcı olmalarını istiyorlardı.”

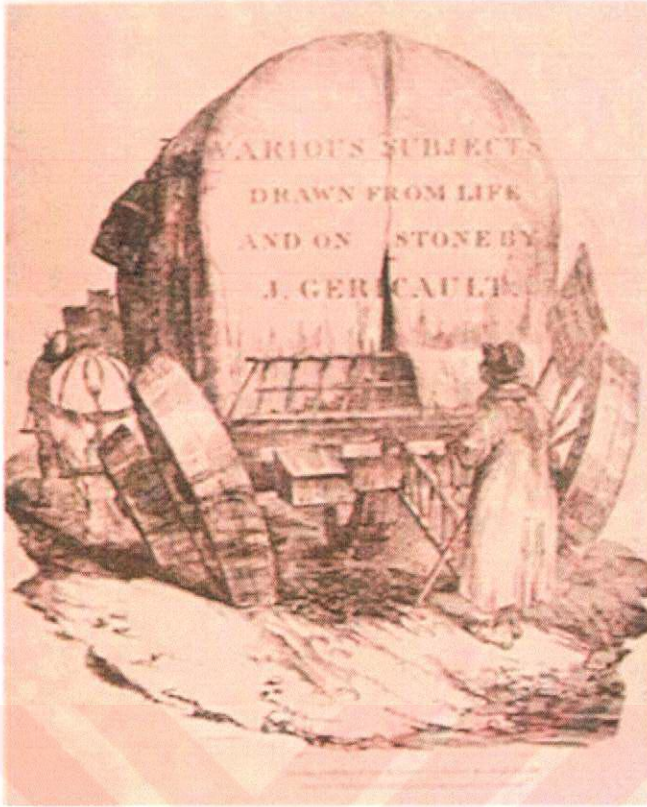


**Resim 32** 1821 Atlar pazara gidiyor. Géricault, (Jean-Louis-André-) Théodore



**Resim 33** 1821- Adelphi rıhtımının girişi-Géricault, (Jean-Louis-André-) Théodore





**Resim 34** 1821 –iş arabası-Géricault, (Jean-Louis-André-) Théodore



**Resim 35** 1818 Yaralı asker yüklü arabalar, Géricault, (Jean-Louis-André-) Théodore

Géricault'un resimlerinde ortak özellik atların kuyruğunun bağlı olmasıdır.

Dönemin resimleri incelenirse Fransa'da bunun genel bir görenek olmadığı anlaşılır. Bu adet şövalyelik ve soylulukla birlikte görülür.<sup>(1)</sup> Genelde sahipsiz kalan bu atlar satılmak üzere götürülmektedir. Diğer resimler de ise yenilgi yılgınlık ve göç temalarına yer verilmiş, figürlerin genelde arkası izleyiciye dönüktür; demek ki bu sahneler bir veda ve ayrılış sahneleridir.



**Resim 36** "Géricault, (Jean-Louis-André-) Théodore « Deli » 1821-24

<sup>(1)</sup> 12.yydan önce türeyen knight (şövalye) ve knot (düğüm) kelimelerinin fonetik benzerliği ilginçtir. İki kelime orta İngilizceye eski İngilizceden onlarada eski Almandan geçmiştir.

<http://www.britannica.com/dictionary?book=Dictionary&va=knot>

<http://www.britannica.com/dictionary?book=Dictionary&va=knight>





**Resim 37** Emile Wauters: “Hugo van der Goes’in çıldırması”, 1872.

Romantizm’e özgü cinnet sahneleri ise dönemin katlanılması güç gerçeğini dışa vurur.

Romantizmde kullanılan bazı sembolik ifadeler dikkat çekicidir. Bunların bazılarını Kuzey Asya sanat geleneğinde de rastlanır. Bunlar hayvan mücadelesi ile ilgili sahnelerdir. Strzygowski’nin (1975: 39)de işaret ettiği gibi hayvan şekillerinin kabile sembolleri olarak önemi büyüktür. Sembolizmim doğuya özgü olduğunu belirtmiştik.

Romantizmdeki doğu etkileşimi olgusu daha çok sanat eleştirisi yöntemlerinin sosyolojik ölçütü ile değerlendirilebilmektedir.



**Resim 38** Delacroix Arap atlı aslana saldırıyor 1849-50



**Resim 39** Aslan At mücadelesi Gryaznova (kuzey Asya step sanatı)





**Resim 40** Delacroix , Ovid İskitler Arasında

Romantizm sözüne edildiği gibi romanlara özgü yaşam tarzına bir övgüdür.

Norman fethinden sonra (11.yy.) bir yüzyıldan fazla devam eden uslup İngiltere’de

Norman Avrupa’da ise Roman adını alır. (Gombrich,1980: 126) Norman kelimesi

kuzeyden gelen adamın kısaltmasıdır.<sup>(1)</sup> Doğunun kavimler göçü ile Avrupa içlerine

girmesinin Avrupalı tarafından kuzey göçü olarak telafuz edildiği

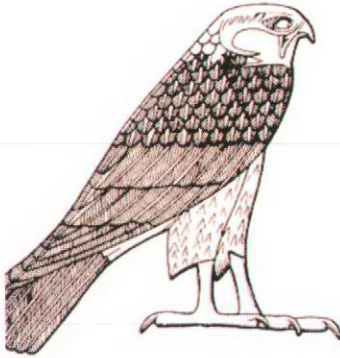
belirtilmişti.(Deuignes,1923: 137)Resim 40’da bir İskitli at sütü sağıyor. Buraya kadar

ki verilerle doğu- romantizm ilişkisi açıklığa kavuştu.

<sup>(1)</sup> “Norman” *Dictionary Britannica*, (2004): Encyclopædia Britannica, Inc.  
<http://www.britannica.com/dictionary?book=Dictionary&va=norman>

## Sembolizm

Hegel'e göre Sembolizmin kaynağı doğudur. (Freville, Plehanov, 1968:17), gerçektende batı da birkaç alegorik resim dışında modernizme gelene kadar sembolik örnekler yoktu. Alegorik anlatımlarında doğu da olduğu kadar simgeci olduğu söylenemez. Çünkü doğuda olduğu kadar uzak bir çağrışım içermez. Bunda klasik gelenek ve gerçeğe bağlı kalma kaygısı etkilidir. Doğuda hemen her şey metaforlarla anlatılır. Mısır'da anlatımdaki soyutlama sembolizme bu semboller ise hiyeroglifeye dönüşmüştür. İnsanın soyutlama yeteneği onu yazının keşfine götürmüştür<sup>(1)</sup>. Aşağıda Mısır tanrılarında Horus ve Anubis'in sembolleri verilmiştir.<sup>(2)</sup>



Şekil 13 Gök tanrısı Horus



Şekil 14 Çakal başlı Anubis

<sup>(1)</sup> Nilgün Şen (1999): *Modern Sanata Prehistorik ve Kabile Sanatının Etkisi*, Trakya Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne: s.12

<sup>(2)</sup> Philippe de Montebello (2003): *The Art of Ancient Egypt*, The Metropolitan Museum of Art Pres, New-York, s.22

“Ortadoğulda islam dininin yaygınlaşmasından çok önce non-figüratif desen anlayışının varlığı bilinmektedir. Orta Asya sembolizmi ve geçmiş Anadolu kültürlerinin sentezlenmesi de sembolik anlamlı non - figüratif, stilize ve geometrik bir dil oluşmasında etkili olmuştur. Kilimlerde çok sık rastlanan baklava motifi, bu türün yüzey düzenlemelerinde en elverişli kapalı formdur ve tasarım genelinde ana rahmi, bereket sembollerinin ilk örnekleri olarak kabul edilir. Anadolu'nun birçok yöresinde dokumacılar tarafından "göbek" olarak işlenen bu formlar, kadın bereketinin sistemleşmiş ilk biçimidir.<sup>(1)</sup>

Anadolu kilimlerindeki soyut form ve renklerin ustaca ifadeleri, modern sanat kalıpları içinde değerlendirilmektedir.<sup>(1)</sup>Türk efsanelerinde bazı genel smeboller vardır: Ağaç bereket sembolü, kurt ve rengi gök tecrübe ve bilgi sembolüdür. Yay hakimiyet sembolüydü, Selçuk devletinin sembolü yaydır. Ok elçilik sembolüdür.<sup>(2)</sup>Yine bezemelerimizde sıkça görülen bir motif de basamak motifidir. Moche veya Mochica -Güney Amerika'da (M.ö.1-Ms.750) -uygarlığında da benzer motifler görülür. “Basamak motifi tapınak merdivenleri ile ilintili olarak yukarıyı ve doğüstü olanı temsil eder.”<sup>(3)</sup> Hohokam kültürü gibi başka amerikan yerlerinde de bu sembol bulunur.

<sup>(1)</sup> Suhandan Özay, (1997):“Anadolu Kilimlerinin Tapestry Kategorisindeki Yeri” *Türkiye’de el sanatları geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri*,Kültür Bak. Yay. Ankara:s.60

<sup>(2)</sup> Bahaeddin Ögel, (2003): *Oğuz - Kagan Destanı*. Southwest Collection / Special Collections LibraryTexas Tech university, Lubbock, Texas

<sup>(3)</sup> A.Engin Beksaç,(1989):*Moche İkonografyasında Basamaklı Motifler,Sanat Tarihinde Doğudan Batıya*,Sandoz Kültür Yay.,İstanbul:no.11



Sembolizm İslam sanatında da yoğun olarak hissedilir, bunun nedeni tasvir

yasağı gibi görünse de daha çok Allah'ın settar (gizlilik) sıfatıyla ilgilidir. Simgencilik

gizciliktir.

“Açıkça ya da imâ yoluyla ortaya konulan bir sembolizm vastasıyla Allah'ın yüceliği ve Onun emirlerine uyma gereği hissedilir. Açıkça ifade edilen sembolizmin örneklerine hat sanatında rastlanır. Allah'ın sıfatları, Kur'an-ı Kerim'den alınan sureler veya hadislerden seçmeler desenlerle bezenmiş olarak bu sanatta yer alabilir. Bu sanatın örnekleri yapılar da veya çeşitli objelerde görülür. Ancak İslam sanatındaki desenlerin büyük bir kısmını imâ edilen gizli bir sembolizm oluşturur. Bu da edebiyattaki sembolizm gibi çeşitli seviyelerde ortaya çıkar... İslam sanatı desenlerindeki Lale motifi bahsettiğimiz bu derin anlamları taşır. Bu unsur IX. Yüzyılda Irak'ta Semerra Sarayı'ndaki oyma işçiliğinde kullanılmıştır. Daha sonra 1113 yılında Kazvin'deki Cami'de kullanılan lale motifi Osmanlı sanatında özellikle XV.-XIX. yüzyıllar arasında görülür. Şimdi bunun sebebini araştıralım: Arap yazısında kullanılan ebced hesabında her harf bir rakama tekabül eder. “Allah” kelimesini teşkil eden harflerin toplamı 66'dır. “Hilal” ve “Lale” sözcüklerinin de ebced hesabında değeri 66'dır. Böylece hilal ve lale motifleri ilâhî varlığa işaret eden görsel semboller olarak ortaya çıkar. İstanbul'daki Rüstem Paşa Camii'nde minarenin alemindeki hilal motifinden Camii'nin iç duvarlarını süsleyen lale motiflerine kadar Allah'ın varlığını anlatan bu sembolizm müşahede edilir. Aynı şekilde bugün “çintemani” dediğimiz, dolunay ve hilal desenlerinden oluşan ve çinilerde, kaftanlarda, halılarda görülen ve devamlı olarak ilâhî varlığı hatırlatan bu motifin Çin motifleriyle bir ilgisi yoktur. Osmanlı “çintemani” motifinde kullanılan üç dolunay figürü, hilal desenleriyle üç kere tekrarlanan “Allah” adını sembolize eder. Ayrıca bu motifteki her hilal deseni için 66 rakamı 3 ile çarpınca 198 rakamı elde edilir. İslam dünyasında 198 rakamı Allah'ın 99 sıfatının iki ile çarpılmasıyla elde edilir, bu sebeple ayrı bir önemi vardır. 6 aydan oluşan motifin yanındaki, kaplan derisi üzerindeki yol yol çizgilere benzer desen muhtemelen gerçeğin seviyeleri arasındaki “Berzah”ı sembolize etmektedir. Fatih Camii'ndeki çeşitli lale motifleri ve Kur'an-ı Kerim'de zikredilen 40 rakamı da derin düşünme seviyesine ulaşan bir zihin için hep ilâhî varlığı sembolize eder.

(1)

---

(1) Terrance Mikail Patrick Duggan(2000): *Selçuklu ve Osmanlı Sanatında Desenlerin Dili ve Anlamı*, Tercuman- İslam Tarihi, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (İRCİCA)Yıldız Sarayı, İstanbul, 24 harizan 2000:1-3

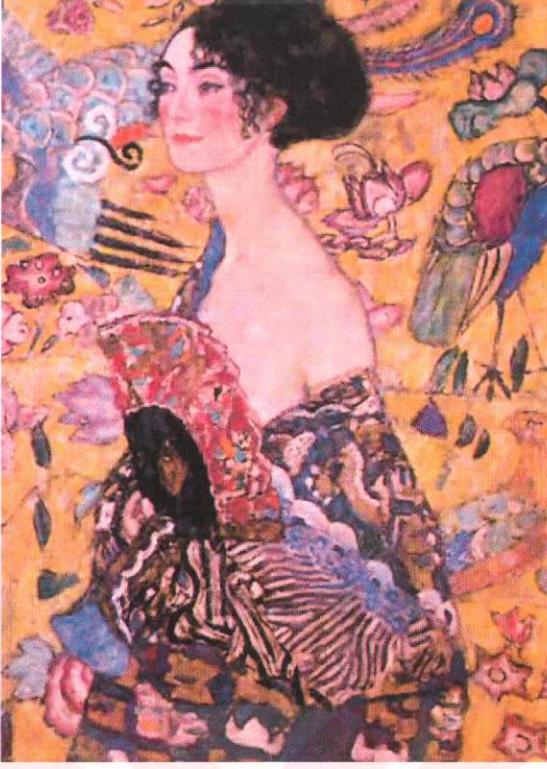
Modern sanatla beraber 1892'de Önemli bir Sembolistler sergisi açılmış bu sergide *Hayal Kırıklığına Uğrayanlar* tablosu sunulmuştur. <sup>(1)</sup> Simgecilik Natüralizme bir tepki olarak Fransa ve Belçika'da ortaya çıkmıştır. <sup>(2)</sup>

“Walden ve çevresinin, ayrıca *Der Storm* dergisinin ısrarla üstünde durduğu arınmış resim, arınmış müzik, arınmış şiir simgecilik geleneğinin istekleriydi. Bu istek, belirli bir gereç üstünde sanatsal etkenliği yoğunlaştırmak uğruna nesnenin yok edilmesine varyordu. Uç sınırlara değin zorlanan üsluplaşmanın aşılama gücü, simgeci estetiğin temel öğesini oluşturuyordu. Bu aşılama gücü Kandinsky'nin tiyatro düşüncelerinde en yüksek soyut noktalara varmıştır. Kandinsky ilk soyut resmini 1910'da yaptığını ve simgeci ozanları usanmadan okumasıyla belirli bir düzeye vardığını ileri sürer. Kandinsky, *Sanatta Tinsellik Üzerine'de* Maeterlinck'e dayanarak, maddeleştirilmesi gereken nesneden ayrılan kelimenin saf tınısından, dinleyicinin o kelimenin soyut anlatımını nasıl algıladığını anlatmaya çalışır.”(Lynton, 1982: 24)

Sembolizmdeki bu arılık tutkusu sonradan minimalizm ve süprematizmde devam edecektir. Avrupa'da sembolizmin en önemli temsilcilerinden birinin Gustav Klimt'tir. Resim 41'de klimtin uzakdoğuya sevgisi görülür. Kimono içinde bir kadın portresinde elinde japonişi bir yelpaze tutmaktadır, kadının güzelliği, zerafeti ve ulaşılmazlığını arka planda doğuya özgü zümrüt-ü Anka kuşu ile ifade etmiş gibidir.

(1) Norbert Lynton, (1982),*Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan, Sadi Özis, Remzi Kitabevi, İstanbul s.24

(2) Lionel Richard, Çev. Beral Marda, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş(1984): *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, 1.b.:İstanbul:s.11



**Resim 41** Gustav Klimt, *Yelpazeli Hanımefendi*, 1917

Klimt'in hemen her resmine soktuğu bezemelerde sıkça kullandığı daire içinde daire formu çintemani motifine benzer. (Bk.Resim 42) Çintemani bazı kaynaklara göre Buda'nın üç ruhani özelliğini simgeler.<sup>(1)</sup> Türklerde ise üçgen şeklinde yan yana konan bu üç benek hilale dönüşerek Allah adını sembolize etmiştir. (Duggan:2000,1-3)Türk süslemesinde ve nazar boncukların da kullanılan bu biçim Türk İslam sanatlarında alışlageldik bir biçimdir. Hayat ağacı motifi Türk halk sanatında nakışlarda kilim ve halılarda çinilerde ve daha başka yerlerde karşımıza çıkar.Yine spiral biçimlerin ilk

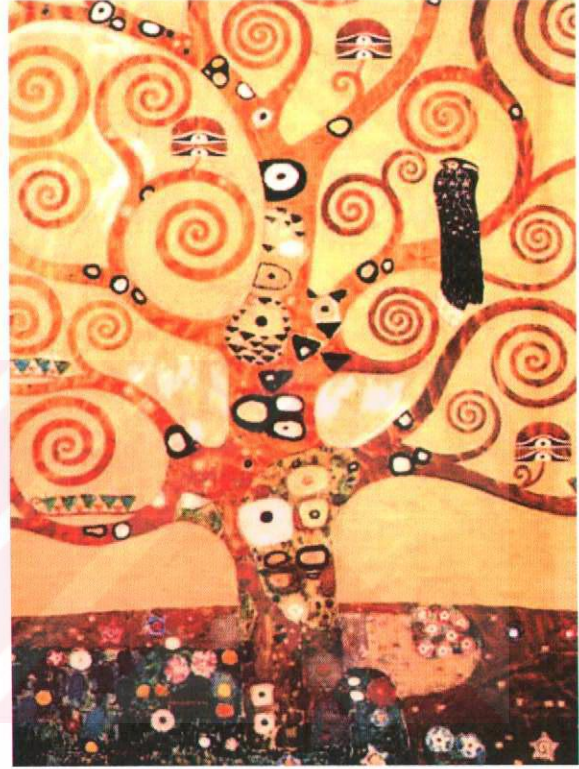
<sup>(1)</sup> İnci A. Birol, Çiçek Derman (1991): Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul:s.169



örnekleri İskit ve kelt sanatında görülür. Resim 43’de Hayat ağacının üst noktalarında yer alan motif ise Ra gözüdür. Resim 42ve 43’de Klimtin bezemelerinde kullandığı biçimlerin doğudakilerle benzerliğine dikkat çekilmiştir.



**Resim 42** Irak Samarra Dar al-Khilafa sarayından  
Çini 9.yy.ın ilk yarısı Almanya İslam Sanatları Müzesi



**Resim 43** Hayat Ağacı Gustav  
Klimt

Friederike Maria Beer'in portresinde (1916) Klimt hem figürün kıyafetindeki helezonik diagonal hareketlerle doğuya özgü bir kompozisyon yaratmış hem de portre geleneğinin Uygurlara dayandığı göndermesini bu sembolik resimle ifade etmiştir. Arka

planda Uygur fresklerinde bulunan minayütlere benzer bir sahne yer almaktadır.

(Resim 44)



**Resim 44**

Friederike Maria Beer'in portresi  
1916

“İnsan yüzüne ferdî bir özellik vermek yani portre yapmak sanatı ilk defa 750'den sonra Türk duvar resimlerinde başlamıştır. O zamana kadar insan vücudunun diğer kısımları gibi yüz de şemalara göre çiziliyor ve resmin altına adı yazılarak ayırt ediliyordu. Fresklerde, resmini yaptırmak isteyen kimseler tasvir ediliyor, böylece çeşitli insan grupları Hint ve Çin rahipleri, Toharlar, İranlılar görülmüştür. Uygurlar kendilerinden farklı insanlar üzerinde dikkatlerini toplayarak, bunları tiplere ayırdılar ve kendilerini de daha belirgin olarak görmeye başladılar. ...Göktürk'lerde ve uygurlarda eskiden bengu ve mengü adı verilen hatıra taşlarına ölen kahramanın adı, ünvanı memuriyeti ve yaşı yazılarak onlar ebedileştirildi. Bunun için onun taşının herhangi bir değişmeye imkan vermeyecek şekilde belirtilmesi gerekiyordu. Uygurlarda bu fikir sonradan tesirini göstermiş olmalıdır.”<sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup> Oktay Aslanapa, (1997):*Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, 4.basım ,İstanbul:s.16,17

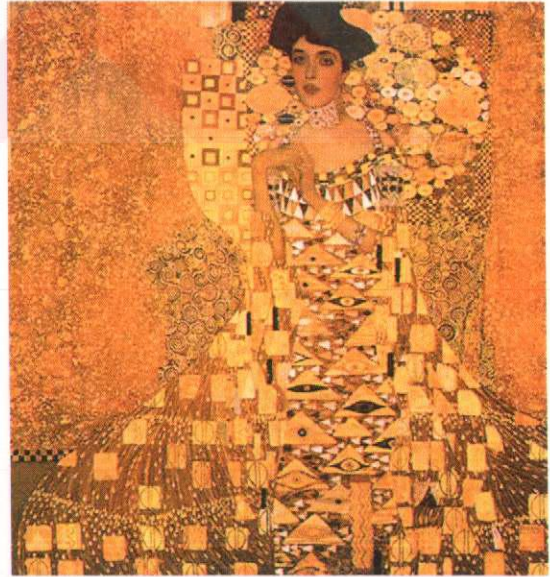


Avusturyalı Klimt'in Türk sanatından etkilenmesinde şaşırtıcı bir yan yoktur.

Macarların Avrupa Hunları olduğunu, Osmanlı'nın XVI. ve XVII.yy.da Viyana'yı iki kez kuşattığını biliyoruz. Viyana müzelerinde Türklere ait pek çok eser mevcuttur. Avusturya milli kütüphanesinin Türkçe yazmalar kısmında minyatür sanatı açısından önemli eserler bulunmaktadır.<sup>(1)</sup> Resimlerinde doğuya pek çok gönderme de bulunan Klimt, bu sayede hem sanatın köklerini sorguluyor hem de sembolizmin temelde doğunun vasfı olduğunu vurguluyordu.



**Resim 45** II Selimin Minyatürü.,1570



**Resim 46** Gustav Klimt, *Adele Bloch Bauer I*, 1907

<sup>(1)</sup> Altan Araslı, (2001): *Avrupa'da Türk İzleri*, Kültür Bakanlığı Yay., 2.cilt , Ankara: s. 248

Klimt'in resimlerindeki figürlerde Osmanlı Padişah yada kıyafet albümlerindeki minyatürlere özgü süslemeci tarz görülür.

Sembolizm'in önemli isimlerinden bir diğeri de Gauguin'dir. Bilindiği gibi Gauguin Avrupa uygarlığından en çok kaçmak isteyen özgürlüğü ve huzuru Avrupa dışında bulan bir sanatçıydı. Tahiti onun için doğu havasını koklayabileceği bir yerdi. Hem teknik olarak doğuya özgü sanattan etkileniyor yerlilerin geleneksel ahşap oyma sanatını uyguluyor, bir yandan da onların sembolizmine öykünüyordu.



**Resim 47** Paul Gauguin “*Aşıkın Mutlusundur*” 1889



“1767’de keşfedilen bu Pasifik adası artık Fransız askerlerinin ve resmi görevlilerinin kendi ülkelerindeymiş gibi kurumla dolaştıkları sıradan bir sömürge durumundaydı.”<sup>(1)</sup>

Gauguin“Daha sonra eski dünyada tüketilmek üzere yerel kültürü sömürmek için adaya gitmiş”(1) olarak nitelense de hiç olmazsa doğuya özgü sanatın hakkını teslim etmiştir:

“İlkel sanat ruhtan yola çıkar ve doğa ilkel sanatın hizmetçisidir. Uygur toplumların sanatı olarak adlandırılan şey ise şehvetten yola çıkar ve doğaya hizmet eder. Doğa birinci tür sanatın hizmetçisi, ikinci tür sanatın sahibesidir. Doğa tapılırcasına sevildiği zaman ruhu aşağılar ve bu durum Natüralizmin iğrenç hatalarına nasıl düştüğümüzü açıklamaktadır.”<sup>(2)</sup>



**Resim 48** Paul Gauguin: *Nerden geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz*, 1897-98,

<sup>(1)</sup> İngo F. Walther, (1997): *Paul Gauguin*, Çev.Ahu Antmen, ABC Kitabevi, İstanbul: s.39

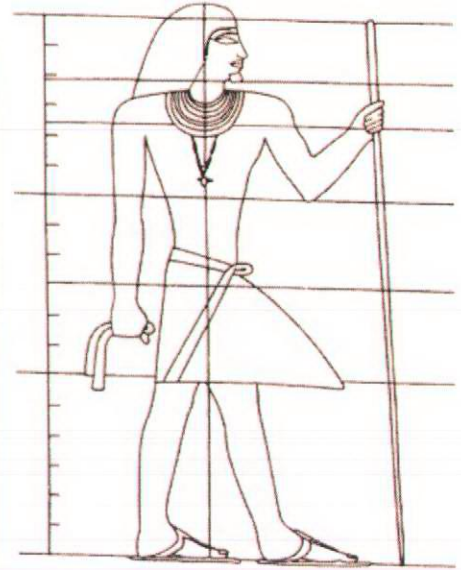
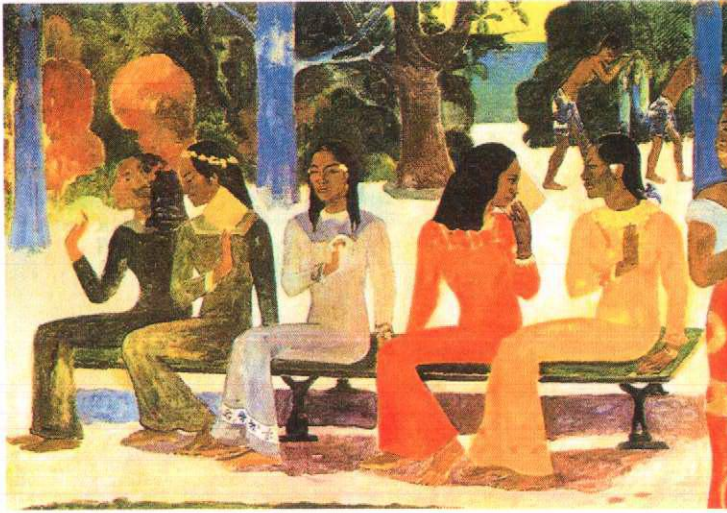
<sup>(2)</sup> Maurice Sérullaz ,(1991): *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul: 3.basım, s.100

Avrupa uygarlığının temellerinin doğu ile ilişkisine dikkat çeken Gougin Doğu çalışmalarından filoloji araştırmalarından etkilenmiş olmalıdır. Resim 48’de kültürün kökeninin Hindistan bağıntısı (Hint-Avrupa dili) üzerine bir gönderme var gibidir.

“1891’de Georges Albert Avner Resimde Sembolizm adlı şu yazıyı yazar: Mantıksal açıdan sanat yapıtı şu nitelikleri taşımalıdır:1-Amaç düşünceyi anlatmak olduğunda idealisttir. 2-Bir düşünceyi şekiller yoluyla ifade ettiğinden sembolist özellikler taşımalıdır. 3-Bu şekiller ve işaretler herkes tarafından anlaşılabilir biçimde dile getirileceğinden resim sentezci olmalıdır. 4-Nesne yalnız nesneden ibaret değildir. Öznenin algıladığı düşüncenin göstergesidir. Bu nedenle resim öznel olmalıdır. 5-Bütün bunların sonucu resim süslemeci (dekoratif) özellik taşımalıdır. Mısırlıların Yunan ilkellerinin de ele aldığı gibi tam anlamıyla süslemeci resim aynı zamanda öznel, sentezci, sembolist ve idealisttir.”(Sérullaz,1991: 100)

Bu ölçütleri ile sembolik sanat yapıtı doğuya özgü tüm nitelikleri taşır.

Resim 49’da ise Mısır sanatındaki figürlerde kullanılan betimleme biçimi uygulanmıştır.(Yüz yandan, göğüs cepheden, bacaklar yandan)



Resim 49 “Bugün Pazara Gitmiyoruz (Ta Matate)”, 1892

Şekil 15 Antik Mısır’da insan figüründe ölçüler



Gauguin gibi Fransız olan Lacombe'de gerek teknik biçim ve estetiği ile gerek sembolik anlatımıyla doğuya yaklaşan sanatçılardan biridir.



**Resim 50** Georges Lacombe, 'Rüya', 1893, Musee D'Orsay, Paris.

Buraya kadar ki veriler ve Avner'in ölçütleri (Sérullaz,1991: 100)gösterdi ki sembolikler gerek estetik (sembolik resim süslemeci olmalıdır) ; Psikolojik olarak (Nesne yalnız kendinden ibaret değildir. Öznenin algıladığı düşüncenin göstergesidir, insan duyguları ızdırapları tutkuları ele alınırken her zaman kutsallara gönderme ve gizcilik); sosyolojik olarak (sembolistler yerli sanatın yada doğunun ele aldığı konuları konu olarak seçmişler toplu yaşama sahneleri gibi ); olayın felsefik boyutu aşkın estetikle ilgilidir. Gizcilik tüm bilinenler üstünde gizli olan en üst güzele ulaşma anlamındadır.

