

T.C.
SELÇUK UNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

ÇAĞDAŞ AZERBAYCAN RESİM SANATINDA
ESKİ TÜRK DAMGALARININ ETKİSİ

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Mehmet BAŞBUĞ

HAZIRLAYAN

İlham ENVEROĞLU

KONYA- 2005

ÖNSÖZ

Sovyetler Birliğinin dağılmasından sonra geçen on yılı aşkın bir süreye rağmen Türk cumhuriyetleri arasındaki sanatsal ve kültürel faaliyetlerin yeterli seviyede olmadığı anlaşılmıştır. Karşılıklı sergi ve panellerin düzenlenmesi, yada Türk cumhuriyetlerinden gelen misafir sanatçıların Türkiye’de çalışma imkanı bulabilmeleri bu açıklığı fazla gidermemektedir. Söz konusu alanda bilimsel faaliyetlerin azlığı, akademik yayınların yok denecek seviyede olması da olayın başka bir boyutudur. Özellikle kardeş Azerbaycan Türk cumhuriyetinde yaşanan sanatsal gelişmeler merak konusudur.

Türk-İslam kültür coğrafyasının önemli bir ferdi olan Azerbaycan kültür ve sanatı, 19. yüzyılın başlarından itibaren Çarlık Rusya’nın egemenliğinde Batılılaşma sürecine girmiştir. Bu süreç 19. yüzyılın sonları 20. yüzyılın başlarında Bakü petrolünün keşfiyle daha da hızlanmış, 1920 Sovyet işgalinden sonra tamamen köklemiştir. Fakat, her toplumun kendi iç dinamiklerinden, yöresel ve ulusal karakterinden kaynaklanan varlığını koruma ve sürdürme iç güdüsü, Azerbaycan resim sanatında kimlik sorununu ortaya çıkarmıştır.

1930’lu yıllarda varlığını zayıf bir şekilde duyuran bu sorun, 1960’lı yıllarda dönemin özgür ve yenilikçi havasıyla giderek bütüyen bir sanat ve fikir akımına dönüşmüştür. Uzun yıllar Sovyetler Birliğinde egemen olan tek yönlü sanat görüşü sosyalist realizmi nin monoton ve kimliksiz yapısı, 1960’lı yıllarda çağın taleplerini karşılayamaz bir duruma gelir. Dönemin sanatçıları kendi köklerine dayalı “çağdaş milli sanat” ilkesini benimser ve Doğu-Batı sentezini özgün bir şekilde uygulamaya çalışırlar. 60’lar kuşağı Azerbaycan sanatçıları da başta minyatür olmakla, halı-kilim, milli mimarlık formları, kaya çizimleri, kadim Türk heykelciliği vb. geleneksel sanatların bir takım verilerinden hareketle çağdaş sanat yaratmağı çıkış noktası olarak görürler. Aradan 40 yılı aşkın bir süre geçmesine rağmen bu eğilim, hala Çağdaş Azerbaycan resminde güncelliğini korumaktadır diyebiliriz.

Genel olarak Çağdaş Azerbaycan resminde ulusallık sorununun bir parçası olan eski Türk damgalarından yararlanma, bu 40 yıllık bir sürecin en yeni halkası olarak ortaya çıkar. Özellikle, Sovyetler birliğinin dağılma sürecinde ortaya çıkan bağımsızlık hareketleri ve milliyetçilik akımlarının Azerbaycan resim sanatında en bariz etkisi, kadim

Türk yazıtları ve damgalarına yönelmedir deyebiliriz. Bu olayın el ilginç yanı ise eski Türk yazıtları ve damgalarına yönelmenin, bağımsızlığına kavuşan bütün Türk cumhuriyetlerinde aynı zamanda ortaya çıkması ve benzer sanatsal çözümlerle ifade edilmesidir. Bu arada Çağdaş Türk resminde 1940'lı yıllardan günümüze değin süren ulusallık arayışları ile, Çağdaş Azerbaycan resim sanatında 1960'lardan beri devam eden benzer arayışlar arasındaki koşutluklar da ilgi çekicidir. Bu olgunun bilim ve sanat dünyasına sunulması, boyutlarının bilinebilir bir hale getirilmesi merak konusudur. Eski Türk Damgalarının Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatına Etkileri'nin araştırma konusu seçilmesindeki başlıca etken, yukarıda bahsi geçen sorunların bir kısmının aydınlatılmasına küçücük de olsa katkıda bulunabilmektir.

Bu önemli konuda araştırma yapmamızı önermekle beraber, her türlü yardım ve desteklerini esirgemeyen saygıdeğer danışmanım Yrd. Doç. Dr. Mehmet Başbuğa; ayrıca değerli bilgi ve tavsiyelerinden yararlandığım sayın Prof. Dr. Nihat Boydaşa; Çağdaş Türk Resmi'ndeki Gelenekten Yararlanma konusundaki bilgilerinden faydalandığım sayın Yrd. Doç. Dr. Hüseyn Elmasa ve tezin oluşumunda emeği geçen her kese teşekkürlerimi sunmayı kendime borç bilirim.

Konya –2005

İlham Enveroğlu

ÖZET

Bu çalışmanın konusunu, Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatında Eski Türk Damgalarının Etkisi oluşturmaktadır.

Bu konuyu ele almaktaki amacımız, çağdaş Azerbaycan Resminde 1960'lı yıllardan günümüze kadar süregelen ulusallık arayışları içerisinde, eski Türk damgalarından yararlanan sanatçıların ve ortaya koydukları eserlerin incelenmesi, eski damgaların Çağdaş Azerbaycan Resmine etkilerinin sorgulanması, gelenekle çağdaşlık arasındaki ilişkilerin irdelenmesi, Çağdaş Türk ve Batı resmindeki benzer gelişmelerle karşılaştırılarak bilim ve sanat dünyasına sunmak olmuştur.

Türk kültüründe DAMGA, İM, EN adı altında anılan maddi kültür unsurları tarihöncesi çağlardan günümüze kadar süregelmektedir. Damgalar taş-kaya, ağaç, deri, dokuma, halı-kilim, hayvanlar, süs eşyaları, maden sanatı, çanak-çömlek, mimari yapılar, bayrak ve tuğlar, giyim-kuşam, silahlar, zırhlar, mezar taşları vs. gibi çok geniş kullanım alanlarında silinmez izler bırakmıştır. Damgalar, savaşçı-göçebe Türk boylarında hayvanların çeşitli yerlerinde tanımlayıcı işaretler olarak görüldüğü gibi, Orta Asya, Avrasya steplerinde, Kafkaslarda kozmogonik, mitolojik, dinsel, ekonomik, kültürel anlamlar da içeren geniş kapsamlı iletişim aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fakat, bin yıllardır var olan bu damgaların, Türk Dünyasının farklı bölgelerinde görülen ulusal resim arayışlarına yansımaları, özellikle Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatı'na etkisi yeni bir olgudur. Modern Batı ressamlarından bir çoğunun kendi yaratıcılıklarında Doğu sanat ve ilkel sanatlardan etkilenecek yeni çözümler ortaya koymaları bilinen bir olgudur. Bu olgunun farkına varan Türk dünyası sanatçıları da, kendi ulusal kimliklerini ve geleneksel kültür değerlerini koruyarak çağdaşlaşmanın farklı modellerini bulmak için yoğun çaba sarf etmekte. Sovyetler Birliği'nin dağılmasından önce, Türk cumhuriyetlerinde ortaya çıkan bu tip arayışların, Çağdaş Türk Resminde 1940'lı yıllardan başlayarak günümüze kadar süregelen ulusal resim arayışları ile bir çok paralellikler arz etmesi dikkat çekicidir. Ortak kültürel değerlerden ve kaynaklardan yola çıkan sanatçıların ortaya koyduğu farklı yaklaşımlar ve seçenekler merak konusudur. Çağdaş Azerbaycan resim sanatında 1960'lı yıllardan bu yana süregelen bu sorun hala güncelliğini korumaktadır. Ulusallıkla evrensellik arasındaki ilişkilerin irdelenmesi, milli geleneklerin tekrara varmadan yenilenmesi, çağdaş plastik ve estetik değerlerle bütünleşebilmesi de, önem arz etmektedir.

ABSTRACT

This study is about the effects of old Turkish stamps on the Azerbaijan Painting Art.

The aim of this study is to determine the artists who have benefitted from old Turkish stamp within nationalistic searching which has been continued from the years of 1960 to today in contemporary Azerbaijan Painting and to examine works of those artists, also, to examine the effect of old stamp on contemporary Azerbaijan Painting, to consider the relationships with tradition and contemporary art at length, and to present it to the science and art community with comparing with similar development in contemporary Turkish and western painting.

Material culture elements which call "DAMGA, İM, EN" in Turkish culture existed from ancient time to current time. The stamps left its trace on using areas like stone-rock, tree, leather, textile, carpet-kilim, animals, decorating things, metal art, pots and pans, architectural constructions, flags and horse-tails, dress and finery, weapons, suit of armers, gravestones etc. It was confronted with the stamps not only in the many areas of animals as definitive signs in the warrior-migrant Turkish clans, but also as an extent communication tools which include cosmogonic, mythologic, religious, economic and cultural meanings in the steppes of Middle Asia and Eurasia and in Caucasia.

But, The reflection of these stamps which have been in existence for thousands of years on the national painting search in the different areas of Turk's world, especially its effect on the Azerbaijan Painting is a new fact. It is a known fact that most of modern western painters put forth new solutions for consideration with being influenced from the east art and primitive art for their own creativity. The artists of Turk's world who realize this fact work hard for finding of different models for becoming contemporaneous with protecting their national identity and traditional cultural values. It is worth attention that there is a close resemblance between this kind of searching which had appeared in Turkish Republics, before the Soviet Union was dissolved and national painting searching which has lasted since the years of 1940 in contemporary Turkish painting. It is a great interest in different approaches and alternatives that were suggested by the artists who based on common cultural values and resources. This problem which has lasted since the years of 1960 in Azerbaijan Painting Art continues still its currency. It is worth to give importance to consider relationships with nationality and universality at length, to be renewed of national tradition without repetition and also to become a united whole with contemporary plastic and esthetic values.

İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ	1
1.1. Konunun Tanımı	1
1.2. Çalışmanın Amacı.....	5
1.3. Sayıtlar	6
1.4. Sınırlılık	6
1.5. İlgili Kaynaklar	7
1.6. Yöntem.....	9
2. ESKİ TÜRK DAMGALARI	10
2.1. Türklere Damga Kavramı ve Damgalar	10
2.2. Damgaların Tarihi Coğrafyası.....	13
2.3. Damgalarda Sembolik ve Gerçekçi Anlatım	18
2.4. Damgalar ve Eski Türk Yazıtları	23
2.5. Damgaların Kullanım Alanları.....	25
2.6. Damgaların Plastik ve Estetik Değerleri	28
3. ÇAĞDAŞ AZERBAIJAN RESİM SANATINDA ESKİ TÜRK DAMGALARININ ETKİSİ	30
3.1. Azerbaycan Resim Sanatının Geleneksel Kaynakları	30
3.2. Çağdaş Azerbaycan Resminin Evreleri	37
3.3. Sovyetler Dönemi Kültür ve Sanat Politikaları.....	46
3.4. Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatında Ulusallık ve Yerellik Arayışları	53
3.5. Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatında Eski Türk Damgalarının Etkisi	57
4. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ESKİ TÜRK DAMGALARI	80
4.1. Çağdaş Türk Resminin Evreler	80
4.2. Çağdaş Türk Resminde Eski Türk Damgaları	83
5. ÇAĞDAŞ BATI RESMİNDE BENZER EĞİLİMLER	91
6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	95
KAYNAKÇA	102
RESİMLER	108

1. GİRİŞ

1.1. Konunun Tanımı

Bu araştırmada, Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatı'nda Eski Türk Damgalarının Etkisi konu alınmıştır.

Türk kültüründe DAMGA, İM, EN adı altında anılan maddi kültür unsurları tarihöncesi çağlardan günümüze kadar süregelmektedir. Damgalar taş-kaya, ağaç, deri, dokuma, halı-kilim, hayvanlar, süs eşyaları, maden sanatı, çanak-çömlek, mimari yapılar, bayrak ve tuğlar, giyim-kuşam, silahlar, zırhlar, mezar taşları vs. gibi çok geniş kullanım alanlarında silinmez izler bırakmıştır.

Damgalar, çağdaş anlamda amblem, arma, logo, marka, nişan, işaret, alamet, alamet-i farika vs. gibi belirleyici ve tanımlayıcı simgesel anlatım biçimlerine tekabül etmektedir. Eldeki tarihi verilerden ve yazılı taşlar, kaya çizimleri vb. maddi kültür abidelerinden anlaşıldığı üzere, Türkler, Yenisey ve Orhun yazıtlarında kullandıkları alfabeden çok önceleri damgaları bilmekte ve uygulamakta idiler (Gülensoy, 1989).

Damgalar eski kültürlerin öğrenilmesinde, etnik grupların, etnik tarihin, sosyo-kültürel münasebetlerin belirlenmesinde, en az yazılı kaynaklar kadar, toponimler (yer-su, kabile-soy adları) ve halk adlandırmalarıyla beraber, önemli kaynaklardan biri sayılmaktadır. Damgalar, savaşçı-göçebe Türk boylarında hayvanların çeşitli yerlerinde tanımlayıcı işaretler olarak görüldüğü gibi, Orta Asya, Avrasya steplerinde, Kafkaslarda kozmogonik, mitolojik, dinsel, ekonomik, kültürel anlamlar da içeren geniş kapsamlı iletişim aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Araştırmacılara göre damgalar resimle yazı arasındaki *Resimyazı* evresinde ortaya çıkmıştır. Bir çok bilim adamı, Göktürk Yazıtlarında kullanılan bazı harflerin, eski Türk damgalarından türediğini düşünmektedir. Türklerin, Batılılarca "Runik" adı verilen bu milli yazılarını, Orta Asya'nın Yenisey ve Orhun nehirleri civarındaki taşlar üzerine kazımadan yüzlerce yıl önce kullanmaya başladıkları, son yıllarda yürütülen kazılardan anlaşılmaktadır. Eldeki örnekler göre, önceleri, basit birer şekil olan bu işaretler, zamanla gelişerek estetik ve grafik özellikler kazanmıştır (Gülensoy, 1994).

Damgaların tarihi coğrafyası oldukça geniş bir araziye kapsamaktadır. Damgalar, Proto-Çin sanatında, Moğolistan'da, Altay'larda, Sibirya'da, Orta Asya'da, Ural'da, Doğu Avrupa'da, Kafkasya'da, Karadeniz'in kuzey bölgelerinde, Azerbaycan'da, Anadolu'da, Mezopotamya ve Mısırdaki, kısacası farklı zaman dilimlerinde eski Türk boylarının uğradıkları bir çok yerde tespit edilmiştir.

Türk damgaları içerisinde anlamları belirlenemeyen soyut simgelerin yanı sıra güneş, ay, yıldız, hayat ağacı sembolleri, boğa, geyik, dağ keçisi, at, kurt, altı kuşlar (kartal, atmaca, şahin, sungur vb.), koç-koyun, yılan vb. eski Türkler tarafından kutsal sayılan hayvan motifleri ile karşılaşırız. Türk Damgalarının İM adıyla, yüz yıllar boyu özelliğinden hiçbir şey kaybetmeden Türk boylarının halısında, kiliminde, torbasında, kovanında, duvarında, mezar taşında, keçesinde, kepeneğinde, nakış ve yanısında yaşatılarak; mertlik, erkeklik, cesaret, bereket, bolluk gibi değerleri yansıttığı, EN adı altında ise İç Asya'daki göçebe Türk kavimleri ve Anadolu'daki konar-göçer veya yerleşik Türk boy ve aşiretlerinde, kendi boy, soy, oymak, oba, aşiret ve cemaatlerini belirlemek için hayvanlarının kulak, boynuz, alın, yanak ve bacaklarına yaptıkları işaretlerde bulunduğu bilinmektedir (Gülensoy,1989).

Fakat, bin yıllardır var olan bu damgaların, Türk Dünyasının farklı bölgelerinde görülen ulusal resim arayışlarına yansımaları, özellikle Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatı'na etkisi yeni bir olgudur. Çağımızın ünlü sanat eleştirmenlerinden Paul Valeri Fransız mimar Le Corbusier'e yazdığı bir mektubunda geleneksel kültür değerlerinin önemini şöyle vurgular: *"Geçmiş irsin örneklerine yaslanmadan sanatta forma sadeliği arayışlarına başlamak bile olmaz"* (Memmedov,1981). Bu gerçekliğin farkına varan Türk dünyası sanatçıları da, kendi ulusal kimliklerini ve geleneksel kültür değerlerini koruyarak çağdaşlaşmanın farklı modellerini bulmak için yoğun çaba sarf etmekteiler.

Sovyetler Birliği'nin dağılmasından önce, Türk cumhuriyetlerinde ortaya çıkan bu tip arayışların, Çağdaş Türk Resminde 1940'lı yıllardan başlayarak günümüze kadar süregelen ulusal resim arayışları ile bir çok paralellikler arz etmesi dikkat çekicidir. Her ne kadar farklı siyasi rejimlerde, farklı kültür ortamlarında yetişseler de, bu sanatçıları birleştiren başlıca husus ortak tarih ve kültür değerlerinden faydalanmak olmuştur.

Türk Sanatı başlangıcından günümüze kadar çeşitli etkileşimlere maruz kalarak gelişimini sürdürmüştür. Günümüzde Çin, Hint, İran, İslam, Bizans ve Batı medeniyetlerinin Türk Kültürü ve Sanatına yansıyan olumlu ve olumsuz etkileri sanat tarihçileri ve eleştirmenlerce tartışılmaktadır. Bahsi geçen medeniyetlerin hiç birinin Türk Kültürü üzerinde etkisininin, çağdaş Avrupa kültür ve sanatının etkisi kadar yıkıcı düzeyde olmadığı ve Türk sanatını kendi iç dinamiklerinden koparamadığı eleştirmenler tarafından vurgulanmaktadır. Bir buçuk asra yakın bir zaman içerisinde Türk kültürü ve sanatı, Batı kültür emperyalizmine maruz bırakılarak, öz köklerinden koparılmaya, kendine yabancı düşünce ve ifade tarzıyla baş başa kalmaya zorlanmıştır. Benzer görüşler, 1940'lı yıllardan beri bir çok Türk aydını ve düşünürü tarafından dile getirilmektedir.

Türk Resim sanatında bu durum, Elmas'a (2000) göre; *"Batı resim kavramlarının Türk resmine adapte edilmeğe çalışılmasından itibaren 1940'lara kadar geçen sürede, Batı'da gelişen her türlü sanat anlayışı Türk resminde uygulanmaya çalışılır. Ancak köklü bir geleneği olmayan her sanatın, kendine örnek aldığı modelleri taklit etmekte başlayan ilk tedirginlik dönemlerinden sonra, bir kimlik arayışına girmesi ilkesi, Türk resim sanatında da kendini gösterir ve 1940'lı yıllarda Batı aktarmacılığına karşı kendi ulusal değerlerimizin kaynak olarak kullanılması bilinci aydın kesim ve sanatçılar tarafından ileri sürülür"* şeklinde ifade edilmektedir.

Bu durum karşısında Çağdaş Türk resim sanatında ulusal değerlere yönelme eğiliminin ortaya çıkması kaçınılmaz bir hale gelir. Kübizm ve diğer yapısalcı sanat akımlarının ağırlıkta olduğu Batı modernizmini Türk resmine adapte etmeğe çalışan "D Grubu" üyelerinden farklı olarak, önce Turgut Zaim'le başlayan ulusal değerlere yönelme eğilimi, 1940 sonrasında itibaren farklı çözümler ve önerilerle günümüze kadar devam etmektedir. Ulusal bir sanat yaratma isteğinin bugün bile tüm hızıyla devam ettiği söylene bilir. Türk resminin tamamen Batı sanat akımlarını takip etmesi gerektiğine inananların varlığına binaen, teknik olarak Batı'ya bağlı kalmakla beraber ulusal değerlerin hakim olduğu bir sanat yaratmanın gerekliliği inancı, hala ağırlığını korumaktadır (Elmas, 2000).

Ashında Türk resmini yakından ilgilendiren bu sorun, kronolojik olarak aynı olmasa da, aşağı yukarı diğer Türk cumhuriyetlerinde de aynıdır. Çağdaş Azerbaycan, Türkmenistan, Özbekistan, Kazakistan, Kırgızistan ve diğer özerk Türk cumhuriyetlerinin

de resim sanatı benzer platformlarda doğup geliştiğinden aynı problem ve çözümler hepsi için geçerlidir diyebiliriz.

Batı sanat anlayışının adı geçen ülkelerde kökleşmesinin tarihi kuşkusuz Sovyet Rusya'yla başlamaktadır. Sosyalizmin tek yönlü sanat anlayışı olan “sosyal gerçekçilik” yada “sosyalist romantizmi” tüm Sovyetler Birliği'nde zorla benimsetilen sanat anlayışlarıdır. 1960'lı yıllarda Kruşçev'le başlayan “kısmi demokrasi” havası Sovyet resim sanatında farklı arayışlarında başlangıcı olmuştur. Aynı yıllarda başta Rusya, Azerbaycan, Gürcistan, Ermenistan, Baltik cumhuriyetleri olmak üzere, diğer bölgelerde de ulusal ve yerel değerleri çağdaş yorumlarla resim sanatına yansıtma çabaları artmıştır.

1980'li yıllara gelindiğinde, daha önceleri gerçekçi tarzda yerel konuları çalışan sanatçıların, zamanla ulusal plastik ve estetik değerlere yönelmeleri dikkat çeker. Gorbaçov'la başlayan perestroyka ve glasnost döneminden sonra Sovyet sanatçılarının önlerine dikilen tüm engellerin kalktığını, özgür ve demokratik ortamın yarattığı tüm olanaklardan faydalandığını söyleyebiliriz. Bu dönemde Türk soylu sanatçıların, başta minyatür sanatı olmakla, Türk kültürünün en eski katmanlarından günümüze dek süregelen her türlü maddi ve manevi mirası değerlendirerek “çağdaş ulusal sanat” yaratmaya çalıştıklarını belirtmeliyiz. Sanatçıların eski Türk damgalarından esinlenerek yeni yorumlar ortaya koyma çabaları, bu dönemde daha fazla ön plana çıkmıştır.

İlginç olan bir olgu da, bu tarz yaklaşımların Azerbaycan ve diğer Türk cumhuriyetlerinde aynı döneme tesadüf etmesidir. Aynı ortak kültürel değerlerden ve kaynaklardan yola çıkan sanatçıların ortaya koyduğu farklı yaklaşımlar ve seçenekler merak konusudur. Yukarıda değinildiği gibi, Türk resminde 1940'lı yıllarda gündeme gelen bu sorun hala güncelliğini korumaktadır. Ulusallıkla evrensellik arasındaki ilişkilerin irdelenmesi, milli geleneklerin tekrara varmadan yenilenmesi, çağdaş plastik ve estetik değerlerle bütünleşebilmesi de, önem arz etmektedir.

Günümüz şartlarında Türk sanatının bu çok önemli sorununun, tüm Türk cumhuriyetlerini de içine alarak, daha geniş bilimsel bir zemine taşınarak tartışılabilmesi önemini korumaktadır. Memmedov (1996) bu sorunu şöyle dile getirmektedir; “*Türklerin özgün konuşma dili olduğu gibi, özüne mahsus sanat dili de vardır. Bu dilin kaide ve*

kanunlarını, diğer deyişle gramerini muayyenleştirmekle hem geçmiş sanatımızı anlayabiliriz, hem de sanatımızın dahili kanunlarıyla inkişafına nail ola biliriz. Çin seddinden Avrupa'ya dek geniş bir arazide bin yıllardır var olan sanat, onu yaratan ve yaşatan milletin konuştuğu dil gibidir. Onu, Azerbaycan sanatı, Özbek sanatı, Kazak sanatı, Uygur sanatı, Selçuk sanatı, Osmanlı sanatı vs. adıyla, bölerek öğrenmek doğru değildir. Adı geçen "sanatların" hepsine mahsus gramatik kural ve yasalar belirtilerek, Türk sanatı zaman ve mekan içinde bütün olarak ele alınmalı, öğrenilmelidir".

Gelenekten yararlanmanın farklı bir boyutu olarak karşımıza çıkan, Eski Türk Damgalarının Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatı üzerindeki etkilerinin bilinmesi, bu olgunun Türk Resim Sanatının yarınları için, aynı zamanda resim eğitiminde ulusal değerlerden yararlanma açısından önem arz etmektedir.

1.2. Çalışmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı Türklere bin yıllardan beri varolan damgaların, Azerbaycan ve Türk resmindeki etkilerinin plastik ve estetik özelliklerini irdeleyerek bilim ve sanat dünyasına sunulması, bu olgunun boyutlarının bilinebilir hale getirilmesidir. Ayrıca bu amaca ulaşabilmek için aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır:

- Eski Türk damgalarının plastik sanatlarla ilişkisi nedir?
- Plastik ve estetik açıdan ne gibi değerler taşır?
- Damgaların günümüz sanatlarında yeri var mıdır?
- Azerbaycan ve Türkiye cumhuriyetlerindeki sanatçıların ulusal resim arayışlarına etken olan sebepler nelerdir?
- Gelenekten yararlanma olgusu içerisinde, Türk damgalarının etkileri nasıldır?
- Sanatçıların eski Türk damgalarından yararlanırken izledikleri yol ve kriterlerin çağdaş Türk resmi için önemi nedir?
- Çağdaş Batı sanatı ile ilişki kurulabilir mi? vb.

1.3. Sayıtlılar

Bu araştırma sırasında aşağıdaki sayıtlılar göz önünde alınarak değerlendirme yapılmıştır.

1. Değerlendirmeğe alınan tarihsel ve bilimsel kaynaklar araştırmaya yetecek düzeydedir.

2. Alınan görsel örnekler ve değerlendirilmeler ileri sürülen savları kanıtlayıcı niteliktedir.

3. Bu çalışmada kullanılan kaynaklardan elde edilen bilgiler gerçeği yansıtmaktadır.

4. Sanatçıların içinde buldukları toplumsal ve kültürel çevre konuya dahil edilerek değerlendirme yapılmıştır.

1.4. Sınırlılık

Bu çalışmada, 1940'lı yıllardan günümüze dek, Çağdaş Türk Resmi'nde süregelen ulusal resim arayışları çerçevesinde eski Türk damgalarından yararlanan sanatçılarla, Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatı'nda 1960'lardan son yıllara kadar geçen 40 yılı aşkın bir sürede, ulusal resim arayışları sürdüren ve eski Türk damgalarından esinlenerek yeni plastik ve estetik çözümlerler sunan ressamalara yer verilerek eserleri incelenmiştir. Konu açısından önemi bulunan ve bilimsel yayınlarda tespit edilen, Türk boylarının tarihte ve günümüzde yaşadıkları coğrafyalarda, dönem, yöre, boy sınırlamasına gidilmeden, kaynaklarına ulaşılabilmişimiz damga örneklerine yer verilmiştir.

Bu tarz bir sınırlamaya gidilmemenin iki başlıca nedeni vardır: Birincisi üç bin yılı aşkın yaşı olan bir çok damganın, ilk görüldüğü bölgelerin çok ötesinde farklı coğrafyalarda, farklı zamanlarda, günümüz de dahil görülmesidir. İkincisi bu damgaları kullanan çağdaş sanatçıların da, ulaşabildikleri ve hoşlandıkları her türlü damgadan, anlam ve yöreye bakılmaksızın yararlanmasıdır.

Çalışmamızda, Azerbaycan'da ve Türkiye'de ulusal resim arayışları sürdüren ve bunların arasında da sadece eski Türk damgalarından yararlananları seçerek araştırma konusu yaptık.

1.5. İlgili Kaynaklar

Bu araştırmanın “Eski Türk Damgaları” başlıklı bölümünde kullanılan kaynakların büyük bir bölümü Rusça olmakla beraber, bir çoğu birincil kaynaklar sayılmaktadır. Bunun başlıca nedeni eski Türk damgaları ile ilgili maddi ve manevi kaynakların bir çoğunun eski SSCB arazisinde kalan Türk yerleşim birimlerinde ortaya çıkması ve daha çok Rus bilim adamları tarafından araştırılmasıdır. Bu konuya olan özel ilgimizden dolayı yıllarca biriktirdiğimiz kitap, dergi, makale ve gözlem fişlerinin yanında, ktlhaneler ve müzelerde yaptığımız araştırmalar ve konuya ilişkin Web sitelerinin taranmasıyla, eski Türk damgalarıyla ilgili yeterli düzeyde kaynaklara ulaşılmıştır.

Ulaşabildiğimiz kaynaklar içerisinde, tanınmış Rus bilim adamları D. D. Vasilyev, V. S. Draçuk ve E. Novgorodovan’ın damgalarla ilgili araştırmaları konumuz açısından büyük önem taşımaktadır. nl Rus Türkoloğu D. D. Vasilyev’in “Korpus Tyurkskiy Runieskiy Pamyatnikov Baseyna Eniseya” (*Akademiya Nauk Yayını*, 1983.) adlı eserinde çok sayıda damga ve yazıt örnekleriyle beraber, onların ortaya çıkış nedenleri, eski Türk inançlarıyla ilişkisi üzerine kıymetli bilgiler verilmektedir. Bundan başka, yine tanınmış Rus arkeolog ve sanat tarihçisi Elonora Nowgorodova’nın Orta Asya Türk ve Moğol damga ve kaya resimlerini anlatan “ARTE KUNST DER MONGOLEI” (*leipzig*, 1980.) adlı eseri, çok sayıda petrogliflerin yanında, zengin damga ve hayvan motifleri de içermektedir. nl Ukraynalı bilim adamı V.S. Draçuk’un “Sistemı Znakov Severnogo Prierno-Morya” (*izdatelstvo “naukovadumka” Kiyev*, 1975) adlı eserinde, Karadeniz’in kuzeyinde bulunan Roma Dönemi’ne ait bini aşkın İskit-Sarmat damgaları ve işaretleri, onların ortaya çıkış nedenleri, gelişimi, anlam zmlmeleri, pratik amaçları ve dünyanın birçok başka yerinde görülen damga işaretleriyle kıyaslamaları yer almaktadır. Türk damgalarıyla ilgili önemli kaynaklardan biri de, dünyaca nl Türkolog W. Radlof’un “Moğolistan Tarihi Eserleri Atlası” (*Ankara*, 1995) adlı eseridir. Bu eserde ünlü alimin Moğolistan ve Altay gezilerinde tespit ettiği tüm yazıtlar, damgalar ve dikilitaşların resimleri bulunmaktadır. W. Radlof’un bir diğer eseri olan “Sibirya’dan (Seçmeler)” (*İstanbul*1976) kitabında da Orta Asya ve Sibirya’da yaşayan halkların damgalarından bahsetmektedir. Türk damgaları ile ilgili önemli kaynaklardan biri de, N. A. Baskakov’un “Nogayskiy Yazık İ Yego Dialekti” (*M.-L.*, 1940) kitabıdır. Adı geçen kitapta Nogay Türklerinin kullandığı damgaların dizini yer almaktadır.

Damgalarla ilgili tespit edilen en eski yazılı bilgiler VIII. asırdan itibaren en fazla Çin yıllık beyannamelerde bulunmaktadır.

Araştırmada, Türk damgalarının hangi boy ve soya ait olduğuna dair bilgilerin doğrulanması için Kaşgarlı Mahmud'un "Divan-i Luğat-it Türk" (XI yüzyıl), Reşideddin'in "Cami et-Tevarih" (XIII-XIV yüzyıllar), Yazıcıoğlu Ali'nin "Selçukname" (XIV yüzyıl), Ebülğazi Bahadır han'ın "Şecere-i Terakime" (XVII-XVIII yüzyıllar) eserleri gözden geçirilmiştir. Bu eserler, Oğuz ve Kıpçak boylarının tarihi ile ilgili başlıca kaynaklardır.

Konumuzla ilgisi bulunan önemli kaynaklardan, H.N. Orkun'un "Eski Türk Yazıtları" (Ankara, 1994) adlı geniş hacimli kitabı ile Emel Esin'in "Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler"(İstanbul, 2004) kitabı incelenmiştir. Bu eserlerde eski Türk yazıtları ve motiflerinin yanı sıra, çok sayıda damga örnekleri bulunmaktadır. Bir başka önemli kaynak sayılan, Tuncer Gülensoy'un "Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları" (İstanbul, 1989) adlı eserinde Türk damgaları ile ilgili geniş bilgi ve zengin malzeme bulunmaktadır. Araştırmamıza ışık tutan kaynaklardan biri de, Neriman Görgünay'ın "Oğuz Damgaları ve Göktürk Harflerinin El Sanatlarımızdaki İzleri" (Ankara, 2002) kitabıdır. Eserde eski Türk damgaları ve yazıtlarının, Türk el sanatlarındaki izleri çok sayıda görsel malzeme örnekleri ile anlatılmaktadır.

Eldeki mevcut bilgilere dayanarak, Türk tarihi ve sanatı için çok mühim olan damgaların, sistematik bir şekilde öğrenilmediği, zaman ve mekan tespitlerinin yapılmadığı, damgaların kimlik ve anlam sorunlarının yeterince çözümlenemediğini söyleyebiliriz. Bu alanda araştırmalar yapmış bilim adamlarının tüm gayretlerini taktirle karşılamamızın yanında, damgalara sadece etnografya ve etimolojik açıdan yaklaşıldığı, plastik ve estetik değerlerinin göz ardı edilerek sanatsal boyutlarının incelenmediği belirlenmiştir.

Diğer yandan araştırmamızın konusu olan, Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatında Eski Türk Damgalarının Etkisi'ni inceleyen bilimsel bir çalışma yapılmadığı ve konunun bu çalışmada ele alınan boyutları ile irdeleyen kaynakların yetersizliği tespit edilmiştir. Bunun başlıca nedenlerinden biri, Türkiye'de Sovyetler dönemi ve Sovyetler sonrası

Azerbaycan Resim Sanatıyla ilgili araştırma ve yayınların yok denecek seviyede oluşu, diğeri ise bahsi geçen ülkelerde bu tür araştırmaların tamamen Sovyetlerin dağılmasından önceki dönemi kapsadığından kaynaklanmaktadır.

Konuya değinen bir kaç örnek istisna olmakla (Türk Dünyası Sanatçılarının ortak açtıkları birkaç serginin katalog ve yazısı hariç), konunun bu araştırmada irdelenen boyutta, Çağdaş Azerbaycan ve Türk Resim Sanatında Eski Türk Damgalarının Etkileri'nin, ele alınıp işlendiği bir araştırmanın yapılmadığı; konunun kapsamı, Türk resim sanatına katkıları, plastik ve estetik açıdan önemi ve en esaslı Türk Dünyası Çağdaş Resim Sanatında geleneksel değerlerin etkisi boyutuna hiç değinilmediği tespit edilmiştir.

1.3. Yöntem

Araştırmanın yürütülmesinde izlenen yöntem, araştırmanın evreni, örnekleme, veri toplama , kaynak analizi, karşılaştırmaya dayalıdır. Bu araştırmada ele alınan konunun kapsamı, sınırları belirlenirken bu alanda yapılmış incelemelerin varlığı araştırılmış, basılmamış tez bibliyografyaları, kitap, dergi, katalog, Web siteleri titizlikle gözden geçirilmiştir. Konuyla ilgili geniş bir literatür çalışması yapılarak, Türklere damga kavramı, damgaların tarihsel ve mekansal coğrafyası, kullanım alanları, grafiksel ve estetik özellikleri araştırılmıştır. Çağdaş Azerbaycan resminde, eski Türk damgalarından yararlanarak çağdaş çözümler sunan sanatçıların eserleri incelenmiş, gerekli durumlarda bizzat kendileri ile görüşülerek konuyla ilgili görüşlerine baş vurulmuştur. Çok sayıda fotoğraf ve slayt, kitap, dergi ve kataloglarda yer almış örnekler gözden geçirilerek, konuyla bağlantılı olanlar değerlendirilmiştir.

İlgili kaynakların tespitinde ve bu kaynaklara ulaşmada Rusça, Türkçe, Azeri Türkçe'si, kısmen İngilizce kitap, katalog ve dergilerden literatür taraması yapılmış, müze ve galerilerde ulaştığımız örneklerin slayt ve fotoğrafları çekilerek veri ve kaynak arşivi yapılmıştır. Ayrıca, eski Türk Damga örneklerinin ve eserlerinde eski Türk damgalarının etkisi bulunan Çağdaş Azerbaycan ve Türkiye sanatçıların resimlerinden oluşan iki ayrı katalog oluşturularak incelenmiştir. Derlenen metinlerden konuya ait kısımlar araştırma dilinde harmanlanmış, seçilen ressamın doğrudan konuya ait bulunan resim örnekleri

irdelenmiştir. Alanında yeni ve özgün olan bu araştırmanın kültür ve sanat alanında önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

2. ESKİ TÜRK DAMGALARI

2.1. Türklerde Damga Kavramı Ve Damgalar

Türkiye Türkçe'sinde; "1. Bir şeyin üzerine bir nişan, bir im basmaya yarayan araç, 2. bu araçla basılan nişan, im" anlamlarında kullanılan "DAMGA" kelimesinin, Eski Türkçe'de *tamka*, Kutadgu Bilig ve Orta Türkçe ile Çağatayca'da *tamga*, Kumuk Türkçe'sinde *tanma*, Oyrat ve Soyon Türkçe'sinde *tanma*, Kazan Türçe'sinde *tamga*, Azeri Türkçe'sinde *damğa* olarak kullanıldığını, ayrıca bu kelimenin Türkçe'den Rusça ve Çeremişçe'ye "tamga" ve yine Moğolca'ya "tamaga" şeklinde geçtiğini kaynaklardan öğreniyoruz (Gülensoy, 1989).

Görgünay (2002) kitabında, H.N. Orkun'a (1994) atıfta bulunarak, damgalarla ilgili şu bilgileri aktarmaktadır: "... Demirden yapılmış ve kızdırılarak atların, büyükbaş hayvanların sol sağrularına vurulan işaretlere "damga", koyun ve keçi gibi küçükbaş hayvanların kulaklarının çentilmesine "en", ev eşyası ile bazı başka takımların ve dokumaların üzerine dokunan veya dikilen yahut boyanan alametlerin adına Anadolu'da "im" denildiğini, bu imlerin *yanış* olarak da kullanıldığını ... Azerbaycan'da ve Anadolu'da köy ve kasabalarımızda, motif / süs / nakış anlamında, aslı Türkçe olan, *yanış / yanış / yaneş* sözcükleri kullanılır"

Damgaların nerede ve ne zaman ortaya çıktığını izah etmek zor olsa da, damgaların toplumsal münasebetlerin daha karmaşık ve daha üst seviyede geliştiği dönemlerde kendini gösterdiği, ayrıca Türk soylu boyların tarihinde diğer halklara nazaran daha aktif rol oynadığı, mevcut verilere dayanılarak söylenebilir.

Türklerin tarih boyunca aile, oba, oymak, boy, devlet gibi kavramları ifade etmek için belirli işaretleri *damga-im-en* olarak kullandıkları bilinmektedir. Damgalar ve imlerin, kaya çizimlerinden mezar taşlarına, tuğ-sancak gibi devlet simgelerinden silahlara, dokumalardan elbise nakışlarına, günlük kullanım eşyalarından hayvanların belirli yerlerine dek çok geniş bir alanda kullanıldığını görebiliriz. İm ve damgalar, bu işaretleri

kullanan şahısların, boy-soy veya topluluğun başlıca simgesidir. Böyle bir uygulama, kişi, soy ve ailenin adının sürdürülmesine hizmet ettiği gibi, hem de konar-göçer hayat şartlarında, her aileye ait çok değerli eşyaların ve hayvanların yitirilmemesi gibi pratik amaçlarda taşımaktadır.

Karatayev (2002) Türklerde damga kullanmış boyları aşağıdaki gibi sıralar:

“Kabileler arasında ilk damga işaretleri Türk-Moğol, Fin-Ugor dilli halklarda çok eskiden kullanılmış, bazı bölgelerde istisna olarak korunmuş, bugünkü Kırgızlarda ise sürekli kullanılarak günümüze kadar gelmiştir. Mülkiyeti ve bağımsızlığı ifade eden işaretler tarım, vb. yerlerde kullanılmıştır. Türk dilini kullanan bazı ülkelerde bir düzeyde kullanılmamıştır, yani ilk damga işaretleri Türk dillerinin seçerelik karizmasındaki Kırgız-Kıpçak, Oğuz-Türkmen, Türk-Uygur lehçelerinde konuşan halklara (Kırgız, Türkmen, Kazak, Karakalpak, Hakas, Altay, Lakay, Tuvalılar, Başkurlar, Nogaylar) özgüdür. Kırgızların ve onların göçebe hayatındaki ilk damga işaretlerinin içinden özel olarak etnik adlandırmaları (etnik adları) bildiren işaretler Kırgız boy adlarında mevcuttur. Mesela, Koş (çift) damga Munguş boyu, Cagalmay (Çiftdoğan) damga Munguş boyu, Aça (çatalı) damga Coru boyu, Koş (çift) bıçak Bağış boyu, Cogoru (yüksek) damga Kitay boyu, Tömön (alçak) damga Kitay boyu, . Kılıç damga Sayak ve Basız boyları, Keser (keskin) damga Basız boyu, Ay damga Bağış boyu, Ay damga Saruu boyu, Cogoru çekti (Yukarıya çekti) Bağış boyu, Tömön çekti (Aşağıya çekti) Munduz boyu, Aça (çatalı) Munduz boyu, üç "3" ok Basız boyu, üç "3" ok damga Kantılar, Orok (orak) damga Kantılar, Nayman damga, Konurat damga, Tata damga Solto ve diğer boylar için kullanılmıştır”.

Erbek'e (2002) göre imler ve damgalar; *“...üretilen her tür araç gerecin ya da dokumanın, hangi kişi veya toplumun kültürüne ait olduğunun, aktarıldığı nesiller tarafından da bilinmesini sağlamakta, hatta bir üslup belirlemesini dahi mümkün kılmaktadır. Bazen bir dokuma yaygının karakteristik özellikleri ile hangi etnik gruba ait olduğu kendiliğinden belirlenebilmektedir...”*.

Gülensoy (1989) im ve damgaların oluşumu ile ilgili Ongun veya totemlerin belirleyici ola bileceğini ileri sürmektedir: *“... bazı motiflere verilen heraldik (ongun ile ilgili) veya totemik (ata sayılan ongun ile ilgili) manaların bir neticesi olarak, bunlar boy veya şahıs damgası olan birer piktogram (basitleştirilmiş resim) daha sonra da Fonogram*

(Bir sesi ifade eden piktogram) hatta Orhun yazıtlarında görüldüğü gibi, yazı şekline girebiliyorlardı”.

Eski Türk damgaları hakkında Orhun yazıtlarında da bilgiler bulunmaktadır. Moyun Çor’un yazıtında “...beyaz otağımı tahtım ile birlikte pınarın yanına dikip, Tanrı’ya dua ettim, kurban kestim. Damgalarımı ve yazımı taşta yazmaları için emir verdim. ...Tavşan yılında (751 yılında) Tatar’ı anlaşılmaya davet ettim. ..., bin, on bin yıla (sonsuz) kadar korunacak olan işaretlerimi (damgalarımı) taş üzerlerine yazmaları için emir verdim ...” sözleri mevcuttur. Yenisey’deki Kurganda bulunan bir yazıtta ise “...yer üstünde kalan damgalarım var, sayısız hayvanım kaldı” şeklinde damgalardan bahsedilir. Tuva’da bulunan bir belgede damga “...er atım Yol Apa Ben..., asnuki atlarım esintim. Baga ben er, alti yuz tamka at ...” olarak geçer (Karatayev, 2002).

Türk damgaları hakkında Orta Çağ müelliflerinden, Mahmud Kaşgari’nin “Divani-i Lügat-it Türk”ünde (XI y.y), Reşideddin’in “Cami’üt-Tevarih”inde (XIII-XIV y.y), Yazıcıoğlu Ali’nin “Selçukname”sinde (XIV y.y), Ebülğazi Bahadır Han’ın “Şecere-i Terakime”sinde (XVII-XVIII y.y) ve çağımızın ünlü Türkolog’u H. A. Baskakov’un “Nogaysky yazık i ego dialekti” (M.-L., 1940) adlı eserinde çok sayıda belge mevcuttur.

Divan-ü Lügat-it Türk’te karşılaştığımız Oğuz Boyu damgaları şunlardır: Kayı Boyu, Salur Boyu, Bağduz Boyu, Bayat Boyu, Aşşar Boyu , Yazır Boyu, İğdır Boyu, Eymur Boyu, Alayundlu Boyu, Becene Boyu, Çavuldar Boyu, Çepni Boyu.

Günümüzde Türk soylu halkların yaşadığı bir çok bölgede, en ve damgaların kısmen de olsa, dokumalarda, halı ve kilimlerde nakış veya motif olarak uygulandığı görülmektedir. Kazakistan, Kırgızistan, Türkmenistan, Azerbaycan ve Anadolu halk sanatları im ve damgaları bir şekilde koruyabilmiştir. Bu olgu, Türk boylarının damga ve imlere verdiği önemin bir göstergesidir.

2.2. Damgaların Tarihi Coğrafyası

Damgaların tarihi coğrafyası oldukça geniş bir araziyi ve zamanı kapsamaktadır. Yuvarlak şekilde “Altay’lardan Anadolu’ya” diyebileceğimiz bir coğrafyaya yayılmış Türk boylarının ve onlarla ortak kültürü paylaşan diğer halkların binlerce yıllık kültür mirasını değerlendirmek hiç de kolay değil.

Türklerde damgalar ve benzeri sembolik işaretler, onların tarih sahnesine çıktıkları ilk dönemlerden beri kullanılmaktadır. Bu olguya Türklerin ve Proto-Türklerin tarihte yaşamış oldukları arazilerde ortaya çıkan kaya resimleri ve mağara resimleri tanıklık etmektedir. Kaynaklarda, ilk kullanılan damgaların insanoğlunun hayatında Tunç Devri’nden itibaren yer almaya başladığı belirtilmektedir. Fakat, ilk kullanılmaya başlayan damgaların ortaya çıkış zamanlarını ve mekanlarını tam olarak açıklamak zordur. (Karataev, 2002).

Araştırmacıların bir çoğu en eski damgaların çıkış yeri olarak Doğu Asya’yı gösterse de, yeni bulgular doğrultusunda tespit edebildiğimiz en eski damga örnekleri Azerbaycan ve Anadolu arazilerinde görülmektedir. Bu kanya, Azerbaycanlı iki ünlü bilim adamı, M. Caferzade’nin ve V. Aliev’in çalışmaları ışık tutmaktadır.

Kaya çizimleri- petroglifler ilkel sanatın ortaya çıkışı ve evrimi gibi önemli bilimsel sorunların öğrenilmesi için asıl belgelerdir. Eski insanların sosyal hayat tarzı , ideolojik görüşleri, gelenekleri, estetik ve felsefi bakış açıları ile ilgili kaya çizimleri, değerli tasviri sanat eserleri olmakla beraber, bir nevi insanlığın ilkin gelişme aşamalarını aksettiren gizemli piktografik yazılardır. Azerbaycan’da kaya çizimleri geniş ölçüde yayılmıştır. Bu gizemli görsel sanat incileri – resimyazılar Kafkasya’da, Orta Asya’da, Ural’da, Sibiry’a da ve Kareliya’da (Akdeniz ve Omega Gölü kıyılarında) bilinmektedir. Azerbaycan, Dağistan, Orta Asya ve Sibiry arazilerinde kaya çizimleri çok çeşitli olup , Taş Devri’nden Orta Çağ’a dek uzun bir tarihi dönemin manevi medeniyetini yansıtmaktadır. Kafkas kaya üstü resimleri Orta Asya, Sibiry petroglifleri ile belirli yönlerde benzerlik taşısa da, kendine has nitelikleriyle seçilmektedir. Kafkasya’da en eski ve zengin kaya çizimleri Azerbaycan arazisinde Gobustan’da, Abşeron’da, Kelbecer yaylalarında ve Ordubad dağlarındadır. (Aliev, 1993).