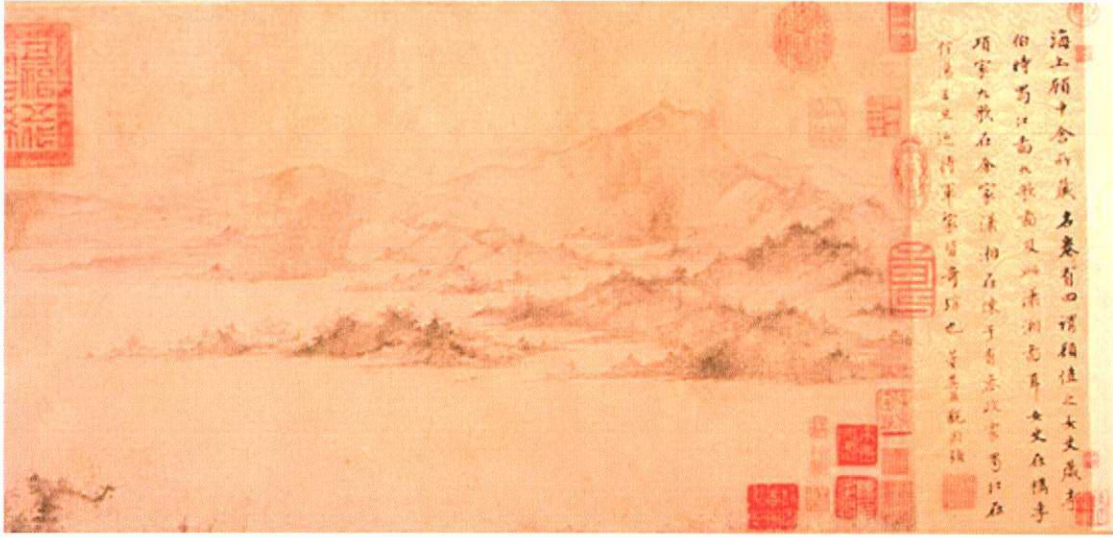


## Empresyonizm

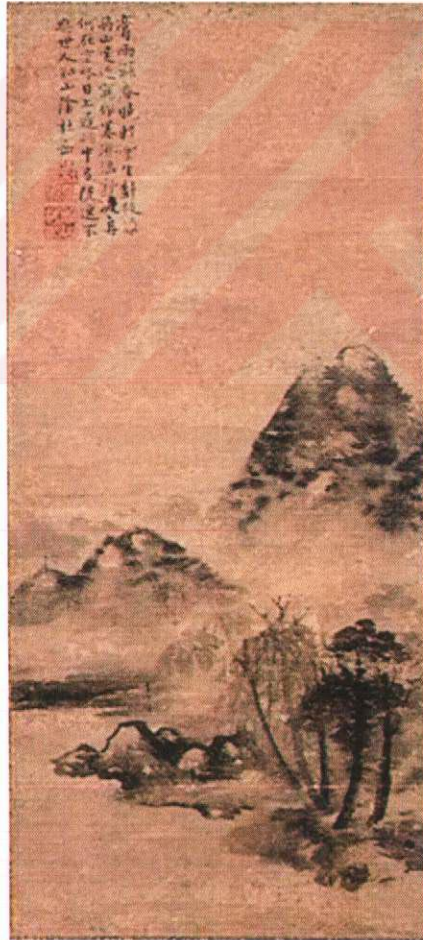
“..... zamanın genç ressamlarını ileri derecede etkileyen bir başka etken de, Japonya ve Japon usulü bazı şeylerdir. 1854'den sonra Japonya ile Fransa arasındaki diplomatik ilişkiler yeniden kurulmuş ve bunun bir sonucu olarak Fransa'da Japon sanatı ile ilgili bir çok sergi açılmıştı. Fransız sanatçıları bu sergiler sayesinde Japon baskılarını ve Utamaro (1755- 1806), Hokusai (1760-1849), Hiroshige (1797-1858) gibi büyük Japon sanatçılarını tanıma fırsatı buldular. Zarif renkleri kadar merkezden uzaklaşıyorlar izlenimi veren genel görünümü, yalın biçimleri ve resim yöntemi ile Japon baskıları batılı gözler için alışılmamış ve etkileyici yapıtlardı. Aralarında Manet, Monet, Renoir, van Gogh, Toulouse-Lautrec, Gougin ve özellikle Degas bu arada Sembolistler ve Nabiler olmak üzere bir çok sanatçı, Japon sanatından etkilendi. Rue de Rivoli'de La Porte Chinoise (Çin kapısı) adlı yeni bir dükkan açılmıştı ve burada genç empresyonistleri büyüleyen ve etkileri onların bir çok yapıtında hissedilen Çin ve Japon sanatına ait örnekler bulunuyordu.” (Sérullaz ,1991: 12)

Çoğu sanat tarihçisi tarafından Modern sanatın başlangıcı kabul edilen Empresyonizm, ardılı sanatçılar tarafından bazen gerçeğe körü körüne bağlılıkla da suçlanmıştır. Fizikteki renk-ışık bilgilerinde gelişmelere dayandığından ve lokal renk yerine ışık tayfının nesnedeki gerçek yansımalarını takip ettiğinden Barbizon okulunun devamı sayılması ve gerçekçi olarak adlandırılması doğru olabilir; bununla beraber geçişin doğada değil bakanın gözünde olduğu algılarla an ve şartlarla değişebileceği izafi bir gerçeklik süreci başlatmıştır ki bu da modernizm ile ilgilidir. Empresyonist sanatçının resimlediği dünya artık değişmez bir gerçeğin belgesi değil anlık değişimlerin dünyasıdır. Rönesans sanatçısı ise değişeni değil değişmeyi vermek istiyordu. (Tunalı, 1989: 15,83)

Empresyonizmle birlikte belirsizlik ilkesi resme girmiştir ki bu da soyuta giden bir yoldur. Empresyonist sanatçının dünyayı yalnız bir an için kendi algılamış olduğu; uçucu, akıp giden, değişen soyut bir dünyadır. Uzak doğu resminde de benzer bir olguyla karşılaşırız . Çinli yada Japon sanatçı spontan (kendiliğinden, ani) hareketlerle resmini bitirir. Bu manzara resimlerinde sanatçının duyusu ile yaratıcı sürecin tamamlanması arasındaki mesafenin ne kadar kısaldığı sezilir. Anlık bir coşku ve vecd hali içinde sanatçı resmini yüzye aktarır. Bazen duyularını sonuna kadar açan sanatçı resminin bir köşesine bir dize bile sıkıştırır. Doğulu sanatçı için evreni okumak ve anın büyümesine karışmak ve anı yaşamak önemlidir Yaşanan o an bir daha yaşanması mümkün olmayan biricik bir andır. Empresyonist ressam gibi resim konusunu doğadan seçen doğulu sanatçı onu kendiliğinden hareketlerle anlık bir duyumuyla bitiriyordu. Yine yer yer sınır çizgilerinin erimesi noktasal vuruşlu fırça darbelerinde de benzerlikler vardır. Hava perspektifi, atmosfer etkisi ve renk ve biçimlerin eriyip kaynaşması da diğer ortak noktalarıdır. Benzer bir başka özellikleri de seçtikleri konular gibi resimlerine doğadaki anlık duyusu anımsatan isimler vermeleridir.

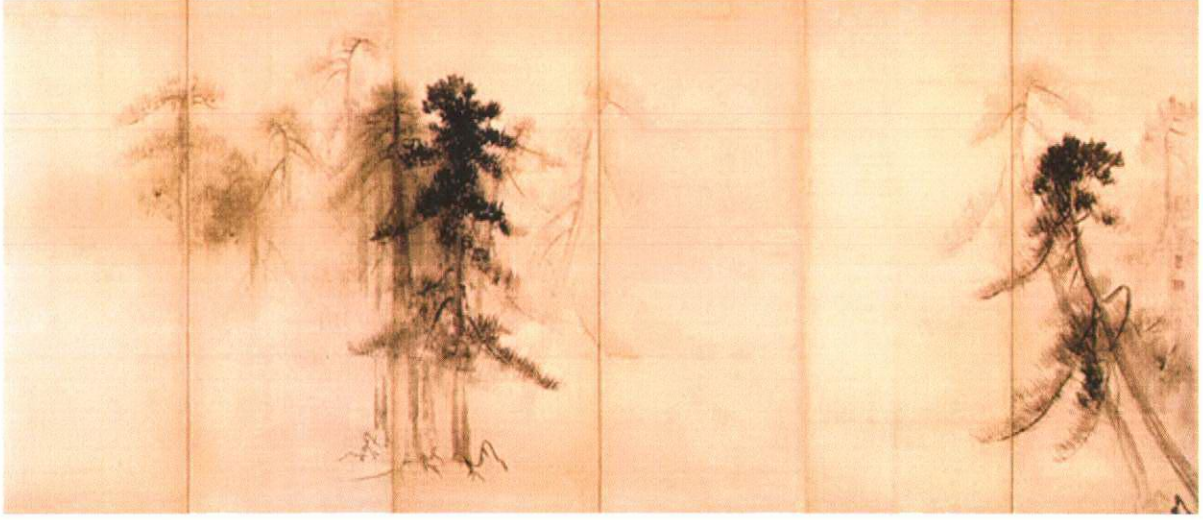


**Resim 51** By Li.Çin resmi 'Xiao-xiang'a doğru gezi görünümü', 12.yy



**Resim 52** Çin resmi Ming Dönemi, 14. yy. 'Manzara'Du Guandao yazıtlı





**Resim 53** Hasegawa Tohaku'dan

'Çam Ağaçları' Momoyama Perodu, 16. yy. Japon resmi.



**Resim 54** Yosa Buson (1716-1783).

'Dağlardan ve Çayırlardan Çıkış'  
Edo Perod, 18. yy. Japon resmi.



Empresyonistlerin uzakdoğu sanatından etkilendiği sır değildir:

“...Japonya XIX.yy.ın yansında, Avrupa ve Amerika ile ticaret ilişkisi kurmak zorunda kalınca, çoğun ambalaj kağıdı olarak kullanılan bu baskı resimlerini çay satan dükkanlarda düşük fiyatla bulmak olanaklıydı. Bu baskıları derleyip onların güzelliklerini ilk değerlendiren kimseler, Manet çevresinin sanatçıları oldu. Bu baskılarda Fransız ressamların kurtulmak için can attığı ve ne akademi kurallarının ne de kalıpların bozabildiği bir gelenele karşılaştılar. Japon baskıları onları bilinçsiz olarak hala ağırlığını duydukları Avrupa geleneğinin ayırtına varamalarında yardımcı oldu. Japonlar dünyanın beklenedik ve alışılmadık görünümünden haz alıyorlardı. Ustaları Hokusai (1760-1849), Fujiyama dağına çıkarak iskelesinin ardından rastgele görüldüğü biçimde betimliyordu. Utamaro (1753-1806) bir baskının kenarının veya bir perdenin kestiği kimi figürlerini göstermekten çekinmiyordu. İzlenimcileri etkileyen şey de,Avrupa resminin bunca ilkel bir kuralından bunca atak bu yan çizmişti. Bu kuralı onlar, görüntü hakkındaki bilginin eskimiş egemenliğini n en son sığınağı olarak görüyorlardı. Niçin bir tablo hep tam bir figürü veya hiç olmazsa bir figürün en önemli yanını göstermek zorundaydı? Bu olanaklardan en derin biçimde etkilenen ressam Edgar Degas (1834-1917) oldu...” (Gombrich, 1980: 417-418)

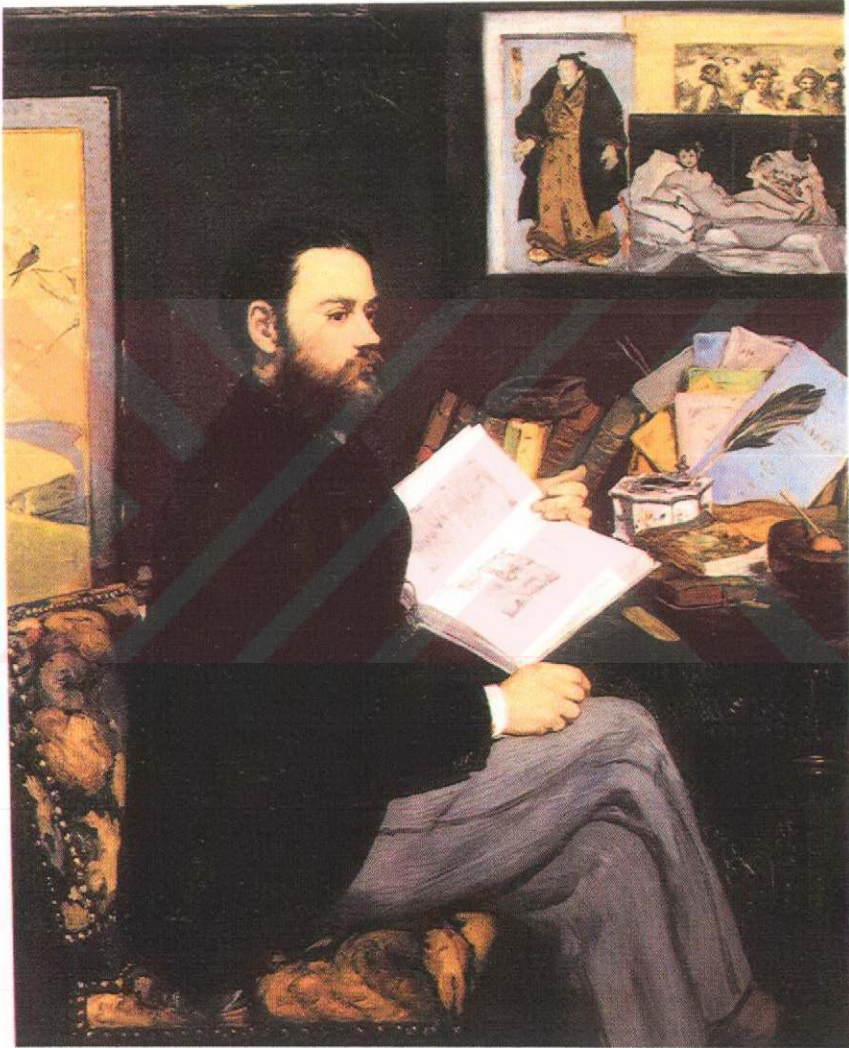


Resim 55 Kitagawa Utamaro (1754-1806)



Resim 56 Edgar Degas *Dört Dansçı*, 1899

Manet renk ışık gibi etkilerde Japon estamplarından yararlanırken yaptığı resimlerin bir köşesinde bu Japon resimlere yer vermiş,<sup>(1)</sup> pek çok empresyonistin yapıtlarından Japon serileri oluşmuştur.



**Resim 57** Manet ,1868, *Yazar Emile Zola'nın Portresi*

<sup>(1)</sup> Henri-Alexis Baatsch (1994): *The Impressionists*, Martial Productions, Paris: s.58



Monet'nin önemli eserlerinden biri Resim 58'de görülmektedir. Claude Monet acaba bu resmine neden Japon köprüsü ismini vermiştir? Resimde yatay çizgilerin yoğunluğu ile Japon sanatına özgü bir sükunet ve durağanlık gözlenir.

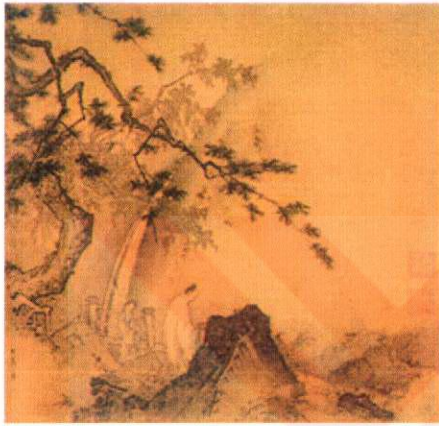


**Resim 58** Claude Monet, *Japon Köprüsü*, 1899

Romantizmin bazı örneklerinde ve empresyonizme gelindiğinde kompozisyonun gelenekten farklılaştığı görülür. Barbizon okulunda da görülmeyen boşluğun geniş yer tuttuğu bir yatay kompozisyon şeması oluşur. Uzakdoğulu ressamların doğayı çok iyi gözlemlediği önceki örneklerde gösterilmişti. Bu doğa kompozisyonlarında boşluk ve

dinginlik duygusu önemli bir özelliktir.

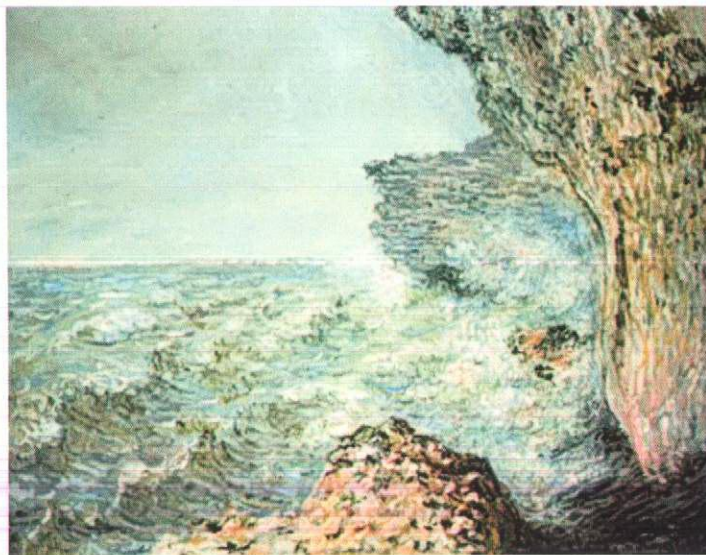
“Çinde Budist etkili güney ekolünde doğa en birinci temadır. Bir gölün kenarları, yalnız bir sandal, gölün kenarındaki hafif bir sis, bir sonsuzluk ve sükunet hissi verir. Resim kağıdın altındadır.Geniş bir gök ve ufuğa yer bırakır. Yada tek köşede gruplaşır. Bu Ma Yuanla ün kazanır.”<sup>(1)</sup>



**Resim 59** Ma Yuan,bitki albümü, 1190–1225 Çin



**Resim 60** Monet: Argenteuil Havzası, 1872, Orsay



**Resim 61** Monet:  
Fecamp'ta deniz, 1881,  
Stuttgart

<sup>(1)</sup> Franca Bedin, (1985): *Çin Sanatını Tanıyalım*, Çev. Eren Soley, İnkılap Kitabevi, İstanbul:s.45



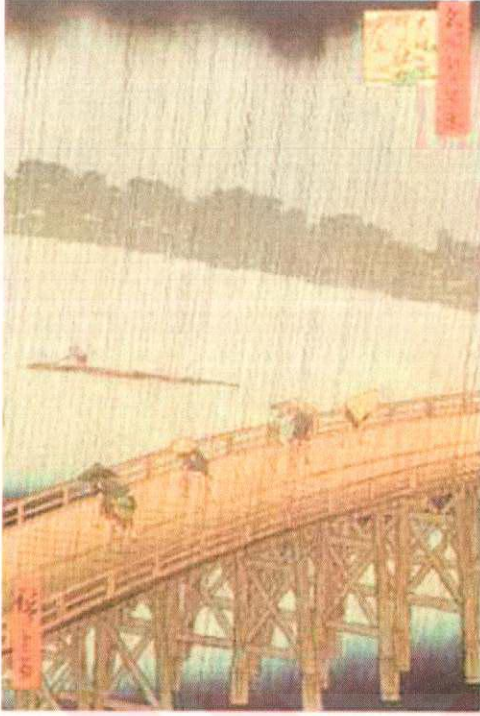
Monet'in 60 ve 61'deki resminde Çin güney ekolünün tüm kompozisyon özelliklerini bulmak mümkündür. Uzakdoğu sanatında hemen her zaman dikkat çeken atmosfer etkisi(bk.Res.53-54) empresyonist resimlerde de ortaya çıkar. Evren sanki bir tül perdesinin arkasından izlenmektedir. Ve öndeki nesnelere arkadaki nesnelere arasına bir hava tabakası sokulmuştur. En eski örnekler bakılırsa bu hava tabakasını resme sokma geleneği uzak doğuda daha önce başlamıştır. Rönesans'ta Leonardo'nun sfumatosu ile devam ettiği düşünülebilir.



**Resim 62** Monet Palazzo da Mula, Venice, 1908, NGW

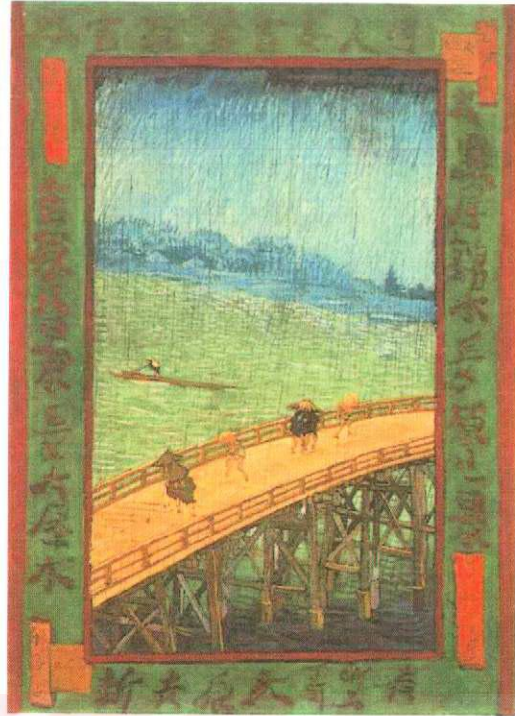
Dönemin ressamlarının Japon sanatçılardan reproduksiyon çalıştığını görülür.

Van Gogh da empresyonistlere sonradan katılmakla beraber bunlardan biridir.(Res.64)



**Resim 63** Hiroshige

*“Atake'deki Ohashi köprüsünde ani sağanak”*



**Resim 64** Van Gogh Japon

serisi: *Yağmurda köprü*  
Hiroshige'den sonra

Paris, 1887

## Ekspresyonizm

Münih’de 1911-1914 yıllarında Wassily Kandinsky , Franz Marc, önderliğinde Der Blaue Reiter (The Blue Rider) ‘Mavi atlı’ adlı bir grup kuruldu. Sonradan August Macke, Gabriele Munter, Alexei Jawlensky, Paul Klee ve Heinrich Campendonk gibi sanatçılarda gruba dahil oldu. Almanya’da da (la’tene) keltlere ait uygarlığın izleri olduğu biliniyor. Keltler ise orta asya ile ilişkilidir. (Strzygowski, 1975:103) Sanatında dil gibi atlılar yoluyla steplerden yayılmış olabileceği söylenmişti. Buradaki mavi atlı deyimi –ve pek çok resminde tekrarladığı atlı imgesi-bu yönde bir gönderme olmalıdır. Kandinski için ilerde “Rus, ama yeterince Rus değil”denecektir. Ataları güney Sibiryadandır. Dedesinin ataları Moğol prensliğinde doğmuştur ve sürülmüştür.<sup>(1)</sup>

Grubun yıllığına bakılırsa bu akın hareketiyle konunun ilgisi olabileceği anlaşılır:

“1807’de resim sanatının müziğe destek olan herkesin benimsediği yerleşmiş bir temel kuramdan yoksun olduğunu söylemişti. Bu ilke, yıllığın genel eğilimini yansıtıyordu. Sanat akademileri, ondokuzuncu yüzyıldaki korkusuz araştırmalara girişen sanatçıların ilgilerini kestikleri bilgi ve inançları savunuyorlardı. Bu durum nasıl bir çıkış yolu bırakıyordu? *Der Blaue Reiter* adlı yıllığın üstü kapalı bir biçimde öne sürdüğüne göre, bu sorunun yanıtı her türlü sanat biçimlerinin gözden geçirilmesi ve sanatı sanat yapan ve kalıcı olan niteliklerin saptanması ve sanatın geçici, sınırlı işlevinin anlaşılması ile ortaya çıkabilirdi. Bu yıllığın sayfalarını karıştıranları en çok şaşırtan şey de, onların daha önce sanat olarak düşünmedikleri pek çok örneğin kitapta yer almasıydı. Kitaptaki resimlerin ellisi, çoğu dinsel konularda cam üstüne yapılmış Bavyera resimleriyle dinsel ve dindışı Rus baskılarından oluşan Avrupa halk sanatının örnekleriydi. Birçok sayfalarda da çocuk desenleri yer alıyordu. Bunun dışında

<sup>(1)</sup> Anette and Luc Vezin, (1992): *Kandinsky and Der Blaue Reiter*, Pierre Terrail, Paris: s.21

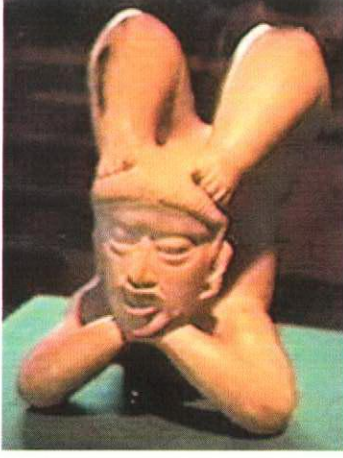


geçmişin sanatı, Gauguin'in "boyalı tahta kabartma bir parçasının yanına konan çok eski bir bronz kabartma, bir Bizans mozaïği, birkaç ortaçağ Alman ve Fransız parçası, —Dürer dönemi bir Alman sanatçısı olan— Baldung Grien'in bir tahta kalıbı ve El Greco'nun bir tablosu ile temsil ediliyordu. Elliden fazla resimle de Empresyonizm-sonrası modern sanatın bir dökümü yapılıyordu. Bunların arasında yeterli sayıda Kandinsky, Marc ve arkadaşlarının yapıtlarıyla birlikte yeni Fransız sanatından birçok Örnek (Matisse'in *Dans* ve *Mizikli*\* Picasso, Delaunay vb.), Almanya'dan (Kirchner, Heckel, Nolde ve başkaları) ve Rusya'dan seçilmiş yapıtlar vardı. Ayrıca yeryüzündeki çeşitli ilkel toplulukların yaptıkları mask, insan ve başka nesnelere de on altı resmi vardı. ( Lynton, 1982: 46)

Bu yıllıkla sanatın ortak değerleri kültürler arası bir süzgeçten geçirilerek gerçek genelgeçer ölçütlerinin neler olabileceği belirlenmeye çalışılmıştır. Yıllıkta sözü geçen bizans mozaïği (mozaik musadan kalma anlamındadır ilk örnekleri babildedir.) doğuyla ilintilidir. Bizansın Roma imparatorluğunun devamı olduğunu biliyoruz. Yine Alman ve Fransız ortaçağı yani roman sanatı doğuludur. Görülüyor ki Mavi atlı grubu kültürün ortak çıkışına işaret ediyor oradan evrensel bir sanat anlayışı geliştirmeye çalışıyordu. Bu yıllıkta ortaçağ bitiminden Empresyonizm sonrası döneme kadar Avrupa'ya ait hiçbir esere yer verilmemiştir. ( Lynton, 1982: 46) Dışavurumculuk yada ifadecilik anlamına gelen ekspresyonizmin pek çok örneğini doğuya özgü sanatlarda görmek mümkündür. Ortaçağda doğu etkisinden araştırmada sık sık söz edilmiştir. İlk dışavurumcu örnekleri yine ortaçağ sanatında (Roman sanatı) bulmak mümkündür. Modernizmle beraber bu farklı kültürlerin sanatına ilgi ifadeciliği Avrupa sanatına sokmuştur. Ekspresyonizm akımının



sonraki yönelimleri de bu anlayış çerçevesinde geliştirecektir. Doğuya özgü sanatlardaki ifadeciliğe iki örnek aşağıda verilmiştir. (Res.65,66)

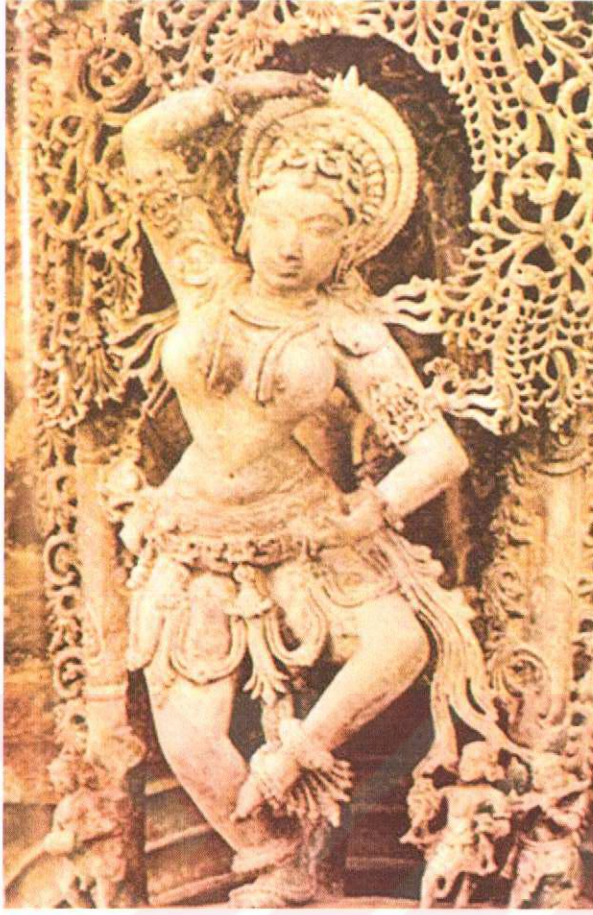


**Resim 65** Resim Tlatilco'dan seramik heykel, klasik öncesi dönem, Mexico



**Resim 66** Yarasa tanrısı, insan ölçüsünde kil heykel mezo amerika zapotec kültürü

Hint sanatında ifadecilik ise kol ve bacaklardaki hareketlilik ve vücudun kıvraklığı ile yansır.(Res. 67)



Resim 67 Tapınak heykelinden kadın dansçı, Hoysala Dönemi M.s. 1000-1346

Artık yalnız gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak ve öykünmek istemeyenler

Ekspresyonist sayılıyordu. (Richard,1984: 9) Doğuya özgü sanatların ifadecilik

imkanlarından büyük ölçüde yararlanan sanatçılardan biri de Matiss'ti. Theodor Daubler

Matisse'i Ekspresyonizmin önderi olarak gösterecek ölçüde ileri gitmiştir.

(Richard,1984:8)



**Resim 68** Henri Matisse,  
*Madam Matisse: Yeşil Çizgi* 1905

“Genellikle Picasso'nun Afrika sanatına çok şey borçlu olduğu söylenir. Oysa bu uzak kabile insanların yapıtlarına ilk ilgi gösterenlerin 'vahşi hayvanlar' diye tanımlanan Fovlar olması daha akla yakındır. Fovlar bu tahta oymaları son derecede dramatik nesnelere olarak görmüşler, önceleri yüzlerde ve figürlerdeki çarpıtmalar yüzünden kendilerine ürkütücü gelen bu yapıtların garip anlatımında zamanla güçlü uyumlar, hatta çekici ve inandırıcı bir doğalcılık ögesi bulmuşlardı. Bu örneklerden kullandıkları malzemenin niteliğine doğrudan doğruya yaklaşmanın değerini öğrenmişlerdi. Matisse ise bu sonucu ışık-gölge karşıtlığının yarattığı görsel gerilime benzeyen bir karşıt renkler gerilimi ile elde ediyor: Böylece yüzün bir parçasını gölgede bırakarak, ya da canlılığını azaltarak gözden yitirmek zorunda kalmıyor. Afrika heykelleri de, doğal biçimleri oldukları gibi taklit etmeden, yoğun bir kitle ve varlık duygusuyla bizi şaşırtabilir. Kaldı ki, Afrika maskalarının pek çoğu, bir yüzün ortadaki kabank bir çizginin iki yanındaki iki geniş düzlem olarak algılanmasını Öne sürerler. (Lynton, 1982: 16)

Matisse'in fovist örneklerinde yerli sanatların ve Afrika'nın etkisi büyüktür.