Yukarıda adı geçen bölgeler içerisinde kaya çizimleri bakımından en zengin olanı Gobustan'dır. Gobustan'ın Mezolit, Neolitik devri (9-10 bin yıl) insanların Enolitik ve Tunç devirlerinde (M.Ö. 7-2 bin yıl) kabile birlikleri haline geldikleri ve kendine has dil ve kültüre sahip oldukları bilinmektedir. Bu kaya üstü çizimlerde gerçekçi ve stilistik tasvirlerin yanı sıra damgalar ve simgeler çok geniş yayılmıştır. Arkeologlar Azerbaycan'da ilkel sanatın Tunç Devri ile onun orta ve son devrelerinde en yüksek gelişme aşamasını geçirdiğini kanıtlamaktadır. İlkel sanatın bu gelişmiş aşaması Genikaya tasvirlerinde kendini daha olgun bir şekilde ortaya koyar. (Aliev,1993., Caferzade,1973). (Bkz. L. 1,2,3,4,5,6,7)

Gobustan, Kelbecer ve Gemikaya çizimlerinin konusu genel olarak gerçek hayattan alınmıştır. Onların geneli insanların günlük hayat tarzı, tarım, hayvancılık ve avcılıkla ilgilidir. Bir kısım çizimler ise totemlere ve gökcisimlerine ait olmakla, eski insanların ilkin dini ve ideolojik görüşlerini aksettirir. Eski Türk damgaları ile bu kısım tasvirler arasında benzerlikler dikkat çekmektedir. Gobustan kaya çizimlerinin 9 bin yılı aşkın bir süre içerisindeki verilerine bakıldığında, çok sayıda hayvan, insan ve kayık vb. tasvirlerin yanı sıra en eski damga örnekleri ile de karşılaşırız. (Bkz. L. 8,9,10,11)

Azerbaycan'ın farklı bölgelerinde bulunmuş damgaların bir kısmı, kaynaklara göre, oğuz boylarından **Avşar, Bayındur, Çuvaldır, Yapar, Ulayundluğ, Begdili, Çepni, Kınık, Düğer, Yiğdir, Türkmen, Salur, Bayat ve Bügdüz'lerin; Nogay** uruklarından olan **Irgak, Nayman, Arkın, Ergenek ve Üçler'in, Kara ve Ak asların, Telev'lerin, Kıpçak'ların, Saraylılar'ın** vb. damgaları ile benzeşmektedir. Bu da damgaları belli olan ve olmayan çok sayıda Türk ve Türk olmayan boyların tarihte Azerbaycan arazisinde yaşadıklarının ve Azerbaycan Türklerinin oluşumunda belirli rol oynadıklarını söylemeğe olanak tanır (Çaferov, 1984). (Bkz. L. 12,13)

Anadolu'da eski Türk izleri ile ilgili çok sayıda görsel malzeme mevcuttur. Özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu'nun erken devirlerine (Proto-Neolitik ve Neolitik) ait bulgularla, Orta Asya ve Kafkaslarda bulunan eski yerleşim alanlarında ortaya çıkan kültür kalıntıları arasındaki yadsınamaz benzerlikler bir çok bilim adamının dikkatini çekmektedir. Bu konularda Sadri Maksudi, Zeki Velid Toğan, Adile Ayda, Sadi Bayram, Osman Nedim Tuna, Kazım Mirşan, Olcas Süleyman vb. bir çok ünlü bilim adamının araştırmaları ve tespitleri önem arz etmektedir.

Gülensoy (1989) kitabında Hayri Başbuğ'dan aldığı aşağıdaki önemli bilgilere yer vermektedir "Anadolu'nun Doğu ve Güneydoğusundaki (Kars, Erzurum, Van, Hakkari) kaya resimleri, Cunni mağarasındaki (Erzurumun güneyi) Orhun tipi yazılar, Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki kayalara kazınmış eski Türk işaretleri ile Tirişin kaya resimlerinin (Van Hakkari sınırı), özellikle Yenisey bölgesindeki resim ve işaretlere benzerliği dikkati çekmektedir." Türk ve yabancı arkeologlar tarafından, Erzurum'da bulunan Cunni mağarasında, 12. yüzyıl öncesine ait, Oğuz boylarından 12 boyun 29 değişik damgası ve eski Türk alfabesi harflerinden 5'inin varlığı da kesin olarak tespit edilmiştir. Cunni mağarasında yaptığı incelemelerde Türk boylarına ait dağınık şekilde 50 adet damga, işaret ve resimlerin bulunduğu dikkat çeken Alparslan Ceylan, Taş ve kayalar üzerindeki damgaların yapıları ve kullanım amaçlarını şöyle dile getirir: "Otlakların belirlenmesi ve otlaklardan faydalanan kabile ve boyların işareti olabilir. Günümüzde bunlar tapu senedi yerini tutuyor. Türklerde yağ törenine gelenlerin damgalarını vurmalarıyla ilgili olabileceğidir. Bu damgalar boyların beyleri veya ileri gelenlerin yağ törenine katıldıklarının belgesi sayılmaktadır. Ayrıca damgaların çok çeşitli kullanım alanları olduğu bilinmektedir. Eski Türk geleneğinde önemli yol kavşakları ve konak yerlerini işaret etmek için kullanılmış olabilir". Yine Ceylan'a göre bu bulgular Orta Asya ile Anadolu'nun sıkı bağını ortaya koyuyor: "Cunni mağarası, günümüzde taşıdığı önemli veriler ile Anadolu'nun Türk yurdu olduğunu belgelemektedir. Yine bu verilerden anlaşıldığına göre Erzurum ve çevresi Türklerin Anadolu'ya gelip yerleştikleri ilk merkezlerden biri olma özelliğini taşımaktadır. Karayazının otlaklarının bol olması ve hala günümüzde hayvancılık merkezi olması bu görüşü desteklemektedir. Mağarada bulunan damgalar 12. yüzyıldan öncesine aittir. Selçukluların Anadolu'ya tamamen yerleşmesi ile birlikte istisnaları olsa da damgalar eski önemlerini kaybetmiştir". (Ulusalkanal.com.tr).

En fazla damga işaretlerinin bulunduğu bölgeler olarak Çin yazılı kaynaklarında gösterilen Hakas-Minusinsk, Tuva-Moğolistan bölgeleri sayılmaktadır. Bunların dışında Altay Dağları, Doğu Türkistan, Türkmenistan, Kırgızistan, Kırım Yarımadası, Güney Rusya ve diğer bölgelerde bulunan kaya, taş yüzlerine yazılan işaretleri, arkeolojik araştırmalarda bulunan kaynakları delil olarak gösterebiliriz. Türk dilli halklara ait olan damgaların araştırma kaynakları VIII. asırdan itibaren en fazla Çin yıl beyannamelerinde bulunmaktadır. Tan İmparatorluğunun (VIII-X. asır) resmi saray tarihçisi Su Muyan Fu, ülkenin önemli devlet adamı Yan Sa Fu, bunlarla birlikte o zamanın çok bilgili insanı Van

Pu'nun başkanlık ettiği özel komisyonlar 618-804, 804-852, 853-907 yularında Çin'e (Tan İmparatorluğu'na) komşu olarak yaşayan göçmen halklar ve onların adları, bindikleri atlarının özellikleri, sahipleri hakkında bilgiler toplanmışlar ve bu bilgileri kağıda dökmüşlerdir. "Tanhuajao" adlı bu özel bilgi antolojisi 961 yılında tam olarak işlenip yayınlanmıştır (Karatayev, 2002). (Bkz. L. 14,15,16)

Damgaların Moğolistan, Yenisey vadisi, Altaylar, Orta Asya, Ural, Kafkaslar'dan sonra en çok görüldüğü bölgelerden bir diğeri de Kara Denizin kuzey bölgeleri ile Kırım yarımadasıdır. Ünlü Ukraynalı bilim adamı V. S. Draçuk'un "Sistemı Znakov Severnogo Priçerno-Morya" (1975) adlı kitabında, M.Ö. I bin yıldan M.Ö. III yüz yıla dek bu arazilerde yaşadıkları kabul edilen İskit, Sarmat ve Alanlara ait edilen, fakat içerisinde çok sayıda Eski Türk damgasının da yer aldığı binlerce damga örneğini incelemiştir. (Bkz. L. 17-31)

Göktürklere ait edilen kitabeler ve yazıtların bir çoğunda Türk damgaları yer almaktadır. Bilge Kağan, Tonyukuk, Kül Tegin vb. anıtlar üzerinde de damgaları görmekteyiz. Göktürklerden sonra hakimiyete gelen Uygurlara ait yazılı metinlerde de eski Türk damgalarıyla karşılaşırız (Orkun, 1994). (Bkz. L. 32,33). Göktürkler ve Uygurlardan sonra, Orta Asya'da ortaya çıkan Kırgızlar, Karluklar, Türgişler, Tatarlar, Hazarlar, Bulgarlar, Avarlar, Oğuzlar, Peçenekler, Kumanlar, Kıpçaklar vb. Türk boylarının da, damga ve benzer özel işaretleri kullandıkları, onlarla ilgili araştırmalarda yer almaktadır. (Bkz. L. 34,35,36)

Bulgaristan'da eski bir kült merkezi olan Madara Mağaraları'nda Tuna Türk Bulgarlarından kalma olduğu sanılan damgalar bulunmuştur. Bu damgalar içerisinde, Oğuzların Kayı Boyu'na ait damgalar da saptanmıştır. Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nde bulunan 9.yy. Prestovatz hazinesine ait altın yüzüğün üzerinde de Kayı Boyu damgası vardır. Bilindiği gibi Osmanlı imparatorluğunun kurucusu Osman Bey, Oğuzların Kayı Boyu'na mensuptu. Moğol tarihçi Reşideddin'in, Oğuzların Kınık Boyu'nda ok-yay kullanıldığına dair bilgiler verir. Ok-yay simgesi bir çok Türk boyu gibi, Selçuklularda da damga olarak kullanılmıştır. (Erbek, 2002). (Bkz. L. 37,38)

Görgünay (2002) bazı Türk Hanedan ve boylarına has damgaların, aile belirtisi olarak kullanıldığına dikkat çekerek şu bilgileri vermektedir:

“... Salgur / Salurlar’ın paralarında, Salur damgası görüldüğü gibi, Ak-Koyunlu paralarında Bayundur damgası, Osmanlı Hükümdarı II. Murad’ın bazı sikkelerinde, Kayı damgası bulunmaktadır. Her ne kadar II. Murad’ın haleflerinin paralarında Kayı damgası görülüyorsa da, hükümdarlara ait şahsi eşyada ve silahlarla toplarda, bu damga, sıkça kullanılmıştır...”

Kaydedildiği gibi, Türk damgaları zaman ve mekan içerisinde, çok farklı bölgelerde farklı isimlerde karşımıza çıka biliyor. Oğuz Boyuna has bir damganın Kıpçak kökenli bir çok boyda başka bir adla görmek veya tersi de olasıdır. Uzak geçmişte Türk uruğu içerisinde telakki edilen, günümüzde kendilerini Türk olarak kabullenmeyen bir çok halkın eski eserlerinde Türk damgalarını görmek mümkündür. (Bkz. L. 39,40,41,42)

Damgaların hangi Türk boy ve soyunda daha çok kullanıldığı ve bu toplulukların günlük hayatlarında ne kadar yer aldığı ayrıca bir araştırma konusudur. Sayılan ve adı geçen boyların damgalarını inceleyen kaynaklarda, şimdiki Azerbaycan ve Anadolu arazilerinde kalan çok eski yerleşim alanlarında tespit edilen damga izlerinin dikkate alınmaması, damgaların tarihi coğrafyası açısından başka bir eksiklikdir diyebiliriz.

2.3. Damgalarda Sembolik Ve Gerçekçi Anlatım

Eski Türk damgalarının sembolik bir dil oluşturduğunu vurgulayan araştırmacılar, her sembol gibi damgaların da ilk çıkış noktasının gerçek dünyanın sayısız görüntülerinin yansımaları olabileceğini ileri sürmüşlerdir. Burada değinilmesi gereken esas mesele, bu yansımaların niteliğinde saklıdır. Örneğin; gamalı haç-swastika 卐 motifinin eski uygarlıkların bir çoğunda güneşi temsil ettiği bilinmektedir. Fakat, güneşin yuvarlak olduğu açık bir gözle izlenebilirken, neden eski insanlar onu dört tarafa eğilen haç biçiminde sembolleştirmişler? Kuşkusuz bu olgu hiçte keyfi ve anlamsız olmamakla beraber, kutsal sayılan, hatta tapılan tanrısal bir simgenin algılanması açısından da çok önemlidir.

İleride değinileceği üzere damgaların gerçek objelerle bağlantılı olanlarının yanı sıra, tamamen soyut kavramlardan , karmaşık sosyal ve dini içeriklerden yola çıkılarak, çoğu zaman “*düşüncenin grafiksel resmi*” diyebileceğimiz nitelikte olanları çok sayıdadır. Konu bu oluşumların nerede, ne zaman ve ne şekilde ortaya çıkmasıdır.

Ünlü Kazak şairi ve dilbilimci **Olcas Süleyman** “**Yazının Dili**” adlı kitabında , bu konulara geniş yer vererek , ilk işaretlerden günümüz harflerinin oluşumuna kadar yazının gelişimiyle ilgili yeni ve çarpıcı tespitlerini bilim dünyasına sunmuştur. Yazar kitabında sembol ve gerçekçilik konusuna değinerek, şu tespitleri ileri sürer:

“ İnsan yazısının en eski işaretlerinden birinin gelişim aşamaları, resim sanatında iki akım- sembolizm ile natüralizm- arasında süregelen mücadeleyi sergilemektedir. Kutsal hayvanın (totem-atanın), mabet-mağara duvarına en ufaklık ayrıntılarına kadar renkli ve doğal boyutlarda (Al-Temir mağarası, güney Fransa) çizmekte olduğu dönemlerden, yine aynı hayvanın (erken Yeni Taş Çağına ait kayalar üzerine çizilmiş olan) birkaç kere küçültülmüş, şematik resmine kadar olan dönem, Eski Taş Çağının yüksek resim sanatı ve maddi kültürünün gerileme dönemi olarak değerlendirilebilir; aynı zamanda insanların sanat bilincinde gerçekleşen ve küçükte büyüğü görebilme olarak tanımlanan nitelik değişikliği olarak da tanımlanabilir. Bu sembolizme (parça ile bütünü ifade etmeye) doğru bir adım idi. Ve yer yüzünde bizim sayımız çok azdı; Boğa kabile ve boyları, yer yüzünün sadece belli bir bölgesinde yaşıyorlardı; kabilelerin çoğalarak yer yüzüne yayılması ve bu

arada birer arma olan kolyeleri de beraberlerinde her tarafa götürmeleri için asırlar gerekecekti” (Süleyman , 2001).

Nitekim ünlü ressam **Picasso**'nun “**Öküz Metamorfozları**” eseri insanlık tarihinin 30 bin yıllık resim serüvenini özetler niteliktedir. Başlangıç aşamasında tamamen gerçekçi tarzda işlenen, gülcü kasları, hırçın duruşu, keskin bakışlarıyla çizilen öküz, son aşamada birkaç çizgilik “damgaya” dönüşmektedir. (Bkz.L.43,44). Batı tarzında resim eğitimi alanlarda ise bu serüven tersine işlemektedir; öküz önce şematik taslak halinde çizilir, daha sonra iskelet, sonra kaslar, en son canlı öküz resmi oluşur. Oysa çağdaş sanat tarihi bu olgunun, ne önceki, ne sonraki gibi olmadığını ortaya koyar. Dünyanın farklı bölmelerinde, farklı zamanlarda her iki yaklaşımın; sembolik ve gerçekçi, aynı anda mevcudluğu kanıtlanmaktadır.

Şimdiye kadar, sanat tarihinde birbirine zıt iki farklı görüş mevcudluğunu korumaktadır; ilki, ilkel sanatların evriminin temelinde gerçekçi duvar resimleri ve heykellerin olduğu , diğeri ise, Paleolitik Çağ sanatının kökeninde soyut-geometrik sekilerin varlığı meselesidir ki, bu tarz duvar resimlerinin çok sayıda örnekleri mevcuttur. Yeni araştırmalar ve yeni tarih tespit yöntemleri bize farklı imkanlar sunmaktadır. Bu olanaklar sayesinde ilkel sanatlar yeniden sınıflandırılarak, dönem tespitlerinde ilerlemeler kaydedilerek şu sonuca varılmıştır; şematik ve gerçekçi tasvirler aynı anda ortaya çıkmıştır. Fransa'da Lasko mağarası, dağlık Tassilin-Adjer platosu, Sahara'da Ennedi ve başka birçok kaya çizimi ve mağara resimlerinde bu olguyu görebilmekteyiz. (Mirimanov, 1973)

Bu ikili yaklaşımı Paleolitik dönemden başka, Mezolitik, Neolitik, Bronz ve sonrası dönemlerde ortaya çıkan eserlerde de izleyebiliriz. Örneğin; Çatalhöyük kazılarında bulunan ünlü “ Ana-Tanrıça” heykeli, abartılı bir biçimde de olsa realist üslupta işlenmiş, üzerindeki çizimler ise tamamen soyut-geometrik tarzdadır. (Mellart, 1988). (Bkz. L. 45) Aynı olguyu Türkmenistan'daki Anav kültürü örneklerinde de görebiliriz. Arkeolog V.İ. Sarianidi'nin tespit ettiği belgelere ve yazdıklarına göre, eski sanatçılar zoomorfik tasvirler yapmakta, vahşi hayvan dinamiği yakalamakta büyük maharete malik olsalar da, nedense daha çok soyut-geometrik nakışların yapılmasına üstünlük vermişlerdir. Bu onlarda, bilinmeyen bir estetik talebin ürünü olmalıdır. (Sarianidi, 1967).

Soyut ve somut sanat paralelliğiyle İskit, Hun ve Avar sanatlarında da karşılaşırız. Hayvan üslubunun yaygın olduğu bu toplulukların sanatında gerçekçi tasvirlerle beraber, soyut geometrik nakışlar ve damgaların da çok fazla kullanıldığı araştırmacılar tarafından kaydedilmektedir. Memmedov'a (1996) göre Türk Sanatında yaygın olan bu iki yönlü durum: "...Verilen misallerden de anlaşıldığı gibi, kadim ustalar ister hayvan formalarını, isterse de onların dinamizmini ve detaylarını büyük maharetle vermeğe kadir olsalar da bu imkanlarından az istifade etmişler. Böylelikle geometrik nakışların korunması, onlarda sanat yasası- tabu- karakterlidir. İskit sanat tarzında iki kol keskin ayrılır. İlki çok yaygınlık kazanmış hayvan tasvirlerinden stilize edilerek kompakt-tutumlu eserler yaratılması, ikincisi ise semantikasi-içeriği aydınlanmamış geometrik biçimlerden şekil yüzeyinin aralıksız örtülmesidir. Sonuncu daha çok keramik kaplar üzerinde görülmektedir. Tuva, Sibir halklarının, Altaylıların, Orta Asyalıların halk sanatı başlangıcını bu kökten alarak, günümüze kadar yaşatmaktadır" şeklinde özetlenmektedir.

Son olarak ta bu ikili yaklaşımın Türk minyatürlerinde devam ettiğini söyleye biliriz; minyatürlerin bir çoğunda insan, hayvan ve doğa tasvirleriyle iç içe soyut-geometrik nakışların yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu olgu bin yılı aşkın tarihi olan minyatür sanatında süreklilik arz etmekle beraber, yaşayan diğer halk sanatlarında da (yazma, dokuma, halı-kilim vb.) bir şekilde korunmuştur.

Gülensoy'a (1989) göre damgalar aşağıdaki şekilde ortaya çıkmıştır: "Türkler "DAMGA" adını verdiğimiz işaretleri kullanmadan önce, anlatmak istedikleri şeyi mutlaka resim ile ifade ediyorlardı. Nitekim, ilk çağlarda da insanların pek çoğunun resim kullanarak meramlarını anlattıkları, bulunan mağara duvar resimlerinden anlaşılmaktadır. İnsanlık resimden piktograph'a, daha sonra da piktogram'a geçmiş olmalıdır. Türk damgaları, işte bu safhada, yani piktograph ile piktogram arasında doğmuş olabilir. Bu görüşe göre, Türk yazı ve damga tarihini şöyle şematize edebiliriz:

I.devre: **RESİM**,

II.devre: **PİKTOGRAPH** (eski Mısırlılarınki gibi resim kullanan yazıda tek işaret).

III.devre: **PİKTOGRAM** (basitleştirilmiş resim).

IV.devre: **İDEOGRAM** (yazıda kelimenin harfleri gösterilmeden doğrudan doğruya fikri ifade eden işaret).

V.devre: **PHONOGRAM** (bir harf veya hece veya sesi gösteren işaret).

VI.devre: H A R F (dildeki bir sesi gösteren ve alfabeyi meydana getiren işaretlerden her biri). (Bkz. L. 46,47)

Burada, önceki bölümde de değinildiği gibi, yeni verilerin ışığında bu olguyu değerlendirecek, resimle damga arasındaki ilişki hiç de her zaman tarif edilen devreli geçitleri yansıtmamaktadır. Bunun başlıca nedeni bahsi geçen damgaların çok zaman birden bire ortaya çıkışı, kimi zaman resimlerle aynı düzlemlerde kullanılışı ve damga ile resmin farklı niteliklerde, farklı amaçlarda oluşunda saklıdır. Tıpkı günümüzde arma, logo vb. gibi simgesel değerlerin resmin paralelinde kullanıldığı gibidir.

Olcas Süleyman (2001, s.37), damga ve yazının oluşumunda, insanlık tarihinin ilk inamış ve dinlerinin etkisinin ve özellikle **Ay** ve **Güneş** kültlerinin ilk işaret ve simgelerin yaratmasındaki halledici rolünü ileri sürmektedir:

“ İdeogram'lara (arma, amblem, süs nakışları) dönüşen işaretler, başlangıçta hem tanrısal, hem de nesnel anlamlar taşıyan ve bu sebepten dolayı, adları daha sonra sözcüklere dönüşen canlı yazılardı. “İşaret” ve “Söz” rahipleri, kuşaktan kuşağa devr edilen ilk hiyeroglifleri yorumlayarak, yeni kavramlar geliştiriyorlardı; ilk bilgiler, mitler, felsefeler, bilimler ve sanatlar da bir mozaik gibi bunlardan oluşmaktaydı. Kutsal sembolleri, malzemeye yansıtmaya çalışan rahipler, ayın nesnelere-putlar yapıyorlardı, bunlar, zaman içinde kutsallıklarını kaybederek, iş (avcılık, çobanlık, tarım) aletlerine dönüştüler. Bitmek bilmeyen taş devrinin dini hayatı, büyümekte olan insanlığın maddi ve manevi kültürünün temelini oluşturdu”.

Burada, bir hususun altını çizmek gerekmektedir. Damgaların ortaya çıkışına, iki farklı açıdan bakılmaktadır; ilki damgaların hangi sosyo-kültürel, mitolojik ve dinsel gerekçeden ortaya çıktığı, ikincisi, damgaların plastik açıdan nasıl geliştiğidir. Tuncer Gülensoy'un ve Olcas Süleyman'ın açıklamaları olaya plastik açıdan kısmen aydınlık kazandırmaktadır. İlk biçimler nasıl ortaya çıkmıştı ve ne şekilde damga veya yazıya dönüşmüştü. Diğer yandan bazı bilim adamları olaya neden-sonuç ilişkisinden bakarak aydınlık getirmeye çalışmışlardır.

Bu çok sayıdaki örnekleri sıralamamızdaki maksat, damgaların veya soyut geometrik şekillerin ortaya çıkışını, doğa tasvirlerinin soyutlanmasından kaynaklandığını ileri süren yaygın kabulün aksine, her iki kolun eskiden beri aynı anda varolduğunu kanıtlayan

yüzlerce örneğin bulunmasıdır. Burada sadece hangi dönemde, hangi topluluğun sanatında bu veya diğer üsluba üstünlük verilmesinden söz edebiliriz. İleride bu konuya ayrıca yer verileceğinden, kısaca olarak sembol kavramına da değinmek gerekmektedir.

Çoruhlu (1995), sembol kelimesinin Türkçe karşılıkları hakkında şu bilgileri vermektedir: *“Sembol kelimesinin Türkçe’deki karşılıkları olarak gösterilen simge, remiz, timsal, alamet, belirti, nişan, rumuz gibi kelimelerin bazılarının konumuzla ilgili anlamlarına bir göz atmak dahi, sembolizm konusunda bunların hepsinin dikkate alınması gerektiğini göstermektedir. Remiz: işaret, işaretle anlatma; gizli ve kapalı bir surette söyleme; müzikte perdelerin veya aralıkların yerine, onları anlatmak üzere kullanılan işaretler. Timsal: suret, resim; sembol. Alamet: işaret, iz, nişan, belge. İşaret: bir şeyi (kaş, göz, el, parmak, baş ile) gösterme; iz, alamet, nişan; doğrudan doğruya değil de hatırlatmak nevinden verilen emir. Alem: nişan, alamet; bayrak , sancak,sınır işareti; minare tepesi...Bütün bunların dışında sembol veya anlamdaş sayılan diğer kelimelere, bazı özel anlamlar yüklenmekle birtakım sınıflamalara gidilmektedir: “Tabiatı anlamada ve yorumlamada kullanılan semboller”, “O medeniyette baskın olan ve eşyanın tabiatında gizli olan semboller...”, “sayı sembolleri (veya sembolizmi)”, “ harf sembolleri (veya sembolizmi)”, “renk sembolleri”, “Devlet sembolleri ve milli semboller”, “Sanat ile ilgili semboller”, “Dini, ekonomik, ilmi semboller” vb”.*

Sembol kelimesinin içeriğiyle ilgili bu açıklamalara bakılırsa, söylenenlerin eski Türk damgalarının tanımlamasında da rahatlıkla kullanılabilirliği ortaya çıkar.

2.4. Damgalar ve Eski Türk Yazıtları

Araştırmacıların birçoğuna göre eski Türk yazıtlarının çıkış kaynaklarından biri damgalardır. Daha önceki bölümlerde değindiğimiz gibi damgalar resimle yazı arasındaki resimyazı evresinde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla damgalar Türk alfabesinin oluşumundan önceki iletişim aracı gibi de algılanabilir.

E. Esin (1978) Eski Türk yazıtlarının oluşumunda damgaların önemini vurgularken şu bilgileri vermektedir:

“ ... Bilhassa ki, M.Ö. IV. Yüzyıllardan kaldığı sanılan *Esik Mezarı*'nda, gümüş bir kap içinde, *Kök-Türk* harflerinin arkaik şekil olduğu sanılan harfler ile yazılmış ve Kazak Alimlerine göre, yalnız Türkçe iki harfi olan bir yazı bulundu. Bu, çok önemli buluş, *Kök-Türk* yazısının milattan önce, belki ARİSTOV, ORKUN ve KİSİLEV'in sandıkları gibi, damgalardan gelişerek, teşekkül ettiğini gösterebilir”.

Banarlı'ya (1971) göre: “*Göktürkler*'in kullandığı yazı da bir çok bakımdan milli çizgiler taşır .Bu yazı, diğer birçok yazılar gibi, aslında bir *Ön-Asya* yazısı olsa ve bazı yorumlara göre, daha *Saka Türkleri*'nin *Ön-Asya* seferleri sırasında alınıp Türk iline getirilmiş bulunsa bile, zamanla ve başarıyla millileşmiştir : Bu yazıda *ok-uk* sesleriyle okunan, birleşik bir harfin *ok* şeklinde olması; kalın ya sesini veren başka bir harfin *yay* biçiminde yazılması, *Göktürk* yazıları üzerinde *Türkçe*'nin , *Türk* sanat ve zekasının işlediğini gösterir. Aynı yazıda *Eb-b* okunan bir harf, eski Türklerin *eb = ev* dedikleri çadır biçimindedir . İnce *s* harfi de *süngü -süngü* biçiminde, düz ve keskin bir çizgidir... Bu yazılar , taşa kazılmak için biçim verilmiş ve *Latinler*'in kitap yazısı gibi birbirine bitiştirilmeyen harflerle yazılmıştır .(*Göktürk* yazıları, *İskandinavya*'nın *Run* yazılarına benzediği için *Batılılar* tarafından *Rünik Türk Alfabesi* diye vasıflandırılmıştır. Ancak bu alfabe ile yazılan en mühim yazılar , *Göktürk*'ler tarafından dikilen taşlara yazıldığından ve bu alfabe en olgun şeklini *Göktürkler*'in elinde aldığından, daha çok, *Göktürk Yazısı* diye isimlenmiştir “.

Damgalarla Türk yazıtları arasındaki bağlantıyı başka bilim adamları da vurgulamaktadır. Karatayev (2002) bu konudaki bilgileri şöyle özetler:

“N. A. Aristov ilk olarak Türk damgalarının kabile Tanrısını ifade ettiğini belirtir. Kendi fikirlerinde toplumdaki ilişkilerin gelişmeleri üzerine harflerin özel bir şeyi ifade

eden damgaya geçtiğini ileri sürmüştür. N. A. Aristov ilk olarak Orhun-Yenisey' deki eski Türk dilli halklara ait yazılardaki Runik harfler Türk damgalarından kaynaklanarak meydana gelmiştir düşüncesini ortaya atmıştır. Runik harflerinin (38 + 1) 29 türünün Türk damgasına benzediği ileri sürülmektedir (Kuzeev, 1994, s.83-96). Daha sonraları S. V. Kisiyev'in karşı çıkmasına rağmen Orhun harflerinin yarısına yakınının "Arami" yazısından olmadığı, Merkezi Asya bölgelerine ait olduğu fikrini Otto Donner ve W. Thomsen'in görüşleri desteklemiştir... Günümüzde elimizdeki kaynaklara ve bilim adamlarının fikirlerine dayanarak Orhun-Yenisey'deki Runik harflerin çoğunluğunun Merkezi Asya'daki (Güney Sibirya, Moğolistan, Tarbagatay) etnik-kültürel çevrelere ait olduğu sonucuna varabiliriz". (Bkz. L. 48)

Bu görüşleri 4 ciltlik "Eski Türk Yazıtları" adlı eserin yazarı H. N. Orkun'da (1994) tasdikler: "Bu Türk yazısının menşeyini Sami sayan alimler var ise de son zamanlarda bunların ideogramlardan teşekkül ettiğini ispat etmektedirler". Ünlü Kazak şairi ve bilim adamı Olcas Süleyman'ın Türk yazıtlarının doğuşu üzerine görüşleri de bu doğrultudadır. Onun ardından başka bir Kazak araştırmacı-tasarımcı ressam T. S. Dosanov yazıtlar ve damgaların oluşumuyla ilgili benzer görüşleri savunarak, ayrıca Türk yazıtları ile Sümer ideogramları arasındaki benzerliklere de dikkat çekmektedir. (Bkz. Dosanov,1997).

Türk yazıtlarının damga ilintisi bununla da bitmiyor. Ortaya çıkarılmış bir çok yazıtta, kullanılan metinlerin yanı sıra çok sayıda damga bulunmaktadır. Bunun için ünlü Rus bilim adamı Wilhelm Radloff 'un "Moğolistan Tarihi Eserleri Atlası" adlı eserine ve H.N. Orkun'un "Eski Türk Yazıtları" kitabındaki belgelere bakılması yeterlidir.

Başka bir husus da Türklerin tarihte yaşamış olduğu bir çok bölgede, resim, damga ve yazıtın yan yana, iç içe geçmiş gibi kullanılmasıdır. (Anadolu'da Beldibi ve Erzurum Cunni mağaraları, Azerbaycan'da Gobustan ve Gemikaya kaya resimleri, Sibirya ve Yenisey havzasında Kara-yüs , Bei-kem, Şisterlik, Ulu-kem, Buluk yazıtları, Moğolistan Göktürk yazıtları, Talas vadisi yazıtları vb.). Ayrıca, bu belgeler, daha öncede değindiğimiz gibi, resim, damga ve yazıtların farklı amaçlara hizmet etmesinin kanıtı sayılabilir. Aksi takdirde damgalar ortaya çıktığında resimlerin, yazı ortaya çıktığında ise

damgaların bırakılması gerekirdi. Oysa ki, her üçü de günümüzde bile varlığını koruyabilmiştir.

2.5. Damgaların Kullanım Alanları

Damgaların özel mülkiyetin belirlenmesinde önemli rol oynadığı, bunun yanı sıra ilkin anlam ve içeriklerinin zamanla kaybedilerek farklı yönlerde, farklı amaçlarla kullanıldığı araştırmacıların dikkatini çekmektedir. Özellikle, yaşayan halk sanatı örneklerinde çok sayıda damganın nakış ve bezeme motifi olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Hatta çağdaş grafik sanatlarında bile, çok eski damgalara benzeyen logo, arma, amblem vb. örnekleriyle karşılaşyoruz.

Yuvarlak şekilde “Orhun’dan Anadolu’ya” veya “Altay’dan Anadolu’ya” adlandırılan geniş bir coğrafyaya yayılan Türk boylarının her gittiği yere kendi damgasını, yanış ve nakşını götürdüğü bilinmektedir. Bu yürüyüş ve göçler sırasında yeni coğrafi ve kültürel çevrenin, yeni sosyal ve ekonomik şartların da etkisi ile Türk boylarının kullandığı kutsal damga ve işaretler zamanla ilkin anlam ve şekillerini kısmen yada tamamen kaybederek farklı görünümle ve anlamlar kazanmıştır. Kimi zaman da damgalar ilkin şekillerini muhafıza etse de, anlam değişikliğine uğrayarak birer süsleme motifine dönüşmüştür. Bu değişikliklere, özellikle günümüz Orta Asya , Kafkaslar ve Anadolu’da yaşayan geleneksel el sanatları tanıklık etmektedir.

Eldeki mevcut bulgulardan yola çıkarak, damgaların en erken kullanıldığı yerler olarak mağara duvarları ve kaya üstü çizimleri gösterebiliriz. Daha sonraları Türkler veya Ön-Türkler yaşadıkları ve uğradıkları bölgelerdeki dikili taşlar üzerine kendi damga ve işaretlerini kazımışlardır. Erken devirlerde Türk boylarının ağaç, tahta, deri, keçe ve dokumalarda bu damgaları kullandıkları bilinse de, maalesef günümüze bu tarz malzemeler üzerinde yapılan çok az eser intikal edebilmiştir. (İlave bilgi için bkz. W.Radloff, 1976, 1995., H.N.Orkun, 1994., V.Aliyev,1991,1993., İ.M.Caferzade,1973., Türkler, I,II,III, 2002). Göktürkler dönemine ait taşlar üzerindeki yazıtlarda da çok sayıda damga örneği bulunmaktadır.

Kaya çizimleri, mağara resimleri ve taşlardan sonra, damgalara tanıklık eden belgeler seramik kap kakac ve kil mühür örnekleridir. Kalkolitik Çağın (M.Ö. 5500-3200) Obeid devresi dörtgen kerpiç yapıları, çanak çömleği, mühürleri ve ölü gömme gelenekleriyle bugüne gelmiştir. Bu dönem Değirmen-tepe yerleşiminde, çeşitli büyüklüklerde mühür (im=damga) baskılı kaplar, sepet ve sandıklar, değerli eşyalar bulunmuştur. Bunlar, ticari malları emniyete almak ve ait olduğu kişiyi belirlemek amacıyla vurulmuş damgalardır. Eşyanın içine konulduğu kapların ağzı kumaş parçası veya deri ile örtülüp bağlanmış ve kille sıvanarak mühürlenmiştir. Bu dönem kullanılan mühürlerin bir kısmı Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunmaktadır. Günümüzde, geleneksel Anadolu el sanatlarında, ailelerin imini taşıyan çeşitli işleme, dokuma ve ev kullanım eşyaları üzerinde ve hayvanların kulaklarına, sağrılarına boya veya dağlama tekniği ile damga koyma geleneği bu uygulamaların bir uzantısı olarak yorumlanmaktadır. (Erbek, 2002). Kaydetmek gerekmektedir ki, bu tarz kil mühür ve kaplar komşu Azerbaycan ve Türkmenistan arazilerindeki eski çağ yerleşim alanlarında da bulunmaktadır. (Memmedov, 1981., Sarianidi, 1967).

Damgaların kullanım alanlarından bir diğeri de, metal (bakır, tunç, demir) işçiliği ürünleridir. Altaylar'da ve Orta Asya'da, Kafkasya ve Azerbaycan'da bulunan Bronz dönemi (İ.Ö. II-I bin yıllar) arkeolojik bulgularda çok sayıda damga ve piktogram örneklerine tanık oluyoruz. Damgalar genelde metal bezekler, at koşum takımlarında, aynalar ve çeşitli silah türleri (hançer, kılıç, zırh, miğfer , kalkan vb.) üzerinde kullanılmıştır. (Bkz. Ş.H. Sadıgzade, 1971., Y.V. Domanskiy, 1984.). Diğer yandan damgalar İskit - Sarmat, Hun, Hazar, Avar vb. ait olunan bir çok kurgan ve höyük tipli kazılarda ortaya çıkan benzer metal eşya ve bezekler üzerinde de bulunmaktadır. (Bkz. "Problemı Zapadno-Sibirskoy Arkeologii, Epokha Jeleza", 1981., "Arkeologičeskiy Sbornik", N -28,1987., V.E. Larichev,1978., B.V. Tekhov, 1980., S.A.Pletneva, 1986).

Tarihin koruyabildiği en eski halı, keçe ve dokuma örneklerinin bulunduğu Pazırık kurganında da damga ve imlerle karşılaşabiliyoruz. Pazırık Kurganında bulunan at koşum takımlarında, ağaç üzerinde, Göktürk yazıtları ve damga örneklerinin keşfedildiği bilinmektedir. Fakat, dokuma örneklerinin zamanla çürütürek tahrip olması yüzünden, üzerinde damga örneği bulunan çok az sayıda eski dokuma örneği günümüze ulaşabilmiştir (Rudenko, 1968., Görgünay 2002).

Karatayev (2002) damgaların farklı amaç ve anlamlarda kullanılmasına dair şu bilgileri vermektedir: “... Bazı damga işaretleri anlam ve içeriklerine göre özel yerlerde kullanılmıştır. Bunlar kutsal işaretlerden sayılırdı. Kutsal damga önemli iş kaynaklarında, anlaşmalarda kullanılmıştır ve bu olayı batıl inançlar izlemiştir. Eski Türk boylarından biri olan Sarı Uygutlarda (Güney-Doğu Çin) As damga, Yağ damga, Sun damga ve diğer damgalar Şamanların Tanrılarını ifade etmiştir, Mesela, Damga Han, “Şaman Tanrısı”, “Aydınlık verici”, “Hayat veren” anlamlarına gelmektedir... Daha sonraki kategorilerdeki işaretlerin içinde ayrı ayrı sınıflara has damgaların birçok değişik manaları bulunmaktadır. Eski İgresiz damgası (resim işaretlerinde) Şaman harfi idi ve o, Sibirya’da yaşayan birçok halkın arasında yaygın şekilde kullanılmıştır. Mesela, İskitlere ait taş kalıntılardaki parça halinde olan bazı işaretler sadece askeri araç gereçleri “donanumlarını” veya el sanatını ifade etmeyip, sembolik (dini ve tasavvufi) işaretleri de belirtmiştir. Bu yüzden bazı damga işaretlerinin sırrını anlamak zordur, bu damgalar basit resmi işarettten sembole doğru geçen asrı, tam anlamıyla sembolden harfe doğru giden aşamaları yansıtır veya gösterir.”

Türklerin İslam’ı kabulünden sonra, damgaların eskisi kadar yoğun olmasa da, farklı alanlarda ve amaçlarda kullanıldığını görüyoruz. Özellikle Oğuz boylarının kendi damgalarını uzun bir süre koruyabildikleri bilinmektedir. Daha çok hayvanlar ve günlük eşyalar üzerinde, mezar taşları ve mimaride, halı- kilim ve dokumalarda damgalarla karşılaşıyoruz.

Gülensoy (1989), Anadolu’da damgaların kullanım alanları ile ilgili şu bilgileri vermektedir: “Sebebi ne olursa olsun, manası bilinsin veya bilinmesin, Türk damgaları “damga, im, en” adları altında Anadolu’da şu yerlerde kullanılmaktadır:

1. At ve sığırlarda
2. Koç ve koyunun kulak veya burnunun üstünde,
3. Koç veya koyunun sırtında, kuyruğunda veya başında (aşı boyası ile),
4. Kovanlarda, buğday veya un ambarlarında,
5. Mezar taşlarında,
6. Hece tahtası adı verilen, tahtadan yapılmış mezar işaretlerinde,
7. Kilim ve halılarda,
8. Keçelerde, kepeneklerde,
9. Heybe, torba ve un çuvallarında,

10. Nakış ve yanışlarda,
11. Ziyinet eşyalarında,
12. Nazarlıklarda,
13. Ev kapı ve duvarlarda,
14. Kap kacakta,
15. El, yüz, alın, pazu ve göğüseye yapılan döğmelerde,
16. At koşum takımlarında.

Türk damgalarının bu kadar çeşitli yerlerde kullanılması, Türk toplumunun folklor ve etnolojik malzemelerinin zenginleşmesinde başlıca unsur olmuştur.” (Bkz. L. 49-56)

2.6. Damgaların Plastik Ve Estetik Değerleri

Daha öncede belirttiğimiz gibi, damgalar konusunda araştırmalarda bulunan müellifler, olaya daha çok etnografik ve etimolojik açıdan yaklaşarak, damgaların plastik ve estetik değerlerini göz ardı etmişlerdir. “ Sanatsal açıdan damgalar ne gibi bir anlam ifade etmektedir? Damgaların plastik ve estetik değerleri nelerdir?” gibi sorular genelde sanatçıları veya sanat eleştirmenlerini ilgilendirmektedir. Bununla beraber, damgaların dokumalara, halı-kilim nakışlarına yansımalarını inceleyen araştırmacılar da yok değil.

Bu başlık altında, konu estetik ve plastik değerler açısından ele alınarak, Türk damgalarının plastik sanatlara yansımaları irdelenecektir. Önceki bölümlerde damgaların, soyut-sembolik anlatım diline sahip oldukları, olay, kişi, hayvan ve hayal ürünü varlıkları birer simge olarak ifade ettikleri vurgulanmıştır. Damgaların anlatım dilinde, nesnel dış görüntülerinden arındırılarak birer plastik unsura dönüşmektedir. Dolayısıyla damgalar, soyutta somutu ifade edebilme niteliğine kavuşmaktadır. Bu yönden damga dili ile, çağdaş plastik sanatların ifade biçimleri arasında yakın benzerlikler mevcuttur.

Boydış (1994) Türk-İslam hat sanatının plastik değerleri ile, çağdaş resim sanatı arasındaki benzerlikleri konu alan yazısında:

“ İslam hat sanatı, başka hiç bir kültürde görülmemiş bir şekilde-bilhassa Türk-Osmanlı döneminin sonlarında - resim sanatına ait plastik değerlere ulaşmıştır. İslam yazısının ulaştığı bu seviye, gerçekte onun piktografik özelliklerinden ileri gelmektedir. İslam yazısı çok zengin biçim klavyesi ile sadece bir ideogram olarak kalmamış, bir insan,

bir hayvan veya bir eşyayı tasvir etmeden de plastik bir dil kullanabilmiştir” demektir. Verilen örnekten anlaşıldığı gibi, eski Türk damgalarında da, doğaya bağlı kalmadan, belirli bir düşünceyi, salt plastik dilin imkanlarıyla ifade edebilme özelliği vardır.

Akçoraklı'ya göre, damgaların çoğu, pek basit çizgilerden ibarettir. İptidai devirlerde bu çizgilerin bir mana ifade edip etmediği, bilinmemektedir. Ancak, ileride birçok damgaların, eşyadan alındığı ve eşyanın adı ile anıldığını söylemek, mümkündür (Görğünay, 2002).

Elde bulunan, mevcut verilere dayanarak, damgaların salt çizgilerle oluşturulan grafiksel öğeler olarak algılaya biliriz. Damgaların, temel plastik elemanlardan (nokta, çizgi) ve basit üç ana geometrik biçimin (üçgen, kare, daire) çeşitli kombinasyonlarından üretildiğini söyleyebiliriz. Değindiği gibi, damgalar, iki boyutlu düzlemlerde derinlikten, hacim ve renkten arındırılmış, salt geometrik-soyut plastik elemana dönmüş simgelerdir. Dış gerçeklikten tamamen kopmasa da, damgalar genelde soyutlanmış, nesne ve olayın özüne inmiş işaretlerdir.

Damgaların estetik özelliklerine gelince, çağdaş sanatın bazı kuramları ile damga yaratıcılarının temel estetik değerleri arasındaki koşutluklar dikkat çekmektedir. Modern sanatın bir çok öncüsünün, ortaya koydukları eserlerde sadelik, aza indirgeme, çokta birlik, belirlilik içerisinde belirsizlik gibi ilkeler ön plana çıkmaktadır. **Memmedov**, bu konuda: “... *Konstrüktivizm ve benzeri akımların “ sadeliği yaratmak, sentez etmek arzusu” çok derin anlamlı ve bilinçaltı olarak büyük eserlerin yaratma ilkelerinin esasına koyulan bir istektir. Sadelik yaratıldıkta estetik etkilidir”* demektir (Memedov, 1996).

Yukarıda belirtilen ilkeler doğrultusunda, damgaları irdelediğimizde, sadelik, aza indirgeme, tanımlayıcı ve vurgulayıcı ifade gücü, metafizik çağrışımlılık gibi estetik değerlerin ağırlık kazandığını söyleye biliriz. Bunların dışında, damgaların eski Türk’lerde birer kutsal işaret olduğunu da hatırlarsak, zengin bir ifade gücü ile karşılaşırız.

3. ÇAĞDAŞ AZERBAYCAN RESMİNDE ESKİ TÜRK DAMGALARI

3.1. Azerbaycan Resim Sanatının Geleneksel Kaynakları

Azerbaycan Resim Sanatı Orta Asya Türk Sanatı ile bağlantılı olmakla beraber, çok eski yerel kaynaklara dayanmaktadır. Azerbaycan topraklarında milattan çok önceleri İskitler, Massagetler, Kaspiler, Lulubeyler, Kutiler, Buntürkler, sonradan Hunlar, Hazarlar, Oğuzlar, Kıpçaklar vb. Türk soylu kavimlerin yaşadıkları bilinmektedir. Uzun süre Ahemeni (M.Ö. 5.yy) ve Sasani (M. S. 2-7. yy.) Pers imparatorluklarının egemenliğinde kalmış Azerbaycan, kuzeyde yerli Kafkas Albanyası (5-7.yy.) devleti tarafından yönetilmiştir. 7. yüzyıldan itibaren Arap-İslam egemenline geçen Azerbaycan, kuzeyde Hazarlar ve Oğuz boylarının denetiminde Emevi ve Abbasilere karşı direniş hareketleri göstermiştir. 9. yüzyıldan sonra devamlı olarak Türkler tarafından yönetilen Azerbaycan'da, sırasıyla, Gazneliler, 11-12. yüzyıllarda Büyük Selçuklular, Atabekler, Moğollar ve İlhanlılar, 14-15. yüzyıllarda Timur Hanedanı, Ak-koyunlu ve Karakoyunlular, 16-17. yüzyıllarda Safaviler, 17-19. yüzyıllarda ise Afşarlar ve Gacarlar vb. Türk soylu devletler ve hanedanlar egemen olmuşlardır. 18-19. yüzyıllarda Rusya-İran savaşları sonrası Azerbaycan, kuzey ve güney olarak ikiye ayrılmış, kuzeyde yarı müstakil Hanlıklara bölünmüş, güneyde ise Gacarların yönetimindeki İran egemenliğinde kalmıştır (İsmayıl, 1989).

11-16. yüzyıllar arası Azerbaycan kültürel hayatının en gelişmiş dönemleri sayılmaktadır. Azerbaycan arazisinde Türk-İslam kültürünün bir çok gözde sanat eseri söz konusu devirlerde ortaya çıkmıştır. Aynı dönemlerde, aralarında dahi Azerbaycan şairi Nizami Gencevi'nin de bulunduğu, Hatip Tebrizi, Hakani Şirvani, Nesireddin Tusi, Şemsi Tebrizi, İmadeddin Nesimi, Ecemi Ebubekroğlu Nahçıvani, Sultan Muhammed gibi, Doğu'nun yüzlerce ünlü alim, şair, hattat, ressam, mimar ve mutasavvıfları yetişmiştir.