Duygu yoğunluğuna koşut dışavurum da zıt renklerle ifade edilmektedir.(Res.68)Afrika

maskelerinde yoğun bir ifadecilik olmak zorundadır çünkü maskeyi takan kişi farklı bir

kimliğe bürünecektir. Bu karakterin kişilik özellikleri en keskin çizgilerle ifade

edilmelidir. Maskeler ve kıyafet bürünülen rolün bir parçasıdır.



“ Afrika oymalarının çoğu Avrupa sanat gelenekleri ile kesin bir karşılık içindeydi. Bu garip, bize uzak ve bir anlamda zaman dışı sanatın gücünü ilk gören ve sanatçı arkadaşlarına gösteren kim olursa olsun, yaratıcı sanatın altın madeninde, zamanla hepimize açılacak zengin bir damar bulmuş oluyordu. Öyle anlaşılıyor ki, bu onuru Fransa'da Matisse ve Vlaminck gibi birbirine benzemeyen iki insan paylaşıyorlar. Bu onurun Almanya'daki sahibi ise gene 1904 yılında ressam Kırchner olmuştur. (Afrika oymacılığını sanat olarak ele alan ilk kitap, Alman sanat eleştirmeni Carl Einstein'ın yazdığı ve 1915'te yayımladığı *Negerplastik'ti*. 1916'da, New York'ta, Alfred Stieglitz'in *291* adlı dergisinde de Marius de Zayas'ın yazdığı 'Afrika Zenci Sanatı: Modern Sanata Etkisi' başlıklı bir yazı yayımlandı, Stieglitz 1914'te '291' Galerisinde bazı -Afrika heykelleri sergilemişti; de Zayas da yeni açtığı Modern Galeride New York'taki ikinci Afrika sergisini sunuyordu. 1910'dan başlayarak Paris'teki Paul Guillaume Galerisinde de on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl resim ve heykelleriyle birlikte Afrika sanatının örneklerini görmek mümkündür. Paul Guillaume'un *Sculptures negres* adlı kitabı ise 1917'de yayımlanmıştır” ((Lynton, 1982: 15-16)

Edschmid'in 1918'de anlattığı gibi, Ekspresyonist için salt gerçek, kişinin içindedir:

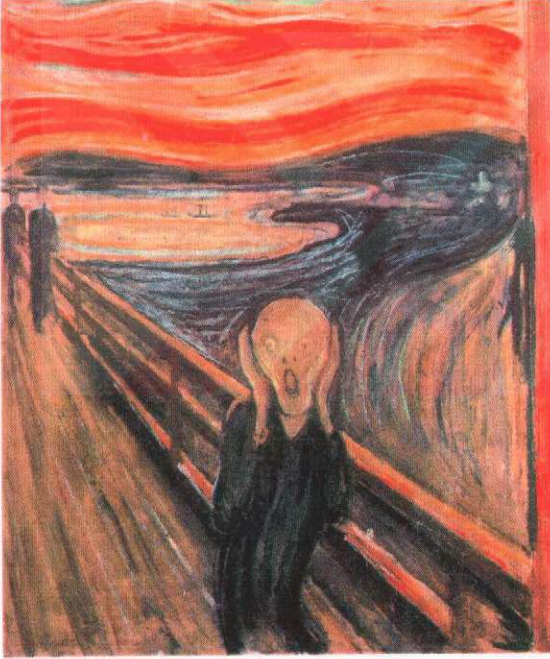
"Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsü arkasında saklıdır. Bir olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeyerek doyuma eremeyiz. Verilmesi gereken dünyanın görüntüsünün arınmış, lekесiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız kendi içimizde bulunmaktadır"<sup>(1)</sup>

Böylelikle , “Ekspresyonizm terimi, üsluplaşma, çarpıtılma ve biçimlerin zorlanarak yalınlaştırılması anlamıyla sınırlanmıştır.” (1) Ekspresyonizmi bu anlamıyla aldığımızda tümüyle doğu sanatına özgü bir nitelik olduğunu kabul etmemiz gerekir. Ekspresyonizmdeki bu etkileşim türü daha çok sanat eleştirisinin psikolojik boyutuyla ilgilidir. Yani Avrupalı sanatçıda artık doğulu sanatçı gibi dış dünyayı kopya etmek

<sup>(1)</sup> Richard, 1984:12



yerine kendi duygularını ön plana çıkarmış insnalık dramını ve psikolojisini göz önüne sermiştir. Artık sanatın anlamı yansıtmak değil doğuya özgü sanatlarda olduğu gibi dışı vurmaktır. Bilindiği gibi Empresyonizmde bile izlenimlerin yansıtılması amaçtı ama bu amaç sanatçının anlık kendiliğindenliğiyle biraz kırılmaya başlanmıştır.Ekspresyonist resmin izleyende oluşturduğu psikolojik durum ise empatidir. İster istemez suje kendisini sanatçının yada tüm insanlığın dramı içinde bulur.



**Resim 69** Munch Çığlık 1893



**Resim 70** Ağaç Maske Nijerya

Ekspresyonizmde biçimlerin zorlanarak yalınlaştırılması Matiss'i soyuta ve biçimciliğe yaklaştırır. Eyüboğlu, S.(1982:73)'na göre minyatürü diriltmek olmayacak bir şeydir. Matiss'in resminin ise minyatürle hiç ilgisi yoktur. Bu yorumların

araştırmaya dayalı olmadığı açıktır. Matisse'te doğulu uslubun yoğunlaştığı dönem Morocco dönemidir (1910 sonrası). Bu dönem eserleri 1970'de Paris'de ve Rusya'da sergilenir.<sup>(1)</sup> Morocco (Kuzey Afrika), İspanya'ya Akdeniz'de komşudur, 750'den itibaren İslamı İspanya'ya Emevilerin götürdüğü belirtilmiştir, kuzey Afrika'da Tulun Türklerinin 850 itibari ile hakimiyet kurdukları biliniyor. Morocco özellikle Türk-islam etkisinin yoğunlaştığı bir sahadır. Matisse'te minyatür etkisi açıktır.<sup>(2)</sup>

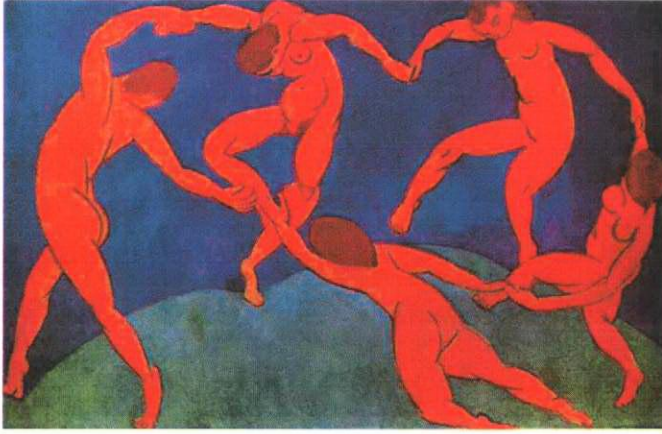


**Resim 71** Henri Matisse.  
*Ressamın Ailesi*, 1911.

<sup>(1)</sup> *Henri Matisse a Retrospective*, (1992): The Museum of Modern Art, Eylül-Ocak, New-York: s.1,6

<sup>(2)</sup> Minyatürle soyut resmin karşılaştırılması kübizm başlığı altında verilmiştir.

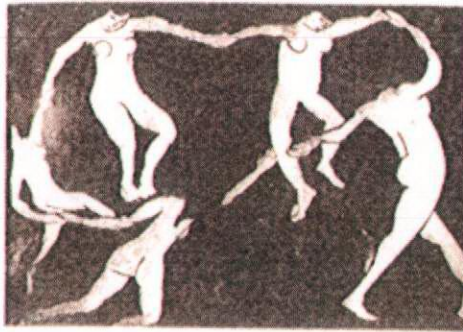
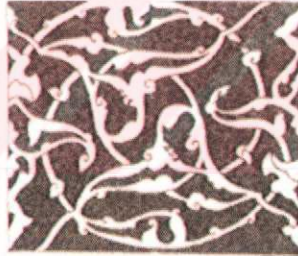




Resim 72 Henri Matisse, *Dans*, 1910.



Resim 73 Rumi Motifi ayrıntı



Resim 74 Rumi- Matisse ilişkisi.

Resimlerde ise Türk- İslam sanatındaki Rumi <sup>(1)</sup>ile ilişkiler gösterilmiştir.<sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> Hayvan şekillerinden bitkisel biçimlere dönüşen motifler

<sup>(2)</sup> Zeynep Yasa Yaman(1994): "Türk Resminde Etkilenme ve Taklit Olgusu," *Türkiyede Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, Ağustos, Sayı 14:s.26-27

## SOYUT SANAT

Soyut sanatın ne zaman başlayıp bittiğine karar vermek güçtür. Soyutlama modern sanatın belirleyici özelliğidir. Sanat eleştirmenleri soyut ile soyutlamayı birbirinden ayırma eğilimindedirler. Non- objektif (nesne dışı), non figüratif (figür dışı) sözcükleriyle de tanımlanan soyut sanatın bütünüyle düş ürünü olabileceği varsayılmaktadır. Doğadaki nesnelere basitleştirilip şemalaştırılmasında ise soyutlama teriminin kullanılması önerilmektedir. Non-figüratif bir şey mantık olarak mümkün değildir. İnsanın betimleme yapmadığını zannettiği anlarda da bilinçaltında bazı imgeler vardır bu imgeler gerçeğini çağırır hayallerdir. Bu açıdan bakılınca soyut sanat yoktur, sanatın var olandan bağımsız olması düşünülemez. Sanatla insan var olandan yola çıkarak mevcudun ötesine geçer.

Önceleri insanlığın, resimde şematik aşamadan gerçekçiliğe doğru evrimleştiği düşünülürken yapılan araştırmalar bu yargıyı değiştirmiştir.

“Felsefede somutun tekeli anlattığı , buna karşılık soyutun sınıflandırmalar özümlemeler, elemeler sonunda varılan bir genelleme olduğu varsayımı vardır. Bu görüşe göre soyut anlatım düşüncenin üstün bir aşamasıdır.”<sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup> “Soyut Sanat”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2000:1689



İslam yayılışının sanat üzerindeki etkisinden söz edilmişti. Bu etkiye en çok

maruz kalan alan ise soyut sanattır .

“Eğer bugün doğu halılarındaki renk düzenlerinin denge ve uyumuna, yaratıcı zenginliğine hayran kalabiliyorsak , bunu son çözümlemede sanatçının kafasını gerçek dünyadan saptırıp onu çizgi ve renklerden oluşan bir düş dünyasına iten Muhammet’e borçluyuz. Bir süre sonra kimi Müslüman mezhepleri, imgeler konusunda daha esnek yorumlara gittiler; böylece din ile herhangi bir ilintisi bulunmaması koşuluyla figür çizimine ve görsel açıklamalara (illustrations) izin verdiler. XIV. Yüzyıldan itibaren İran’da daha sonra da Müslüman Moğolların egemenliği altındaki Hindistan’da romanların, tarihsel öykü ve masalların görsel açıklamaları; o yerlerin sanatçıların kendilerini yalnızca figürsüz motifler çizmeğe zorlayan sıkı düzen sayesinde neler öğrendiklerini belgelemektedir.”<sup>(1)</sup>

Gombrich (1980:104): sanatçılar için büyük olanakların , nesnelere gördükleri gibi imgeleştirme hevesinden vazgeçmelerinden sonra açıldığını savunur. Soyut sanatın yolu hemen daima kaligrafiyle kesişir. Soyutlama nesnelere sembollere ve harflere dönüştürdü. Yazı ve figür arasında bir ilişki vardır. Baltacıoğlu (1993:87)Türk kaligrafisinde yazı-figür ilişkisine değinir.<sup>(2)</sup> Eyüboğlu’ da (1975:8-9) bir makalesinde yazının resmin dayandığı dört ana direği kullandığını; çizgi,nokta, leke ve renkle yapısal olarak resim özellikleri gösterdiğini söyler. <sup>(3)</sup>

“Günümüz ressamı eski yazı ustalarında bir resim tadı buluyorsa bu ne sihirdir ne keramet. Gözle tadılan sanatlarda iyi akort edilmiş bir piyanodaki kadar kesin kurallar vardır.İster Latin harfi ister çivi yazısı ister Çin işi olsun ister Japon işi resimdir her işin başı.”<sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup> Gombrich, 1980: 104

<sup>(2)</sup> İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, (1993):*Türklerde Yazı Sanatı*, 1.b., Kültür Bakanlığı Yay. Mersin: s.87

<sup>(3)</sup> Bedri Rahmi Eyüboğlu, (1975): “*Yazı Sanatı Resmin Dört Direğinden biri, Çizgi Başta Olmak Üzere Lekeden , Az Çok da renkten Yararlanır* “Eski yazılar 2-Milliyet Sanat , Ocak: s.8-9



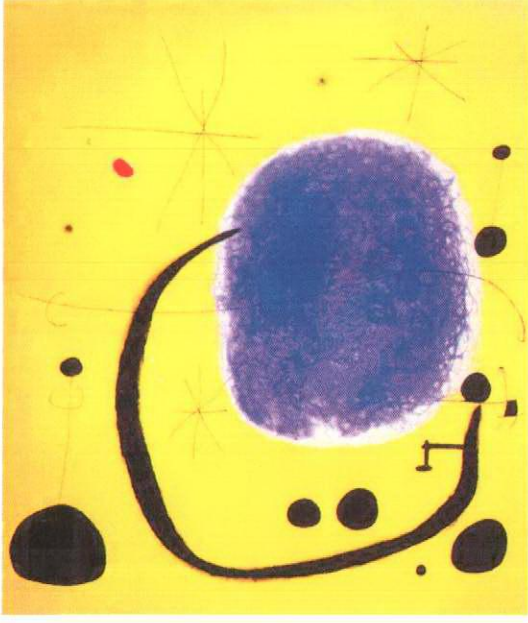
Resim 75 Kandinsky *Composition X* 1939

“Arap yazısının kullanılma sahalarının ve farklı yazı malzemelerinin kullanılma tesiri le şekil balkımından iki tarz oluşmaya başlamıştır. Harflerin şekillerinde sert köşelerin hakim olduğu tarz ...süratli yazılabilen yumuşak ve kavisli özelliklerin bulunduğu ikinci tarz. .... İkinci tarzdan ise celil, tomar, sülüseyni sülüs, verrâkî, muhakkak, rrâkî gibi biçimler oluşmuştur.”<sup>(1)</sup>

Birinci tarza küfe şehrinde geliştiği için küfe denmiştir. Sülüs yazıda harflerin anatomisinde keskin ve sert görünüşler tamamen kaybolup, onun yerini düz ve eğri çizgiler kaplamıştır.(1) Daha öncede belirtildiği gibi İslam sanatının Avrupa’da yoğun olarak yaşandığı yerlerin başında İspanya gelir, İslam kaligrafisinin yansımaları Miro’da gözlenir.

<sup>(1)</sup> Abdülhamit Tüfekçioğlu, (2001): *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, T.C.Kültür Bakanlığı Yay., 1.b., Ankara: s.7



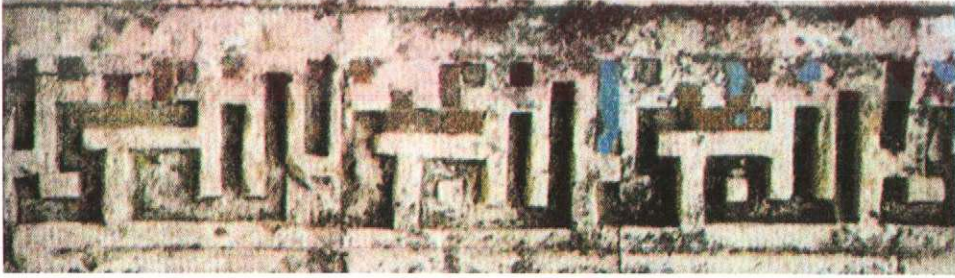


**Resim 76** Joan Miró *Gök mavisinin altını*. 1967



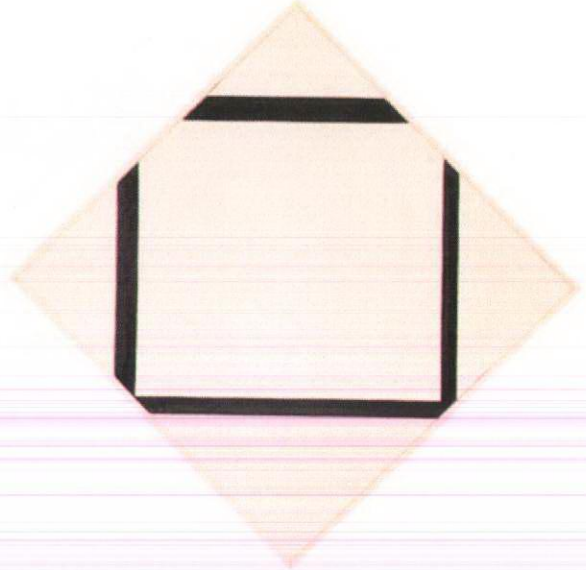
**Resim 77** İstanbul Firuz Ağa Camii ayrıntı

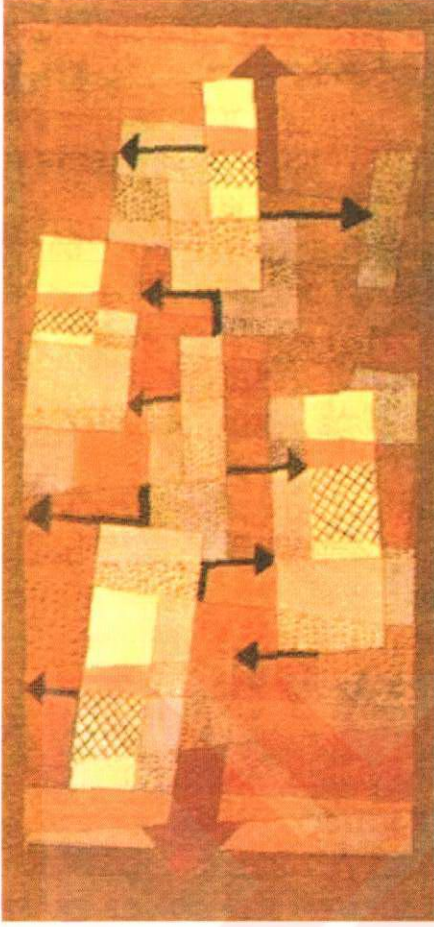
Mondrian'ın resimleri ise küfi etkisi açısından dikkat çekicidir.



**Resim 78** Edirne'de Şah Melek Paşa Camii kapı bordürü

**Resim 79** Piet Mondrian, *Composition No. 1* 1930





**Resim 80** Kompozisyon: Paul Klee (1916)



**Resim 81** Orta Anadolu - Niğde- Aksaray kilim

Soyutlama nesneleri yalınlaştırır. Bu da bazen temel geometrik biçimleri

doğurur. Geometrik biçimler doğuya özgü sanatlarda daima tekrarlanır. (Resim 80-81)

“ Anadolu kilimleri ve Avrupa tapestryleri birbirleri ile yapısal bir benzerlik içerirler. Anadolu kilimleri gerek renk alfabeleri, gerekse kompozisyon düzenleriyle modern sanatın temelini etkilemişlerdir.”<sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup> Özay, 1997: 62



## Soyut Ekspresyonizm

“Bizim benzerlik vakamıza gelince sanıyorum ki bu savaş gerçeğinin dehşeti karşısında gerçeğe küsen Batı sanatının soyut bir dil arayışıyla ilgili: Taşizm, Lirik soyut ,Kobra Hareketi. ...Bu arayış zaten modernliğin başından beri süren şark estetiğine karşı olan ilginin birden yeniden canlanmasına yol açıyor. Kandinsky'nin sözleriyle şarkla paylaşılan insan ruhunun sesi, yegane evrensel ses haline geliyor. Evrensellik insan ruhunu mekan ediniyor. Daha 1920'lerde Masson,Miro, Aragon hatta Breton gibi sürealistlerin Budizm'e eğilmeleri malum. Savaş ertesinde Zen sanatı çekiciliğinin zirvesine tımanıyor. Sözcükle imgenin bir olduğu Zen şiiri, desenin resmin, yazının birleştirilmesi. .<sup>(1)</sup>



**Resim 82**Çin sanatı Güney Song Hanedanlığı, XIII.yy.

“İkinci Zen patriğinin derin düşünceye dalması”.  
Shi Ke'ye atfedilir.

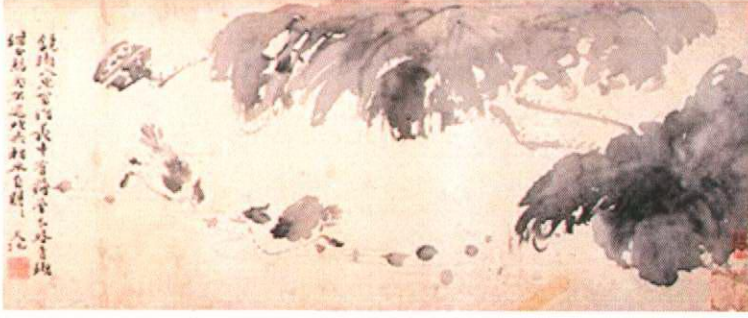
Yukarıdaki örnek taşizm ve lirik soyutla Zen resminin gerçekten ne denli ilgili

olduğunu kanıtlar niteliktedir. Ekspresyonizm de bahsedildiği gibi doğulu sanatçı

resmini spontan hareketlerle tamamlamaktadır; içten gelen bir coşku ve kendinden

<sup>(1)</sup> Ali Artun, (2003):“Traje Dikmenle Doğu-Batı, Resim-Desen , Uzaklıklar-Yakınlıklar üstüne Bir İlkbahar Konuşması”Aries 5/2003, Koç Kült.San.Tan.Tic.A.Ş. İstanbul

geçme hali sözkonusudur. Action paint gibi türlerde de sanatçının sanatsal eylemi adeta bir ritüele dönüştürerek coşkunlukla ve jestlerle resmini tamamladığını biliyoruz.



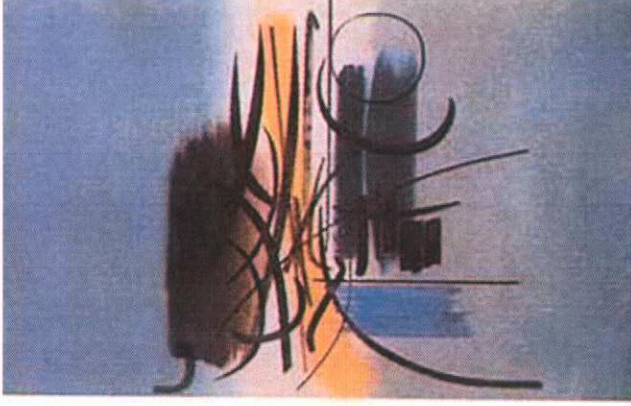
**Resim 83** Çin sanatı Ming dönemi 1575'e tarihlenir.

"Bitkiler ve Yaratıklar"  
Xu Wei(1521 - 1593).



**Resim 84** Japon sanatı, Kamakura Dönemi, 14. y.y.

"Priest Xian-zi karides yakalıyor"  
By Kao.



**Resim 85** Hans HArtung 1960

Soyut ekspresyonizm yalnız Uzakdoğu resmi ve kaligrafisi ile değil İslam

kaligrafisi ile de alakalıdır.

“İslam kaligrafisinin batı resminde yorumu soyut kavramının temellendirilmesiyle ilişkilidir. Bu bağlamda İslam inancıyla Allah sözü olan yazının ayrılmaz birlikteliği ve Uzakdoğu kaligrafisinde doğayla bütünleşen anlatım gücü, sanatta tindselliğin araştırılmasına kaynaklık ederler. Bunlara yerli/ilkel sanatı, çocuk resimleri, bilinçaltı ve müzik de eklenir. Ruh, bellek ve bilinçaltının kompozisyon yüzeyine yansması dolaysız olmalıdır. El, bunu gerçekleştiren bir araçtır. Böylece resmin kompozisyon yüzeyine yansması dolaysız olmalıdır. El, bunun gerçekleştiren bir araçtır. Böylece resmin kompozisyon yüzeyinde oluşum süreci, boya veya çizgiye dayalı işlemlerin çözümünü zorunlu kılar. Sanatçının spontane el hareketi kişisel özellik kazanır. Ve el yazısı karakterine eş, bir tür resimsel kaligrafi oluşur. Soyut ekspresyonizm, Action Painting ve Soyut sürealizm, sanatçı kaligraflerinin yaygın olarak izlendiği akımlardır.”<sup>(1)</sup>

İslam Kaligrafisinin en güzel örnekleri Türk sanatında görülür. Bu yüzden

“Kuran Mekke’de indi İstanbul’da yazıldı “ diye haklı bir deyiş bu alanda yer etmiştir.

<sup>(1)</sup> Esin Yarar Dal (1991), “ *Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler*”, Türkiye’de Sanat, Kasım/Aralık 1991, Sayı 1, s.33-38



İslam kaligrafisinin bir ürünü de tuğralardır. Tuğralar modern anlamda amblem yada logoyla özdeşdir. Hatta bunların çıkışı sayılabilir.

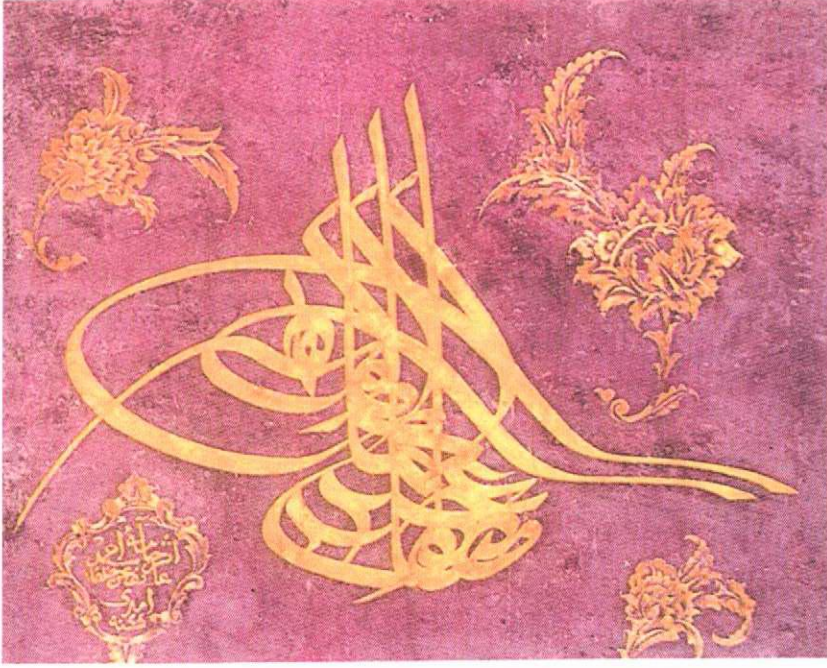
“Osmanlı tuğraları belgesel nitelikleri yanında kaligrafik zenginlik, plâstik elemanlar, tasarım ilkeleri ve biçim açılarından, hat sanatı alanında ayrıcalıklı bir konuma sahiptirler. Tuğra bu anlatım gücünü ve zenginliğini, belgesel boyutu yanında, plâstik bir eserde aranan nitelikleri taşımasına da borçludur.”<sup>(1)</sup>

Boydaş (2003) tuğraları bir estetik obje, sanat nesnesi olarak ele almış; iç eleştirisi yöntemiyle Betimleme- Çözümleme- Yorumlama- Yargı aşamalarından geçirerek modern anlamda estetiğini yorumlamıştır. (1)Buradan da anlaşılacağı gibi Türk kaligrafisi modern sanat anlamında ele alınabilir. Zaten Avrupalı sanatçının onu bu şekilde değerlendirdiği görülür. Resim 86 ve87 de soyut ekspresyonist bir örnekle Sultan Mustafa tuğrası karşılaştırılmıştır.

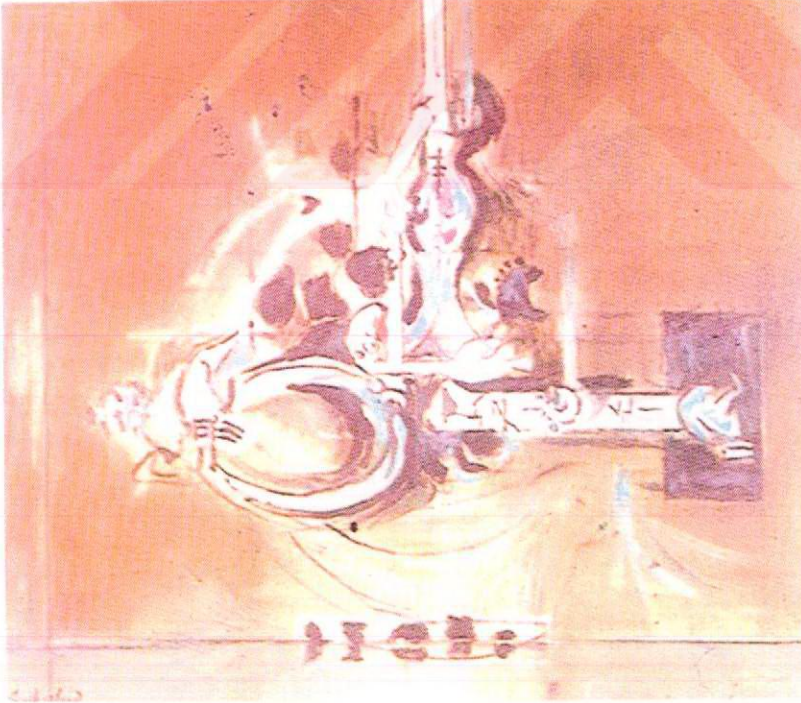
Soyut ekspresyonizmde görülen başka bir tür, hareketli boyama da (action paint) ebru sanatı ile teknik benzerlikler içerir. Hareketli soyutta boyanın sıçratılması direk tuvale olurken ebruda boya suya oradan zemine aktarılmaktadır.