Türk unsurunun M.Ö. ve sonrada yoğun yaşandığı Azerbaycan arazisinde, Türk sanatının çeşitli dalları gelişmiştir. Arkeolojik bulgular, farklı zamanlarda Azerbaycan'da olmuş gezginler ve tarihi kaynaklar, bu arazilerde mimari, halı-kilim ve dokumacılık, seramik ve heykeltıraşlık, metal işçiliği, minyatür ve duvar resimleri, kitap ve tezyini sanat dallarının yüksek seviyede geliştiğini kanıtlamaktadır.

Kaya tasvirleri, Azerbaycan sanatının en eski ve zengin kaynaklarından biri sayılmaktadır. Azerbaycan'ın **Gobustan, Kelbecer, Gemikaya, Abşeron** bölgelerinde, yaşı M.Ö. 10-9. Bin yıllardan Orta Çağa kadar süregelen, zengin kaya çizimleri mevcuttur. Bu tasvirlerde ilkel insanların yaşam biçimleri, av sahneleri, dini vb. rituel karakterli ayinler, çeşitli yabani ve evcil hayvanlar, kozmogonik işaretler, boy-soy ve kabile damgaları yer almaktadır. Ayrıca bu çizimlerin, Orta Asya, Ural, Karelya, Sibirya ve Kırım yarımadasında bulunan kaya tasvirleri ile belirli benzerlikler taşısa da, daha çok Doğu ve Güney Doğu Anadolu'da tespit edilmiş kaya çizimleriyle aynı karakterli oluşu ve benzer stilistik özellikler taşımasıyla arkeologların dikkatini çekmektedir (Aliev, 1993).

Seramik ve Çini sanatı, Azerbaycan resminin oluşumunda etkin olmuş kaynaklardan kabul edilmektedir. Arkeologlar kadim Azerbaycan seramik sanatında yüksek gelişme göstermiş iki farklı türden bahsetmektedirler. Birincisi; - kırmızı kilden yapılan seramik kaplar, ikincisi; -cılalanmış siyah renkli seramik kaplardır. Özellikle, Nahçıvan arazisi (Kültepe, Şahtahtı, Şortepe vb.) M.Ö. 2. Bin yılda kırmızı kilden yapılan polikrom seramiğin merkezi olmuştur. Bu tir boyalı kaplar üzerinde genellikle, dalgalı, zikzaklı, kırık ve girift çizgiler, dikdörtgen, üçken biçimli sembolik nakışlarla beraber, kuşlar, hayvanlar, hatta stilize edilmiş insan tasvirleri yer almaktadır. Kil kaplar üzerindeki motiflerde, mavi, sarı ve kahve renklere ağırlık verilmiştir. Azerbaycan arazisinde, cilalı siyah renkli-monokrom seramik örnekleri ilkinde nazaran daha geniş bir alana yayılarak, Eneolit devrinden başlayarak Tunç döneminde en yüksek gelişme seviyesine ulaşmıştır. Bu tip seramikler daha çok, Hanlar, Mingeçevir, Daşkesen ve Kazak ilçelerinde bulunmuştur. Cilalı siyah seramik kaplar üzerinde genellikle stilize edilmiş, işaretler ve sembollerle karşılaşırız. Bunlardan bazıları üzerinde ilk damga örneklerine de tesadüf edilmektedir (Efendiyev, 1984).

Erken Orta çağ dönemlerinde (2-3. yy.) Azerbaycan arazisinde ilk sırlı seramikler görülmeye başlamış, 9-11. yüzyıllarda ise yüksek seviyeye ulaşmıştır. Orta Çağda, özellikle İslam dinin kabulünden sonra sırlı seramiklerin daha çok gelişme kaydettiği gözlemlenmiştir. Azerbaycan'ın Kabele, Bakı, Mingeçevir, Berde, Gence, Nahçıvan, Tebriz, Erdebil, Marağa gibi büyük şehirlerinde nefis süslemelerle donatılmış sırlı seramikler yaygın olarak kullanılmıştır. Büyük Selçuklular döneminde Tebriz başta olmakla ülkenin bir çok vilayetinde minyatürler ve zengin tezyini sanatlarla bezeli çiniler,

hem günlük kullanım eşyalarında, hem de mimari eserlerin süslenmesinde yaygın olarak kullanılmıştır (Efendiyev, 1984).

Kaynaklar, kadim Azerbaycan arazisinde **maden işleme** sanatının en az seramik sanatı kadar yaygın olduğunu ve yüksek gelişme gösterdiğini kanıtlamaktadır. Arkeologlar, bu topraklarda Tunç ve Demir dönemlerine ait çok sayıda silah, zırh, miğfer, metal kap kacak, süs eşyası ve kadın bezekleri bulmuşlar. Azerbaycan'da erken Tunç devri abideleri bilimsel literatürde **Kür-Aras medeniyeti** olarak tanınmaktadır. Araştırmacılar Kür-Aras medeniyetinin izlerini tüm Kafkasya'da, İran'ın kuzey-batısında, Doğu Anadolu'da, Dağıstan'da, Çeçen-İnkuş arazisinde vb. yerlerde tespit etmişler. Azerbaycan'da bulunan metal işleme örneklerinde ünlü "hayvan üslubunun" izlerini yansıtan çok sayıda hayvansal tasvirler, küçük hacimli heykeller, geometrik çizgilerle çalıtılmış simgesel işaretler vb. yer almaktadır (Göyüşov, 1983).

Halı ve Kilim sanatı Azerbaycan görsel sanatlarının başında yer almaktadır. Kaynaklar kadim Azerbaycan topraklarında M.Ö. yy.larda dokumacılık sanatının yüksek seviyede gelişmesinden bahsetmektedir. Kökleri Orta Asya'ya, Pazarık kurganına kadar uzanan halı ve kilim sanatı, Türk soylu halkaların sanatında başlıca yeri işgal etmektedir. Hayvancılığa bağlı olarak gelişen dokuma ve kilim sanatı sadece kalitesi ile değil, aynı zamanda üzerindeki geometrik ve renkli nakışlarıyla da Türk sanatında önemli yer tutar. Araştırmacılar, halı-kilim sanatının Azerbaycan'da 12-17. yüzyıllarda çok gelişmiş halk sanatı olduğunu ifade etmekte. Bu dönemlerde Azerbaycan'da olmuş ünlü yabancı gezginler (Yakut Hamavi, Marko Polo vb.), bu ülkede diğer halk sanatları ile beraber, halıcılığın yüksek gelişiminden ve yabancı ülkelere ihraç edildiğinden bahsederler. Bazı kaynaklar Azerbaycan halı ve kilimlerinin 14-15. yüzyıllardan başlayarak dünya pazarında üne kavuştuğunu bildirmektedir. Aynı dönemde Avrupa ülkelerinde yapılmış "Meryem ve Yavrusu" eserinde Şirvan halısı, Venedikli ressam Karlo Krivello'nun (1430-1493) "Müjde" adlı tablosunda yine Şirvan halısı, başka bir Venedikli ressam Dominiko de Bortolo'nun "Findlinkin Dügünü" (1140-1444) adlı eserinde ise Kazak tipi halılarla karşılaşırız (Bağırov, 2000).

15. yüzyıldan itibaren Azerbaycan halılarında, 12-13. yüzyıllara has geometrik ve stilistik tarzlı nakışlar, giderek yerini tasvirci-naturalist öğelerin yer aldığı yeni bir üsluba

birakır. 18-19. yüzyıllarda köy ve kırsal kesimlerde sürdürülen geleneksel Türk üslubu, yabancıların Türkiye, İran ve Azerbaycan'da kurdukları halı ve dokuma fabrikalarında üretilen ürünlerle rekabete dayanamayarak, kendi pazarını kaybetmiş ve giderek kendi yaşam sınırları içerisine sıkışmıştır.

Tarihsel süreç içerisinde Azerbaycan halıları kendi içerisinde üslup ve tarz açısından farklı ekollere bölünerek çeşitlenmiştir. Bu köklü ekoller şunlardır, “Bakı”, “Guba”, “Gence”, “Şirvan”, “Gazakh”, “Karabağ”, “Tebriz”, “Nahçıvan”. Sayılan her ekole ait halıların kendine has bütünlüğü içerisinde çeşitlemeler de mevcuttur. Azerbaycan halıları ister işçilik, ister sanatsal değer yönünden dünyaca ünle sahiptir.

Minyatür sanatı, kuşkusuz Azerbaycan Resim sanatının en etkin geleneksel kaynağıdır. Çağdaş sanat biliminin verileri, Azerbaycan minyatür sanatının, tüm Yakın ve Orta Doğuda minyatür sanatının gelişmesinde belirleyici ve yönlendirici rol oynadığını kanıtlamaktadır. Yakın ve Orta Doğuda en eski minyatür sanatı örneklerinin, Azerbaycan'ın Khoy, Marağa ve Tebriz şehirlerinde yapıldığı bilinmektedir. Bunun başlıca sebebi, 13. yüzyılın sonu ve 14. yüzyılın başlarında İlhanlıların başkenti sayılan Marağa ve Tebriz'in, Doğunun en gelişmiş kültür ve sanat merkezleri olmasıdır.

Azerbaycan minyatür sanatının bilinen en eski örnekleri, “Varka ve Gülşah”(13. yy.) “Manaf-el Hayvan”(1228), “Cami et-Tevarih”(1308,1314,1318) el yazmalarına yapılan minyatürlerdir. Araştırmacılar, Tebriz merkezli Azerbaycan minyatür geleneğinin yaranmasında iki önemli etkenden söz etmekte. Yerli tasvir gelenekleriyle kaynaşarak “Tebriz Minyatür Mektebi”ni oluşturan etkenlerden birincisi, Moğollarla beraber Tebriz'e gelen Uygur ustalarının getirdiği Doğu Türkistan Budist-Maniheist resim geleneği, diğeri ise Araplarla gelen Bağdat-Mezopotamya resim geleneğidir (Kerimov, 1992).

Rus sanat tarihçisi Denike, Azerbaycan minyatür sanatını üç büyük döneme ayırmaktadır:

- Moğol Dönemi, 13-14. yy.
- Timur Dönemi, 15. yy.
- Safaviler Dönemi, 16-17. yy. (Kerimov, 1992).

Moğol dönemi Azerbaycan minyatür sanatı önemli bir merhaledir. Moğollar döneminde yapılan minyatürlerde gözlenen yenilikler, girift kompozisyon kurgusu, özgün tasvir vasıtaları, renk ve leke düzeninde parlaklık ve canlılık, tasvirlerde ince ayrıntıların yer almasıdır. Uygur duvar resimleri ve tomarlarda görülen bazı üslup özellikleriyle beraber, bu tasvirler yeni bir ekolün başlangıcından haber verir.

Timur dönemi ve ardından kurulan yerli Ak-koyunlu ve Kara-koyunlu hanedanları devrinde, Azerbaycan minyatür sanatı kendi kimliğine kavuşarak, Yakın ve Orta Doğuyu etkisi altına almıştır. 14-15. yüzyıllarda Tebriz, Şiraz, ve Herat gibi ünlü şehirlerde Azerbaycan ustaları tarafından Doğunun en nadir sanat incileri ortaya konmuştur. Bu döneme ait minyatürler özgün kompozisyon yapısı, tasvir unsurlarında görülen sadelik, renkler ve doku orijinalliği ile seçilmektedir.

16. yüzyılın başlarında Safaviler Devleti'nin kurulmasıyla yeniden başkent konumuna geçen Tebriz'de ve Azerbaycan'ın diğer büyük şehirlerinde, kültür ve sanat hayatının hızla yükselmesi, güzel sanatların bütün dallarında (minyatür, hattatlık, süslemecilik, halı-kilim, dokumacılık, saray ve halk musikisi) “altın çağın” yaşanmasına vesile olmuştur. Şah İsmail Hatayi'nin saray kütüphanesinde ve nakkaş atölyelerinde devrin en tanınmış hattat ve ressamları; Sultan Muhammet, Mirza Ali, Muzaffer Ali, Mir Musavvir, Mir Seyit Ali, Muhammedi, Sadık Bey Afşar, Dust Muhammet, Şah Mahmut Nişapuri vb. bir çok usta sanatçılar çalışmışlar. Bu atölyelere, Herat, İsfahan, Şiraz şehirlerden gelen Kemaleddin Behzad, Ağa Mirek, Kasım Ali gibi ünlü sanatçılar da çağırılmışlardır. Sarayda çalışan ressamların bir çoğu çok yönlü gelişmiş sanatçılar olup, kimisi şair-ressam, ressam-hattat, hattat-mimar-ressam, minyatür ressamı-mimarlık ve dokuma süslemecisi, kimisi de Dust Muhammet ve Sadık Bey Afşar gibi,, aynı zamanda sanat tarihçisi-hattat-ressam idiler (Kerimov, 1992).

Azerbaycan minyatür sanatının başlıca konuları ünlü şair Firdevsi'nin “Şahname”, Nizami'nin “Hamse” eserleridir. Her iki eser konu ve ifade zenginliği, alegorik anlatım tarzı, tabiat ve insan tasvirlerindeki ustalıklı ünlüdür. Azerbaycan minyatür sanatında, ayrı ayrı hayvan, insan, doğa formları betimlemelerinde gerçekçi öğeler yer almakla beraber, konular ve bu konuların işleniş biçimi hayali, bazen de fantastik öğeler içermektedir. Parlak ve saf renklerin katışıksız kullanımı, idealize edilmiş biçimlerin ritmik tekrarı, zarif

çizgilerden ve sonsuzluk etkisi yaratan geometrik süslemelerden oluşan girift kompozisyon kurgusu, dönemin tasavvuf anlayışı ve mutlak hakikat inancıyla yoğunlaşmış divan edebiyatı ile koşutluk arz etmektedir.

17. yüzyılın sonlarına doğru Safaviler Devleti'nin zayıflamasıyla Azerbaycan minyatür sanatı da, eski ihtişamını kaybederek sönmeye başlar. Hakimiyetin, Safavilerden Afşarlara geçmesiyle bir çok ünlü sanatçı, Orta Asya, Hindistan ve Osmanlıya yerleşerek, yaratıcılıklarına buralarda devam etmişler. Nadir Şah Afşar'ın ölümünden bir süre sonra Zendi'ler, ardından Gacalar hakimiyeti başlamıştır. Gacar Döneminde geleneksel minyatür sanatının bazı öğelerini korumakla beraber, Batı tarzı ışık-gölge ve perspektif kurallarının, teknik malzemelerin kullanıldığı yeni bir ekol ortaya çıkar. Literatürde “Gacar Mektebi” diye anılan bu ekol 19. yüzyılın sonlarına dek devam etmiştir.

Azerbaycan'da minyatür sanat geleneklerine dayalı **Duvar Resimleri**'nin varlığı bilinmektedir. Kaynaklar ve Orta Çağ minyatürleri, Azerbaycan'ın büyük şehirlerinde saray, konak, hamam gibi mimari yapılarda minyatür geleneğine bağlı duvar resimlerinin yapıldığını haber vermektedir. Savaşlar, yangınlar, doğal felaketler ve ilgisizlik nedeniyle, bu duvar resimlerinin bir çoğu günümüze ulaşamamıştır. Günümüze kadar korunmuş duvar resimleri içerisinde **İrevan Serdarı Hüseyinkulu Han**'ın sarayına yapılan duvar resimleri önemli bir yere sahiptir. 1855'lerde ünlü Azerbaycan ressamı **Mirza Kadim İrevani** tarafından restore edilen bu resimler, restore edilmeden önceki üslup ve içerik yapısını kaybetmemiştir. Sarayın duvarlarında görülen süslemeler, gül-çiçek demetleri, hayvan ve kuş tasvirlerinin yanında, güncel hayat sahneleri, ünlü İran şairi Firdevsi'nin “Şahname” esrinden alınmış kahramanlık konulu kompozisyonlar da yer almaktadır. Bu saray resimlerinin müellifi **Abaskulu İrevani**'nin tarz ve üslubu, sonradan gelen Mirza Kadim İrevani, **Usta Kamber Karabaği, Safer Mirzacafer, Ali Kulu, Kurban Ali** vb. tarafından korunarak devam etmiştir.

Bu ünlü ustaların günümüze intikal etmiş eserlerinden biri de, **Şeki Han sarayıdır**, Şeki Han sarayının duvar resimleri, konu ve kompozisyon sadeliği, anıtsal ifade tarzı ile seçilmektedir. Bu panolarda gerçekçi ve fantastik hayvanlar, masallardan alınma sembolik kuşlar, divan ve halk edebiyatından gelen konular ve tiplmeler yer almaktadır. Ayrıca, Şeki Han sarayı duvarlarında Batı resmi izleri taşıyan gerçekçi portreler de görülmektedir. İran şahları Abbas Mirza, Feteli Hah portreleri bu kabildendir. Estetik

görünüm açısından bu portrelere çok benzeyen tasvirler, **Ordubad** şehrinde **Mir Abdurrahim Bey Kutsi**'nin evinde görülmektedir.

Azerbaycan Duvar Resimleri, doğal karakterli çok figürlü karmaşık kompozisyonlar, folklorik tasvir diline has sadelik, bazı hadiseler ve elemanların tasvirinde naturalizme varan ayrıntılı işleniş biçimiyle seçilmektedir. Bu duvar resimlerindeki kendine haslık, sadece resimlerin kompozisyon kurgusu ve üslubunda değil de, resmin umumi tasvir dilinde ve metodunda saklıdır. Minyatür ve halı-kilim sanatında olduğu gibi, burada da ressam, parlak ve temiz renklerin kontrastını ve ritmik tekrarını kullanarak güzel bir renk armonisi, renk cümbüşü yakalamanın peşindedir. Azerbaycan Duvar Resimleri, konu, biçim ve üslup özelliklerine göre, halk sanatının zengin geleneklerine ve el sanatlarına dayanarak gelişmiştir.

Halk Resimleri, Azerbaycan Resim Sanatını oluşturan geleneksel kaynakların son halkasıdır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren öncül Rus aydınlarının başlattığı aydınlanma hareketleri, Azerbaycan'da da yankı bulur. Rusya'da eğitim almış bazı yerli aydınlar, Batılılaşmaya yönelik eğitim ve kültür hareketleri başlatmışlar. Bu aydınlardan **Mirza Feteli Ahundzade**, **Abaskulu Ağa Bakıhanov**, ilk Türk gazetesi "Ekinci"yi çıkaran **Hasan Bey Zerdabi** vb. bu yönde yoğun gayret ve çaba harcamışlar. Azerbaycan'ın **Bakı**, **Gence**, **Şamahı**, **Şuşa** vb. şehirlerinde aydın ve sanatçılar düzenli olarak bir araya gelerek, "Meclisler" düzenliyor ve bu meclislerde, tanınmış şair, ressam, müzisyen ve edipler kendi maharetlerini sergiliyorlar.

Bu dönemin halk sanatında, Avrupa realist resminin izlerini taşıyan yeni özellikler ortaya çıkar. Doğu ve Batı tarzını aynı anda yansıtan bu yeni tarzın en ünlü temsilcileri – **Mirza Kadim İrevani**, **Mir Mevsim Nevvab** ve şaire **Hurşid Banu Natevan**'dir. 19. yüzyılın ortalarında Azerbaycan'da olmuş ünlü Rus ressamları **G. Gagarin** ve **V. Vereşagin**, dönemin bir çok şehrinin gezerek mimari yapıları, günlük halk hayatını, milli kıyafetler, gelenek ve görenekleri konu alan resimler yapmışlar. Bu ressamların, Azerbaycan'da realist resmin oluşumunda ve halk resimlerinin Batıya yönelik çizgiler kazanmasında rolü büyüktür. Sonradan onların resimlerini örnek alan yerli sanatçılar ortaya çıkmıştır.

3.2. Azerbaycan Resim Sanatının Evreleri

Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatı her ne kadar, Sovyet Rusya'nın etkisinde gelişse de, aslında Azerbaycan'da Batılı anlamda resim yapan sanatçılar Sovyetler döneminden öncede vardı. Özellikle, 18'yüzyılın başları 19'yüzyılın sonlarına kadar İran ve Azerbaycan'da etkili olmuş *Gacar Mektebinin* resim çizgisi, geleneksel minyatür sanatının başlıca ilkelerini korumakla beraber, ışık-gölge, perspektif kurallarına uyulması açısından Batı resim tarzına geçiş niteliğindedir. Yağlı boya ve tempera tekniklerinde yapılan, iri hacimli bu resimlerin esas konusu, genellikle İran şahları ve üst düzey devlet erkanıdır. Fakat, Çarlık Rusya'nın egemenliğinde kalan Kuzey Azerbaycan'da bu teknikte güncel hayatı konu alan çok sayıda resim yapıldığı bilinmektedir (Kacar, 2002).

19. yüzyılın sonları 20. Yüzyılın başlarında, **Mir Muhsin Nevvab, Hurşid Banu Natevan, Usta Kamber Karabaği, Mirza Kadim İrevani, Abbas Hüseyini vb.** Azerbaycan'da Batı tarzına yönelik resimler yapan sanatçılardır. Bu ünlü sanatçılar her ne kadar Batı tarzında resim yapmağa çalışsalar da, eserlerinde minyatür ve nakış sanatına has öğelerin kaybolmadığını görüyoruz. Aslında bu yaklaşım Sovyet dönemine kadarki bir çok Azerbaycan sanatçısının ortak özelliğidir diyebiliriz.

20. yüzyılın başlarında Bakı petrolünün keşfi Avrupa ve Rusya kapitalistlerinin Azerbaycan'a akın etmesine sebep olmuş, yerli zenginlerin de katkıları ile, Bakü dönemin en gelişmiş şehirlerinden birine çevrilmiştir. Avrupa ve Rusya'da tahsil almış Türk aydınları, çağdaş anlamda aydınlanma hareketi başlatmışlardır. Bu aydınlardan biri olan **Ali Bey Hüseyinzade**, Petersburg Tıp fakültesinden mezun olmuş, İstanbul'da edebiyat tahsili görmüş, aynı zamanda Batı tarzı resimleri ile de Azerbaycan resim sanatının gelişiminde yeni bir sayfa açmıştır.

Sovyet öncesi - Azerbaycan Resim Sanatını zenginleştirmiş bir diğer sanatçı da, Tiflis Resim Akademisi mezunu **Behruz Kengerli**'dir. Onun, profesyonel yağlı boya ve sulu boya tabloları Çağdaş Azerbaycan resminde Realist resmin ilk örnekleri sayılmaktadır. Eğitimini tamamladıktan sonra yurda dönen Kengerli, bir süre Nahçıvan'da kalarak, doğa manzaraları, natürmortlar ve Ermeni-Türk savaşında Nahçıvan'a sığınan

göçmenlerin portrelerini yapmıştır. Kengerlinin resimleri Azerbaycan Resim Sanatının ilk profesyonel örnekleridir.

1905 senesinde yayınlanmaya başlayan “Molla Nesreddin” dergisi, kendi etrafına bir çok şair, yazar ve ressamı toplayarak, cehalet, gerilik, yobazlık, kadın hakları, eğitim gibi konularda halkın bilinçlenmesinde önemli rol oynamıştır. Bu dergide çizdiği karikatürlerle ünlenen **Azim Azimzade**, Azerbaycan Resminin büyük ustalarından biri sayılmaktadır. Genel olarak dergi ve gazetelere çizdiği karikatürler, yazar ve şairlerin eserlerine yaptığı illüstrasyonlarla tanınan ressam, “Eski Yaşamdan Sahneler”, “Eski Bakı tiplerini” konulu resimler, manzara ve portreler de yapmıştır. A. Azimzade'nin eserleri, devrim öncesi Bakı'yı anlatan etnografik hazine niteliğindedir. Sanatçı, 1920'de kurulan Azerbaycan Sovyet Cumhuriyeti'nin ilk profesyonel sanat okulunun oluşmasında da aktif rol oynamıştır.

1910'lı yıllar Azerbaycan Resminde yeni oluşumların, farklı eğilimlerin ortaya çıktığı dönemdir. 1912 yılında “**Bakılı Ressamlar Cemiyeti**” kurulur. Fakat Sovyet dönemine kadar profesyonel resim eğitimi veren kurumların varlığı bilinmiyor.

1920'li yıllar Azerbaycan'da resim sanatının gelişiminde bazı olumsuzluklar ortaya çıkar. Bu olumsuzlukların başında, ülkede profesyonel ressam kadrosunun eksikliği gelmektedir. Bu açığı kapatmak için dönemin Maarif Komiserliği tarafından **Bakı Devlet Ressamlık Mektebi** kurulmuş, ünlü ressam **Azim Azimzade** ve o dönem Bakıda yaşayan Rus ressamları **M. Gerasimov**, **Y. Samorodov** vb. okul yönetimine getirilmiştir. Cumhuriyetin ilk ve tek profesyonel sanat mektebi olan bu kurum Azerbaycan Sovyet resim sanatının gelişiminde çok önemli bir hizmet vermiştir. Bu okul mezunları resim, heykel, grafik, tiyatro dekorasyonu, dekoratif-uygulamalı sanat dallarında yeni arayışlara zemin yaratmışlar (Habibov,1992).

1928 yılında kurulan **Azerbaycan Genç Ressamlar Birliği (AGRB)** ve 1929 yılında kurulan **Azerbaycan Devrimci Tasviri Sanat Çalışanları Birliği (ADTŞCB)** gibi teşkilat ve kurumların faaliyetleri de Azerbaycan resim sanatının gelişiminde önemli rol oynamıştır. Bu birliklerde faaliyet gösteren genç ressamlardan **İ. Ahundov**, **E. Rzakuliyev**, **R. Mustafayev** vb. ulusal ve yerel konuları yansıtan resimleriyle

seçilmekteler. Diğer yandan Devlet genç ressamardan, sosyalizmin siyasi ve kültürel doktrinlerini benimseyerek, Sovyet devrimini alkışlayan, işçi ve köylü sınıfını konu edinen “burjuva ve proleter” çatışmalarını yansıtan resimler istemektedir. Bu dönem Azerbaycan Resminde **realizm**’in yapılanması yıllarıdır (Bağirov, 2000).

1930’lu yıllar Azerbaycan resim sanatında **sosyal-gerçekçi** temayülün güçlendiği dönemdir. Dönemin ünlü ressamları **G. Halikov, Ş. Gaziyeve, T. Tağıyev, Ş. Şerifzade, H. Hakverdiyev**’in resimlerinde sosyal-gerçekçi temayüllü portreler, fabrika ve tarım manzaraları yer almaktadır. Bu ressamların eserlerinde, her ne kadar Sovyet hayat tarzı ve devrim ilkeleri konuları işlense de, diğer yandan minyatürlere ve el sanatlarına has yüzeysellik, dekoratiflik, düz ve temiz renklerin tercih edilmesi gibi özellikler göze çarpmaktadır. Aslında ressamlar, milli resim geleneği yaratma amaç edinmelerine rağmen, eserlerinde profesyonel anlamda ustalık yetersizliğinden kaynaklanan eksiklikler de yok değil. Olaya, ulusal plastik değerler ve estetik ilkeler doğrultusunda sergilenen bu yaklaşım, 2000’li yıllara dek süregelen ulusal resim arayışlarının da başlangıcı sayılabilir.

1930’lu yılların en önemli meselelerinden biri de, Resim eğitiminin teşkili ve profesyonel kadro eksikliğinin giderilmesidir. Bu amaçla Azerbaycan Devlet Ressamlık Mektebi’nin ilk mezunları Moskova ve Leningrad gibi büyük şehirlerdeki köklü eğitim kurumlarına gönderilmişler. Bu mezunlardan **T. Tağıyev, M. Abdullayev, B. A. Mirzazade** vb. Azerbaycan Resminde gerçek anlamda profesyonel ustalar olmuşlardır. Sayılan sanatçılar, aynı zamanda manzara resminin gelişmesine de katkıda bulunmuşlar. Dönem sanatının bir özelliği de, ressamların “büyük eserler” verme çabasıdır. İşçi ve emekçi sınıfını terennüm eden böyle eserlerin yanında, devrin büyük sanat ve bilim adamlarını, tarihte yaşamış ünlü Azerbaycan kahramanları ve şairlerini konu alan çok sayıda eser ortaya çıkmıştır (Vahabova, 2002).

1941-1945 yılları “**Büyük Vatan Harbi**” adıyla Sovyet tarihine geçmiştir. Faşizme karşı direnen SSCB üyesi ülkeler savaşın zor şartları altında büyük özveri ve azimle çalışmışlardır. Bu yıllarda Azerbaycan ressamları kahramanlık ve vatanseverlik konulu eserler yapmış, ayrıca Faşizm aleyhinde çok başarılı karikatürler, afişler sergilemişlerdir. Savaş yıllarında ressamlar, Babek, Köroğlu, Cavanşir gibi Azerbaycan milli kahramanlarını konu alan resimler yapmışlardır.

Savaş sonrası Azerbaycan Resim sanatı **sosyal-gerçekçilik ve sosyalist-romantizmi** akımlarında en iyi örneklerini vermeğe başlar. 30 yıllık bir tarihi geçmişini geride bırakan Batıya yönelik Azerbaycan Resim Sanatı, toplum hayatının her alanını gerçeklikle yansıtan, yapay anlatımcılıktan ve şablon kriterlerden arınmış daha samimi arayışlarla zenginleşir. 1950’li yıllarda **M. Abdullayev, H. Hakverdiyev, B. Mirzazade, E. Memedov, L. Feyzullayev, V. Samedova, B. Aliyev, S. Behlülzade** gibi ünlü sanatçılar farklı üslup arayışları, yeni ifade biçimleri, zengin renk armonileri ile Azerbaycan resim sanatında kalıcı iz bırakmışlardır. Bu kuşağın, özgün kişiliğiyle seçilen en ünlü sanatçısı olan **Settar Behlülzade**, manzara resminde izlenimcilikten hareketle şiirsel ve müzikal üslup yaratabilmiş, daha sonra da Azerbaycan minyatürlerine has kompozisyon ve renk kurgusunu bu üslupla birleştirerek, ulusal resim arayışlarına önemli ölçüde katkıda bulunmuştur.

Azerbaycan Resim sanatı, 1950’lerde Sovyet Sanatı’nın temel yapısı doğrultusunda ve yaratıcı bir formda şekillenerek kimlik kazanmıştır. Genel olarak **Sosyal Gerçekçiliğin** ve **Sovyet Romantizminin** kriterleri doğrultusunda günlük hayat ve yeni kahramanlar arayışı, 1950’lerde Azerbaycan Resim sanatının temel eğilimini oluşturmaktadır. Fakat, Sovyetlerin **”formca millî, içerikçe sosyalist”** sanat görüşü doğrultusunda yetiştirilen bu sanatçılar, nedense bu görüşü tersten uygulama eğilimi içerisinde görünmekte. Klasik Rus kompozisyon anlayışı ve biçimlerini kullanarak, millî ruhta eser yaratma çabaları dönemin diğer Türk cumhuriyetlerinde de yaygın bir sanatsal eğilimdir.

Aslında **“formca millîlik”** ilkesini 1960’ların genç kuşak sanatçıları gerçekleştirmiştir. Bu ressamların soğuk **akademizme** karşı çıkmaları, modern biçim arayışları, bir önceki kuşağın sert tepkisiyle karşılaşmışlar. 1960’lar Azerbaycan Resim sanatında özgün arayışlar, yeni formlar, yerel konu ve renkler hakimdir. Ressamlar genel olarak Sosyal Gerçekçiliğe bağlı kalmakla beraber, millî ve yerel değerleri, halk yaşantısı ve folklorun kendine haslığını eserlerine yansıtabilmişler.

1950’lerin sonu-1960’ların başlangıcı, ülkenin sanat ve kültür hayatında sözün gerçek anlamında büyük değişikliklerin yaşandığı dönemdir. Bu dönemde **“altmışlılar”** olarak anılan yeni bir sanatçı kuşağı ortaya çıkar. Meydana çıkan bu yenilik, sadece ifade biçimi, yeni üslup ve tarz arayışlarıyla sınırlı olmayıp, bizzat hayatı ve sanatı algılama biçiminde yaşanan köklü değişikliğin ve yeni bakış açısının ürünüdür. Bu köklü

değişikliklerin temelinde, baskıcı ve totaliter Stalin döneminin sona ermesi, *Politbüro*'nun başına geçen *Kruşçev*'in yapısal reformları ve demokrat kimliği, uzaya çıkan ilk insan ve dünya genelinde gençlik hareketlerinin artması, Batı ile ilişkilerin nispeten ılımlı havaya girmesi vb. faktörler yer almaktadır.

Bilindiği gibi, 1960'lı yıllar Sovyetlerde “demir perdenin” küçücük de olsa delindiği, gelişmiş büyük dünya hakkında kısır bilgilerin bu delikten sızdığı yıllardır. Tabiidir ki, bu bilgiler belirli bir filtre ve sansürden sonra aktarılmaktaydı. Örneğin, **Renatto Kutuzo** (İtalyan komünist parti üyesi) hakkında bilgilere evet, ama İtalyan **Futuristleri** hakkında bilgilere hayır, yada **Matisse**'i tanımak güzel, ama **Miro**'yu tanımak kötü gibi yargılar, dönemin kısmi yenilenme hareketinin başlıca tanımları arasındadır.

1960'ların Azerbaycan ressamları da, Sovyetlerin dışında kalan dünyanın sanat deneyimlerini mümkün olduğu kadar özümseyerek, milli değerlerle birleştirmeye çalışmışlardır. Despot ve baskıcı Stalin rejiminden sonra nispeten rahat ve huzurlu bir ortama kavuşan insanlar, coşkulu ve hareketli yenilik arayışlarına yönelmişler. Bu dönem Sovyet Resim sanatında 1920'lerde zoraki kesintiye uğramış **modern sanat** arayışlarına ilgi artmıştır. 1930-1950'li yıllar **Sosyal Gerçekçiliğin** yapılanması ve sanatın her alanında uygulandığı dönem olarak tarihe geçmiştir. Fakat modern sanat akımları ve tekniklerinden yoksun kalan ressamlar, bu açığı o dönem “**Sert Üslup**” adlanan bir yönelmeyle kapatmağa çalışırlar. Bu üslubu, köseli formlar, sert fırça darbeleri, zıt renkler ve lekelerle betimlenen, fakat sosyal hayattan ve Sovyet ideolojisinden ayrılmayan konular ve kompozisyonlar belirlemektedir. Bu dönem sanatının başlıca özelliği, “**sovyet hayat tarzını**” şablon kriterler ve yapay terennümlerle yüceltmek eğilimlerinin yerini, işçi ve emekçilerin ağır iş hayatını tüm çıplaklığı ve dramatizmle anlatan eserler almasıdır. Daha önceki çok figürlü ve ayrıntılı betimlemelerin aksine, yalınlık, tutumluluk, anıtsallık gibi ilkeler, duygusal ve plastik ifadelilik kavramları, resim sanatında ön plana çıkar. Bu dönemin sanatında zorluklarla yüzleşen emekçiler ve onların yenilmez, azimli karakterleri, güçlü iradeleri ilham kaynağı olmaktadır. Sanatçılar iri hacimli tuvaler ve anıtsal duvar panolarına ağırlık verirken, bir yandan da kendi konuları ile ilgili verileri, bir gazeteci hassasiyetiyle değerlendirirler. Bu “*sert üslubun*” Azerbaycan Resim Sanatında en iyi temsilcileri, **T. Salahov, T. Nerimanbeyov, R. Babayev, N. Abdurrahmanov, V. Narimanbeyov, A. Caferov** vb. sayılmaktadır.

Sovyetlerin “*sert üslubunun*” Azerbaycan versiyonu hiçte sert olmamakla beraber, Azerbaycan-Türk halılarının negatif-pozitif düzen sistemi, minyatürler ve milli motiflerin leke düzeni, kadim Türk heykelinin kendine has plastiği ve doku zenginliğini yansıtmaktadır. Mircevad ve Tevhik Cavadov kardeşlerinin düz ve lokal renklerden oluşan kompozisyonları, Aliekber Rzakuhiyev ve Rasim Babayev’in negatif ve pozitif değerlerden oluşan grafik düzenlemeleri bu dönemde ortaya çıkar. Şüphesiz bu tarz millilik anlayışı, bir önceki neslin sanatçıları için anlaşılmazdı. Realist tarzda yerel konular işlemekle, geleneksel plastik ve estetik unsurları kullanarak yerel olmayan, sözgelimi uzay yolculuğunu yansıtan bir kompozisyon kurmak, aradaki farkı yansıtmaktadır.

1960-1970’li yıllar aynı zamanda, Çağdaş Azerbaycan Resim sanatında yenilikçi ve ulusalcı arayışların da başladığı dönemdir. “Novator-yenilikçi” kanadın temsilcileri olan T. Cavadov, M. Cavadov, R. Babayev, T. Narimanbeyov, K. Efendiyev, E. Aslanov, S. Kurbanov vb. aynı zamanda milli ve yerel sanat arayışlarının en etkin isimleridir. Gobustan kaya çizimleri, minyatür ve milli mimarlık formları, halı ve kilim sanatı vb. geleneksel değerler bu sanatçıların tükenmez ilham kaynağı olmuştur. Bazı eleştirmenlerce Azerbaycan *avant-garde*’nin fikir babası Korkmaz Efendiyev kabul edilmektedir. K. Efendiyev kendisini ressam olarak kabul ettirmese de, onun rejime karşı barışmaz tavrı, entelektüel bilgi birikimi, deneyimci sanatçı kimliği, her türlü baskı ve yıldırmaya karşı koyan şahsiyeti, diğer sanatçılar üzerinde yapıcı etkiler bırakmıştır. Onunla aynı amaçları, hatta aynı kaderi paylaşan Mircevad Cavadov ise, tartışmasız Çağdaş Azerbaycan resminin en etkili simasıdır. Eserlerinde Cezanne’de Picasso’ya, Mecsika Anıtsalcılarından Eski Hint fresklerine, Afrika maskları ve Okyanusya ilkel sanatlarına, minyatür ve kilime, destan, masal ve mitlere kadar bir çok etkiyi harmanlayarak kendine has bir üslup geliştire bilmiştir.

1960’ların sonu-1970’lerin başları, Azerbaycan Resim Sanatının sözün gerçek anlamında “*milli kimliğine*” kavuştuğu ve farklı sanatsal arayışlar açısından en verimli bir dönemdir. Bu dönemin sanatçıları, milli folklor öğelerinden doğan semboliklik ve metaforik anlatım dilini, stilizasyon ve deformasyonlarla birleştirerek, bir tür yerel “*Primitivizm*” akımı ortaya koyarlar. Kaydedelim ki, bu akım Çağdaş Azerbaycan Sanatında en çok rağbet edilen bir akımdır. Bilinçli bir ilkelik havası verilen bu eserler, ilkel sanatlara has sadelik, yalınlık, naivlik ve samimilik kriterlerini, canlı ve parlak renkleri kendinde birleştirmektedir. Sayılan bu hususiyetler, “*yetmişliler*” kuşağı sanatının

temelini teşkil eder. Bu kuşağı izleyen daha genç sanatçılar içerisinde **K. Ahmed, F. Necefov, F. Bakıhanov, E. Muradoğlu, F. Halilov, E. Askerov, N. Rahmanov, M. Abbasov, G. Yunusov, F. Ağayev, E. Kurbanov, M. Zeynalov** vb. özgün arayışları ile seçilmektedir (Vahabova. 2001).

1970-1980'li yıllar **Brejnev** dönemi, başka adla “**durgunluk yılları**” olarak Sovyet tarihine geçmiştir. Bu yıllar ekonomik, siyasi ve kültürel anlamda hareketsiz bir dönemdir. Yalnız, bu durağanlık hiçbir şey yapılmaması anlamında değil. Aksine tohumları 60'lı yıllarda atılan bir çok yeniliğin geliştirildiği yıllardır. Artık Politbüro, eskisi gibi baskı ve şiddet uygulamadan, ufak-tefek ikazlarla varlığını belirtmektedir. Afganistan harbindeki başarısızlık, aşırı nükleer silahlanma, toplumda giderek artan yolsuzluklar, çağa ayak uyduramama gibi, bir çok olumsuzluklar Sovyetlerin çöküşünün habercisiydi.

1970'lerde Azerbaycan sanatı biraz daha karmaşık ve canlı bir dönme girmiştir. Eskisi gibi olmasa da, yinede Rusya patentli akım ve düşünceler sanat dünyasına yön vermekte ve büyük dünya ile Azerbaycan arasında köprü konumunu korumaktadır. “**Altmışlıların**” açtığı yenilikçi ve ulusalcı yolun daha ılımlı halini tekrarlayan “**yetmişliler**”, Azerbaycan sanatının nasıl bir yol izlemesi üzerine yapılan tartışmalarla da seçilmekteler. Yine de, 1970'lerin Azerbaycan sanatına bakıldığında, ideolojik çokseslilik, bireysel üslup çeşitliliği ile karşılaşırız.

1980'lerin Azerbaycan sanatında 60'lılar kuşağının başlattığı ulusal sanat arayışlarının yeniden canlanmasına tanık oluyoruz. 1980'lerin sonuna doğru Sovyetler birliğinin her yerinde olduğu gibi Azerbaycan'da da politik, ekonomik, özellikle kültürel havanın değiştii görülmektedir. 1980'lerin ortasında **Gorbaçov**'la başlayan yeniden yapılanma hareketi ve bunun sonucu “**demir perdenin**” kalkması, Azerbaycan resim sanatında köklü değişimlerin başlangıcı olmuştur. Artık özgür düşüncenin önüne konulan tüm engeller kalkınca, ressamlar tüm “**yasaklı**” görüşleri bir anda eserlerinde yansıtmaya başlamışlar. **1988**'de Bakı'da ilk rejim dışı ressamların sergileri açılır. Sanatçılar, yıllarca açlığını ve hasretini çektikleri bir ortamda, 20. yüzyılın ortaları ve ikinci yarısında ortaya çıkan tüm Modern sanat akımlarına, Kubizm'den Pop-Art'a kadar, bu sergilerde yer vermişler. Kendilerini özgürce ifade etmek açısından ideal olan bu ortamın yanında, öteden beri sanatçıların alışık olduğu devlet desteğinin kesilmesi, sanat dergilerinin yayınlarını

durdurması, Ressamlar Birliğinin Sovyetlerle beraber dağılması gibi olumsuzluklarda baş göstermiştir.

Bu dönem, her şeyin yeniden yapılanma sürecine girmesiyle, sanat ve kültür alanında da, bir takım önemli değişimleri beraberinde getirmiştir. Özel galerilerin ve koleksiyonların artması, yurtiçi ve yurtdışı sergilerin çoğalması, Modern sanatın toplumdaki saklanması verilerine ulaşımın kolaylaşması gibi olumlu etkenler resim sanatında yeni çıkışların artmasını hızlandırdı. Bu dönemin en etkin sanat hadisesi, Şark minyatürlerinden esinlenerek Çağdaş Azerbaycan Sanatı oluşturmak isteyen bir grup ressam tarafından kurulan, **Minyatür Merkezi** ve bu merkezde devri sergiler düzenleyen “**Peyker**” sanat grubudur. Grubun kurucu üyeleri **Elcin Aslanov** ve **Mezahir Avşar**’ın dışında, **Senan Kurbanov**, **Edalet Bayramov**, **Elçin Memmedov** vb. milli unsurlara dayalı özgün üslubu olan sanatçılardır. Sonradan **Lale Avşar**, **Naile Soltan**, **Yusuf Mirze**, **İlham Enveroğlu** ve **Orhan Cebrailloğlu** da bu gruba katılmışlardır.

1986-1990 yılları arası Azerbaycan resim sanatında genç kuşak sanatçıların aktif rol aldığı dönemdir. Azerbaycan kültür ve sanat hayatında *Glasnost*’la başlayan yeni oluşumlardan biri de, 1986 yılında bir grup genç sanatçı tarafından kurulan “**Yaratıcı Gençler Birliği**” yeni adıyla “**Bakü İncəsənət Merkezi**”dir. Birbirinden farklı üslup ve fikir yapısına , çağdaş, yenilikçi, demokratik düşüncelerle sahip bir çok genç ressam, mimar, heykeltıraş, sair, tiyatrocu ve müzisyen bu birliğe katılmıştır. Ayrıca, merkezin devri olarak düzenlenen sergilerinde, yıllarca rejim tarafından kabul görmemiş bir çok ressam, heykeltıraş ve fotoğrafçı kendi yeteneklerini sergileme imkanı bulmuştur. Baskıcı bir rejime dayanarak, kendi sanatını var etmeğe çalışan az sayıda fedakar sanatçılardan, **F. Necefov**, **K. Ahmet**, **E. Muradoğlu**, **R. Babayev**, **M. Cavadov** vb. bu merkezin sergileri ile geniş izleyici kitlesi bulmuştur (Ahmedov, 2000).

1990’lı yıllarda Çağdaş Azerbaycan Resmi parlak bir döneme girer. Bu dönem, yeni sanatsal eğilimlerin ve deneyimlerin gerçekleştiği, çok yönlü ve çeşitli akımların, bireysel çıkışların artması ve ağırlık kazanmasıyla seçilir. Döneme damgasını vuran sanatsal yönelmelerin başında, *mitolojik*, *manzara* ve *lirik-romantik* eğilimler gelmektedir. Bazen bireysel, bazen de küçük gruplar halinde *düşünsel* eğilimlerin ön plana çıktığını gözlemliyoruz. Bu sanatsal canlılıkla beraber, dönemin sanatçılarında görülen, *Hayır* ve *Şer* ikileminde birleşen varlığı ve insanı sorgulama, derin çelişkilerle dolu dünya görüşü,

karamsarlık, bireysel yalnızlık, siyah ve kırmızı tonları trajik seslenişi, *mistik ve ezoterik* bilgilere sığınmalar vb. fikir ve duygu çalkantıları, ruhsal bunalımlar, dönemin siyasi, askeri ve ekonomik sorunlarıyla kesişmektedir. Özellikle, manzara resimlerinde ortaya çıkan ve **Abşeron Manzarası** adıyla anılan yönelmede, eskiden beri yapıla gelen düz ve pürüzsüz tuvalerin yerini, üst üste yığılan renk katmanlarından, yoğun doku ve leke örgüsünden oluşan yeni bir tarz alır. Kompozisyonlarda, geniş planlı bakış açısı ve anıtsal formların aksine, kesit karakterli kurgular, olayın özüne inme, ayrıntılara odaklanma gibi değişimler yaşanır. Dönemin sanatçılarında, plastik ve estetik kaygıların yanında, fikri anlamda, temel insanlık değerlerinin sembolik anlatımı, dini-ahlaki kriterlerin ön plana alınması, küresel tehlikelerin varlığını vurgulama gibi, anlamlı çabalar görülmektedir (Vahabova, 2002).

90'lı yıllar Azerbaycan Resim sanatını zenginleştirmiş ve yukarıda isimleri anılan usta sanatçıların yanı sıra, E. Askerov, F. Haşimov, F. Gulamov, A. Sadık-zade vb. adlarından söz edilebilir. Bu sanatçıları izleyen daha genç Azerbaycan ressamı, 80'lerde ortaya konan sanatsal gelenekleri, yeni teknik imkanlar ve modern unsurlarla zenginleştirmeğe çalışırlar. Yeni nesil Azerbaycan sanatçıları arasında daha çok dikkat çekenlerden – E. Şafiyev, U. Hakverdiyev, H. Hakverdiyev, Z. Hüseynov, S. Karayev, E. Alimirzayev, E. Babayev, E. Nadirov, S. Aleskerov, A. Rzakuliyeva, E. Hakverdiyeva, M. Amirov, S. Şihlinskya, G. Hakverdiyev, İ. Kostin, B. Halilov vb. göstere biliriz.

1990'lı yılların başlarında Bakı'da faaliyet gösteren bir diğer grup da, "**Hudu Sanat Mektebi**" çalışanlarıdır. Birliğin fikir babası, dünyaca ünlü bilim adamı Ord. Prof. Dr. **Hudu Memedov**'dur. Birliğe H. Memedov'dan sonra **Siyavuş Dadaşov** ve **Tevhik Aslanov** başkanlık etmişler. Bu mektebin başlıca hedefi, bin yıllardır süre gelen Türk motiflerinden yola çıkarak, *Türk Sanatı Dilinde* çağdaş eserler ortaya koymaktı. Grubun önemli temsilcilerinden **İlham Enveroğlu** ve **Orhan Cebrailloğlu**'nun "**ulusal resim**" arayışları doğrultusunda sürdürdükleri çalışmalar dikkat çekicidir.