(1) Nihat Boydaş, (2003): “Osmanlı Tuğralarına Eleştiri Açısından Bir Bakış”*Tebliğler Dergisi*, MEB Yay.  
<http://yayim.meb.gov.tr/yayimlar/143/2.htm>





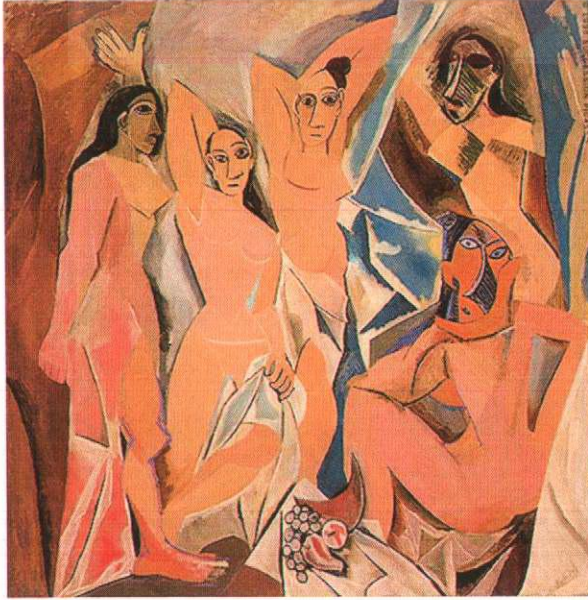
**Resim 86** Sultan Mustafa Tuğrası



**Resim 87** Graham Sutherland, Hanging form

## Kübizm

Soyut sanatın başlangıcı olarak kabul edilen kübizm step sanatında ve Latin sanatında en eski heykelerde ve balballarda görülen bir özelliktir. Bunlar masif (tek parça) taşlardan çok az ayrıntı olarak genelde geometrik hatlarla yalın bir ifade ile künt biçimde figürlerin verilmesi ile gerçekleşiyordu. Doğuya özgü pek çok sanatta örneğin Afrika'da, Kolomb öncesi Amerika'da yada Avusturalya yerli sanatında da benzer örnekler görülür. Bunlar birer biresimsel (sentezci) kübizm örnekleridir.



Resim 88 Picasso "Avignon'lu Kadınlar" 1907

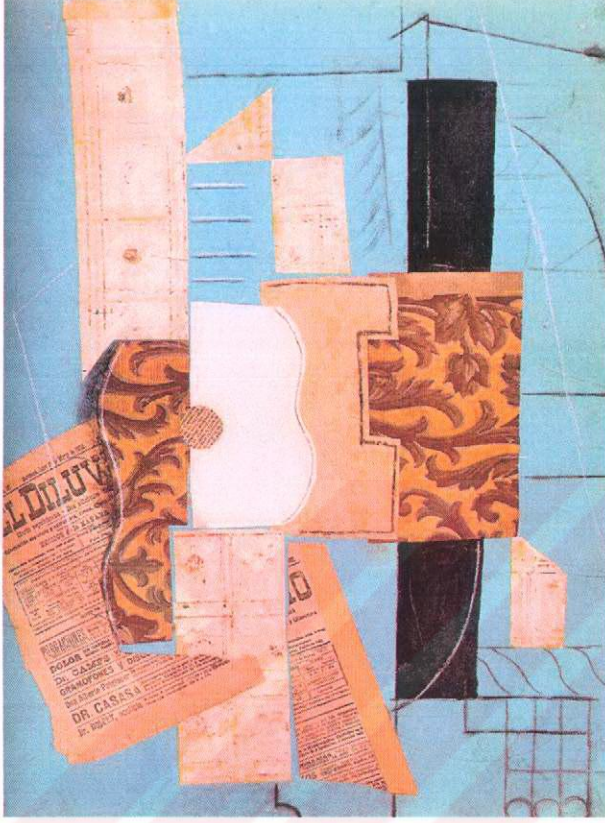


Resim 89 Avusturalya 1822

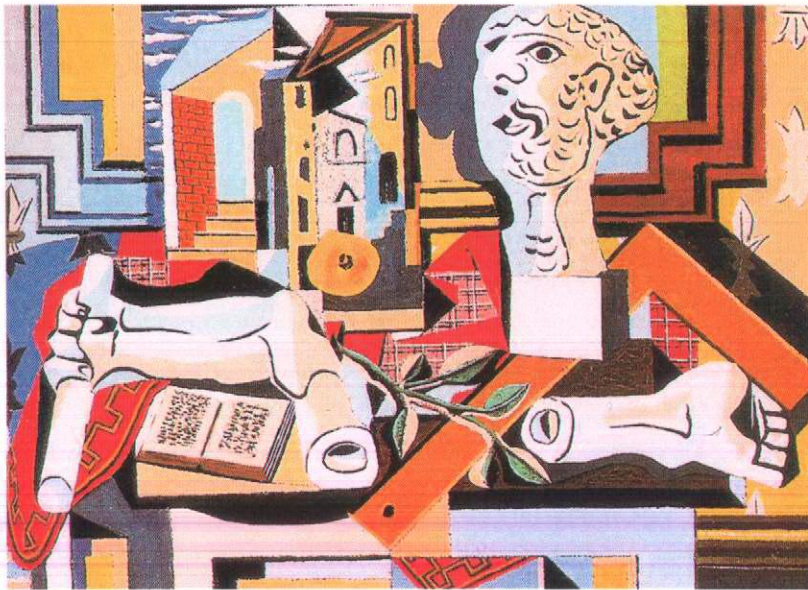


Analitik (çözümleyici) Kübizm ile Türk süsleme sanatları; doğayı yeniden yapılandırma, kurma ve düzenleme anlamında mantık olarak birebir eşleşmektedir. Asıl ortak noktaları gerçekte yansıma ayırımına yaptıkları göndermedir. Türk süsleme sanatlarında üç çeşit kompozisyon şeması vardır. Bitkisel kaynaklı, hayvansal kaynaklı ve geometrik. Hemen tümünde tabiattan alınan bir nesnenin doğal ortamından ayrılarak başka ilişkiler içinde tekrar düzenlenmesi söz konusudur. Analitik kübizmde de nesnelere parçalanarak; Türk süsleme sanatlarında olduğu gibi farklı ilişkiler içinde, başka bir düzenlemeyle, değişik bakış açılarından tekrar oluşturulur. Yine Türk sanatında olduğu gibi bu işlemlerden geçen evren soyutlaşıp şemalaştırılarak stilize edilir. Yani usluplaştırılır. Burada fark varsa kübist sanatçının sanatına konu olan nesneyi seçimindeki tercihtir. Kübist sanatçı cansız nesnelere insan figüründen yola çıkıyordu. Yaşam biçimlerinin farklılığı yüzünden arada bu kadar farklılık bulunması doğaldır. Türk sanatındaki motifler yaşam biçimleriyle ilişkili idi. Stepelerde doğal yaşam alanı içinde hayvanlar ve bitkiler yaşamla iç içe olan unsurlardı. Türk süsleme sanatlarının step kaynaklı olarak giren bezemeler doğayı usluplaştırır. Kübist sanatçının nesnelere de kendi ortamından çıkması olağandır. Resim 90, 91’de analitik kübizm

örnekleri yer almaktadır. İleriki sayfalarda ise Türk süsleme sanatlarındaki çözümlemelere yer verilmiştir.



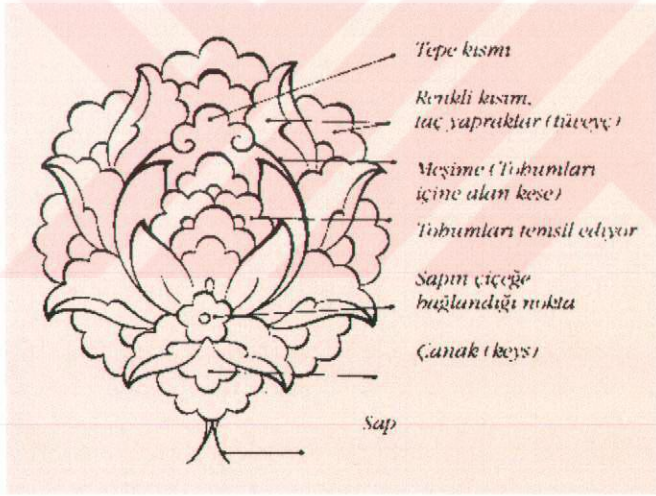
Resim 90 Picasso *Guitar*, 1913



Resim 91 Picasso *Alçı başlı atölye*, 1925



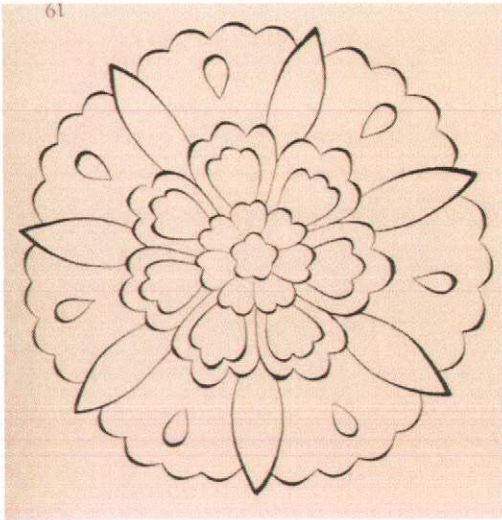
Analitik kübizimde olduğu gibi Türk süsleme sanatlarında da nesnelere dikine yada yatay olarak bölünüp parçalanır. Türk süsleme sanatlarında dikine kesit biçimlerini hatayilerde görüyoruz. “Hatayi muhtelif çiçeklerin dikine kesitinin, anatomik çizgilerinin usluşturulmasıyla ortaya çıkan şekildir.”<sup>(1)</sup> “Buna eski deyişimle ‘Makta-ı Tûlânî ‘ uzunluğuna kesit denir.” (1) Goncagül denilen tomurcuk çiçeklerde de dikey kesit uygulanır. Taç yaprakları ve çanak kısmı meşime ve tohumlar bellidir. Daha belirgin olanlar hataidir. (Birol ve Derman , 1991: 43)



Şekil 16 Hatai çizimi

<sup>(1)</sup> İnci A. Birol, Çiçek Derman (1991): *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul:s.65

Analitik kübizmde de nesnelere dikey yatay kesitler alınarak çözümlenen nesnelere farklı bir kompozisyon olarak birleştirilmeye gidildiğini biliyoruz. Türk süsleme sanatlarında da böyledir. Yine minyatür mekanlarında ve süsleme sanatlarında görülen bir özellik de simutanitedir. Simutanitede (eş zamanlılık) değişik bakış açılarından gözlemlenen nesnelere aynı kompozisyon (düzenleme) altında birleştirilir. Kübizmde olduğu gibi Türk sanatında da tek bakışlı perspektif zorunluluğu yoktur. Dikine kesitli (içi görünen) hatailerle kuşbakışı görünen pençler aynı düzlemde yer almaktadır. Hatayi grubundan, penç ismiyle bilinen bu motifler, bitki kaynaklı olup herhangi bir çiçeğin kuş bakışı görüntüsünün usluplaştırılarak çizilmesi ile elde edilmiştir.(Şekil 17)



**Şekil 17** Penç çizimi

Münhanilerde de benzer bir durum vardır:



“Selçuklu Münhanileri XI-XV. Yy. boyunca Türk süslemesinde özellikle el yazması kitap tezyinatında çok rastlanan bir usluptur. Genellikle selçuklu tarafından kullanılmalarına ve kavisli yumuşak ana yapılarına dayanarak Ord.Prof.Dr.A.Süheyl Ünver bu usluba Selçuklu Münhanileri adını vermiştir. .... Münhaniler genel olarak rumilerin ve kuş kanatlarının iç bünyelerinde bulunan ayrıntılardan oluşup kendine özgü bir renkelendirme tekniğine sahiptir. Ancak rumilerde olduğu gibi bir sap üzerinde belirli aralıklarla devam etmeyip, birbirine yapışık kümeler halinde oluşurlar. İster bordür şeklinde ister madalyonlar veya belirli formlar görünümünde olsun, daima birbirlerinin arkasından çıkacak şekillerde çizilerek meydana gelirler. ....Bazı hallerde bitkisel süslemelerde de kullanıldıkları görülür.”<sup>(1)</sup>

Burada Münhanilere örnek olarak kurgan buluntularından bir altın rölyef verilecektir. Münhaniler Türk süsleme sanatlarındaki, çoğu öge gibi Orta Asya sanat geleneğinin bir devamıdır.



**Resim 92** Lenino kurgan buluntularından

<sup>(1)</sup> Azade Akar, Cahide Keskiner, (1978):*Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, Tercüman Sanat ve kültür Yay.s.18,19  
Kaynakta ‘Münhai olarak geçen kelime Prof.Dr. Ayşe Üstün’ün sözlü görüşü ile ‘Münhani’ olarak düzeltilmiştir.

Nesneden alınan ayrıntı, kompozisyonun başka bir yerinde tekrarlarla ve farklı bir görevle yeni bir birleştirme ile sunulur. Tekrar, ahenk, değişiklik, birlik gibi tasarım ilkeleri münhanilerde başarı ile uygulanmaktadır.

Nesnelerin bölünüp farklı birleştirilme ile sunulması yanın da Türk sanatı ile kübizm arasında ortak olan ana fikir nesnenin soyutlamaya gidilerek yansıtılmasıdır. Aslında evrende nesnelere pek de geometrik görünmeyen birçok parçacığın oluşturduğu karmaşık bir yapıdan oluşur. Cezanne ve Picassonun yaptığı neydi? Bu karmaşık geometriyi sadeleştirmek ve daha sistematik olarak algılayabilmek; aslında bu da bir yerde stilizasyon ve soyutlamadır. Nesnelere küp küre üçgen prizma gibi daha temel biçimlere indirgediler. Doğu sanatında her zaman görülen bu özellik doğanın fazlalıklardan ayıklanarak özüne ve daha temel noktalarına inmektedir. Kübizmde bu sadeleştirme işlemi üç boyuta kadardır. Doğu sanatında ise ayıklama işlemi daha ileri düzeydedir. Burada üç boyut iki boyuta düşmüştür. Bazen de daha da stilize desenlere dönüşerek nerdeyse bir motif haline gelir. Minyatür mekanında bu özelliklerin hemen hepsini görebiliriz. Kübizmdeki eşzamanlılık , mısır sanatında olduğu gibi minyatür sanatında da mevcuttur. Doğu sanatında eş zamanlılık belirleyici bir özelliktir. Tek



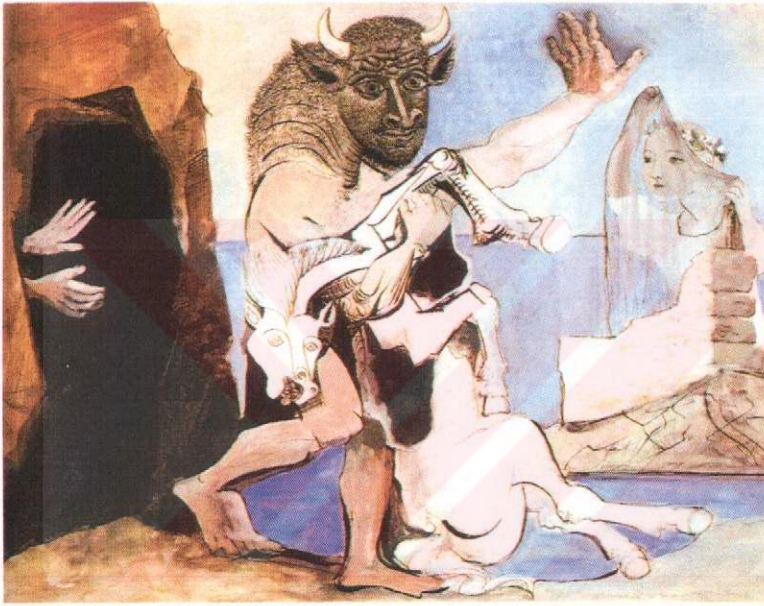
bakışlı perspektif söz konusu değildir. Hemen her zaman nesnelere en özgül bakış açısıyla yansıtılır ve aynı boyut üzerinde farklı bakış açıları resme aktarılır.

Yer düzleminin dikeyleştirilmesi nesnenin en özgül bakış açısıyla yansıtılması için tercih edilmiş olmalıdır. Bakış noktasından uzaktaki nesnelere tam seçilemeyeceği için yer düzlemi dikeyleştirilerek geri plandaki nesnelere de bir açıklık getirilmiştir. Ayrıca minyatür mekanında bu gerideki nesnelere küçülmesine de gerek yoktur.

Minyatür mekanı ile kübizm mekanı karşılaştırılırsa aşağıdaki ortak noktalar görülür:

- Yer düzleminin dikeyleştirilmesi
- Nesnelere en özgül bakış açısından gösterilmesi
- Çok bakışlı perspektif (eşzamanlılık, simültanite)
- Nesne büyüklüğünün perspektifle değişmemesi
- Kısmen simetri
- Şeffaflık (örn. Binaların içinin görülmesi)
- Stilizasyon (üsluplaşma)
- Süsleme öğeleri

Picasso'nun diğerk geleneksel sanatlara ve farklı kùltùrlere yaklaştığı gibi minyatùr sanatı ile de ilgilendiğini biliyoruz. Minyatùrleri incelemiş ve kùbik sanatta bu bilgilerden bùyùk òlçùde yararlanmıştır. Resim 93'te Picasso'nun minyatùre ilgisi gòrùlùyor. Kendisine òrnek aldığı Cezanne 'da oriental olmakla suçlanmıştı. <sup>(1)</sup>

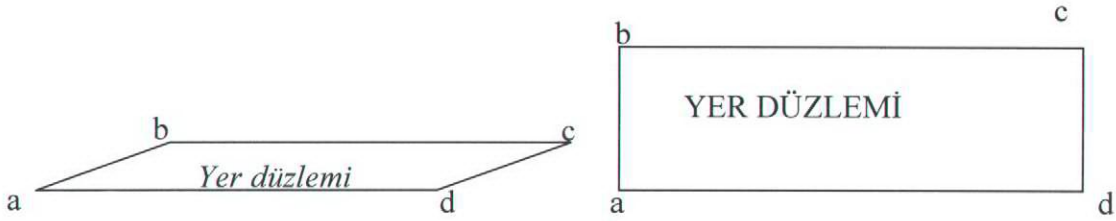


**Resim 93** Picasso, *Minyatùr ve bir geç kız karşısında Mağara önünde kısırağın òlùřù*, 1936

Picasso Avignon'lu kadınlarda okyanusya ve yerli sanatından esinlendiği gibi minyatùr mekanının òzelliklerinden de yararlanmıştır. Bunlardan en önemlisi ise yer düzleminin dikeyleştirilmesidir. Kuşbakışı perspektife topografik minyatùrlerde daha çok yaklaşılırken ; genelde mekanda yer düzlemi yukarı kaldırılmıştır ve kuş bakışı

<sup>(1)</sup> Dore Ashton. (1991):*A Fable of Modern Art.*, Berkeley : University of California Press. 31

değil çok bakışlı bir görüş söz konusudur . Aşağıda yer düzleminin dikeyleştirilmesi meselesi şematik olarak açıklanmıştır.



Şekil 18 Yer düzleminin dikeyleştirilmesi

Picasso'da yer düzleminin dikeyleştirilmesiyle sıkça karşılaşılır.(Res.95)



Resim 94 Müslümanla Hıristiyan satranç oynuyor  
13.-yy Madrid



Resim 95 Pablo Ruiz Picasso  
Sürahi, testi ve meyve tabağı  
İspanya



## SÜRREALİZM

Sürrealizm temelinde resmin ruhsal bir etkinlik olduğu gerçeğine dayanmaktadır. Bu ruhsal etkinlik hayalgücünün bir işlevidir. Gözle görünen ve görünmeyen dünyaların tartışıldığı bu oyun alanı Sürrealimin bir devrimi olarak nitelenmektedir.<sup>(1)</sup>

Sürrealizm genellikle Dali'ye mal ediliyor olmakla beraber Dali'den önce de sürrealist örnekler vardı . Geçmişin gerçek üstücülüğünün ilham aldığı kaynaklar kutsal kitaplar ve mitler iken; Dali dönemi psikanalizle bilinç altına yöneliyordu. Psikanaliz sürrealist ressamın dürtülerini başıboş bırakmasını sağlamıştır. Kuşkusuz bilinç altı açığa çıkmak için 1930'lu yılları beklememiştir.

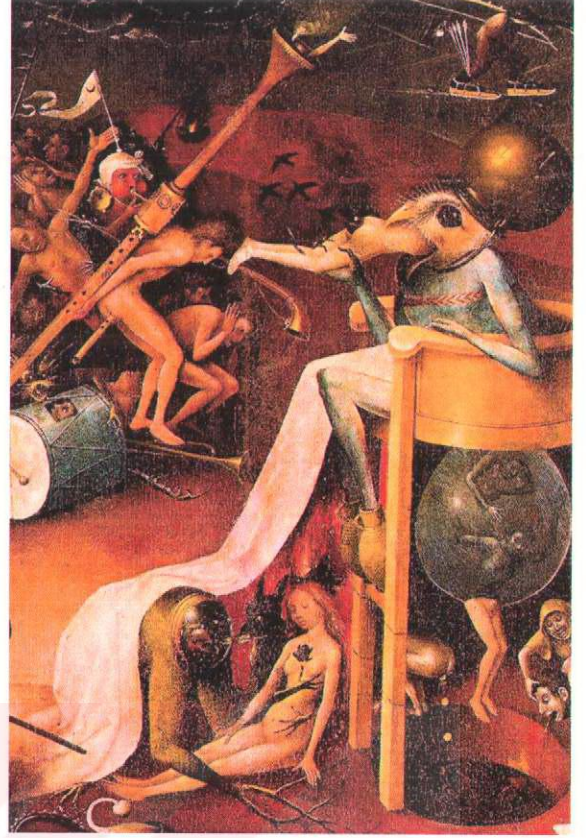
Ortaçağ sonunda doğan(1450) Bocsh, sürrealist örnekler vermişti. Bocsh'da görülen mahşer sahneleri Avrupa'nın hiristiyanlıkla tanıştığı ortaçağda roman sanatındaki örneklere çok benzer.

<sup>(1)</sup> René Passeron,( 1996 ): *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev.Sezer Tansuğ, 3.basım Remzi Kitabevi, İstanbul: s.7





**Resim 96** Toscana Floransa Roman sanatı (12.yyda yenilenmiş) Vaftizhanede mozaik



**Resim 97**  
Hieronymus Bosch 1500 Madrid  
"Dünyevi zevkin bahçeleri" detay



**Resim 98**  
Salvador Dali  
"Feci Oyun"  
1929

Sürrealistlerin 1933'te çıkardıkları Minotaure dergisinden<sup>(1)</sup> sürrealizmin minyatüre bir yakınlığı olduğu anlaşılıyor.

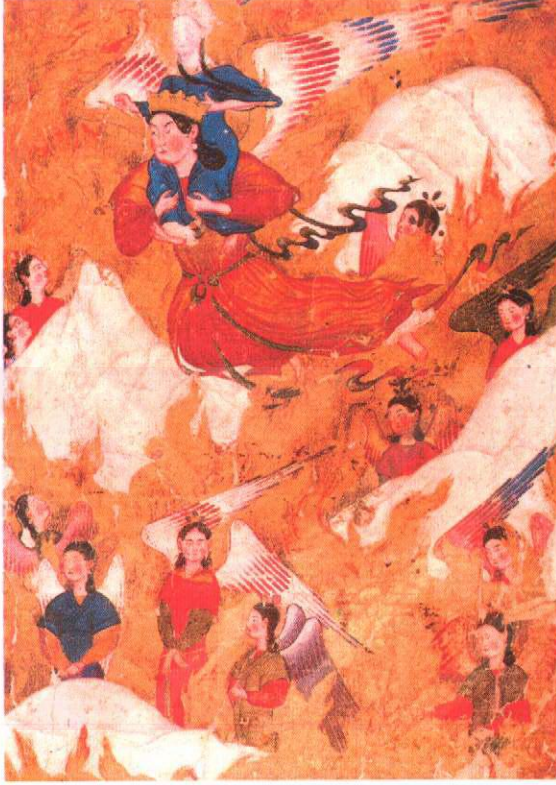
Türk İslam sanatlarında da özellikle minyatürlerde gerçeküstü sahneler sıkça yer alır. Bunlar arasında kıyamet sahneleri, cehennem tasvirleri ; Kıyamet (ki gelecekçilik içinde de düşünülebilir), Miraç, Cin, Dabbet-ül Arz, Şeytan, gibi kutsala dayalı olanlar yanında canavarlarla savaşıma, acaib-ül mahlukat sahneleri gibi mite dayalı olanlarda vardır. Bundan başka bir benzerlikte sürrealizmde görülen amorf biçimlerdir, bunların andromorfik ve zoomorfik çeşitleri ta step sanatından beri yinelenip duran biçimlerde ve minyatürlerde kendini gösterir. Minyatürlerde görülen hayvan insan karışımı yaratıklara örnek olarak başı at, bedeni insan olan *Esbâr* iki kanatlıdır; *Kirşsâr* ayıya benzer insan ve ayıdan doğmuştur; *Dû Pe* iki başı, bir bedeni, dört kolu, dört ayağı vardır, sırt sırta konulmuş iki insan gibidir; *Za*, kargaya benzer, başı insan, bedeni karga gibidir; *Sülehfâti* başı insan, bedeni kaplumbağadır; iki de kanadı vardır; *Filsâr* file benzer, insan biçimindedir, fil hortumu ve iki kanadı vardır; *Tâyir*, insan gibidir, iki kanadı vardır; *Segsâr* köpeğe benzer, iki başı vardır, bir başı köpek, bir başı insan biçimindedir, insan bedenine sahiptir; *Erbe*, yüzü insan yüzüne benzer, iki kanadı, uzun bir kuyruğu vardır.

<sup>(1)</sup> Passeron,1996 :13



Güneşli günlerde güneşlenmek için kuyruğunu tavus gibi açar, onun gölgesine sığınan

İnsanlarla uyum içindedir, onlarla danseder vs.<sup>(1)</sup>



**Resim 99** *Cebrail Hz. Muhammet'i dağların üstünden taşıyor.*  
Miraçname, Saray Albümünden  
Tebriz, 14. yy.

<sup>(1)</sup> Metin And, (1998): *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitolojyası*, Akbank Yayınları, İstanbul:s.256



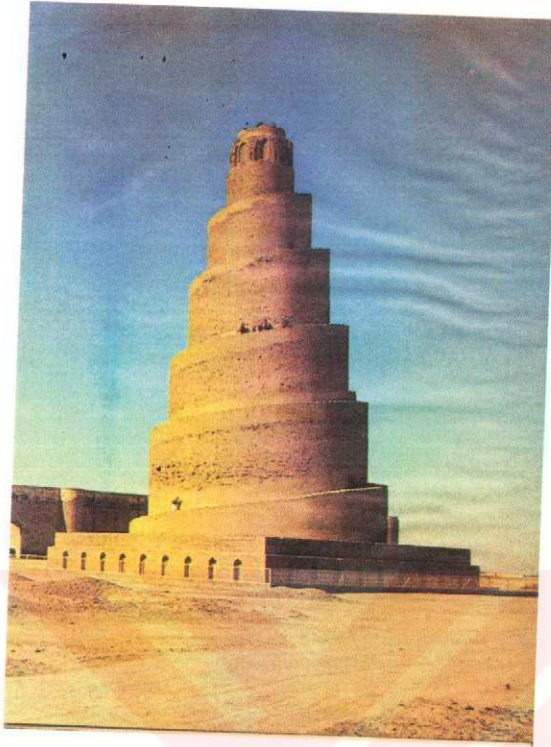
**Resim 100 Isfandiyar ve Simurgun dövüşü**  
Şahname Firdevsinin Krallar Kitabı  
Şiraz, 1330.



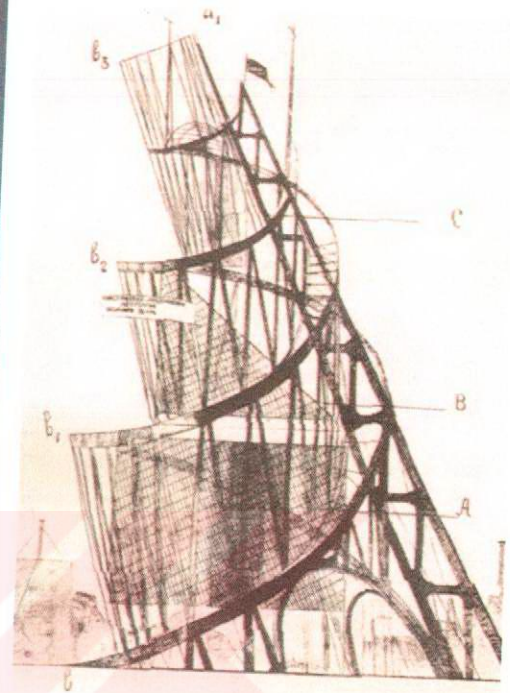
**Resim 101 Şeytanların dansı (ayrıntı)**Siyah kalemin çizimi Saray Albümü Turkestan, 15. yy.



## FÜTÜRİZM



**Resim 102** Samarra Camisinin Sarmallı kule minaresi



**Resim 103** Vladimir Tatlin *Üçüncü Entemasyonel'e ait Anıt* 1915

Einstein 1905 tarihli bir makalesinde Relativite (zamanın göreliliği) kuramını ortaya attı. <sup>(1)</sup> Zamanın göreceliği ve hız ile doğru orantılı olarak değişirliği; buna koşut zamanda yolculuk fikrinin geçerli olabileceği ve bazı okült sistematik öğretiler sonucunda “Güneşe karşı kazanılan zafer” gibi operalar ve bunlara hazırlanan dekorlar; mekanik eserler vs. nin sunumu gerçekleşti.

<sup>(1)</sup> Stephen W.Hawking, (1987): *Zamanın Kısa Tarihi*, Milliyet Yay., İstanbul: s.32

Tatlin, “Sovyet toplumunda sanat kurumlarını yeniden örgütlenmekle görevlendirilen kilit kişilerden biri olarak ortaya çıktı.” (Lynton, 1982: 105) 1915 yılında *Üçüncü Entemasyonel'e ait Anıt'* isimli bir kule tasarlamıştır. Babil uzay-zamansal seyahatlerin üssü kabul edildiğinden olacak Tatlin'in gözetleme kulesi babil kulesinin bir maketi şeklindedir. (dünyanın yedi harikasından biri olan bu eser bugün yerinde olmadığından Irak'tan benzer bir eser örneklenmiştir.)Eski Mısır'da olduğu gibi bir takım matematiksel hesaplar çerçevesinde tasarlanmış olan bu kule uzay-zamansal bir takım kozmik güçleri gökten gelen bir ziyaretçi- kurtarıcı fikrini destekliyordu ki bunu doğuya özgü tüm toplumlarda, kolomb öncesi Amerika, Mısır, Hindistan, Çin 'in antik tapınaklarında görmek mümkündür. Bu tapınakların pek çok ortak noktası vardır.