90'lı yılların sonu ve 2000'li yılların başlarında, Çağdaş Azerbaycan Resminde dikkat çeken bir başka husus da, Azerbaycan Resmi için yeni ve geleneksel olmayan sanat türlerinin ortaya çıkışıdır. Özellikle, 11 genç sanatçının oluşturduğu "**Labirint**" grubu,

Lend-Art, *aksiyon*, *enstalasyon* gibi sanat türlerinde yapmış oldukları gösterilerle dikkat çekmektedir. Çağdaş Azerbaycan Sanatının 21. yüzyıla dönük yüzü, tüm “*klasik*” sanat türlerinden ve alışkanlıklarından arınmış gözüküyor. Yeni nesil Azeri sanatçılar, çağın getirdiği ve gerektirdiği bir takım verileri özümseyerek, *Lend-Art*, *fotoğraf* ve *Video-Art*, *enstalasyon*, *performans*, *aksiyon*, *grafitti* vb. sanat türlerini benimseyerek, bu doğrultuda çalışmalar sergilemekte. Bu tür sanatsal etkinlikleri düzenleyen gruplar- “*SEX-2000*”, “*Beş Sayfa*”, “*Yalnızlar*” vb. Çağdaş Kültür Merkezi “*ARTS etc*” – etrafında birleşmekte (Vahabova, 2002).

3.3. Sovyetler Dönemi Kültür ve Sanat Politikaları

Azerbaycan Türklerinin, Batı tarzında resim anlayışını benimsemeleri 19. yüzyılın sonlarında başlasa da, gerçek anlamda Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatının, Sovyetler Birliği’nin kurulmasından sonra oluştuğunu söyleyebiliriz. Dolaylı olarak, Sovyet Rusya’sından bağımsız bir Azerbaycan Resminden söz edilmesi imkansızdır. Bu yüzden Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatının nasıl bir ortamda geliştiğini, hangi etkenlerden esinlendiğini anlamak için Sovyetler döneminde uygulanan kültür ve sanat politikaları üzerinde durmak daha doğru olacaktır.

1917- Ekim devrimine kadar, Çarlık Rusya’sında çok hareketli ve yenilikçi kültür ve sanat ortamı vardır. Rus edebiyatının ölümsüz yazarları; Tolstoy, Dostoyevsky, Çekhov, Gorkiy vb., müzik sanatında Çaykovsky, Stravinsky, Rimsky-Korsakov, Şalyapin gibi dahi müzisyenlerin, Repin, Surikov, Serov gibi gerçekçi üslupta çalışan halkçı ressamların yanı sıra, çağdaş resim sanatını şekillendirmiş olan Kandinsky, Maleviç, Şagal ve bunlar gibi bir çok ünlüler döneme damgasını vurmuş şahsiyetlerdir.

Bu dönem Çarlık Rusya’sı, başta Almanya ve Fransa olmakla, Avrupa kültürünün önde gelen merkezleriyle yoğun kültürel alış-veriş içerisinde. Avrupa’da ortaya çıkan yeni sanat akımları kısa süre sonra Rusya’da yankı bulmaktadır. 1910’lu yıllarda Avrupa’da Kubizm ve Futurizm heyecanı sanat dünyasını sarsarken, Rusya’da Kañalovsky, Maşkov ve Kuprin gibi “Cezanne’stler” Post- izlenimci tarzda arayışlarını sürdürmekte.

Almanya'nın başlattığı I. Dünya Harbinin patlak vermesiyle, Avrupa'da olduğu gibi Rusya'da da avangard sanat bir süre kesintiye uğrar. Savaşın ve içeride patlak veren grev ve isyanların etkisiyle 16 Mart'ta II. Nikolay, tahttan zor kullanılarak indirilir. Kasım (Rus takvimine göre, Ekim) 1917' de, Lenin ve Troçki önderliğindeki devrimci Bolşevikler başa geçer ve Sovyet Cumhuriyeti ilan edilir. Bu koşullar altında kültür yepyeni bir sürece girmekte, sanatçının duruşu ise yeni politik gerçeklerin ışığında tekrar belirlenmektedir. Artık, sanatın toplum için var olduğu fikri benimsenmiş, bu yüzden de endüstriyel tasarımın estetiği önem kazanmıştır. 1914'te soyut sanat hareketlerinden Konstrüktivizm'i kuran Vladimir Tatlin, Devrim yıllarının en bilinen simalarından biri olur ve kültürün, devlet denetiminde düzenlenmesinde aktif rol oynar (Rapelli, 1999).

1917-Ekim devriminden hemen sonra, Çarlık Rusya'sıyla anlaşmaları bulunan devletlerin kışkırtmasıyla devrim karşıtı Beyaz Ordu kurulur. Bu da, Sovyet Cumhuriyetine karşı iç savaşın başlanması anlamına gelir. Savaş ve belirsizlik 1921 yılına dek sürer. Bu sırada yeni rejim, sanayinin yeniden düzenlenmesine ağırlık verir. Devrim'den çok kısa süre önce ortaya çıkan avangard akımlar, Tatlin'in Konstrüktivizm'i ve Maleviç'in Suprematizm'i; mekanikleşmeye, geometrik soyutluluğa ve kitlelerin beğenisine verdikleri önemle, devletin bu yapılanma sürecine önemli katkıda bulunurlar. Bu arada Avrupa'nın bir çok yerlerinde, anarşik ruhuyla Dada hareketi görülmektedir (Rapelli, 1999).

Başlangıçta Devrim ilkelerini içtenlikle destekleyen avangard sanatçılar, sanatta devrimle, toplumsal devrimler arasındaki koşutluklardan yana tavır sergilemekte. Başta, devrimci Fütürist şair Mayakovsky ve arkadaşları olmakla bir çok sanatçı coşku ve heyecanla yeni dünya düzeni kurmak azmiyle çalışmaktadır. Bu sanatçılar içerisinde Aleksey Jawlensky, Kasimir Malevich, Vladimir Tatlin, El Lıtsky, Vasily Kandinsky vb. bir çok ünlü yer almaktadır. Ne var ki, çok geçmeden avangard ressamlar arasında doğan, sanatın anlamı üzerindeki görüş ayrılıkları bu sanatçıları ikiye böler. Tatlin ve ekibinin tamamen nesnelci ve maddeci tutumu Kandinsky, Chagall gibi sanatın ruhsal değerlerine ağırlık veren sanatçıları rahatsız eder. Kuşkusuz, yeni rejim birincilerden yanadır. Rejim ideolojisine ters düşen bir çok sanatçı Rusya'dan ayrılmak zorunda kalır.

Rusya'dan ayrılmak zorunda bırakılan avangard sanatçılardan biride, soyut sanatın öncülerinden kabul edilen Kasimir Maleviç'tir. 1922'de Moskova'da uygulamalı sanatlar profesörlü iken, rejimin soyut sanata karşı tanındığı tavrı sonucu sergi açması yasaklanır. 1925'te Almanya'ya göç eder ve Bauhaus'da Die Cesnstandlose Welt (Nesnesiz dünya) adlı kitabı basılır.... Dönemin bir başka sanatçısı, Aleksandr Mikailoviç Geresimov (1981-1963) , Sovyet hükümetinin resmi ressamı olmayı kabullenir ve Lenin'in "Nutuk" (1932), Stalin'in "Yedinci Komünist Partisi Kurultayında Stalin" (1933), adlı tablolarını yapar. 1947'de Pravda'da yayınlanan bir yazısında bütün modern Batı sanatını suçlar. Sanatçı ödül yağmuruna tutulur, rejimin en gözde adamı olur; Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Halk Sanatçısı seçilir, SSCB. Bilimler Akademisi üyesi olur ve sanat doktoru payesi alır. Sanatçı işlediği konularla rejimle bütünleşmiştir, ülkeyi terk etmesi için de bir neden yoktur.

Sovyet Devrimi'ni izleyen yıllarda, en başta Buharin olmak üzere, bir proletkult savunuluyordu. Bu kavramdan anlaşılın, emekçi sınıfın kültürel etkinliğidir ve Devrim'i benimseyen herkes, belirli bir sınıfın güçlü vurgulamak zorundadır... Daha önceki Rusya'da, prensler, çarlar ve papazların sanat patronluğunu Parti devralır ve bu değişim konularında da güçlü bir değişiklik yapar. Sanatçı ise, partinin yüksek kademesinin o andaki (sık sık değişen) yüksek çıkarlarına bağlılığını kanıtlayacaktır. Gerçeği olduğu gibi değil, kuşkusuz partinin o anda geçerli olan hareket çizgisine göre nasıl bir " gerçek" olması gerekiyorsa o biçimde resim yapacaktır. Sanat için taraf tutma açıkça kabul edilir. Stalin için sanat "sosyalist toplum sanatının gelişmesi için en önemli koşul, bütün emekçileri komünist kalkınma için heyecan içinde tutmaları" gereğidir. Stalin'e ilk karşı çıkan kişi Troçki'dir. Troçki, uzun süre savaşmış, sanatın sınıflar üstü yapısını kesin olarak belirtmiş, daha 1920'de "Sanat kendi yolunu kendi yapacaktır. Onun yöntemleri, marksçılığın yöntemleri değildir" diyebilmiştir.

Durum, Politbüro'nun başına geçen Stalin'in acımasız kişiliğiyle daha da vahim bir hal alır. Başta, Troçki, Zinovyev, Kirov ve Buharin gibi ünlü muhaliflerini bertaraf eden Stalin, Sovyet ideolojisini farklı bir yöne kaydırır. Bilim ve sanatı ideoloji haline dönüştüren Stalin, bu uğurda hiçbir zor ve baskıdan kaçınmaz. Nobel bilim ödüllü Vavilov'u genetik biliminde yaptığı buluş dolayısıyla hapiste öldürür. Dil, tarih, milliyet meselelerini bile kendi görüşleri doğrultusunda şekillendirir. Artık, sanat tamamen ideoloji aracıdır ve bunu kabullenemeyen her kes rejim ve halk düşmanıdır. Stalin, baskı ve

sindirme politikalarıyla yirmi milyona yakın insanın ölümüne sebebiyet vermiştir. Kolhoz kuruculuğu yıllarında yüz binlerce köylü sürgünlerde helak olur.

1920 - 1930 yılları arasında üç milyon civarında Kazak ve Kırgız farklı nedenlerle yok edilmiş, Tatar ve Başkurların devrimci lideri Sultan Galiyev ve arkadaşları kontr – devrimci ilan edilerek kurşuna dizilmiş, Azerbaycan'ın bir çok önemli bilim ve sanat adamı ağır işkencelere maruz bırakılmıştır. 1937 senesi ise Sovyet tarihine “halk düşmanı avı yılı” gibi kara bir leke olarak girer. 1941 Büyük Vatan Harbine kadar Stalin, tüm düşüncelerini gerçekleştirerek, istediği “ zombi” devletini kurar. Tek parti, tek lider, tek tip düşünce SSCB'nin her yerinde egemen olur.

Stalin döneminin baskı ve sindirme siyasetinin bedelini ödeyenler içerisinde, kuşkusuz Türkler ilk sırada gelmektedir.1918'de kurulan dünyada ilk demokratik Türk cumhuriyeti olan Azerbaycan Cumhuriyeti, 1920 senesinde XI. Kızıl Ordu tarafından işgal edilerek zorla sovyetleştirilir. Milli bağımsızlık mücadelesine katılan her kes amansız takip ve kıyımlara maruz kalır. Türkistan'da Enver Paşanın önderliğindeki direniş hareketi de kıyımdan kurtulamamıştır. Sonradan Türkistan parçalara ayrılarak Kazakistan, Kırgızistan, Türkmenistan, Özbekistan ve Tacikistan adları altında yapay Sovyet cumhuriyetleri oluşturulur. Her cumhuriyete farklı alfabe ve farklı tarih uydurularak bir birlerinden kopuk hale getirilir. Yeni bir toplum ve yeni dünya düzeni hedefleyen komünist rejim, bu hedef uğruna halkların milli ve manevi değerlerini hiç sayarak yok etmekten çekinmemiş ve işgal ettikleri bölgelerdeki yerli işbirlikçiler sayesinde kısa sürede amacına ulaşmıştır. Zorla Sovyetleştirilen Türk cumhuriyetlerinde binlerce devlet ve din hadimi, asker, öğretmen, sanatçı ve bilim adamı ve terörün kurbanı olmuş, geriye kalan genç nüfuzsa Komünist ideolojisiyle yetiştirilerek kendi ülkesinin başına musallat ettirilmiştir.

Fakat, tüm bunlara rağmen , yeni kurulan Türk cumhuriyetlerinde tahsil seviyesinin yükseltilmesi, sanat ve bilime öncelik tanınması gibi faktörler önemli atılımlara neden olmuştur. Ayrıca, Lenin'in “biçimce milli , anlamca sosyalist” sanat doktrini bazı yerel ve milli sanat biçimlerinin geliştirilmesine de vesile olmuştur. Yerel müzik ve yazın biçimleri, halk sanatının bazı kolları vb. daha profesyonel seviyede ele alınarak yorumlanmakla yeni bir seviyeye ulaşmıştır.

Artık, yeni rejim ve ideoloji benimsetildikten sonra, yeni ürünler ortaya çıkar. Yeni rejimde “Formalist’lere”, “Abstraksiyonist’lere”, “Troçki’çi düşünönlere”, “Caza”, Marks, Lenin ve Stalin’in dışında hiçbir filozof ve felsefeye yer yoktur. Bu yönüyle Sovyet kültür ve sanat politikaları ile, 1930’lu yıllarda, Almanya’da Hitler’in önderliğinde hakimiyet başına geçen Faşistler’in “Nasyonel Sosyalizm’i” arasında bir çok paralellikler ilgi çekicidir. Bu benzerliğe dikkat çeken dünyaca ünlü İtalyan tasarımcı Oliviero Toscani’nin görüş ve tespitleri, dönemin kültür ve sanatını anlamak açısından da, çok önemlidir:

-“ Nazi propagandası kampanyalarında da, sürü sürü sarışın ve güzel delikanlılar ve genç kızlar, yemyeşil kırlarda ve mikroplardan arındırılmış kentlerde koşarlardı. Sporcu, sağlıklı, kasları gelişmiş, genç, sevimli, mutlu çeteler halinde gülüşerek kendilerini suya atarlardı. Otuzlu yıllar, fütürizm (gelecekçilik), moda, beden eğitimi, stadyum, Hitler’in başkanlık ettiği olimpiyat yılları oldu. Naziler Ari ırkından olma sevincini, büyük, basit heyecanları, doğala ve gerçeğe tapınma dinini, bulutsuz göğü, güçlü arabaları öven filmler ve dizi dizi fotoğraflarla. Bu tertemiz, düşsel görüntüleri her yere, sinemaya, dergiye, afişlere, el ilanlarına dağıtmayı ve yaymayı üstlenmişti, bugün reklamın yaptığı gibi...” (Toscani, 1996).

Devamında, ünlü tasarımcı Sovyet ülkesinde de benzer olayların gerçekleştirilmesine değinerek, şunları ekler:

“Elbette, örnekten ayrı düşen herkes, Yahudiler, sendikali işçiler, beden eğitiminden ve toplu etkinliklerden nefret edenler, Çingeneler, aydınlar, psikanalistler, barıştan yana olanlar vb., kendilerini fazla buluyorlardı... O görkemli günlerdeki komünist propagandasında da aynı çocuksu mutluluk görüntülerine rastlanır. Otuzlu yılların SSCB’inde güleç ve güçlü proleterler ve teknisyenler, almanlarınkinden hiç de geri kalmayan, koskocaman, idealleştirilmiş fabrikalarda poz veriyor, bugün büyük bankaların veya en son enformatik malzemenin reklamlarında olduğu gibi, parlak geleceği daha iyi kurmak için erkekçe kucaklıyorlardı birbirlerini. Komünist Çin’de, pırıl pırıl dişli, porselen yanaklı küçük kızlar her olanakta başkan Mao’nun çevresini kuşatır, saçma saçma şarkılar söyler, güneşli kırlarda dans eder ve durmadan gülümserlerdi” (Toscani, 1996).

Stalin’in ardından Komünist partinin başına gecen Kruşçev, Stalin döneminin tüm haksızlıklarını ülkeye ve tüm dünyaya duyurur. Dönem uzaya çıkan ilk insan, televizyon,

ilk bilgisayarlar, gelişmiş ülkelerde patlak veren öğrenci ve hippie hareketlerinin, rok-enrol ve pop müziği heyecanlarıyla çalkanmaktadır. Bu dönemin Sovyet sanatçıları içerisinde, Stalin döneminde baltalanan modern sanat arayışlarına dönenler, yeni sanat akımlarına özenenler çıkar. Moskova'nın ünlü Arbat sokağında Yenilikçi ressamlar bir sergi düzenlemek cesaretini gösterir. Sonuç vehim olur. “ Pornografik ve Burjuvaziya özentisi” olarak nitelendirilen bu sergi hükümet tarafından greyderlerle imha edilir. Çağdaş Sovyet heykeltisi Neizvestny'in açtığı sergiye gezmeye gelen başkan Kruşçev bu ünlü heykelciye : “Pislik! Rezalet! Nerede bunun sorumlusu ?” diye bağırmıştır. Başkan konuyu beğenmemiş ahlak dışı ve kafa-karıştırıcı bulmuştur.

Sovyet Cumhuriyetleri ve Doğu Demokrasilerinde, sanata devlet tarafından büyük önem verilmekte, yalnız heykel sanatına yılda yaklaşık 50 milyon ruble harcanmaktaydı. Ama sanatın gelişme yolları parti tarafından çizilirdi. Çin'de de durum pek farklı değildir. Örneğin. Mao Zedung Yanan Forumu'nda (1942) şunları söyler: “...aslında sınıflar üstü sanat, yada siyasetten kopuk ve bağımsız sanat diye bir şey yoktur. Proleter sanat ve edebiyat tüm proleter davanın bir parçasıdır”.

Bu veriler ışığında Sovyetler Birliği'nde sanatçı olmanın, yada özgün ve yenilikçi olmanın ne anlama geldiğini anlamak hiç de zor değil. Fakat, her türlü zorluklara rağmen, bu dönemden itibaren Sovyetler Birliği'nde yenilikçi arayışlarını sürdüren fakat sergilere katılmayan, devlet tarafından destek görmeyen sanatçılar sürekli var olmuştur.

Genel olarak Sovyetler döneminin sanatını, sosyal gerçekçilik ve sosyalist romantizmi diyebileceğimiz sanat doktrini yönlendirmektedir. Bu tanımlamalara uymayan her türlü düşünce ve eylem rejim düşmanı olarak nitelendirilmekte ve asla rağbet görmemektedir. Sanatçılar ister resim, heykel ve mimaride, ister yazın ve müzikte aşağıdaki konulara ağırlık vermektedir:

- 1- Başta Marks, Engels, Lenin ve Stalin olmakla Marksizm ve devrim önderlerini metheden tematik eserler;
- 2- İşçi ve köylü sınıfının devrim karşıtı güçlere direnişini ve “Mutlu Çağın Kurucuları” sıfatıyla onların emek ve eylemini terennüm eden kompozisyonlar;
- 3- Bunların dışında serbest meslek sahibi diye nitelendirilen devrim ve rejimi layıkıyla temsil eden bilim ve sanat adamlarını konu alan eserler;

4- Realist tarzda yapılan aydınlık manzara ve natürmortlar.

Saydığımız özellikleri yansıtan sanat anlayışı SSCB'nin her yerinde geçerliydi ve daha önce de adı geçen tüm Sovyet Türk Cumhuriyetleri'nde de bu anlayış doğrultusunda gelişen sanat egemendi. Ünlü Rus ressamı Gerasimov, Mayisenko, Deyneka, Şuksin, Şerbakov vb; Azerbaycanlı M. Abdullayev, K. Halkov, Tahir Salahov, B. Mirzade; Kırgız ressamı Çuykov, Kazak A. Kasteev vb Sovyet devrinin parlak şahsiyetleriydi.

1986 yılında Sovyetler Birliği'nin başına geçen Gorbacov'la geri dönüşü olmayan yeni bir dönem, yeni bir anlayış Sovyetler Birliği'nin her tarafını sarmıştır. Perestrojka (Yeniden Yapılanma), Glasnost (Şeffaflık) ve Demokrasi tüçemesiyle anılan bu dönemde toplumun her kesiminde aslında çöküşün eşiğinde olan Sovyetler Birliği'nin yeniden güçleneceği, daha demokratik ve daha yapısalcı bir rejimin egemen olacağı inancı hakimdi. Lenin hariç tüm Sovyet büyüklerini eleştirmek, Parti'nin yanlış uygulamalarını sorgulamak, milli ve manevi değerlere yönelmek, serbest ekonomiye açılmak dönemin getirdikleri arasındaydı. Tarih bilincinden yoksun, öntüne konulan tüm reçeteleri tartışmasız uygulamak zorunda kalan Sovyet insanları, bu yeni dönemi şaşkınlık ve karmaşayla karşılamaktaydı. Çernobil kazasıyla Batının egemen güçlerinin Sovyetler Birliği'ne müdahalesi, Sovyetler Birliği'ne bağlı cumhuriyetlerde yerel ve milli çatışmaların patlak vermesi, devletin bu tarz eylemlere hazırlıksız olması Sovyetler Birliği'nin çöküşünü hazırladı.

Bu dönemde başta Azerbaycan, Gürcistan ve Baltık Cumhuriyetleri olmakla milli bağımsızlık görüşlerinin yaygınlaştığı görülmektedir. Demokrasi ve dışa açılımın getirilerinden faydalanan sanatçı ve aydınlar söylenmeyeni söylemek, yazılmayanı yazmak, yapılmayanı yapmak azmi içerisindeydi. Bu evrede, Stalin döneminin baskı ve sindirme politikalarıyla bir kenara itilmiş, yasaklanmış yazar ve düşünürler, modern sanat arayışını sürdüren sanatçılar yeniden gündeme gelebilmiştir. Sovyet Türk Cumhuriyetleri'ndeki sanatçılar ve yazarlar kendi kültürlerini ve tarihlerini özgürce sorgulayarak kendi toplumlarını bilinçlendirme çabasına girmişlerdir. Kırgızistan'da Cengiz Aytmatov, Kazakistan'da Olcas Süleymanov, Azerbaycan'da Bahtiyar Vahabzade, Ebulfez Elçibey gibi aydınlar bu çabada öne çıkan isimler olmuşlardır.

Yasaklı dönemin sona ermesiyle sanatçıların özgür yaratıcılık ortamı bulabilmesi, modern ve post-modern sanat akımlarının benimsenmesi, çok sayıda özel sanat galerinin açılması ve yurt dışında eserlerin sergilenebilme imkanının ortaya çıkmasıyla bu evre oldukça verimli ve hareketli sanat olaylarına tanık olmuştur.

3.4. Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatında Ulusallık ve Yerellik Arayışları

Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatında Eski Türk damgalarının etkilerini irdelemeden önce, kısaca Çağdaş Azerbaycan resminde ulusallık ve yerlik arayışlarında değinmekte yarar var. Zaten Eski Türk damgalarının etkisi, Azerbaycan resminde ulusallık arayışlarını bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Nitekim, Çağdaş Azerbaycan resim sanatında eski Türk damgalarından yararlanan sanatçılar, damgaları Türk milli kimliğinin en eski katmanlarından gelen bir değer olarak yorumlamaktalar.

Üzeride durulması gereken bir husus da, ulusallık ve yerlik kavramlarının içeriğidir. Literatürde sıklıkla kullanılmasına rağmen, bu kavramların karıştırıldığı da dikkat çeker. Aynı zamanda çağdaşlık değeri de bu kavramlarla iç içe kullanılır.

İsmail Tunalı (1980), *“Her sanat yapıtının çağdaşlık değerince, anlaşılması gereken şey, onun içinde yaratılmış olduğu çağın yada dönemin genel varlık kavrayışı, obje yorumu ve yaşam felsefesidir. Her sanat dönemi, doğa karşısında belli bir tavır alır, doğayı, varlığı kendine göre yorumlar, belli bir bilgi anlayışına, belli bir insan anlayışına, belli bir beğeni ve yaşam anlayışına ulaşır. Buna göre, çağdaşlık değeri, varlığı, doğayı, insanı bilme, duyma ve beğenme kategorisidir”* demektedir.

Fakat, çağdaşlık değeri tek başına sanatı belirleyen bir değer olmadığına göre, sanatı belirleyen başka değerler de devriye girer. Ulusallık ve yerellik kavramları bu değerlerin en önemlileridir. Sanatla ilgili yazılarda ulusal resim, ulusal sanat, ulusal değer gibi tanımlarla karşılaşırız.