“... Tümüyle bir gözlemine benzeyecek olan bu yapının, son zamanlarda açıklandığına göre. eğik eksenini Kutup Yıldızına doğru yönelecekti. Yerden fırlarcasına yükselen bu yapının anlamı ve işlevi bakımından kozmik bir tasarımın bir parçası olduğunu düşünmek hiç de aşırı bir yaklaşım değildir. Bir geminin kaptan köprüsü ya da bir uzay gemisinin komuta bölümü gibi, Tatlin'in Kulesi de, insanlığın yeryüzündeki yönünü belirleyecekti. Kulenin tepesindeki bayraklar ve radyo direkleri, gemileri animsatiyordu. Neva'nın ağzı Petrograd'da büyük bir liman meydana getiriyordu; Petrograd ayrıca önemli astronomi çalışmalarının yapıldığı bir merkezdi. Yapının içine yerleştirilen hücreler, evrenle uyumlu olarak dönecekti; ... Böylece kule İnsanın zaman içinde varoluşunu simgeleyen ve betimleyen yıllık bir saat işlevini yüklenecekti. Bu kule, yuvarlak bir plana göre yapılan, iki sarmal rampanın tepeye doğru çıktığı yüksek koni biçimiyle eski bir zıguratı da andıracaktı. Bu biçimiyle de Kutsal Kitabın 'Başlangıç' bölümünde, insanlığın tek dili yitirşini simgeleyen bir başka zıguratla, Babil Kulesiyle, bir bağlantı kurulmuş olacaktı. Komintern Kulesi, insanlığı yeniden birliğe kavuşturarak, Babil Kulesine bir yanıt vermiş olacaktı. Tatlin'in arkadaşı şair Khlebnikov da dilin ortak köklerini araştırıyordu. ....” (Lynton, 1982: 107-108)



## Süprematizm

Supremacy –üstün- kelimesinden gelir. Aşkın estetikle ilgili olmalıdır.

Malevich 1913’de Süprematizm’i geliştirdi. 1915’ de onu pürizm izleyecektir. Ardılı

minimalizm de yine bunlara benzer. Süprematizm ile tinsellik arasında yakın ilgi vardır.

Temel geometrik biçimlerin yapımcı bir şekilde bir araya geldiği Süprematizm’de

betimleme, sanatsal yaratıyı engellediği için yok edilmiştir. Malevich maddenin ötesine

geçerek ruhu göstermek istemektedir. Bu yüzden resmi non-objektif olmalıdır.

Biçime değil anlama yöneldiği için de mümkün olduğunca az biçimden yararlanmalıdır.

En üstün biçimler ise temel geometrik biçimlerdir çünkü en yalın formlardır. Böylelikle

minimalizme yaklaşır. Bundan başka sanatı mutlaka kavramsal olmalıydı çünkü

süprematizm anti maddeci bir yaklaşımdı. Malevich beyaz Süprematizm evresinde

evrensel, sosyal ve kozmik kavramları formüle eder. <sup>(1)</sup>Biçimci gibi görünmekle beraber

tinselliği ifade edecek üstün bir anlatım amaçlar. Biçimi betimlemek değil anlamı

biçimlendirmek istemiştir.

“...Mondrian’ın ve Malevich’in bu düşünceleri sözünü ettiğimiz bu ülkülerle on dokuzuncu yüzyılın son on yılı ile yirminci yüzyılın ilk yıllarında ve daha sonra da birinci ve

<sup>(1)</sup> Jeannot Simmen, (1999): *Kasimir Malevich*, Könenmann, Bonn: s.61

ikinci dünya savaşlarını izleyen dönemlerde Batı dünyasını etkisi altına alan Doğu gizemciliğinin karışımının izlerini taşıyordu. Yüzeyde Mondrian'ın ve Malevich'in sanatına hiç benzemeyen Kandinsky'nin sanatı da hemen hemen aynı temele dayanır.<sup>(1)</sup>

Taoizm'in Tao'dan sonra gelen en büyük düşünürü Çuang-Tzu'nun

M.ö.3.yyda anlattığı öykü Spritüalizmi (tinsellik) özetler:

„Çuang Tzu bir gün rüyasında kendini kelebek olmuş görmüştü. Kelebek, Çuang-Tzu olduğunu bilmiyordu. Bu arada uyandı ve kendisinin Çuang-Tzu olduğunun bilincine vardı. Sonra düşünmeye başladı: Acaba Çuang-Tzu mu kendisini rüyasında bir kelebek olarak görmüştü, yoksa bir kelebek mi rüyasında kendini Çuang-Tzu olarak görmüştü.,<sup>(2)</sup>

Evrende her şey bir rüyadan ibarettir. Çuang-Tzu 'size düş görüyorum' diyor. Şu halde el altında bulunanla yetinmeli, sürekli bir huzur halini sürdürmelidir. Sonraları Berkeley'de bu düşünceye yaklaşır. Kandinsky (2002:13)'nin tinsellik hakkındaki görüşleri Avrupa sanatında yeni boyutlar açar:

"Kültürün her döneminin yaptıkları birbirini tekrar edemez. Bizim için antik Yunanda yaşamak ve hissetmek mümkün değildir. Aynı şekilde Yunan metotlarını izlemek için uğraşmak yalnızca heykelde benzerlerini bize kazandırır. Böylece yalnız taklit yapılmış olur. Bununla beraber diğer bir yolda, belli başlı doğruların bulunması ile dış benzerlik oluşmasıdır. Örneğin bizim bugünkü duygudaşlığımız ilkellerle olan tinsel akrabalığa sempatomizdir. İç doğruların dış biçimleri etkiler. Düşüncemiz yıllar sonra uyanana kadar materyalizm inançsızlığın umutsuzluğunu bulaştırdı. Materyalizm kabusu ruhun uyanışını tuttu. Karanlığın uçurumunda yalnızca güçsüz ışık zerreleri kalmıştır. Bu zayıf ışıklar uçurum gerçeğinden ürpermektedir. Bu kuşku ve Hala materyalist felsefenin zalim tiranlığı ruhumuzu keskince ilkellerden ayırmaktadır. Bu nedenle ilkel yaşam ve biçimler arasındaki geçici benzerlik kısa sümmüştür."<sup>(3)</sup>

(1) Lynton, 1982: 85

(2) Orhan Hançerlioğlu, (1985): *Felsefe Ansiklopedisi*, c.1, Remzi Kit., İstanbul: s.112

(3) Wassily Kandinsky, (2002): *Concerning the Spiritual in Art*, Project Gutenberg Ebook, 10.b.: s.13

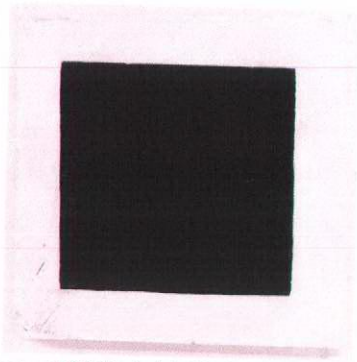




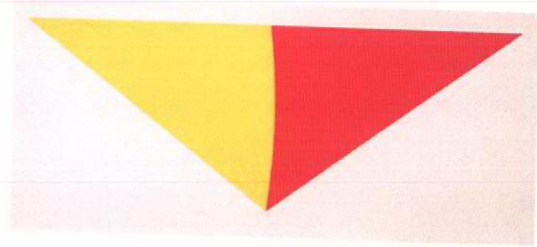
**Resim 104** Kasimir  
Malevich

### Minimalizm

Minimalist yapıtlar her türlü yanıltıcı görüntüyü ve özneliği yadsır. Hacim ve biçimler yalın ve geometriktir. 1960 Stela'nın siyah resimler sergisiyle başlatılsa da (Germener, 1997:41) 30' lardaki süprematist örneklerle hemen hemen aynıdır.



**Resim 105** Kasimir Malevich, *Siyah Kare*,  
1914-1915



**Resim 106** Ellsworth Kelly,  
*Sarı kırmızı kavis*, 1972

Japonların, sadelik olarak çevirebileceğimiz bizdeki kanaat kavramıyla özdeş olan şibumi kavramını Traveryan şöyle açıklar:

“ Kayıtsız güzelliğin solgun imajı. Sıradan olağan görüntülerin altında yatan gizli üstünlükleri ifade eder. Şöyle düşün o kadar doğru bir söz ki cesaretle söylenmesine gerek yok, o kadar dokunaklı bir olay ki güzel olmasına gerek yok, o kadar gerçek ki sahici olmasına gerek yok. Şibumi demek bilgiden çok anlayış demek , ifade dolu sessizlik demek, sanatta şibumi basit bir zarıflığı ifade eder. Kendini kanıtlama gereği duymayan bir alçakgönüllülük demektir. Sanatta şibumiye sabi, felsefede wabi denir. Şibumi büyük bir ruhsal rahatlıktır, ama pasiflik değildir. Bir insanın kişiliğindeyse hakimiyet peşinde olmayan otoriteyi ifade eder. Bilgilerden geçip basitliğe ulaşılmalıdır.<sup>(1)</sup>

Oryantalizm hareketleri Avrupalı'nın kendi kültüründen çok doğu kültürü ile tanışmasını sağlamıştı . Bunun bilimselleşmesi; daha sonra avama kadar yayılması ile uzakdoğu kültürüne, felsefesine, yaşam tarzına vs. ait binlerce kitap, Amerikan rüyası göçleri vs. gün geçtikçe etki katsayısını arttırdı. Resim sanatına giren bu etkiler sayesinde materyalist geleneğe taban tabana zıt minimalizm gibi usluplar oluştu. Minimalizmde dikkat çeken aralık, boşluk ve en aza indirgeme birden bire nasıl oluştu? Soyut sanat, süprematizm ve minimalizm gösterildiği gibi hep doğuyla ilgilidir. Lao Tzu boşluğun önemini şöyle anlatır:

“Tekerleğin otuz parmağı tekerleğin ortasında birleşir, ama at arabasını yürüten ortasındaki boşluktur. Testi kilden yapılır, ama içindeki boşluktur işimize yarayan. Evdeki pencere ve kapıların boşluklandır evi yaşanılır kılan.”<sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> Trevanian (1999): *Şibumi*, Çev. Belkıs Dişbudak Çorakçı, E Yayınları, İstanbul: s.84-85

<sup>(2)</sup> Mustafa Güney Çalışkan, (2002): *Go: Siyah ve Beyaz Taşların Dansı*, Ocak  
<http://www.ug.bcc.bilkent.edu.tr/~go/introgo.html>

## Optik Sanat

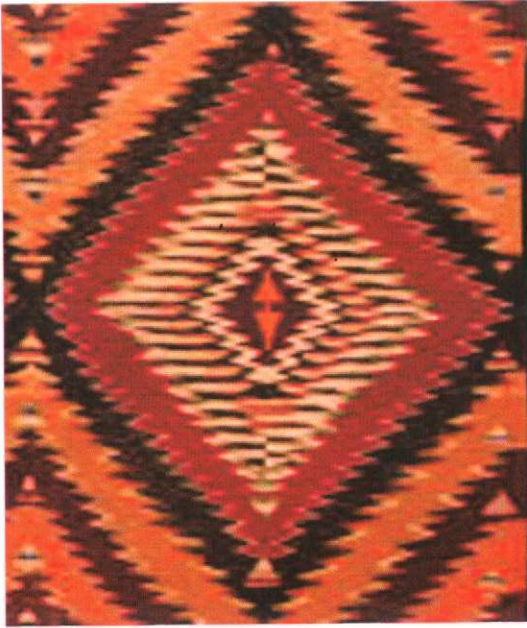
1965'te Moma'da çağdaş soyut hareketinin bir örneğini tanıtmak üzere The Responsive Eye (tepki veren göz) adını taşıyan bir optik sanat sergisinin düzenlenmesi ve Time dergisinde yayınlanan bir makalede bu adın kullanılışı akımın tanımlanmasını sağlamıştır.

Hareket yanılması ışık ve optik mekan bu akımda yeni değerler olarak sunulmuştur. Renklerin, biçimlerin çizgilerin, görsel etkiler yaratmak amacıyla araştırılmasıdır. En güçlü etkiye ulaşmak için ifade yollarını en aza indirir. Anadolu kilimleri ile Navajo Kızılderili bataniyelerindeki göz yanıltan (eye- dazzler) motiflerinin optik etkisi bu konuya çarpıcı bir örnek olarak gösterilebilir.<sup>(1)</sup> Optik sanatın öncülüğünü yapanların latin Amerikalı ve Macar olması<sup>(2)</sup> raslantı olmasa gerektir. 1960'larda hipi hareketi onların eğildiği dokuma ürünlerini gündeme taşımıştır.(Özay,1997:57)

<sup>(1)</sup> Özay, 1997: 60

<sup>(2)</sup> Semra Germener, (1997): *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yay., İstanbul:29

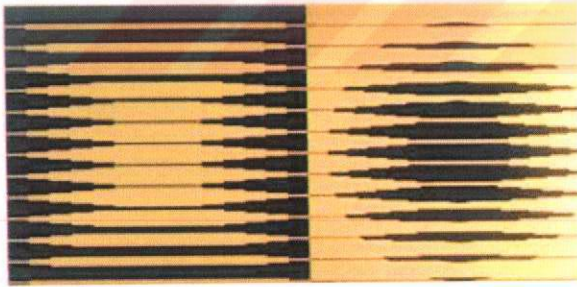




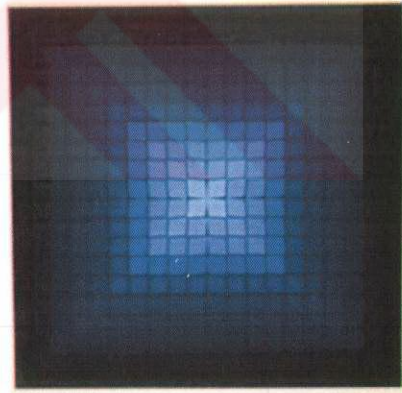
**Resim 107** Göz yanıltan (eye-dazzler)  
Arizona, Navajo, 1890, ayrıntı



**Resim 108** Aydın, Helvacıköy, 18.yy. Kilimi  
ayrıntı



**Resim 109** Victor Vasarely



**Resim 110** Victor Vasarely 1966 *Quasar*

Capella III, 1967



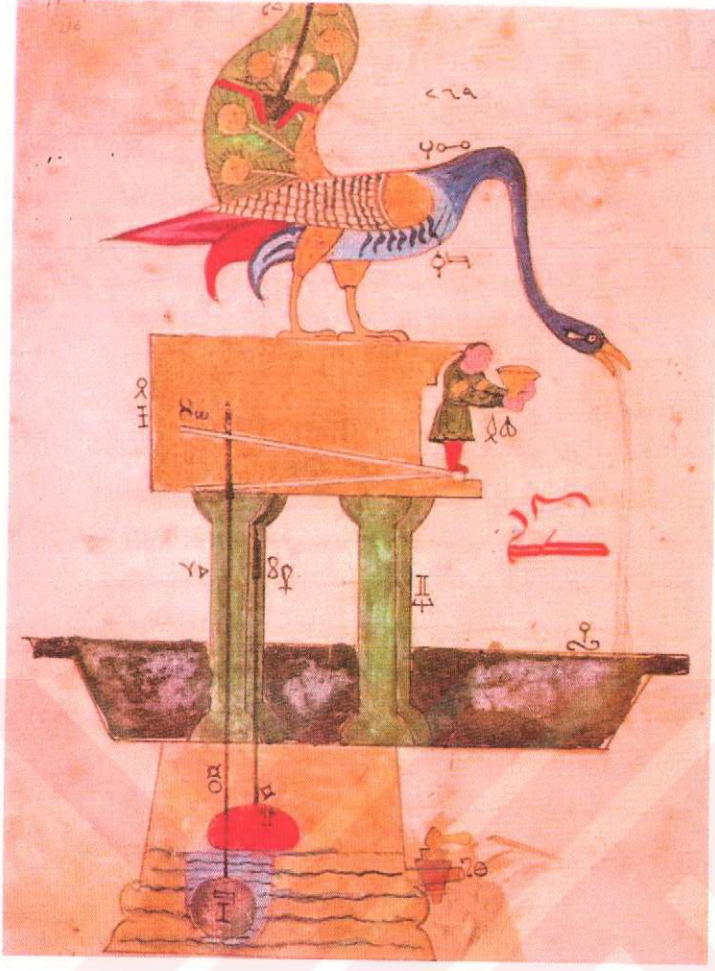
## Kinetik Sanat

Optik sanatın gelişmesi ve hareket etkisi yaratması ile kinetik sanatın oluştuğu düşünülür halbuki kinetik sanat örnekleri çok eskiden beri doğu saraylarında vardı. Bu örnekler eimize ulaşmasa bile haklarındaki tarihi bilgilerden ve minyatürlerden onlara ulaşılabilir. Temelde makine estetiği ile ilgili bir konudur.

“Sultan Beyazıt II bilhassa mekanik sanatlarda da daha önce Rudolf II ye örnek olmuştur. Yine göz önünde tutmamız gereken bir husus da, bilhassa simkarlıkta teknik zanaatkarlığa götüren hevesin –ki ozamanlar çok makbul olan otomatlarda ifadesini bulur.- Doğunun İran ve Türk dünyasında doğrudan doğruya yerli bir mahiyet göstermiş olmasıdır. Bu arada binbir gece masallarında sık sık görülen fildişi veya abanoz sihirli at –ki masalın kahramanı bunun üzerine binerek Yemen’e ve İstanbul’a uçmaktadır.- gibi otomatları düşünmek mümkündür. Bu motif öyle hayali ve hayret uyandırıcı bir eserdir ki , 18.asırda tahtadan ve fildişinden mamul ve çok makbul olup günlük hayatın tablolarını çizen heykelciklerle tezyini sanatlarda sık sık kullanılan diğer malzemeler hatırlanacak olursa – bizim için Tarihi vakaları tespitinde bu bakımdan bir değer kazanır. Bu otomatların özellikle Osmanlıların rağbetine mahzar olduklarının bir misali olmak üzere Ahmed III.ü dokuz gün dokuz gece devam eden bir düğününde gösterilen içinde otomatların oynadıkları köşkü göstermek belki de mümkündür. “<sup>(1)</sup>

Eski Türk sanatındaki kinetik örneklerden birine aşağıda yer verilmiştir.

<sup>(1)</sup> Glück, 1975:141



**Resim 111** al-Jazari Tavus kuşu şeklinde su havuzu  
Muhammad b. Yusuf'un *fi Ma'rifat al-Hiyal al-Handisayya* kitabında  
al-Jazari'nin çizimi

## Kavramsal sanat

1965'ten sonra çok sayıda sanatçı yapıtın gerçekleştirilmesi üzerine değil ama daha çok sanatın kendisi anlamı amacı üzerine düşüncelerini yoğunlaştırmıştır. Düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar ; maddeye dönüşürler ancak tüm düşüncelerin maddeye dönüşme zorunluluğu yoktur. <sup>(1)</sup>

Sanat görsel yada dokunsal bir meta olmaktan öte kavramsal bir değerdir. Onun öne çıkan değeri kavram olarak değeri ve öne sürdüğü düşünce ilettiği duygudur. Artık sanat idolleşecek bir nesneye gerek duymadan da sanattır. <sup>(2)</sup> Kavramsal sanat tanımları ile geçmişin güzel sanatlar tanımları arasında büyük çelişkiler ortaya çıkar. Önemli olan salt yaratıcı edim olduğundan sanat eserinin kutsallığı ve ulaşılmazlığı ortadan kalkmıştır. Olay sanatı, performans sanatı ve yoksul sanat; kavramsal sanatı doğuya daha çok yaklaştırır. Performans sanatı ile belli kostüm, makyaj, jest, tılsım, dua, ritm, müzik v.s. ile yerli ritüellerine yaklaşan çağdaş sanat, olay sanatı ile özel şart ve zamanlarda özel kostüm, ve araçlarla belirli törensel bir edimin gerçekleşmesi ile Japonların çay seronomilerine öykünür. Joseph Beuys bir takım elbiseyi sanat nesnesi

<sup>(1)</sup> Germener, 1997:47-48

<sup>(2)</sup> "Kavramsal Sanat", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1997: 971



olarak sunmakla acaba ne amaçlıyordu? Bu gün bir sanatsever bir kimono yada kaftanı salt izlerken haz duyabilmek için satın alabilmektedir. Bu tür eşyanın kullanılması ise sanatsal edime bir katılım olabilmektedir.



**Resim 112** Joseph Beuys 1970 Felt Suit



**Resim 113** Sultan Abdülmecid (1839-1861) kaftanı Topkapı Müzesi

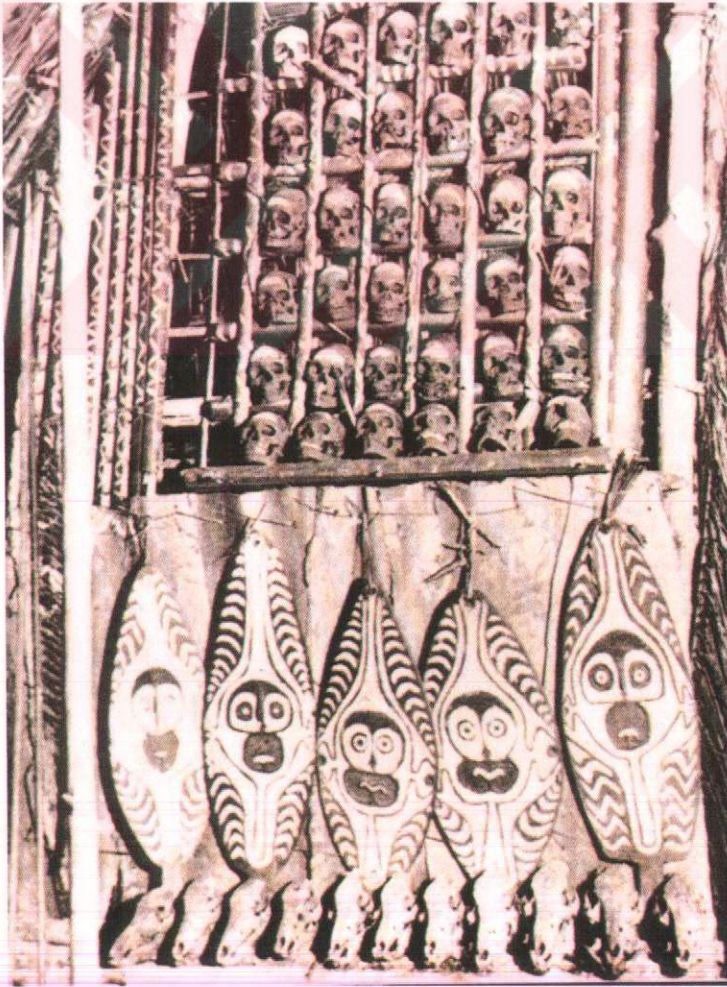
Beuys bu eseriyle sanatın anlamı üzerine bir soru sormaktadır. Gerçekten sanat belirli sınırlarla çevrelenen ve belirli çevrelerce kabul gören bir eylem midir?

Öteki biçimlerin ve yaratıların sanat anlayışları içinde yeri nedir?



## Yerleştirme Sanatı

Sanayileşmenin bir ürünü olarak varsayılan yerleştirme sanatı yerli sanatında da görülen bir edimdir. Bu daha çok by ve totemle ilgili olmalıdır. Anı nesnesi olarak saklanan özel nesne kutsallaşarak özel bir mekanda yalnızca izlemek ve keyif almak ve gurur duymak amacıyla sergilenir. Bu nesnelere zihindeki kavram yada hatıra ile ilişkilenmiş nesnelerdir.



Resim 114 Avusturalya, Şefin Şahsi eşyaları

## Yeryüzü sanatı

“Minimalist anlayışla ve kavramsal anlayışla ortak görüşleri paylaşır. Çağdaş sanatın “non-art”, “anti-form” hareketleri içinde yer alır. Sanatın uygulama alanını genişletmek isteyen, sanat pazanna karşı çıkan, galeri ve müzelerin dışında etkinlik gösteren bu eğilim bölgesel bir ekoloji bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile ilgilidir.”<sup>(1)</sup>

1960 ‘dan sonra Avrupada gelişen arazi sanatı pek çok arkaik toplumda vardı.

Genellikle bu antik yerleşimler bugün orient olarak ifade edilen bölgelerdedir. Çoğu açık hava müzesi durumundaki bu yerler çevrenin insan tarafından sanatsal olarak dönüştürülmüş biçimini oluşturur. En eski örnekleri İngiltere’de(m.ö.1500)<sup>(2)</sup> ve Edirne’de bulunan dolmenlere kadar götürebileceğimiz bu müdahaleler çağdaş sanatçı tarafından yeniden keşfedilmiştir. Hititlerin yazılı kayalarda yalnız kabartmalarını bırakmayıp ‘Hititliler buradaydı’ diye not düştiklerini biliyoruz. Çağdaş sanatçıdaki bu eğilim, benzer şekilde iz bırakma kaygısı olmalıdır. Kolomb öncesi Amerika’nın arazi sanatları (ki büyük ihtimalle ilham sebebi olanlardır) ise uzaydan görünmesi ve kuşbakışı izlenişe daha müsait olması bakımından ilginçtir. Çağdaş sanatçılar da kolomböncesi gibi eserlerini Arizona ve Nevedada gerçekleştirmektedir. Aşağıda kolomb öncesi bazı arazi sanatları ile çağdaş sanatlarda arazi sanatına örnek verilmiştir.

<sup>(1)</sup> Germener ,1997: 44

<sup>(2)</sup> Janson, H.W. ve Janson, D. ,J. ,1966: 23



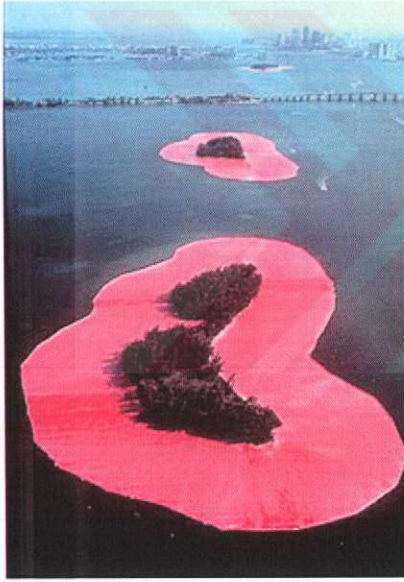


**Resim 115** Meso amerika m.s. 100-900

Navajolara ait kum resmi



**Resim 116** Ohio, Adena Kültürü 1070



**Resim 117** Christo, *Sarılmış adalar*  
1980-83, Biscayne Bay,



**Resim 118** Greater Miami, Florida  
Robert Smithson (American,  
1938-73),  
*Spiral dalgakıran*, 1970

## Vücut Sanatı

Gövde sanatı yada beden sanatı da denen 1965'den sonra Avrupa ve Amerika'da ortaya çıkan Vücut Sanatı, 1950 lerde soyut dışavurumcuların resim uygularken giriştikleri gösterilere Fransa'daki yeni gerçekçilerin boyaya sürülmüş kadın vücudlarını tuvale aktarmalarına dadacılık gösteri ve bedensel hareketlerine dayandırılır. Bu biçimler aslında vücut sanatının olay sanatıyla birleşmiş biçimleridir. Temelde ise vücut sanatı vücuda uygulanan resimlerle ilgili olmalıdır:“1960'larda vücut üstüne yapılan resimler yada yansıtılan filimler zamanının hippie ve yer altı kültürü ile ilişkili olmuştur.“<sup>(1)</sup>

Amerikalı ve Avrupalı sanatçılar bedenlerine yakmak kesmek duvarlara vurmak gibi işlemler uygulamışlar kimi zaman cinsel içeriği de sanata sokmaya çalışmışlardır.

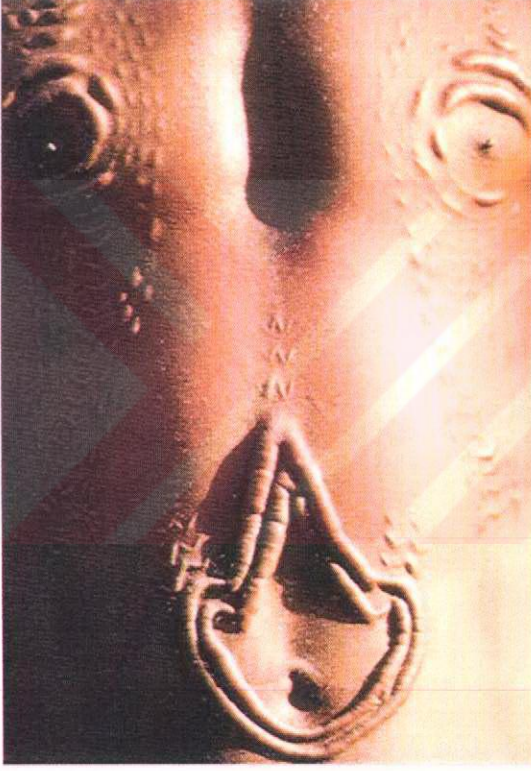
Vücuda verilen acının, çilecilikle ilgisi vardır. Durkheim, genellikle ilkelerin acıyı kutsal saydıklarını, oysa acının kutsallık verdiği inancının yeni dinlerle ait olduğunu savunur.<sup>(2)</sup> Hem dinlerin kökeni doğudadır, hem orynatalizm bağlamında ilkelerin

<sup>(1)</sup> “Vücut Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1997, c.3: 1892

<sup>(2)</sup> Orhan Hançerlioğlu, (1994): *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 9.b, İstanbul: s.49



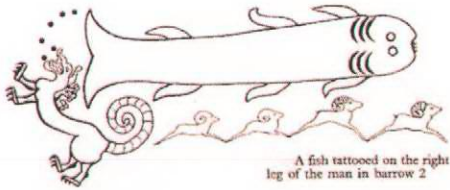
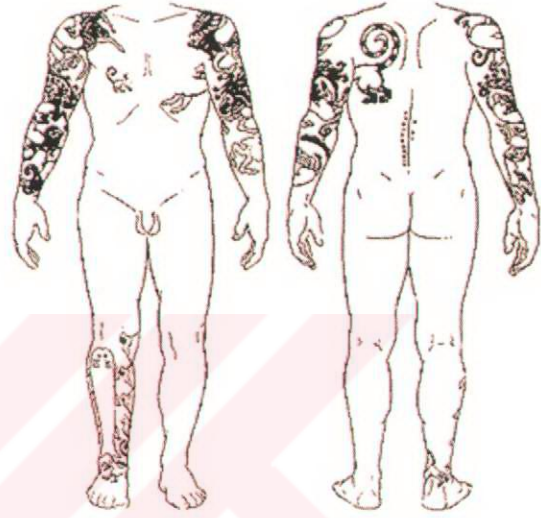
sanatları da, doğuya özgü sanatlar içinde ele alınmalıdır. Bir yanda insana en yakın ve etkili uygulamayı kullanan bu sanat türü diğer yandan kavramsal bir amaç güder. Bir çok ögesinde şok ögesini vurgular. Bilindiği gibi sanatın amaçlarından biri de şaşırtmaktır. (1)



**Resim 119** Avusturalya yerlilerinde vücut sanatı 507

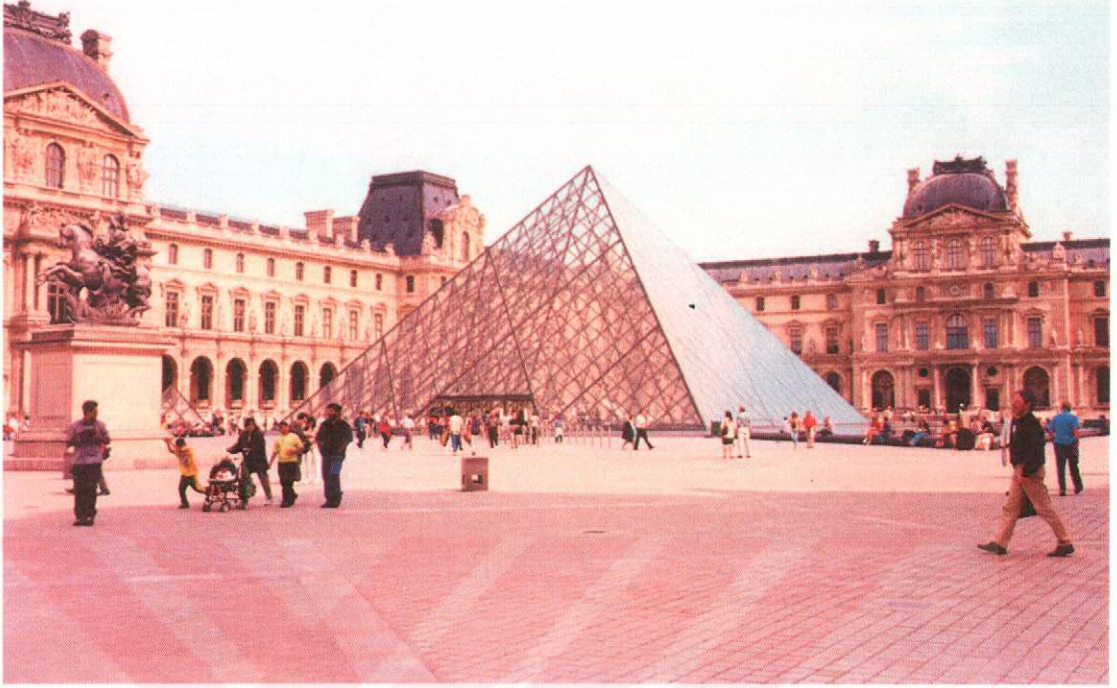
Yerlilerin savaş ve ayin için boyanmalarını yada çeşitli cerrahi müdahalelerle vücutlarında iz bırakmalarını da (Resim.119 ) bu eylem içinde sayabiliriz.

Vücut sanatına dair eski kanıtlar bazı mısır mumyalarında görüldüğü gibi Altay buluntularında da görülmüştür.



**Resim 120** M.Ö. 5.yy. insan derisi üzerinde dövme Altai, Pazyryk, 2.kurgan

## ÇAĞDAŞ AVRUPA SANATINDA ETKİLEŞİMLER



**Resim 121** Louvre müzesi

Louvre müzesi girişinde yer alan cam piramit Avrupa'nın doğuyu ne denli içselleştirdiğinin özetidir. Çağdaş sanatlarda doğu o kadar yer etmiştir ki Modern sanatın başlangıcından beri bu etkiyi izleyebiliriz. Burada yalnız, Selçuklu ve Osmanlı dönemi Türk-İslam eserlerine hayranlık duyan ve eserlerini bu araştırmalarla oluşturan, Brüksel Akademisi mezunu Isabelle De Borchgrave ( d.t.1960)'in eserlerinden örnek verilecektir.<sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup> Arthus Gallery Rue Simonis, 33,1050, Bruxelles, Belgium Ref. 6666





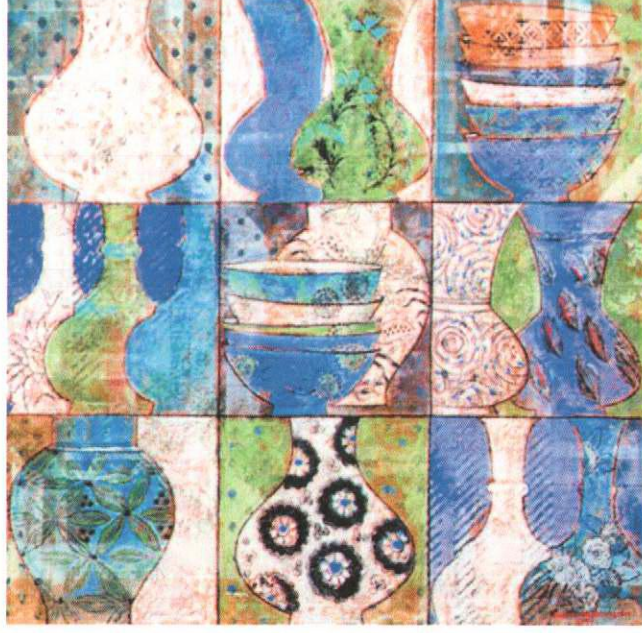
**Resim 122** Borchgrave Kaftanlar Tuval üzerine Karışık Teknik 181 x 270 cm



**Resim 123** Karışık Teknik Yerleştirme 48 x 40 x 22 cm Ref. 6588 – 1

Osmanlı kaftanları renklerdeki uyum ve tasarım zenginliği ile sanatçı için ilham olmuştur. Bu tür özel giysiler çağdaş sanatlar için başlıbaşına bir sanat nesnesidir.





**Resim 124** İznik işi mozaik tuval üzerine karışık teknik 120 x 120 cm Ref. 6664



**Resim 125** Le Danseur technique mixte sur toile : 90x70cm ref : 6446

Res. 124'de İznik çinilerinden oluşturulmuş bir mozaik, Res.125'de ise padişah portreleri albümlerinden esinlenmiş bir çalışma yer alıyor.

## ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA ETKİLEŞİMLER

Daha önceki bilgilerde de özetlendiği gibi bugün orient adı altında nitelenen hemen her yerde Türklerin bir geçmişi vardır. Bu bakımdan burada Eski Türk sanatları geleneğini takip etmeye çalışan ve mümkün olduğunca ulusal bir sanat anlayışı yaratma çabasıyla batı resim bilgisini birleştiren çağdaş sanatçılara yer verilecektir.

“Bugün, sanatkarlarımızdan pek azı bu tarzda bir çalışmaya katılmıştır. Bu bir tahlil, araştırma, tercih, ısrarlı bir zeka çalışmasıdır. Bu nankör bir çalışma, dikenlerle dolu bir yoldur. Gerçek bir folklor ressamı olan ve her türlü Batı tesirini ısrarla reddetmiş bulunan Turgut Zaim'den, günümüzün bazı genç ressamlarına kadar, bizi meşgul eden bu meselede Cemal Tollu'nun, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve kansı Eren Eyüboğlunun, Hakkı Anlı'nın, Sabri Berkel'in, kendimi saymak ayıp olmazsa bendenizin de mütevazı bir yerimiz var. Şimdi Parişte çalışan Türk ressamlarından Fahrünnisa Zeyd, Nejat, Selim Turan ve Avni Arbaş da, zaman zaman Batı ile Doğu'yu bağdaştırmaya çalışmaktadırlar.<sup>(1)</sup>

1950' li yıllarda özellikle D gubu ile yalnızca milli değil ama özgün resim oluşturma çabaları hız kazanmıştır. Bunlardan bazıları uzak doğu sanatını da araştırmış deneysel çalışmalara girmiştir.

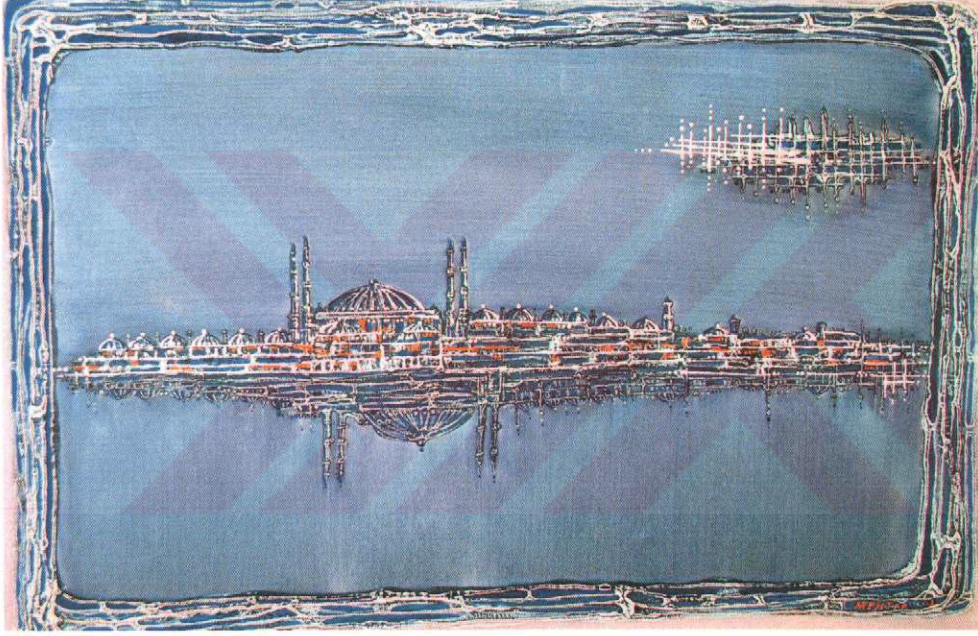
“1960-1970'ler soyut Ekspresyonizm'in Türk resminde yaygınlık kazandığı yıllardır. Bu dönemde kaligrafik anlatım saptanan sanatçılarda İslâm kaligrafisi, bilinçaltı, müzik, doğa, Afrika sanatı ve kimi zaman da Uzak Doğu kaligrafisi esin kaynağı olmuştur. Abidin Elderoğlu, Zeki Faik İzer, Adnan Turani, Selim Turan, Hasan Kavruk, Hakkı Anlı, Nejad Devrim, Lütfü Günay, Şadan Bezeyiş, Abidin Dino, Adnan Çoker, Fethi Arda, Erdal Alantar ve Ferruh Başağa gibi sanatçıların 1960-1970'lere tarihlenen yapıtlarında genellikle lirik soyut/soyutlamacı bir anlayış temelinde kaligrafik anlatım saptanır. Bu sanatçılar kimi

<sup>(1)</sup> Nurullah Berk (1954), “Bugünkü Türk Resminde Eski Türk Geleneği”, Yeditepe (On beş günlük fikir ve sanat gazetesi), 1 Eylül 1954, S. 68, s. 1-4



zamanda doğa biçimlerinden yararlanmış olsalar da resimleme işlemleri genellikle belleğe dayalı görüntü imgelerine ve tual yüzeyinde boyanın organik oluşumuna bağlıdır. Ayrıca A. Elderoğlu, Z.F. İzer, A. Turani, N. Devrim, E. Alantar, S.Turan ve A. Çoker, bu gruptaki diğer sanatçılara oranla kaligrafik anlatım biçimini daha uzun süre benimsemiş görünmektedirler.. Desen resmine yönelik çizgisel kaligrafiğin araştırılmasında ise Tiraje, Abidin Dino, Arif Dino ve Yüksel Arslan'ın resimleri aynı bir grup oluşturur.”<sup>(1)</sup>

Burada isimleri anılan sanatçılar yerine günümüz sanatçılarından bir kaçının eserlerine yer verilecektir.



**Resim 126** Mehtap Cömert Keskin, 2002, Edirne Modern Sanat Müzesi

1978’de Tatbiki Güzel Sanatlar’dan -1986’da Marmara Üniversitesi’ne bağlanarak Güzel Sanatlar Fakültesi adını almıştır- mezun olan; araştırma ve çalışmalarını kalemişleri, tezminat ve minyatür üzerinde yoğunlaştıran Mehtap Cömert

<sup>(1)</sup> Esin Yarar DalTürk Resminde Kaligrafik Eğilimler, Türkiye’de Sanat, Kasım/Aralık 1991, s. 33-38



Keskin'in eserlerinde Türk süsleme sanatlarına özgü tasarım ilkeleri görülmektedir; tezyinat ve kalem işlerini ve bazen minyatürlerin bir özelliği olan bordür, ayrıntı titizliği, soyutlama ve sıkça kullanılan turkuaz Türk sanatını özümsemiş sanatçının tuvaline kendiliğinden yansımaktadır. Sanatçının kompozisyonlarında yatay hareketler ve boşluğun dengeli kullanımıyla doğu sanatına özgü genel bir dinginlik havası sezilir.



Resim 127 Güngör Danişman Arıbal, Edirne Ticaret Borsası, 2003

Arıbal'ın, Edirne'nin yerel ve tarihi özellikleri ile oluşturduğu bu seramik panosunda Zümrüt-ü anka kuşu şehrin simgesi olan bir başyapıtı Selimiye'yi taşımaktadır, şehrin özellikleri, doğal güzellikleri ve tarihi eserleri de Zümrüt-ü Anka'nın kanatlarında yerini almıştır. Orta Asyadan beri tekrarlanan Türk sanatındaki



Zümrüt-ü Anka, balık kuşu gibi figürlerle; gelenekle çağdaş arasında köprü kurmuş olan sanatçı Türk sanatındaki tasarım ilkelerini başarıyla uygulamıştır. Münhaniler dikkat çekicidir. Görüldüğü gibi kuşun gagasında ayaklarında ve kanatlarında yer alan helezonik ve soyut geometrik biçimler tüm şemaya yayılmıştır. Bu yapılırken tekrar, uyum, değişiklik, birlik gibi tasarım ilkeleri de göz ardı edilmemiştir. Bu seramik panoda minyatür mekanının tasarım mantığı vardır. Nesnelerin büyüklükleri sanatçının göstermek istediği gibidir. Önemli olan anlatım derinliğidir ve her şey bütüne uygun olarak konumlanmıştır. Sanatçıya göre geleneksel sanatlardan herhangi bir motifi alıp resimde yinelemek geleneksel sanatı yaşatmak anlamına gelmemektedir. Önemli olan geleneği özümsemiş sanatçının doğayı kendi imbiğinden geçirerek yorumlamasıdır.<sup>(1)</sup>

Güngör Arıbal İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Seramik bölümünden 1973; Geleneksel Türk El Sanatları Bölümünden 1982 yılında mezun olmuştur. 1984 yılında İtalyan Kültür ve Sanat Birliğine onur üyesi seçilmiş, 1999 yılında Dünya Kültür ve Sanat Akademisi tarafından Hümanizma doktoru ünvanı almıştır. Sanatçının pek çok vilayet binasını, resmi ve özel konutları süsleyen seramik panoları yanında, açmış olduğu resim ve seramik sergileri, aynı zamanda şiir kitapları da bulunmaktadır.

<sup>(1)</sup> Güngör D.Arıbal, (2003): Sözlü görüş

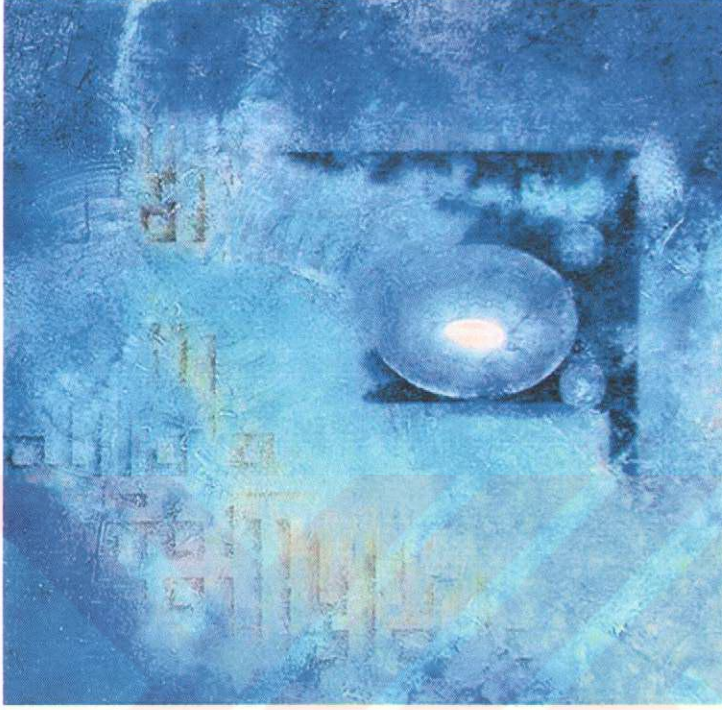


Resim 128 ve 129 Hikmet Barutçugil, 2003, Ebristanbul

Hikmet Barutçugil eserlerinde resimle ebruyu kaynaştırmış, gelenekle çağdaş sanatı birleştirmiş bir sanatçıdır. Kendi geliştirmiş olduğu ebru tekniği Barutçu ebrusu olarak anılmaktadır. 1952 yılında doğan Barutçugil 1973 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu'nda tekstil eğitimine



başladı Kurduğu İstanbul Ebru Evi- Ebristan'da M.S.Ü. Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'nde ve Avusturya'da eğitim faaliyetlerini sürdürmektedir. <sup>(1)</sup>



**Resim 130** Peyami Gürel, 1999

Resim 130'de Gürel'in küfi etkili karışık teknik bir eseri görülmektedir.

Eserlerinde derin bir tasavvuf düşüncesi sezilen Peyami Gürel'İN hemen daima yolu kutsaldan geçer. Kaligrafi ve ebruyu modern bir anlayış ve tevhid düşüncesi ile yoğurur.

Çalışmalarını İstanbul sanat evi adlı atelyesinde sürdürmektedir. Diğer bazı eserlerinde de Anadolu'nun antik kültürlerine ait kaligrafik ve arkeolojik izler görülür.

<sup>(1)</sup> <http://www.biyografi.net/kisiyrinti.asp?kisiid=2240>



**Resim 131** Serpil Akyıl  
*Hiç Yolcusu Olmayan Gemi* 2004



**Resim 132** Can Göknil *Falname*2002

Geleneksel değerleri lirik ve renk olarak çağcıl anlatım ile sunan Serpil Akyıl Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesi mezunu olup, lisans, yüksek lisans ve doktorasını da aynı okulda yapmıştır. Halen Anadolu Üniversitesi'nde öğretim elemanıdır. Kaligrafik ve bezemesel etkili çalışmaları da vardır.

“Can Göknil'in resimli yazma'lardan yola çıkarak 'kitap sanatı' üzerine oluşturduğu 'Sözle Göz Kardeşliği' başlıklı sergisi Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde sürüyor. 'Davetname', 'Hayretname', 'Falname', 'Yıldızname I' ve 'Yıldızname II' olmak üzere beş büyük boy 'kitaptan' oluşan sergide izleyici bir yandan özel masalara yerleştirilmiş deri ciltli beş gravür kitabının sayfalarıyla birebir ilişki kurarken, diğer yandan kitaptaki gravürleri duvarlarda sergilenmiş olarak görüyor, böylelikle eserle doğrudan bağ kurabiliyor.”<sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup> ”Can Göknil Sergisi”,(2002): Radikal Online Haber, 23/11/2002  
[http://www.radikal.com.tr/veriler/2002/11/23/haber\\_57497.php](http://www.radikal.com.tr/veriler/2002/11/23/haber_57497.php)

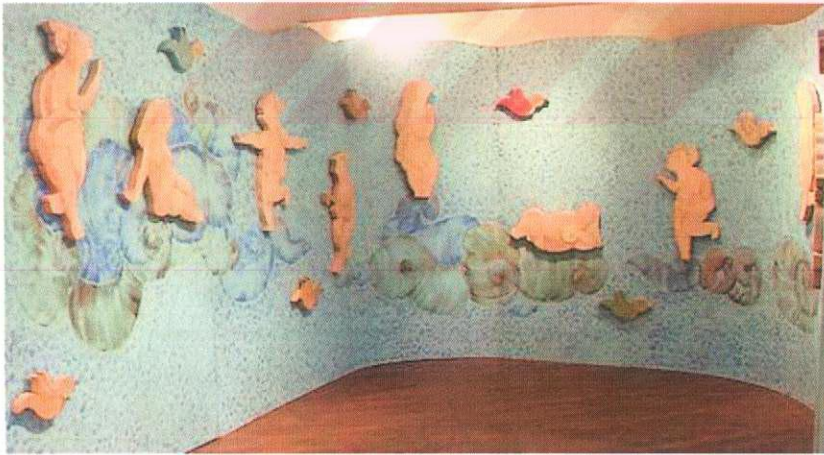


"İnançların düşsel dünyası ilgimi çekiyor. Çünkü ilkel inançların sanata dönüşmesini, tarih öncesindeki yorumların doğallığını ve yalınlığını beğeniyorum." Can Göknil'in bu yaklaşımı, antik çağ kültür ve inançlarına ilişkin nesnelere biçimsel esinlenmelerin ötesine geçiyor. Öncelikle sanatçının ilgisinin, mitoloji denince ilk akla gelen Batılı kaynaklara değil özellikle Türk toplumlarının tarihi ortak var olduğu Orta Asya ve Anadolu coğrafyasına yönelik olduğu görülüyor. ...1983'de İstanbul'da Urart Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği "*Masal Tekerlemeleri*" sergisi masallardan mitolojiye açılımın ilk verimiydi. Bunu, 1986'da yine Urart Sanat Galerisi'nde açılan "*Ağaçlarla İlgili İnanışlar*" sergisi izledi. ...1994'te önce İstanbul'da Garanti, sonra Ankara'da Urart sanat galerilerinde "*Anadolu Tanrıçaları*", 1997'de Yapı Kredi'nin İstanbul, İzmir, Adana galerilerinde "*Yaratılış Efsaneleri*" sergilerini gerçekleştirdi. Son iki yıllık çalışmalarının konusu "muska"ydı, verimi ise sanatçının mitoloji alanında on beş yıllık çalışmalarında olgunlaşmış özgün yapıtlarının yer aldığı, İstanbul'da Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde düzenlenen "*Can Göknil'in Muskalar*" sergisi oldu."<sup>(1)</sup>

Can Göknil'in Pg Art'taki Ekim-Kasım 2001 sergisi geleneksel Türk gölge

tiyatrosu figürlerinin tasarım etkilerini hissettirmektedir. Bir diğer sergisi de geleneksel

Türk kitap sanatıyla ilgilidir.



**Resim 133** Akkızlar 2001

(1) 6 Nisan-6 Mayıs 1999 tarihleri arasında, İstanbul'da, Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde düzenlenen Can Göknil sergisi kitabı <http://www.cangoknil.com/turkce/metin/muska.html>

Can Göknil, İstanbul, Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'ni bitirdikten sonra A.B.D'ye gitti. 1968'de Knox College'dan mezun oldu. 1969'da The City College of The City University of New York'da Resim Ana Sanat Dalı'nda yüksek lisans yaptı. Sanatçının San Marino'da Museo d'Arte Moderna'da, Tokyo'da Iwasaki Müzesi'nde, New York'da Schenectady Müzesi ve Türk Evi'nde, Bulgaristan'da Gabrova Mizah Müzesi'nde ve ülkemizde çeşitli koleksiyonlarda yapıtları bulunmaktadır.

Geleneksel Türk sanatları doğunun içinde ve onunla etkileşim halindedir. O yüzden gelenekten yola çıkarak çağdaş bir birleştirme yapan sanatçılardan bir kaçısı burada belirtildi. Geleneğin modernizme geniş bir kapı açtığı, biçimleri dönüştürme ve doğayı yeniden yapılandırmada sanatçıyı özgürleştirdiği ve sanatçının içsel duyusunu ne denli gösterdiği de bu Türk sanatı örnekleriyle sunulmuş oldu.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Klasik geleneğin yıkımı, soyutlama ve biçim değişimi olarak özetlenen Modern Avrupa Sanatı, bu biçim değişimini büyük ölçüde doğuya özgü kültürlerle borçludur. Modern sanatla beraber Art Neuevo, Romantizm, Ekspresyonizm ve Sürrealizm'de özellikle hissedilen orta çağa yönelim hareketi modern kavramı için çelişkili gibi görünse de geleneğin yıkımı biçim değişimi ve soyutlama anlamında doğuya özgü sanatlara yönelimle koşturulan açıklanabilecek bir olgudur. Çünkü Orta Çağda Avrupa doğudan gelen akınlarla şekillenmiştir ve hiçbir çağda Avrupa'da oluşan sanat doğuya bu denli yaklaşmamıştır. Belki bu göç olgusu daha önceki tarihlere Latin sanatla roman sanatı alanının birleştiği noktalara çekilebilir. Sanat tarihsel verilerin gösterdiği gerçek eski zamanlardan beri doğunun Avrupa içlerine nüfuz ettiği.

Bu göç olgusu tümel anlamda bir bağdaşıklık yaratmamış, Avrupa sanatı kendisine Antik Yunan ve Roma'daki Phidias, Polyclitus gibi ustaların yasalarını esas alarak doğayı gerçekçi yansıtmaya estetik biçimini kurallaştırmıştır. Buna göre Sanat doğayı taklit etmelidir. Avrupa sanatı her özgürleşme çabasında Antik Yunan ve Roma'ya döndürülmeye çalışılmıştır. Avrupa sanatı kendi düzenini değiştirmek



istememiş ve diğer etkileri yabancı kabul etmiş olabilir. Örneğin Gotik ve Roman mimari aşağı görüldüğü için Rönesans ortaya çıkmıştır. Bugün bu sanatların değeri takdir edilebiliyor. Rönesansı izleyen Maniyerizm, Barok ve Rokoko gibi süreçler bir parça kırılma yaratsa da toplu dönüşüm süreci Romantizm’le başlatılır.

Bilindiği üzere Fransız ihtilali milliyetçilik kavramını ortaya atmış bu da Osmanlı imparatorluğunun dağılması gibi bir dizi olaya neden olmuştur. Buna benzer çözümler Avrupa toplumu içinde de yaşandı. Tarihi veriler Fransız ihtilalinin çok kanlı olduğunu gösteriyor. İşte devrim sonrası yaşanan zincirleme olayların yarattığı tepki bir karşıt devrim oluşturdu ki bu Romantizmin başlangıcı idi. Romantizmden sonra çözümler sürdü ve günümüze kadar geldi. Hegel doğuya özgü sanatları sembolik olarak nitelendirir; doğuya özgü sanatlar gerçekçi betimleme kaygısı taşımazlar bu da soyutlamaya giden bir yoldur. Hem biçim değişimi, hem soyutlama; bununla birlikte geleneğin yıkımı modernin doğuyla ilişkisini açıklamaya yetmektedir.

Ekspresyonizmde ortaya çıkan çarpıtma ve ifadecilik hemen daima doğuda vardır.

Etkileşim hızının katlanarak arttığı ve kolonizasyon hareketleriyle doğru orantılı olduğunun ispatı resmin 19.yyda Fransızlara 20.yyda ise İspanyollar’a mal edilmesidir.

Çok kültürlülük yaratıcılıkta önemli bir etkidir.

Art Nouveau teknik, sosyolojik, estetik ölçüt; romantizmde sosyolojik, estetik ölçüt; empresyonizmde psikolojik , estetik ölçüt; ekspresyonizmde psikolojik, estetik ölçüt; kübizmde estetik ölçüt; soyut sanatta teknik, estetik, psikolojik ölçüt; minimalizm ve süprematizmde estetik, felsefik ölçüt; sürrealizmde psikolojik ölçüt, futurizmde psikolojik, felsefik ölçüt; kavram sanatların da felsefik, psikolojik, sosyolojik ölçütlerin koşutluğu ağır bassa da; görülen odur ki Modern Avrupa sanatı Doğu'ya özgü sanatın bir yansımasıdır. Oryantalizm tarihi ve doğu çalışmaları da, bu araştırma, çözümleme, özümseme ve yansıtma sürecini açıklar niteliktedir.

Bu görüşlere karşıt öne sürülen bir söylem: “Evet doğu toplumlarında ve ilkelerde Modern Avrupa sanatında görülen hemen her özellik vardı ve daha eskiydi. Fakat sanat, sanatçının sanat adını verdiği şeydir bu yaratıları yapanların sanatçılık diye bir iddeaları yoktu. Sanatı isimlendirip sınıflandırmamışlardı” şelindedir. Böyle bir görüşü savunmak aero dinamik yasaları bulunmadan önce kuşların uçmadığını farzetmeye benzer ki ; sanat vardı, yapılıyor ve öğretiliyordu. Bu çalışmanın da sınırlı olarak gösterdiği biçimiyle Sanat ve onu izleyerek köklerini arayan Modern Sanat Güneşi kültürün dil, din gibi öğelerine koşut olarak doğudan doğarak yükselmiştir. Bu

da hem genetik hem arkeolojik hem filolojik araştırmaların gösterdiği gibi insanlığın kaynağının tek ve bir olduğu yolunda bir çıkarım sunar.

Sanatçılar için asıl büyük olanaklar nesnelere oldukları gibi betimleme hevesinden vazgeçtikten sonra açılır. Çünkü yaratıcılık çağrışımların uzaklığı ile doğru orantılıdır. Bu açıdan bakılınca doğu sanatları özellikle kendi toplumları tarafından daha çok araştırılmalı, modernizm süreci içinde önemi ilkin kendi toplumlarınca kavranmalıdır.

Ortaçağda görülen doğu etkisi, üzerinde daha fazla araştırma yapılması gereken önemli bir konudur. Etrüsk meselesi de günümüzde karanlık kalmaması gereken konulardan biridir. Bir diğer önemli konuda Türk toplumunu Orta Asya geçmişine bağlayan Selçuklu dönemidir. Bu dönem Türk sanatı için önemli ipuçları barındırmaktadır. Bu konularda araştırmaların yoğunlaştırılması öneri olarak sunulabilir.



## KAYNAKÇA

- Akar, A., Keskiner, C. (1978), *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yay.
- Ana Britanica, (1993), 4.ve 26.c., İstanbul: Ana Yay.ve Encyclopaedia Britannica
- And, M. (1998), *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası*, İstanbul: Akbank Yayınları
- Araslı, A.,(2001), *Avrupa'da Türk İzleri*, 2.cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Arat,N., (1996), *Etik ve Estetik Değerler*, İstanbul: Telos Yay.
- Arıbal,G.,D.,(2003), Sözlü görüşme
- Arik, O. (1999): "Mimari Bir Külliye Kompleksi Olarak Orhun Anıtları'nın Öğrettikleri ve Asya'ya Batı Tarihçiliği Gözüyle Bakmanın Sakıncaları", *Avrasya Türkiye'den (t.v. programı)*, Ankara: 21 Kasım, Bölüm 4
- Arsal, O. (2000), *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*, Çev.Tuncay Birkan, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1.b.,
- Arseven,C.E., (1993), "Roman Sanatı", *Sanat Ansiklopedisi*, C.IV., İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Arthus Gallery Rue Simonis, 33,1050, Bruxelles, Belgium Ref. 6666 (Isabelle De Borchgrave)
- [http://fr.art-in-europe.com/index.py/gal\\_artist/art\\_id/106980](http://fr.art-in-europe.com/index.py/gal_artist/art_id/106980)
- Artun, A. (2003): "Traje Dikmenle Doğu-Batı, Resim-Desen , Uzaklıklar-Yakınlıklar üstüne Bir İlkbahar Konuşması", *Aries*, 5/2003, Koç Kült.San.Tan.Tic.A.Ş., İstanbul: s.10
- Ashton. D. (1991), *A Fable of Modern Art.*, Berkeley : University of California Press.
- Aslanapa, O. (1997): *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 4.basım
- Atay, H. (2001): *Farabi ve İbn-i Sinaya Göre Yaratma*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- "Encyclopedia of Austria", Aeiou Proje, Austria,  
<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.l/1255000.htm>
- Axis 2000 Büyük Ansiklopedi*, (2000), c.1,5,6,11, İstanbul: Milliyet/Hachette
- Ayda, A.(1992), *Etrüskler (Tursakalar) Türk idiler*, Ankara: Özel Basım
- Baatsch, Henri-Alexis,(1994): *The Impressionists*, Paris: Martial Productions
- Baccolini, G.(2002): *Montovolo: Sacred Mountain of the Northern Mysterious Etruscan Dodecapolis*, *Hera*, April ;  
<http://www2.fci.unibo.it/~baccolin/montovolo-retreat-6e.htm>
- Baccolini,G. (2003): "Reflections on the Etruscan Civilization"  
<http://www.mysteriousetruscans.com/intro.html>
- Baltacıoğlu, İ. H.(1993), *Türklerde Yazı Sanatı*, Mersin: Kültür Bakanlığı Yay. 1.b.
- Bas, P. L., (1722), *İsveç ve Norveç*, Çev. Öztaşkın ,O., Firmin Didot Kardeşler Yay., Paris in *Atatürk'ün Okuduğu Kitaplar*, 2001, c.14, Ankara: Anıtkabir Derneği Yay.
- Bedin, F., (1985), *Çin Sanatını Tanıyalım*, Çev. Eren Soley, , İstanbul: İnkılap Kitabevi,
- Beksaç, A.E. (1989), *Moche İkonpografyasında Basamaklı Motifler*, *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya*, İstanbul:Sandoz Kültür Yay.,
- Beksaç, A.E. , (2000): *Avrupa Sanatına Giriş*, İstanbul: Engin Yay.,
- Berger, J. (2003): *Görme Biçimleri*, Çev.Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları, 9.b.
- juniorLaousse Temel Bilgi Ansiklopedisi*,(1991),c.6,İstanbul: Milliyet Yay.
- Berk, N., Gezer, H., (1973), *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.,1.b.,

- Berk, N. (1954): “Bugünkü Türk Resminde Eski Türk Geleneği”, *Yeditepe (On beş günlük fikir ve sanat gazetesi)*, 1 Eylül 1954: s. 68, s. 1-4
- Biröl, İ., A. ve Derman Ç. ,(1991),*Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı
- Bonfante, L.(1990), “*Etruscan*”, California: Univ. of Calif. Press/British Museum, (BonfETR),
- Boydaş, N. ,(2003): “*Osmanlı Tuğralarına Eleştiri Açısından Bir Bakış*”*Tebliğler Dergisi*, MEB Yay. <http://yayim.meb.gov.tr/yayimlar/143/2.htm>
- Boynukara, H., (1997), *Modern Eleştiri Terimleri*, İstanbul: Boğaziçi Yay.1.b. ,
- Boz, B., Beyaztaş F. Y. ,(2001): “*Vandalizm*”, *Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi*: Mart 2001 <http://www.ttb.org.tr/STED/sted0301/5.html>
- Bozkurt, N.,(1995), *Sanat ve Estetik Kuramları*, , İstanbul: Ara Yay.1.b.
- Brion, M. (1928): *Attila'nın Hayatı*, Gallimard Kitabevi,Paris: in *Atatürk'ün Okuduğu Kitaplar*, (2001),c.15, Ankara: Anıtkabir Yay.
- Buchholz, E. L., Zimmermann, B. (1999), *Pablo Picasso* , Bonn: Könnemann
- Bulut, A. (2003): “*Küresel Truva atı*”,*Yenicağ*, 11 Haziran 2003 <http://www.otuken.net/arслан.bulut/kuresel-truva-ati.html>
- Can Göknil sergisi kitabı*,6 Nisan-6Mayıs 1999 <http://www.cangoknil.com/turkce/metin/muska.html>
- “*Can Göknil'in kitap sanatı sergisi*”,*Radikal online haber*: kasım 2002 [http://www.radikal.com.tr/veriler/2002/11/23/haber\\_57497.php](http://www.radikal.com.tr/veriler/2002/11/23/haber_57497.php)
- Chippendale T.,(1754), *The gentleman and cabinet-maker's director: being a large collection of the most elegant and useful designs of household furniture in the Gothic, Chinese and modern taste*, ed. Cooney, Catherine, University of Wisconsin—London: Madison. Libraries,
- Claudon,F., (1994), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. İnce,Ö, Usmanbaş , İ, İstanbul: Remzi Kitabevi,2.basım
- Colledge, M. (1997), *Roma Sanatını Tanıyalım*, Çev. Turunç,S, İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Conti,F. (1985),*Roma Sanatını Tanıyalım*, Çev.Eren Soley, İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Crane, D. ,(2001), “*Avant-garde Art and Artists*”, *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Science*, isb408023: Elsevier Science Ltd. P. 1015-10191 <http://www.sciencedirect.com/science>
- Çalışkan, M.G. (2002): *Go: Siyah ve Beyaz Taşların Dansı*, Ocak <http://www.ug.bcc.bilkent.edu.tr/~go/introgo.html>
- Dal, E Y. (1991), “*Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler*”, *Türkiye'de Sanat*, Kasım/Aralık 1991, Sayı 1, s.33-38
- Deuignes, J. (1923): *Hunların, Türklerin, Moğolların Ve Sair Diğer Tatarların Tarihi-i Umumisi*, Çev. Hüseyin Cahit, C.2.,İstanbul: Tanin Matbaası, in *Atatürk'ün Okuduğu Kitaplar*,(2001), C.1, , Ankara : Anıtkabir Derneği Yay
- Dictionary Britannica*,(2003) <http://www.britannica.com/dictionary>
- Duggan,T.,M.,P., (2000): “*Selçuklu ve Osmanlı Sanatında Desenlerin Dili ve Anlamı*”, 24 harizan 2000, Yıldız Sarayı, , İstanbul :Tercuman- İslam Tarihi, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (İRCİCA)
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (1997), 1.c.,3.c. ,İstanbul: Yem Yay.
- Enwezor, O., (2003), *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition*, Vol. 34, No. 4 Winter: Research in African Literatures
- Erinç, S.,(1995), *Resmin Eleştirisi Üzerine* , İstanbul: Hil Yayınları
- Eyüboğlu, B.R. (1975), “*Yazı Sanatı Resmin Dört Direğinden biri, Çizgi Başta Olmak Üzere Lekeden , Az Çok da renkten Yararlanır*”*Eski yazılar 2- Ocak Milliyet Sanat* ,: s.8-9
- Eyüboğlu, S.(1982), *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, Haz. Azra Erhat, , İstanbul : Cem Yay.
- Fiedler, J., Feirabend P. (2000), *Bauhaus*, ,ed. Haus, A., Germany : Könnemann,

- Freville, J., Plehanov, G.V. (1968): *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum*, Çev.: Bezirci A., İstanbul: May Yayınları, 2. basım,
- Gardner, R. (1974): "Dünya Düzenine Uzanan Zorlu Yol" *Dışişleri Dergisi*, Nisan, Washington: s.558.
- Germener, S. (1997), *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul: Kabalcı Yay.,
- Glück, H.(1975): "16.-18. Yüzyıllarda Saray Sanatı ve Sanatçıları ile Osmanlıların Avrupa Sanatları Bakımından Önemi" in *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, .Strzygowski, J., Glück, H., Köprülü, F. Çev. Köprülü, C. , İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 2.b
- Glück, H.(1975): "Türk Sanatının Dünyadaki Yeri" in *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, .Strzygowski, J., Glück, H., Köprülü, F. Çev. Köprülü, C. , İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 2.b
- Gombrich, E.H., (1980), *Sanatın Öyküsü*, Çev.Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi, 9.b.
- Gozzoli, M. C. (1982), *Gotik Sanatını Tanıyalım*, Çev.Solmaz Turunç, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri
- Gray ,R., Atkinson, Q.(2003): "Language tree rooted in Turkey" *Nature*, 27 November 2003, "European origin". *Nature*, doi:10.1038/nature02029, s.426, 435 - 439,
- Halphen, L. (1930): *Barbarlar Büyük İstilalardan XI.Yüzyılda Türklerin Yaptıkları Fetihlere Kadar*, Paris: Librairie Felix Alcan, 2.b. in *Atatürk'ün Okuduğu Kitaplar*, ,2001, c.14, Ankara : Anıtkabir Yay.
- Hançerlioğlu, O.(1985): *Felsefe Ansiklopedisi*, , c.1, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hattstein, M., Delius, P.,(2000), *Islam Art and Architecture* , France: Könemann, 1.b.
- Hançerlioğlu, O.(1994): *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 9.b.
- Hawking, S. W. (1987), *Zamanın Kısa Tarihi*, İstanbul: Milliyet Yay.,
- Henri Matisse a Retrospective*, (1992): Eylül-Ocak, New-York: The Museum of Modern Art Press
- Heredotos, (1973) : *Heredotos Tarihi*, çev. Ökmen,M. ve Erhat, A., İstanbul: Remzi Kitabevi,
- Hikmet Barutçugil'in yaşam öyküsü  
<http://www.biyografi.net/kisiayrinti.asp?kisiid=2240>
- Yavuz, H. *Modernleşme ve Romantizm*, *Zaman gazetesi*, 01.02.2002  
[www.zaman.com.tr/2002/02/01/zaman/fihrist.htm](http://www.zaman.com.tr/2002/02/01/zaman/fihrist.htm)
- Howard, M. ,(1989), "The Occult Conspiracy: The Secret History of Mystics, Templars, Masons and Occult Societies", London: Rider ,1.b.
- Huyghe, R. (1969), "Art Forms And Society" in *Larousse Eyclopedia Of Modern Art From 1800 To The Present Day*, Norwich: Great Britain by Jarrold and Sons Ltd.
- Janson, H.W. , Janson, D. J. (1966), *History of Art*, New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 9.e.
- Kandinsky, W. (2002), *Concerning the Spiritual in Art*, Project Gutenberg Ebook,10.b.
- Kınay, C., (1993), *Sanat Tarihi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Kırzioğlu, N. G., (2001), *Altaylardan Tunaboyuna Türk Dünyasında Ortak Yanışlar(Motifler)*, Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yay.
- Köprülü,F, (1975): "Türk Sanatı", in *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, Strzygowski, J., Glück,H., Köprülü,F.,İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.,2.b.
- Kütükoğlu, M., S.,(1986 ):"Yunan İsyanı Sırasında Anadolu ve Adalar Rumlarının Tutumları ve Sonuçları", 3. *Askeri Tarih Semineri (Türk-Yunan İlişkileri)*, Ankara :Gn. Kur. Atase Yayını
- Lynton, N., (1982), *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Çapan,C., Öziş,S. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1.b.
- Martin, H. (1835): *En Eski Çağlardan Günümüze Kadar Bilinen Fransa Tarihi*, Paris: Furne Kitabevi, in *Atatürk'ün Okuduğu Kitaplar*,2001, c.15, Ankara: Anıtkabir Yay.,



- Mason ,S., F.,(2001), *Bilimler Tarihi*, Çev.Umur Daybelge, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1.b
- Meriç, R. M.,(1937), *Türk Tezyini Sanatları ve Son Üstatlardan Altısı*, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı
- Mevlana , (2002), *Meşnevi*, c.1-2, Çev. Can, Ş., İstanbul: Ötüken Yayınları, 4.b.
- Meyer, A. JP (1995), *Oceanic Art*, Köln: Könemann,
- Montebello, P., (2003), *The Art of Ancient Egypt*, New-York: The Metropolitan Museum of Art Press,
- Muhlberger,S.(2004): “*With an emphasis on Gaul and the time of Gregory of Tours*”,*Topics in Medieval History: The World of Gregory of Tours*,<Nipissing University  
<http://www.nipissingu.ca/departement/history/muhlberger/4505/show.htm>
- Ögel, B.,(1988), *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- Ögel, B., (2003), *Oğuz - Kagan Destanı. Southwest Collection / Special Collections Library*, Lubbock, Texas: Texas Tech university
- Özay, S. (1997):“*Anadolu Kilimlerinin Tapestry Kategorisindeki Yeri*” *Türkiye’de el sanatları geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Kültür Bak. Yay.
- Özsoy, M. (2000): “*Roma Dünyanın başkenti*” ...*Hürriyetim Agora Gezi – 4*, Şubat 2000, Cuma  
[arsiv.hurriyetim.com.tr/agora/00/02/04/roma.htm](http://arsiv.hurriyetim.com.tr/agora/00/02/04/roma.htm)
- Pala, İ. (2003): *Elem Babil’de Ölüm İstanbul’da Aşk*, İstanbul: L&M Yayınları,4.b.
- Pamukoğlu, O., (2003), *Unutulanlar Dışında Yeni Bir Şey Yok Hakkari ve Kuzey Irak Dağlarındaki Askerler*, İstanbul: Harmoni Yay., 9.b.
- Passeron, R. ( 1996 ): *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev.Sezer Tansuğ, İstanbul: Remzi Kitabevi,3.basım
- Pischel, G. (1983): *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Ed. Eren, M., İstanbul: Görsel Yay.2.b.,
- Ragon, M, (1987), *Modern Sanat*, Çev. Kanetti, V., İstanbul : Cem Yayınları, 5.b.
- Refik, A. (1926): *Umumi Tarih Eski Çağ-Orta Çağ*, İstanbul: İstanbul Milli Matbaa in Atatürk’ün Okuduğu Kitaplar III, 2001, Ankara: Anıtkabir Yay.
- Renda, G. (1985): “*Avrupa Sanatında Türk Modası in*”*Sanat Üzerine*, Ankara: Güzel Sanatlar Fakültesi Yay.
- Richard, L., (1984): *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Marda,B., Gürsoy, S., Usmanbaş,İ., İstanbul :Remzi Kitabevi,1.b.
- Said, E..W. , (1999), *Şarkiyatçılık Batı’nın Şark Anlayışları*, Çev. Ünler, B.,İstanbul: Metis Yayıncılık, 1. b.
- Sérullaz, M. (1991): *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 3.basım
- Simmen, J.(1999): *Kasimir Malevich*, Bonn: Könemann,
- Stern, A.(1816): *Avrupa Tarihi in Atatürk’ün Okuduğu Kitaplar*, 24.c Ankara: Anıtkabir Derneği Yay.
- Still, W.,T., (1990): *New World Order The Ancient Plan of Secret Societies*, Lafayette, Louisiana, USA : Huntington House Publishers,
- Strzygowski, J. (1975): “*Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi*”, in *Eski Türk Sanatı ve Avrupa’ya Etkisi*, .Strzygowski, J., Glück, H., Köprülü, F., Çev. Köprülü, C. , İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 2.b
- Sungur, N., ( 1997),*Yaratıcı Düşünce*, İstanbul: Evrim Yayınevi, 2. b.
- Şen, N. (1999): *Modern Sanata Prehistorik ve Kabile Sanatının Etkisi*, , Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi
- Şengel, D., (1995), “*Kozmopolit-Yerel*”in *Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat*, Deniz Şengel, Mehmet Ergüven, Enis Batur, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1.b.
- Tekçe, F.(1993), *Pazırık, Altaylardan Bir Halının Öyküsü*, Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yay.
- Timuçin, A.(1993): *Estetik*, İstanbul: BDS Özel Dizisi

- Trevarian (1999): *Şibumi*, Çev. Çorakçı, B.D., İstanbul: E Yayınları,
- Tunalı, İ.(1996), *Grek Estetiği*, İstanbul: Remzi kİtabevi,4.b.
- Tunalı, İ. (1992),*Felsefe'nin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi,4.basım
- Tüfekçioğlu, A. (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yay., 1.b.,
- Üstün, A.,(2004), Sözlü görüşme.
- Vezin, A. and L. (1992): *Kandinsky and Der Blaue Reiter*, Paris: Pierre Terrail
- Walther, İ. F., (1997), *Paul Gauguin*, , Çev. Antmen,A., İstanbul: ABC Kitabevi
- Wells, H.G. (1927): *Cihan Tarihinin Umumi Hatları*, 4.c.1.b., İstanbul: İstanbul Devlet Matbaası in *Atatürk'ün Okuduğu Kitaplar*, (2001): C.2,, Ankara: Anıtkabir Derneği Yay.
- West, S. (1996): *Guide To Art* ,Bloomsbury,  
www.bloomsbury.com/Styles/Site\_Wide.css" type=text/css rel=stylesheet>
- Wilhelm, J.(1969): "*Contacts Between East and West*" in René Huyghe ed., *Larousse Encyclopedia Of Modern Art From 1800 To The Present Day*,., Norwich: Printed in Great Britain by Jarrold and Sons Ltd.
- Vovevoda M.I., Sıtnikova V.V., Romashchenko A.G., ChıkışhevaT.A. Polos'mak N.V., MolodinV.I., *Reconstruction Of The Genofond Peculiarities Of The Ancient Pazyryk Population (I-II Millenium BC) From Gorny Altai According To The MTDNA Structure*, Russian Foundation for Basic Research (onay No. 96-06-80583a), INTAS (onay No. 93-0035), ve International Scientific Foundation (grant No. NQ2000).  
<http://www.bionet.nsc.ru/bgrs/thesis/99/index.html>
- Wölfflin, H.,(1995), *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çev. Örs, H.,İstanbul: Remzi Kitabevi, 4.basım
- Yaman, Z.Y., (1994): "*Türk Resminde Etkilenme ve Taklit Olgusu*,"*Türkiyede Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*,Ağustos,Sayı 14: s.26-27
- Yerasimos, S., (2003): "*Türklerin atası Truvalı Turcos mu?* ",*Tempo*, 25. 8. 2003, Doğan Burda Rizzoli Dergi Yay.  
[http://www.tempodergisi.com.tr/toplum\\_politika/03185/?printerfriendly=yes](http://www.tempodergisi.com.tr/toplum_politika/03185/?printerfriendly=yes)
- Yetişken, H., (1995), *Estetiğin ABC'si*, İstanbul: Kabalcı Yay., 2.b.
- Yücel, E. (2000), *İslam Öncesi Türk Sanatı*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları,

**EK 1 DOĞU SANATINDA GERÇEKÇİ BETİMLEME**





**Resim 134** Bir İskitli diğerinin yarasını sarıyor ve **Resim 135** Bir İskitli diğerinin dişini çekiyor  
Kuloba kurgan buluntusu iki vazodan ayrıntı m.ö. 4.yy.





**Resim 136** *Bir İskitli Yayımlı bağlıyor* Kuloba kurgan buluntusu bir vazodan ayrıntı M.Ö. 4.yy.

Resim 134-135-136-137’da görülen İskit sanatındaki gerçekçi betimlemeler sanat tarihçilerce Yunan etkili olarak nitelenmektedir. Bu tür yorumların bilimsel izahı yoktur. Bilindiği gibi madenin işlenmesi doğuda bulunmuştur. Bu betimlemelerin madene kusursuz geçirilmiş olması bile gerçekçi uslubun doğuda çok daha önceden başladığının ispatıdır. Mısır’da da mumyaların tabutlarına gerçekçi portreler yapılıyordu. Mezopotamya ile Orta Asya bağlantısı hiç kesilmemiştir. Doğu sanatında gerçekçi betimleme her zaman mevcutken yanı sıra soyutlama da bezemelerde mevcuttu. İskitli binicinin omzunda giysisine ait bezeme ayrıntısı seçiliyor.

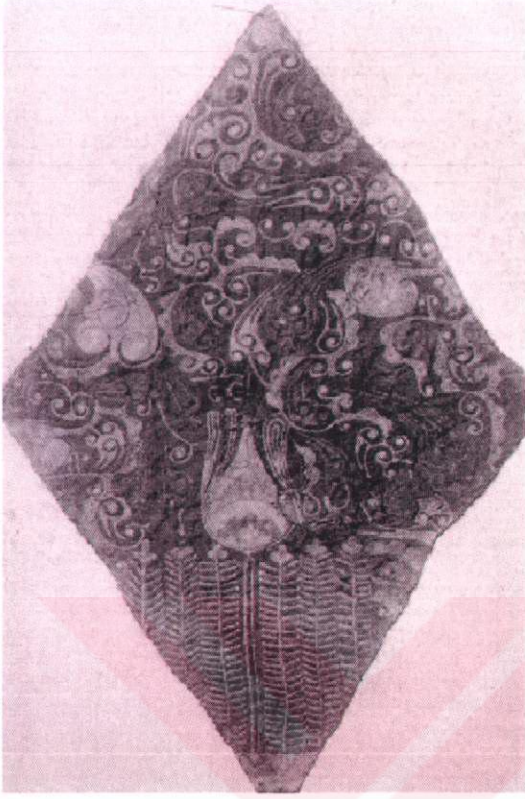


**Resim 137** İki kişi ölümsüzlük suyunu içiyor<sup>(1)</sup>Kuloba kurgan buluntusu

<sup>(1)</sup> Hz. Hızır ile Hz. İlyas? Efsnaeye göre her yıl bir araya geldikleri gün Hıdırellez'dir. (Hızır-İlyas)



**EK 2 Kelt Sanatı İle Orta Asya Türk Sanatı Arasında****Estetik Benzerlik**



**Resim 138** Noin Ula Buluntularından  
M.Ö. 4.yy ipek üzerine nakış Hermitage Müzesi



**Resim 139** Bronz ayna erken kelt dönemi m.s.1000  
İngiltere

Resim 138 'de Orta Asya Türk sanatına ait bir eserle, İngilterede 1000 yılına tarihlenen bir eser karşılaştırılmıştır. Kelt buluntuları M.Ö. 500'le başlar. Geometrik helezonlar Eski Türk sanatının birincil işaretidir. (Strzygowski, 1975:18) Bazen bu biçimler hayvansal motiflerden dönüşmüştür. (Rumi)- Bkz.122 Resim Pazırıkta bir mummyadan rumi dövmeler.

**EK 3 ORTA ASYA SANAT GELENEĞİ İLE AVRUPA ERKEN ÇAĞI  
VE ROMAN DÖNEMİ ARASINDA BAZI ESTETİK BENZERLİKLER**







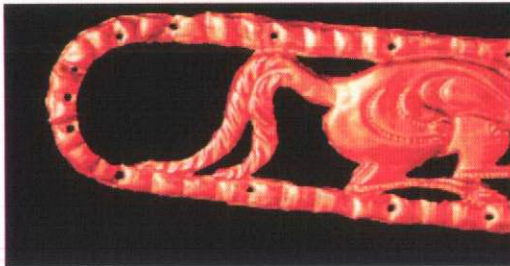
**Resim 140** Esik kurganından sakalara ait erkek elbise süsü (altın) Kazakistan M.Ö.4.5.yy (hayvan uslubu)



**Resim 141** Lavardin, Fransa XI. yy.



**Resim 142** İspanya Burgos'da fresko 1200'den sonra



Resim 140 ve 142(ekseni alınmıştır)'den ayrıntı hayvan uslubu kaslarda stilize hareketler.



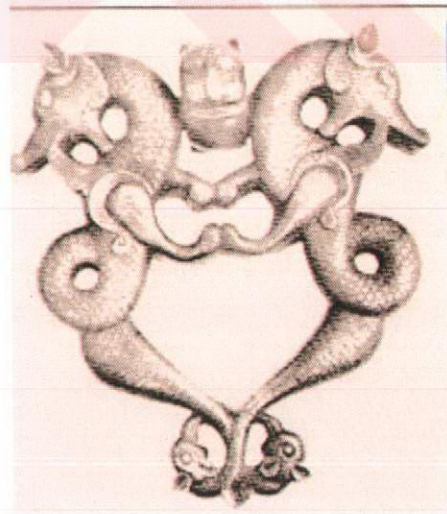
**Resim 143** Saint join de  
Marne Fransa 12.yy.



**Resim 144** Nagy-Szent-Miklos Kuzey  
Romanya Attila hazinesinden altın vazo 5.yy



**Resim 145** Saint-Hilaire de  
Mele 12.yy.  
Fransa



**Resim 146** Cizre  
Ulu Cami kapı  
tokmağı Selçuklu

Yılan kuyruklu at başlı ejderler kuyrukları dolanmış.





**Resim 147**  
Nagy-Szent-  
Miklos Kuzey  
Romanya Attila  
hazinesinden  
altın vazo (Hun)  
5.yy.



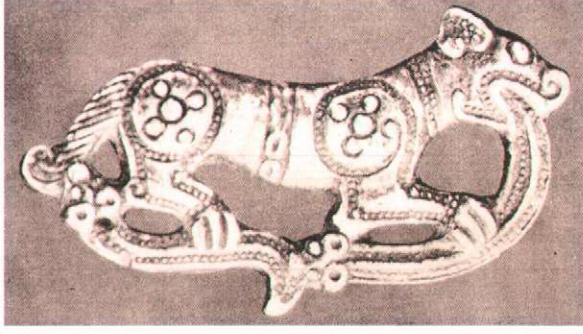
**Resim 148** İngiltere'ye Norman istilasını anlatan Bayeux halısı (ayrıntı) ,11.yy

Atların kuyrukları örgülü aslanlar kanatlı ve bezemeler koçmuyuz yanışlıdır.  
Orta asya geçme tekniği diğer bir benzerliktir.



Resim 147 ve 148 ayrıntı hayat ağaçları

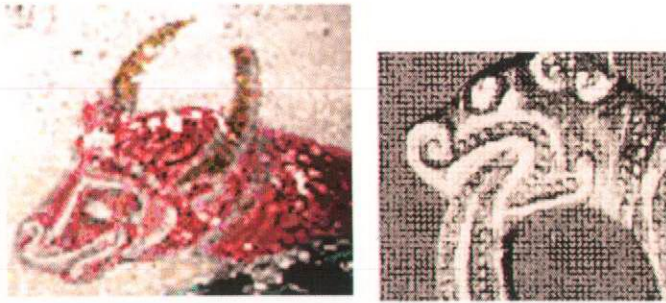




**Resim 149**Altay toplumuna ait altın süs eşyası hayvan uslubu m.ö.5.yy



**Resim150** St Jacques-des-Guérets 12.yy.Fransa



**Resim 149** (ekseni alınmıştır) ve 150'den ayrıntı



**Resim 151**

Pazırık kurganı kanatlı gagalı aslan motifi, semer üzerinde applike M.Ö. 5.yy, Aslan dağ keçisi mücadelesi



Der Goldschatz von Munkacs, Ungarn.

**Resim 152** Nagy-Szent-Miklos Kuzey Romanya Attila hazinesinden altın vazo (Hun) M.Ö. 5.yy., Aslan dağ keçisi mücadelesi



**Resim 153** Bizans dönemi Balkanlar yada Yunanistan kanatlı gagalı aslan motifi 1250-1300



**Resim 154** Montovoloda kilise sütunundan İtalya M.Ö. 5.yy.

Strzygowski'ye (1975:19) göre aslan vücutlu kuş kafalı ve kanatlı bu mitolojik hayvan doğu Türklerine ait telakki edilebilen bir grubun kesin ikinci alametidir. Şekil 154deki kuyruk bağlama biçimi aynısıyla Selçukluda mevcuttur resim 170





Resim 155 Aulnay-de-Saintonge, Fransa



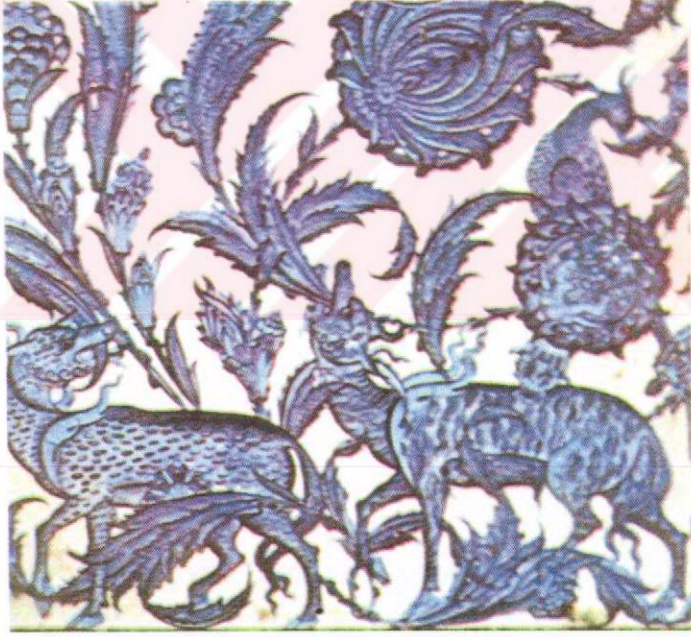
Resim 156 Minusinsk , Orta Asya hayvan uslubu

Göğüs ve bacaklarda tekrarlanan geometrik helezonik hareketler hayvan  
uslubunun belirleyici niteliğidir.





Resim 157 ve 158 Sainte Radegonde Fransa 12.yy.



Resim 159 bitkisel geçmelerle sarılı hayvanlar 17.yy. topkapı sarayı.

Bitkisel geçmelere Strzygowski (1975:103) Türkesk adını önermektedir.





**Resim 160** Kanatlı At, Kuyruğu Bağlı Ara Della Regina Tapınağı Tarquinia, İtalya, m.ö.3.yy



**Resim 161** Kanatlı At Minusinsk, İskit dönemi



Resim 160 ayrıntı



**Resim 162** Pazırık halısında kuyruğu bağli at m.ö.5.yy

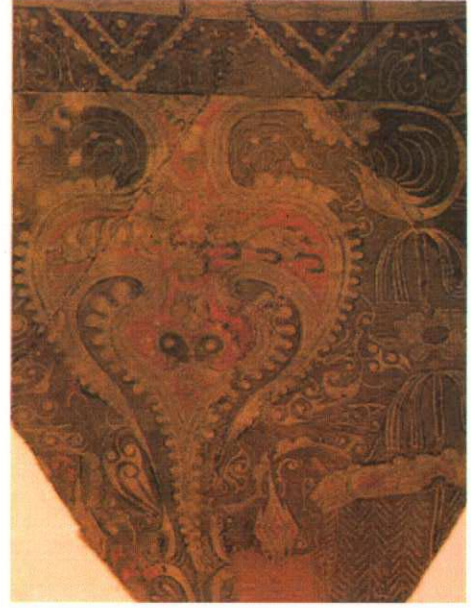
Resim 162’de pazırık halısı ayrıntısının çizimi verilmiştir. Pazırık kurganındaki mumyaların Mtdna yapılandırmasına göre Türklüğü kesinleşmiş olmakla beraber <sup>(1)</sup>bazı kaynaklarda Ermeni veya Pers halısı olarak geçmektedir.

<sup>(1)</sup> Vovevoda M.I., Sitnikova V.V., Romashchenko A.G., Chikisheva T.A. Polos'mak N.V., Molodin V.I. *Reconstruction Of The Genofond Peculiarities Of The Ancient Pazyryk Population (I-II Millenium BC) From Gorny Altai According To The MTDNA Structure*, Russian Foundation for Basic Research (onay No. 96-06-80583a), INTAS (onay No. 93-0035), ve International Scientific Foundation (grant No. NQ2000).Ek 5’de sunulmuştur.





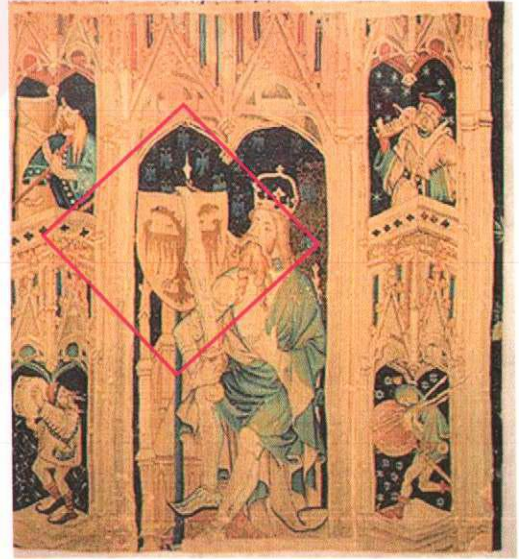
**Resim 163**,çift ateş kuşu  
İlebouchard,France ,XI-XII.yy.



**Resim 164**  
Noin ula çift başlı ateş kuşu 1.yy.



**Resim 165** Ejder başlı çift başlı kartallı  
Selçuklu işi sırmalı kumaş. XIII.yy.



**Resim 166** Güney Hollanda  
15.yy.başı  
9 kahraman halısı





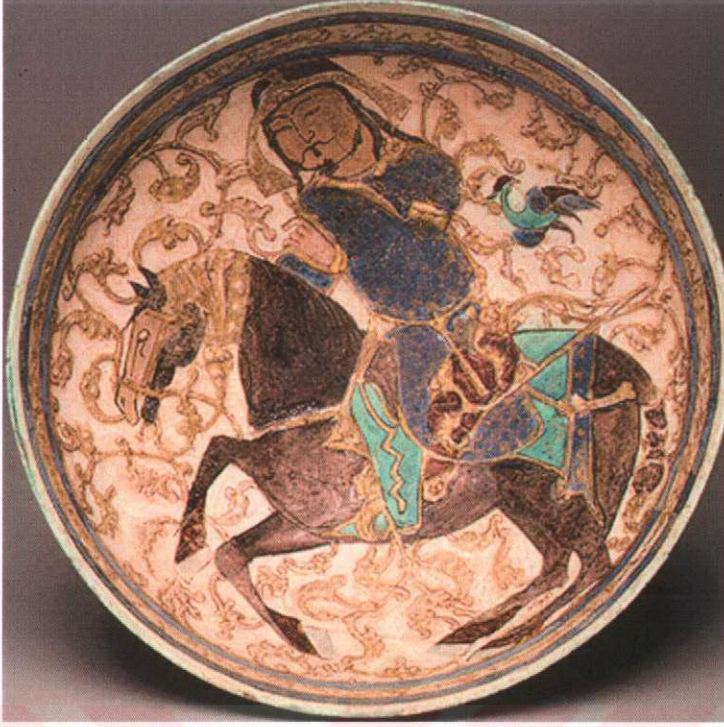
**Resim 167** selçuklu tabağı 13.yy ilk yarısı



**Resim 168** Chauvigny, Fransa  
simetrik insan başlı kanatlı aslanlar



**Resim 169** XII. XIII. Yy. Selçuk  
dönemi vazodan



Resim 170 xii- xiii. Yy. Selçuklu tabağı

Bitkisel ve geometrik helezonların oluşturduğu geçmeler Altay yurdundan beri Türklerde mevcuttu. Hayvan uslubunu takip eden ve hayvansal biçimlerden bitkisel motiflere dönüşen Rumiler bu geçmelerde yer alır. Rumilerin ilk örnekleri için Bkz. Resim 121 Pazırık mumyasında dövme.

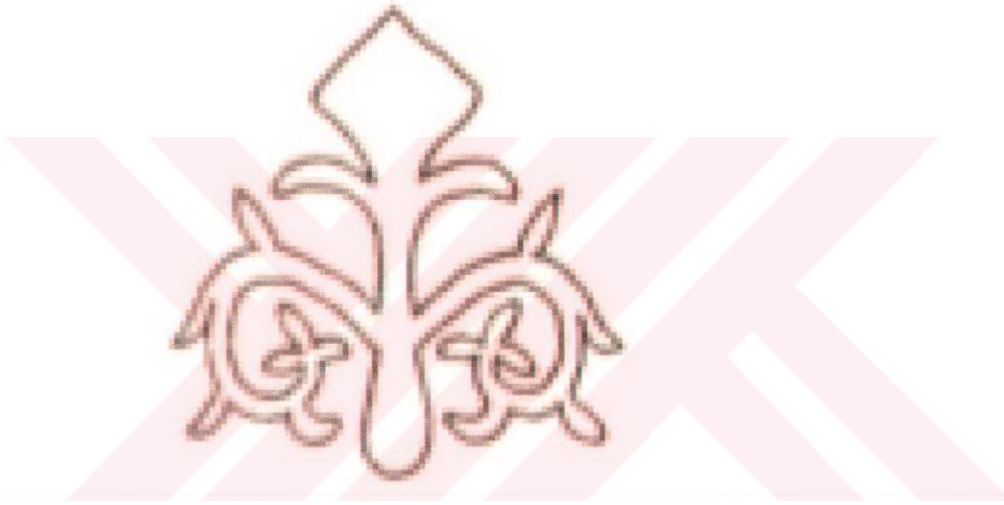
Ortaçağda Avrupa ülkelerinde özellikle el yazması eserlerde sıkça kullanılan bir teknik bitkisel geçmelerdir yine bunlarda da rumi şekilleri vardır. Resim 17' de 12. yyda Fransa'daki bu tür Rumilerin geçmelerine bir örnek verilmişti.

Benzer tür geometrik helezonlarla kelt ve noin ula buluntularının karşılaştırmasında da verilmişti.

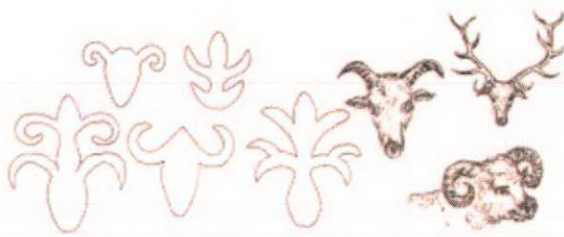




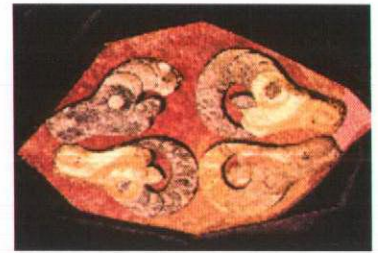
**Resim 171** Montovolo'da kilise  
sütunundan. İtalya



**şekil 19** Kafkas Adige Motifi



**Şekil 20** kafkas sanatında özek/alem/koçmuyuz  
yanışının gelişimi



**Resim 172** Bashade  
kurgan buluntusu





**Resim 173** Kazakistan'dan kopuz çalan erkek çocuğun giyiminde alem/ özek, koçmuyuz yanışları



**Resim 174** Menead Antefix, M.Ö. 6.yy Etrüsk dönemi, İtalya



**Resim 175** Lavardin Fransa 12.yy.

Özek/Alem, Koçmuyuz yanışı Orta Asya sanatında ve onu izleyen Anadolu geleneğinde dekoratif ayrıtıllardan giysilere, mimariye kadar hemen her yerde tekrarlanır. Örneklerde Fransa ve İtalya'da benzerleri verilmiştir.

**EK-IV ETRÜSK ALFABESİ VE ESKİ TÜRK ALFABELERİ ARASINDA****KOŞUTLUK**

**ETRUSCAN NUMBERS (Chapter 9, Case 1)**

In this study of the Etruscan language, we have used new phonetic values for some letters in the Etruscan alphabet, such as b for sign 8; ç, ts, ş for letter M-tsade; s, z, ş for sign shaped approximately like the letter z. Especially, the phonemes k, g, kh (Gk. x) or even h are assumed interchangeable as in many Turkish dialects. In present literature, b-sound in the Etruscan alphabet is not represented. The letter 8 was believed to correspond to sound f. Actually, the letter 8 is only a rounded form of B (beta). We have given the letter I (Yod) the sound i (ee) and also y, as in the Hebrew alphabet. In the end, we have used the following Etruscan alphabet:

A	8	8	8	17	Q	8	7	VY	II±	H	8X↓	⊙⊕	I
a	b			k/g	d	e	v	u/v	z/s	h	h	th	i/y
8X↓	J	M	W	17	O	17	M	Q	9Q	z	3M	††	
k	l	m	n	o/th	p	ç/ts	q	r	s/z	ş	t		

**ETRUSCAN NUMBERS ON DICE**

Etruscan numbers were written in the true Etruscan alphabet and interpreted by G. and L. Bonfante as qu/thu (1), zal (2), ki (3), şa (4), mach (5), and huth (6) as shown in Fig. 1 below. And our solution is shown in Fig. 2:

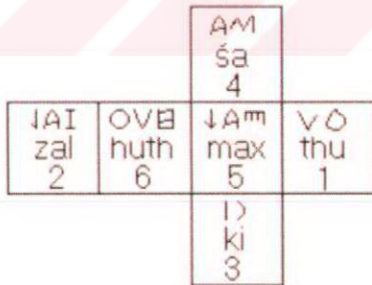


Fig. 1: (Bonfante, G., L.)

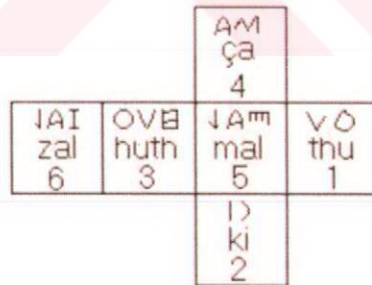


Fig. 2: Selahi Diker (April 1999)

The new numbers can now be detailed as below:

**thu** ("one") is written as thun in the number 19 or thun-em-zathrum (20 minus 1) given by Bonfante (BonfETR 22), which word seems to be borrowed from the Phoenician. Thus, thun < Ar. dūn "low, base; lower," that is, the base number which is "one." In other words the number thu on the dice is the shortened form of the real word thun.

**ci/ki** ("two"): the word is found in the Pyrgi Golden tablets. Scholars, observing on a Phoenician tablet (BonfETR 13, Fig. 5), which is not an exact translation, a corresponding (?) number written in the Arabic form sls (selās "three") gave the word ci/ki the value of "three." However, we think that the numbers indicate the ruling years of the Etruscan king (mlk/melik), and that Phonician tablet must have been written later than the two equal-sized Etruscan tablets which



must have been written at a time when the king was at his second year on the throne. The fact that the Phoenician tablet is narrower at its width, and that the Phoenician writing shows a thinner character coming from a different pen, support our observation.

**huth** ("three") is very clearly Turkish üç "three." As we have indicated in previous chapters, Rasonyi, among others, supports the existence of the h-phoneme at the beginning of Turkish words spoken around time of Jesus, which period he thinks was the Parent Turkish age (RasTT 19).

**ša/sa/ça** ("four"): Etruscan letter M (Tsade - š or s) may correspond to phonemes ts/ç/c or sometimes to š (sh). Thus, we may read the number as ça (cha) which may be a shortened form of Pers. çahr/chahr/jahr ("four").

**mach/mah/mak** ("five"): The sign \l/ (h) in this number may possibly be read as \l (L), which makes the number read as **mal**. This is in the Oghur Turkish dialect corresponding to Chuvash Turkish pil/bil (< Turk. biş/beş "five"). Another possible interpretation is: Oghur Turk. mal < Turk. baş "head," indicating the head (fifth) finger. The word mach is written in the form of **muv** in number 50 or muv-alch (BonfETR 22), which may be also a distorted form of Turk. beş or baş.

**zal/(e)sal** ("six"): An interpretation can be made if we consider the other Etruscan form, **esal** (BonfETR 22), which brings out the number as another loanword: **zal/(e)sal** < Oghur Turk. sel < Pers. šeş "six."

Thus, we may summarize our interpretation shown in Fig. 2 as follows:

V O	.....	thu [thun > Ar. dūn (low, base, one)].....	1
I >	.....	ki (Turk. iki "two").....	2
O V E	.....	huth (uç > Turk. üç "three").....	3
A M	.....	ça(hr) (chahr > Pers. jahr "four").....	4
↓ A M	.....	mal (Oghur Turkish, < maş > meş/beş) ...	5
↓ A I	.....	zal (z-alti), or, sal < Oghur Turk. sel < Pers. šeş "six" ...	6

The other numbers are interpreted by us in the bracketed analysis:

**07 semph?** (BonfETR 22) [< Arab. seb' "seven"]

**08 cezp?** (Ibid) [kezp < kiz(p) < (se)kiz(p) < Turk. sekiz "eight"]

**09 nurph?** (Ibid) [> Fr. neuf "nine"] 10 šar/zar (Ibid) [iar/šar < Arab. (a)šar(a) "ten"]

**10 [alch/alk]:** word, seen in numbers after twenty (20) such as muv/mach-alch "50", may be a true Etruscan number for ten: [alk < Turk. alku "all of it" (UYG); "all of the fingers of the two hands, ten." Also, Turk. alk- "to end, to finish [the count]" (ErOA; DLT).

**19 thun-em-zathrum:** 20 minus 1: -em "minus" (BonfETR).

**20 zathrum** (Ibid) [< Arab. ishrun "twenty"]. 20 [ki-alch < Turk. iki-alku "two-ten"].

**22 [ki-kialch** < 2 (and) 20].

**30 [huth-alk** < Turk. üç-alku "three-ten"].

**40 ša-alch** (Ibid) [Turco-Pers. ça(hr)-alku "four-ten"].

**50 muv-alch** (mach-alch) (Ibid) [< Turk. meş/beş/baş-alku "five-ten"].

**60 [zal/sal-alch** < Turco-Pers. šeş-alku "six-ten"].

## CONCLUSIONS

Several Etruscan inscriptions are deciphered including the Perugia Cippus. It must be observed that most of the few inscriptions we analyzed, from the thousands of texts discovered so far, are nevertheless of difficult nature because of their religious contents. For this reason, as more inscriptions are analyzed, new modifications will naturally be made. In other words, Etruscology is an ever continuing science. And as the studies are more advanced, present solutions will have to be altered as we have done in this work. However, many of the Etruscan words so far analyzed, such as Etruscan numbers **ki** (iki "two") and **huth** (üç "three"), and specially the word **bil(i)g** "knowledge," **klan/glan/oglan** "son," **an** "he, she, it," **mini** (Tr. meni, beni "me"); plural suffix **-ar** (Tr. -lar), locative suffix **-thi** (Tr. -de "in"), ablative suffix **-thin** (Tr. -den "from") and other post-positions; and such phrases and names as **hanthin** (Tr. öñdin "in front"), **Munthuch** (Tr. Munçuk "bead, jewellery"), **nene** (Tr. nine "old lady"), and finally **talmithe** < Tr. tilmaç, tolmaç "interpreter" show that the Etruscan language must be none other than a Turkish language.

## REFERENCES

- Bonfante, Larissa, Etruscan, Univ. of Calif. Press/British Museum, 1990 (BonfETR), p. 58-62.  
 Bonfante, G. and L., The Etruscan Language, An Introduction, 1983 (BonfTEL).



## ETRÜSK ALFABESİ İLE ESKİ TÜRK ALAFABESİ ARASINDAKİ BİÇİMSEL BENZERLİKLER



Şekil 21 Etrüsk Taşı M.Ö.1.yy


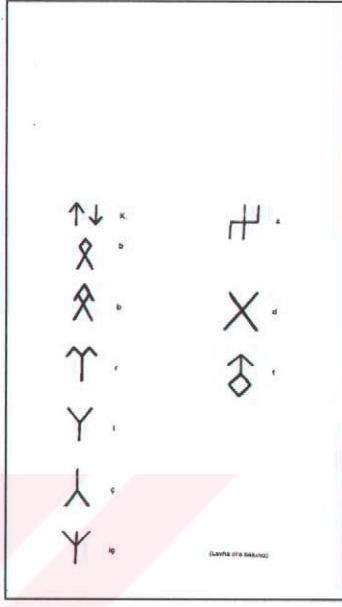
- (1) N>D : >YH : JEYR : RTMK : \*#D>D : JXITTK : EHTTTH  
 \*#N&9HT : >D> : YEXPI : RHTMK : >#D> : \*#D>D : JRX  
 YEX >D> \*# : JYTT> : \*#>D : \*#Y> : JYTT> : \*#>D :  
 #> : TYER : TD>D : >#D> : JDHT> : T
- (2) >H : XPI : RHTMK : \*#D>D : JXITTK : EHTTTH : \*#D>D : JRX  
 N> : NTETTR : JYTT> : \*#>D : \*#Y> : JYTT> : \*#>D : JRX  
 : \*#>D : JYTT> : \*#>D : \*#Y> : JYTT> : \*#>D : JRX  
 \* : >D : >#>D : JYTT> : \*#>D : \*#Y> : JYTT> : \*#>D : JRX
- (3) YR> : \*#D>D : >YH : RTMK : TD>D : JXITTK : \*#D>D : >D>D :  
 : JYTT> : \*#>D : \*#Y> : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JRX  
 : \*#>D : \*#Y> : JYTT> : \*#>D : \*#Y> : JYTT> : \*#>D : JRX  
 JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : \*#Y> : JYTT> : \*#>D : JRX
- (4) : >D>D : \*#>D : \*#Y> : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JRX  
 : \*#>D : JYTT> : \*#>D : \*#Y> : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JRX  
 HKN : YR> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JRX  
 : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JRX
- (5) : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JRX  
 : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JRX  
 : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JRX  
 : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JYTT> : \*#>D : JRX

Şekil 22 Köl-Tigin Yazıtı Güney Yüzü (1-5)



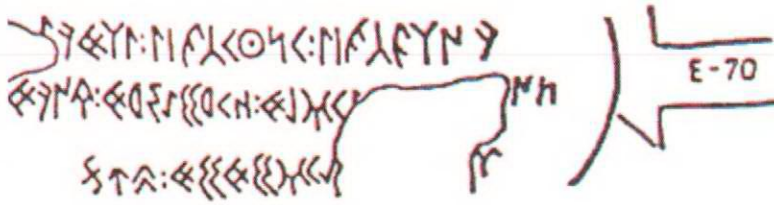
*Etruscan Alphabets*

Model	VI-V Centuries	IV-I Centuries	C
	A	A	A
	B		
	C		
	D		
	E		
	F		
	G		
	H		
	I		
	K		
	L		
	M		
	N		
	O		
	P		
	Q		
	R		
	S		
	T		
	U		
	V		
	X		
	Y		
	Z		

Şekil 23 Marsiliana Tablet M.Ö.650,  
Etrüsk alfabesi

Şekil 24 Dokumalarda tespit edilen Göktürk  
Harfleri



Şekil 25 Yenisey 70 nolu yazıt

Harfler incelenirken dikkat edilmesi gereken bir noktada yazıların bazen eksen

alınarak yazılması ve ayna yardımıyla okunuyor olmasıdır.

**EK V PAZIRIK KURGANLARINDAKİ MTDNA YAPILANDIRMASI  
ÜZERİNE**



## RECONSTRUCTION OF THE GENOFOND PECULIARITIES OF THE ANCIENT PAZYRYK POPULATION (I-II MILLENIUM BC) FROM GORNY ALTAI ACCORDING TO THE MTDNA STRUCTURE.

VOEVODA M.I.<sup>1,3</sup>, SITNIKOVA V.V.<sup>1</sup>, ROMASHCHENKO A.G.<sup>1+</sup>, CHIKISHEVA T.A.<sup>2</sup>, POLOS'MAK N.V.<sup>2</sup>,  
MOLODIN V.I.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Institute of Cytology and Genetics, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, 10 Lavrentiev Ave., Novosibirsk, 630090, Russia;

<sup>2</sup>Institute of Archeology and Ethnography, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

<sup>3</sup>Institute of Internal Medicine, Siberian Branch of the Russian Academy of Medical Sciences

<sup>+</sup>Corresponding author

**Keywords:** molecular genetic techniques, human population genofond

### **Links:**

<http://www.bionet.nsc.ru/bgrs/thesis/99/index.html>

Structure of the control region of the mtDNA isolated from three representatives of Pazyryk Culture of Gorny Altai (IV-II century BC), one of the central cultures in the Scythian-Siberian world, was analyzed by molecular genetic techniques.

In addition to technical molecular biological problems connected with the specificity of the material under study, the following anthropogenetic questions were considered: (1) what information concerning the ethnogenetic composition of Pazyrykians can be obtained from mtDNA examination; (2) what is the relative informativeness of different methodical approaches to the estimation of polymorphism; (3) what is the correspondence between the molecular genetic and paleoanthropological data; and, finally, (4) to determine the role of Pazyrykians in the processes of evolution of the human population genofond in Eurasia.

In case of a woman from the burial mound Ak-Alakha-5 (sample 1), DNA was isolated from muscle tissue. In case of those buried in the mounds Nos. 1 and 3 of the monument Verkh-Kal'gzhin-II (samples 2 and 3), a light brownish mass extracted from the skull and identified macroscopically as a mixture of fatty and brain tissues was used. Isolation of DNA and removal of PCR-inhibiting activities was performed by the technique based on selective sorption of DNA fragments on SiO<sub>2</sub> particles.

The primers Thr (15898 - 5' - TCAAAGCTTACACCAGTCTTGTAACC - 3' - 15926) and TDKD (16518 - 5' - CCTGAAGTAGGAACCAGATG - 3' - 16498) were used for amplification of the mtDNA control region.

The double-stranded PCR products obtained using samples 1 and 2 were cloned in the vector PCR<sup>TM</sup>II (Invitrogen, original TA cloning kit). The plasmid DNAs obtained were sequenced using automated sequencer and conventionally using commercial kits (USB). The primary sequence of the mtDNA control region of the sample 3 was determined by a direct sequencing of the asymmetric PCR product; the reaction conditions were similar to those used for production of double-stranded amplicates with one exception: the quantity of one primer



was 50-fold lower than of the other.

Each step of DNA isolation was accompanied by controls; all components of the PCR reaction mixture were analyzed to exclude any possibility of contamination with the contemporary DNA. The processes were performed in two repeats with the DNA isolated from two tissue samples for each individual.

The primary DNA structure of the mtDNA control region ~ 400 bp long was determined for each mtDNA sample isolated of the three Pazyrykians. The mitotypes revealed were compared with the available mtDNA variants of the modern Eurasian representatives.

One transition at position 16,356 is characteristic of the mitotype of the sample 1. The completely identical variant occurs only in Europoids with a frequency of 1.2% and is distributed in them from the Near East to Iceland. Among other mitotypes of this group, 28.1% differs from the mitotype 1 by one substitution (located at different positions of the fragment compared); 36.5%, by two substitutions; and 16.2%, by three substitutions. The rest mitotypes display a greater number of positions with substitutions. Virtually identical data were obtained for representatives of Western-Siberian Finno-Ugric peoples (Khanty, Mansi, Komi, and Mari), occupying an intermediate position between Europoids and Mongoloids in their anthropological characteristics. Of the Mongoloids involved in the comparison, the variants most close to the mitotype 1 occur most frequently in Altaians, although they are more rare than in Europoids. The groups of mitotypes with one–three substitutions in Mongoloids are represented by 1, 5.9, and 5.9%, respectively, the major part of the mitotypes displaying more than three substitutions. The Arctic Mongoloids of the Far East virtually lack the similar mitotypes. This fact allows this variant to be considered as the most specific mitotype of the Europoid pool of mtDNA. The mitotype 1 corresponds in its structure to the haplogroup 1, revealed by Richards et al. (1996) in the mitochondrial genofond of Europeans and occupying there the dominating position.

Comparative analysis of the relative similarity of the mitotype 2 with the variants occurring in the contemporary populations failed to reveal any evident differences in the mean number of substitutions between the representatives of three groups—Europoids, Mongoloids, and intermediate ethnic groups. The fraction of the variants most close to mitotype 2 was demonstrated to be relatively higher in virtually all the Mongoloid groups, however, remaining lower than the fraction of mitotype 1 observed in Europoids. Marked ethnospecific characteristics were found in the sequence of mitotype 2. Three of the four substitutions distinguishing this mitotype from the Cambridge mitotype (16223: C @ T; 16298: T @ C, and 16327: C @ T) correspond to the substitutions that are likely to be characteristic of the mitotypes belonging to the haplogroup C, identified by Wallace and Torroni in the human population basing on total restriction analysis of the entire mitochondrial genome. This haplogroup is widespread among the aboriginal population of Northern Asia and America, and its frequency decreases considerably in other regions. The high frequency of the haplogroup C (~70%) in Evenki was also confirmed by direct mtDNA sequencing of a sample of representatives of this group. These data allows the mitotype 2 to be considered as a specific Mongoloid variant occurring predominantly in contemporary ethnic groups of the Northern Asia (mainly Evenki, Even, and Selkup peoples) and to a lesser extent in Central-Asian populations.

Comparative analysis of the mitotype 3 demonstrated that the level of average differences between the mitotypes of the contemporary populations is higher than that for the first two variants. In addition, a lower values in case of comparison with Europoids are distinctly seen. The frequency of related variants is also relatively low, and they occur predominantly in the European populations. Qualitatively, the mitotype 3 corresponds to the European haplogroup



5. The data presently available suggest that this haplogroup is characterized by a low frequency all over the Europe and occur in different countries of the continent and in the Near East. An increase of its frequency in Finnish people was reported. Thus, the analysis performed indicates, on the one hand, a relatively high specificity of the mitotype 3 for the contemporary European populations and, on the other, its low representation in all the examined samples of the representatives of contemporary Eurasian populations. As it was noted above while discussing the results of restriction analysis, discovery of the mitotype 3 suggests an essentially higher occurrence of the haplogroup 5 mitotypes in the mitochondrial genofond of Pazyrykians than the frequency observed in the contemporary ethnic groups examined of both Europoid and Mongoloid origins.

Of special interest was to compare the results of molecular genetic studies to the modern paleoanthropological characteristics of Pazyryk population. Craniological studies of all presently available materials on burials of this culture have demonstrated both Mongoloid and Europoid components in the anthropological composition of Pazyrykians. Craniological variant occurring in the cattle-breeding tribes in the II millenium BC on the territories of the Southern Tadjikistan, Southern and Southwestern Turkmenistan, and Northern Iran represents the Europoid component. In the epochs followed, this variant disappears from the territory of the Western and Middle Asia. It was suggested that the carriers of this morphological complex have been few and gradually assimilated into the mass of Eastern-Mediterranean Europoids. The Mongoloid component includes two anthropological types. One type, autochthonous, has been found on the Altai territory on the boundary of Neolithic and Eneolithic periods in the people buried in the Nizhnetitkeskenskaya and Kaminnaya caves and in the second half of the II millenium BC in Karakol Culture population. The typical combination of anthropological parameters characteristic of this type is similar to Southern-Siberian race complex, met currently in Kazakh, Kirgiz peoples, and certain groups of Khakas and Southern-Altaiian peoples. The second type, Paleosiberian, dominated on the territory near Baikal during the Neolithic period. Currently, it occurs only in Evenki people in Northern Baikal region.

Comparison of the above-described data with the results of molecular genetic analysis demonstrates that it is currently impossible to give a comprehensive interpretation of all aspects of Pazyryk people anthropogenesis related with paleoanthropological consideration, mainly due to limited molecular genetic data on the majority of contemporary populations of the Northern, Middle, and Central Asia. However, certain questions, in particular the question connected with the Paleosiberian component, received a convincing confirmation and development. The data currently available also suggest certain genetic connections of Pazyrykians with the contemporary population of Gorny Altai. Discovery of the mitotype 2, possessing a marked similarity with the Northern-Asian Mongoloid mitotypes, in the individual with Europoid anthropological characteristics is one more essential finding. This fact demonstrates the absence of an absolute parallelism in anthropological and molecular-genetic characteristics. Note in conclusion that the interpretation potential of the molecular genetic data obtained will increase considerably with the accumulation of the information concerning the contemporary populations geographically and historically related with Pazyryk people.

#### **Aknowledgements**

The work was supported by the Russian Foundation for Basic Research (grant No. 96-06-80583a), INTAS (grant No. 93-0035), and the International Scientific Foundation (grant No. NQ2000).