Yine **Tunalı**'ya (1980) göre, *“Yöresellik, bir sanatçının içinde yaşadığı coğrafi, toplumsal çevreyi ifade eder. Bu çevre içine doğa ve insan görünümüleri ile toplumsal olaylar girer. Bütün bu doğal, insansal ve toplumsal çevre, sanatçı için yalın bir*

“obje”dir, sanatın bir “obje”sidir... Buna göre, yöresellik, sanat için bir “içerik sorunu”... “Buna karşılık, ulusallık bir içerik sorunu değildir. Ulusallık, sanat yapının içeriği ile değil, biçimi, anlatımı ile ilgilidir. Yöresel bir gerçekliği, bir içeriği anlatan bir resim, bundan ötürü hiçbir zaman ulusal bir resim anlayışı sayılamaz. Ulusallık bir ulusun, bir toplumun tarihsellik içinde elde ettiği “obje”lere bir yaklaşım biçimi, nesnelere bir kavrayış, bir duyuş ve beğeni biçimidir... Ulusallık bütün bu özgün değerlerin birikiminden oluşur”.

Tanımlamalardan da anlaşıldığı üzere yöresellik kavramı içerikle, ulusallıkta biçim ve anlatımla ilgili değerlerdir. Yöresel içerikli bir resmin veya sanat eserinin her zaman ulusal olmadığına karşın, ulusal bir sanat yapıtı aynı zamanda yöresel olabilir. Olaya bu açıdan baktığımızda, yöresellik değerinin Azerbaycan resim sanatında başından beri var olduğu anlaşılır. Nitekim Sovyet Devriminden (1917) önceki Azerbaycan ressamaları (A.Azimzade, A.B. Hüseyinzade, B. Kengerli vb.) sürekli yöresel konulara önem vermişlerdir. Sovyetleşme sonrası da bu tutum koruna gelmiş, daha kapsamlı bir hal almıştır.

1920’li yıllar Azerbaycan’da profesyonel ressam kadrosunun eksikliğini gidermek, bu kadroları yetiştirecek kurumların şekillenmesiyle geçer. Genç Azeri ressamaları, daha çok Sovyet devrimini öven ve “burjuva ve proleter” çatışmasını yansıtan resimler yaparlar. Yinede, bu sanatçılar eserlerinde gelenekten gelen bir takım unsurlar ve yerel konular dikkat çeker.

1930’lu yıllarda ise sanatçılar bu konuların yanı sıra, yerel ve ulusal değerleri de göz önüne alan çalışmalarla seçilmektedir. Fakat, bu sanatçıların resimlerinde, profesyonel anlamda ustalık yetersizliğinden kaynaklanan naif öğeler, halk sanatı ve minyatürlerden gelen geleneksel etkilerle karışmaktadır. Özellikle, G. Halikov, Ş. Gaziyev, T. Tagiyev, Ş. Şerifzade, R. Mustafayev, H. Hakverdiyev, M.Abdullayev, B.A.Mirzazade vb. sanatçılar eserlerinde yansıttıkları yerel ve yöresel değerlerle ön plana çıkarlar (Başbuğ, 1995).

1940’lı ve 1950’li yıllar sosyal-gerçekçilik akımının, Azerbaycan resim sanatında kökleştiği bir dönemdir. Döneme damgasını vuran sanatçıların eserlerinde, üslup ve ustalık çeşitliliği, renk ve biçim zenginliği, yöresel konulara özgün ve samimi yaklaşımlar dikkat

çeker. Yalnız, bu dönem gündeme gelen “*milli sanat*” doktrini, konu ve içerikle sınırlı kalarak, milli kahramanları, tarihi şahsiyetleri, halk yaşantısından kesitleri ve doğa manzaralarını yansıtmaktan öteye geçememiştir. Rus realist resim okulunun tarzında, “*milli*” konular ve “obje”lerin resmedilmesi “*millilik*” değeri olarak görülmüştür. Aslında olaya konu ve içerik açısından bakılırsa, dönemin tüm Azerbaycan ressamaları “*milli*” sayılabilir. Ne var ki, vurgulandığı gibi bu “*millilik*”, üslup, biçim, anlatım tarzına yönelmemiş, geleneksel plastik ve estetik değerlere önem vermemiştir.

1960’ lara gelindiğinde ise, “*millilik*” meselesi çok farklı bir hal alır. Çağdaş sanat kriterlerinin özümsemesiyle, ulusal değerlerin Azerbaycan resmine yansımaları paralellik arz eder. Döneme damgasını vuran ressamlar, başta S.Behlülzade, T.Nerimanbeyov, M.Cevadov, T.Cevadov, R.Babayev, A.Rızakulliyev vb. olmak üzere, milli sanat geleneklerinden özgürce yararlanma yoluna seçmişler. 1950’lerin “*forumca milli, anlamca sosyalist*” Sanat sloganlı sorgulayan 1960’lılar, bu sloganı gerçek anlamda uygulamışlardır. Dönemin özgür ruhlu sanatçıları, doğu minyatürleri başta olmakla, halı kilim sanatı, kadim Türk heykelticiliği, milli mimarlık formları vb. ulusal değerlerin biçim, renk ve kompozisyon ilkelerini rahatlıkla güncel konulara adapte etmişler.

S.Behlülzade, minyatür sanatının biçim, çizgi ve renk ahengini, kompozisyon kurgusunu manzara sanatıyla birleştirerek kendine has müzikal bir üslup yaratmıştır. Onu izleyen T.Nerimanbekov sa aynı ilkeleri daha canlı, dışa vurumcu bir anlatımla sergiler. Mircevad ve Tevhik Cevadov kardeşlerinin, kübist ve non-figüratif deneyleri, farklı malzeme ve dokuları birleştiren anıtsal tabloları, halı ve kilim sanatının negatif-pozitif şekil düzenini, kadim Türk heykellerini tutumlu formlarını, Abşeron ikliminin canlı ve parlak renklerini içine alan yeni bir ekolün başlangıcı olur. Literatürde, “**Abşeron mektebi**” diye anılan bu ekol çok sayıda Azerbaycan ressamının da ilham kaynağı olmuştur. Usta Azerbaycan sanatçılarından sayılan R. Babayev’de, bu plastik tarzı, kadim Azerbaycan masalları, mitleri, sembolik ve fantastik yaratıkları konu edinen tablolarıyla zenginleştirilenler arasındadır.

1960’lar kuşağının başlattığı bu hareket, Çağdaş Azerbaycan resminde ulusallık arayışlarının kökleşmesinin başlangıcı sayılmaktadır. 1970’liler 1960’lılar kuşağının açmış olduğu bu yolda emin adımlarla ilerleyerek yeni tarz ve buluşlarla Çağdaş Azerbaycan

resmini zenginleştirirler. Bu arada 1960'lılar kuşağının başlattığı ulusallık arayışlarının, Çağdaş Türk resminde 1940'lardan beri görülen ulusallık arayışlarıyla kıyaslamak mümkündür. Ortak kültür değerlerinden yararlanmak her iki ülkenin sanatçılarının, benzer sonuçlar ve çözümler üretmesinin temelini oluşturur.

1980'lilerde ulusallık ilkesini yapıtlarının temeline oturtan bir grup sanatçı "Peyker" sanat gurubunu kurar. "Bakü Minyattür Merkezi" bünyesinde devamlı sergiler düzenleyen bu sanatçılardan E.Aslanov, E.Memmedov, S.Kurbanov, M.Avşar, A.Bayramov, Y.Mirza vb. çalışmaları ulusal resim arayışlarına yeni bir boyut kazandırmıştır.

Perestroyka dönemiyle, başta Azerbaycan ve Kazakistan olmakla Türk cumhuriyetlerinde, 60'lı yıllardan beri süregelen ulusal resim arayışları hız kazanmış ve geleneksel değerlerin çağdaş sanata yansımaları tekrar gündeme gelebilmiştir. Azerbaycan ve Orta Asya cumhuriyetlerinde milli sanat ve kültür değerlerini özgürce sorgulayan sanatçılar aşağıdaki kaynaklardan faydalanmışlardır:

- Doğu ve Türk minyattürlerinden
- Kaya çizimleri ve Türk yazıtlarından
- Halı ve Kilim sanatı ve Dokumalardan
- Keçe ve Deri aplikelerden
- Geleneksel Mimari formları ve Süslemelerden
- Hat sanatı ve Kaligrafiden
- Geleneksel Seramik ve Çinilerden vb.
-

Türk Dünyası sanatçılarının, faydalandığı bu ortak kültürel değerler içerisinde nispeten yeni olanı ve yakın dönemlerde gündeme geleni eski Türk damgaları ve yazıtlarının çağdaş uygulamalarıdır. Bilindiği üzere, Türklerin bilinen en yaygın resim anlayışı Uygur'larla başlayıp 19. yüzyılladək süregelen Türk minyattür sanatıdır. Bu yüzden ulusal resim arayışlarına yönelen sanatçılar genellikle bu kaynaktan beslenmektedirler (Bkz. Elmas, 2000., Bağirov, 2000).

Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatında Eski Türk Damgalarının Etkisi, 40 yılı aşkın bir süreyi geride bırakan ulusal resim arayışlarının son evresini oluşturmaktadır.

3.5. Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatında Eski Türk Damgalarının Etkisi

Çağdaş Azerbaycan Resminde Damgalar konusuna değinmeden önce, kısaca 1960'lı yıllardan beri Azerbaycan resminde var olan **ulusallık arayışları** üzerinde durmakta yarar var. Azerbaycan Resim Sanatı genel olarak çok milletli Sovyet resim geleneğinin bir parçası olarak gelişmiştir. Bu yüzden Sovyetler Birliğinin genelinde ve başkent Moskova'da yaşanan her türlü olaylara Azerbaycan sanatının tepkisiz kalması olanaksızdı.

1960'lı yılların ortalarında *“sosyalist hayat tarzını”* konu alan monoton, samimiysiz, her türlü yaratıcılıktan uzak sanat yapıtlarının yerini, milli unsurlara, yerel gelenek ve folklorla ağırlık veren, özgün ve yaratıcı yapıtlar almağa başlar. Bu dönemin Azerbaycan ressamı da, başta minyatür sanatı olmakla, milli ve yerel unsurları özümseyerek, gerçek bir **“milli sanat”** yaratabilmek için yoğun çaba ve efor sarf etmişler. Tabiidir ki, bu istek ve amaç bir çok engelle karşılaşacaktı. Birincisi; tamamen akademik resim kuralları ile eğitilmiş sanatçıların, bu kuralları kırarak kendilerine yeni ufuklar açmalarının zorluğu, ikincisi; Sovyet toplumu üyelerinin çağdaş sanat verilerinden yoksun bırakılmaları, üçüncüsü ve en önemlisi; mevcut rejimin ve toplumun bu tarz arayışlara hazırlıksız olması, her türlü yeniliği *“burjuva etkisi”* gibi gören zihniyetin kuşkuyla karşılamasıydı. Saydığımız tüm olumsuzluklara rağmen, dönemin ileri görüşlü birkaç fedakar sanatçısı, bu zorlukları yenerek Azerbaycan ve Sovyet resim sanatında yeni bir dönem başlatmışlardır. (Vahabova. 2001).

Azerbaycan Resim Sanatında **millik ve yöresellik** kavramlarını başlatan ve kendine has üslubu ile başka sanatçıları da etkileyerek bu yola iten en güçlü isim **Mircavad Cavadov**'tur. Mircavad, Bakü Devlet Ressamlık Mektebinde ve Petersburg'ta resim eğitimi almış, fakat aldığı eğitimle yetinmeyerek, ünlü Ermitaj müzesinde yıllarca sanat tarihinin ölmez eserlerini inceleyerek kendine farklı bir dünya kurabilmiştir. Önceleri, El Greco, Velazquez, Rembrandt gibi dahi ressamı hayran kalırken, 1950'lerde halka gösterilmeyen Cezanne, Van Gogh, Picasso, Matisse'yi keşf ederek çağdaş sanatla yüzleşir. Ne var ki, bu büyük ustaların Afrika, Okyanusya, Avustralya ve Yakın Doğu sanatlarından esinlenerek yeni sanat eserleri ortaya koymaları, Mircavad'ı bu kaynaklara yönlendirir. Artık onun önünde yepyeni ufuklar açılır. Afrikan maskları, Kızılderili kabartmaları, Hint ve Çin freskleri, daha sonra da Türk minyatürleri ve halı-kilim sanatı

Mircavad sanatının ereğini oluşturur. Bakü'ye döndükten sonra yıllar süren hummalı çalışmalar sonucu kendi sanatını var eder. Şüphesiz, sanatçının “sosyal gerçekçilik” ilkelerine ters düşen bu tavrı, rejimce hoş karşılanmayarak, ilgisizlik, yoksulluk ve sefaletle “ödüllendirilir”. Hiçbir ödül ve madalyaya kendini satmayan bu sanatçı, yılmadan, usanmadan halk sanatını, folkloru, destan, masal, efsane gibi mitolojik kaynakları resimlerine konu edinir. Mircavad'ın, Çağdaş Azerbaycan resminde etkisi, ekol oluşturacak düzeye varır ve kendisinden sonra Rasim Babayev, Toğrul Nerimanbeyov vb. aynı yoldan ilerlerler (Vahabova. 2001).

Mircavad, aynı zamanda Eski Türk damga ve yazıtlarına, kutsal işaretlerine yakın ilgi duymakla beraber, bu etkileri eserlerine de yansıtmıştır. Sanatçı eserlerinde daha çok minyatür estetiğine yer verse de, ilkin inanç ve mitolojilere yönelen bir çok eserinde damga benzeri sembollere, remiz ve simgelere de ilgisiz kalmamıştır. Bilindiği gibi, Azerbaycan en eski Proto-Türk (Ön Türk) yerleşim alanlarından biri sayılmaktadır. Gobustan, Gemikaya, Kelbecer kaya çizimleri ister ikonografik, ister stilistik özellikleri itibarı ile Orta Asya ve Anadolu'da bulunan eski kaya çizimleri ile yakın benzerlik teşkil etmektedir. Mircavad'ın sanatında Gobustan tasvirlerinin yanı sıra, diğer kadim Türk boylarına mahsus işaret ve sembolleri bulmak mümkündür. Bu konuda sanatçı şunları söyler: “*Öz hislerimi ifade etmenin en yahşi yolu allegoriya , abstraksiyadır*”. Alegori ve soyutlama Mircavad sanatının iki temel ögesidir.

Mircavad'ın, 1970 yılından sonra yaptığı bir çok eserinde damga ve imlerle karşılaşırız. Özellikle, sanatçının “Göçüp giden dünya”, “Annelik”, “Uzlanmış kadın”, “Devler” ve “Eski Şark Minyatürlerinden Esintiler” gibi seri resimlerinde bir çok damga örneği, bu resimlerin organik bütünlüğü içerisinde ustalıklı yer almaktadır. Daha önce de değinildiği gibi, ulusal resim arayışları sürdüren Azerbaycan-Türk ressamları, milli konuları milli plastik unsurlarla ifade etmek kaygısını taşımışlar. Mircavad da, aynı hassasiyet ve kararlılıkla eski Türk damgalarını ve mitlerini çağdaş resim dilinde sunar. Kuşkusuz, ressamın eserlerinde resimsel kaygı, plastik ve estetik değerlerin sunumu ön planda yer alır. Zengin renk ve doku örgüsü içerisinde belirgin bir şekilde yerleştirilen eski damgalar ve semboller, bu eserlere mistik bir hava vermektedir. Özellikle, eski Türklerde Tanrıçılık dininin kutsal simgeleri içerisinde yer alan *Kün-Ay, Ay-Yıldız* ikili motifleri, *Ok, Dağ, Su* gibi Oğuz Han destanına kadar uzanan anlamlı simge ve damgalar, Mircavad resimlerine ayrı bir mistik anlam yüklemektedir.

Sanatçı, kimi zaman da kendi imzasını damga biçiminde tuvallerine aktarır. Halı ve kilimlerden aldığı bazı motifleri de içine alan kurgusal mekan düzenlemelerine estetik değer olarak katar. Yukarıda değinildiği üzere, Mircavad'ın resimleri alegorik anlatımlar, metafor ve sembollerle yüklüdür. Bu resimleri ilk bakışta anlamak, çözümllemek kolay değil. Bir bütün içerisinde, dramatik renk ve biçim kurgusu, alışlagelmişin dışında yoğun düşünce ve çarpıcı duygu dışavurumuyla birleşerek izleyiciye ulaşır. Eserlerde, kah sanatçının çocukluk hatıraları, kah masal kahramanları, bazen de despotik Sovyet rejiminin sembolü, devler boy gösterir. Böylesi bir karmaşa içerisinde eski damgalar genetik kotlama gibi, eski Türk köklerine bağlılığın simgelerine dönüşür. Burada damgalar bağımsız bir plastik ve estetik unsur olmaktan ziyade, tamamlayıcı öge olarak değerlendirilebilir. Yine de bu yönüyle ressam Mircavad'ı Çağdaş Azerbaycan resminde damgaları kullanmış ilk sanatçı kabul edebiliriz. (Bkz. R. 1,2,3,4)

Eserlerinde, derin bir tarihi kültüre sondajlama yaparcasına, kadim Türk geleneklerine yaslanarak, bu kültür verilerini Çağdaş Azerbaycan Resmine taşıyan bir diğer usta sanatçı **Rasim Babayev**'dir. 1927 yılında Bakü'de doğan sanatçı, Azim Azimzade Bakü Devlet Ressamlık Mektebinde, ardından Moskova Surikov Güzel Sanatlar Akademisinde yüksek ressamlık tahsili almıştır. Yurda döndükten sonra bir süre realist tarzda, fakat sıra dışı objeleri konu alan resimlerle sergilere katılır. Daha sonra kendine has yorumuyla doğup büyüdüğü Apşeron toprağını ve insanlarını konu alan resimler yapar. “Badem Ağacı”, “Buzovna Kayaları”, “Çayhane”, “Petrol Tankları”, “Aile” vb. isimli tabloları bu dönemin en ünlü yapıtlarıdır.

1960'lı yılların yenilikçi dalgası içerisinde yer alan Rasim Babayev, arkadaşı ve akrabası olan Mircavad gibi milli geleneklere ve folkloru dayalı Çağdaş Azerbaycan Resmi oluşturmak için kolları sıvar. Milli gelenekler içerisinde akla gelen en etkili kaynak olan minyatür sanatı, onun da ilk çıkış noktası olur. Minyatür plastigini çağdaş sanat süzgecinden geçirerek rengiyle, dokusuyla, biçimsel yaklaşımıyla ve en önemlisi kompozisyon kurgusuyla yepyeni bir sanat ortaya koyar. 1970'lere gelindiğinde Rasim Babayev yetkin bir üslup ve olgun bir sanat anlayışı ile sanatseverlerle buluşur. Bu yıllarda sanatçı, tamamen masal ve mitoloji dünyasını konu alan bir dizi resme başlıyor. Yaratıcılığında mitolojik varlıklar; insan neslinin ilkleri olan “Adem ve Havva”, “Ebabil Kuşu”, “Dişi Kurt”, “Simrug ve Ejder”, “Devler ve Periler” vb. konular yeni anlamlar kazanır. Ressam halk yaratıcılığı kaynaklarına; Gobustan kaya tasvirlerine, kadim halı-

kilim motiflerine, masallara, efsanelere, gizli güçlere ve inançlara yönelerek, kendi sanatını bu kaynaklardan aldığı yeni motiflerle zenginleştirir.

R. Babayev'in resimlerinde çok sık karşılaştığımız en ilgi çekici öğelerden biri de, Türk minyatür sanatının büyük ustalarından Mehmet Siyah Kalemin eserlerinde gördüğümüz devler ve demonların benzeri fantastik yaratıklardır. Kaydedelim ki, benzer yaratıkları Mircavad'ın resimlerinde de görebiliyoruz. Fakat, Mircavad'tan farklı olarak, R. Babayev'de bu fantastik varlıklar, süreklilik arz etmesi ve farklı işleniş biçimiyle seçilmektedir. Eski Türk masal ve destanlarında devler şer kuvveleri temsil etmektedir. Sanatçı halk kültüründen aldığı bu öğeyi çağdaş anlamlarla zenginleştirir. "Devler" (1984), "Her şey benim için" (1986), "Sindibad'ın Gemileri" (1989), "Ruya" (1990), "Atölyede" (1980), " Adem ve Havva" (1988) vb. isimli eserlerinde Rasim Babayev izleyiciye esrarengiz bir hayal dünyasının kapılarını açar. Bu arada sanatçının, bu konuları işlerken pentürden asla vazgeçmediğinin, ilustratif karakterli anlatımdan kaçındığının, renk, doku, biçim ve kompozisyon özellikleri ile çağdaş resim oluşturduğunun altını çizmek gerekir. Bu arada geleneksel tuval resminin kalıpları dışına taşan sanatçı, kitap grafiği, sır altı seramik çalışmalarının yanı sıra, Uzak Doğu kültürlerinde yaygın olan paravan biçimli resimler de ortaya koyar.

1980'li yılların sonu 90'lı yılların başlarında, Rasim Babayev yaratıcılığında yeni bir merhaleyle karşılaşılır. Daha önceleri, figüratif öğelerin ön planda olduğu resimlerin yerini, eski yazıtlar ve kaligrafik özellikler de içeren *non-figüratif* çalışmalar almaya başlar. Hat sanatından esinlenerek ortaya konulan bu resimlerde, eski olanla yeni olanın organik bütünlüğü sezilir. Bu tarz resimler giderek eski Türk yazıtlarının konu edildiği, damga benzeri işaretlerin iç içe geçtiği girift kompozisyonlara dönüşür. Konumuz açısından, bu resimler üzerinde durulması gereklidir. Babayev, kendine has üslubuyla eski yazıtlara ve damgalara yeni bir bakış açısı, farklı bir yorum getirir. Bilindiği üzere Eski Türk sanatı grafik temayüllü olup, çizgiye ve biçimlerin dış hatlarına ve silüetlerine önem veren bir tarzdan oluşmaktadır. Hele damgalar ve yazıtlar tamamen çizgilerden ve birkaç basit geometrik elamandan oluşmaktadır. Hal böyle iken, damga ve yazıtlara dayalı bir pentür nasıl oluşturulabilir. Renk ve leke ağırlıklı bir resim tarzı ile bu simgeci grafiksel anlatımı nasıl bağdaştırmalı. Teorik olarak çok zor görünen bu olayın üstesinden gelmek hiçte kolay olmasa gerek. Böyle olmakla beraber, Rasim Babayev eserlerinde renkçi kimliğine sadık kalarak, "Eski Türk yazıtları" serisinde bu çok zor işi üstlenmiş

görülmektedir. 1990 ve 2000 yılları arasında Rasim Babayev, eski yazıtları konu alan bir dizi resim yapar.

Rasim Babayev, renkli bir ressam. Doğu minyatürlerinin ışık süzmelerinden damıtılmışçasına duran, saf-temiz renkleri, parlak lekeleri, ressamın renk paletinde yeniden hayat bulmakta. Konusunu, masal ve mit dünyasından alan bu resimlerinde sanatçı, rüya ve hayal alemlerinde görünen gizemli bir renk atmosferi yaratmaktadır. Bu gizemli atmosfere yerleştirilen, melekler, periler, devler, ak sakallı dedeler vb. yaratıklar, plastik ve estetik değerlerin içerikle bütünleşmesinde anlam kazanır. Fakat sanatçının Eski Türk yazıtları ve damgalarını yansıtan çalışmaları bu resimlerden farklı bir kategoride ele alınabilir. Bu resimlerde, figüratif öğelerden arınmış yüzeyleri dolduran birbiri üzerine getirilen simgesel işaretler ve yer yer kalınlaşıp- incelen çizgisel biçim katmanları, parlak ve temiz renklerin armonisi ile birleşir. Böylelikle, eski damgalar ve yazıtlar renkli bir yaklaşımla yeniden yorumlanır. Türk Dünyasının farklı bölgelerinde benzer arayışlar sürdüren diğer sanatçılardan farklı olarak, Rasim Babayev'in resimlerinde renkler her zaman biçim kaygılarının önünde gelir. (Bkz. R. 5,6,7,8)

İlginç olan, 90'lı yıllarda bir düğmeye basılmışçasına, Türk Dünyasının farklı noktalarında, damgalar ve yazıtların sanatçı ve aydınlar arasında ilgi odağı haline gelmesidir. Düne kadar, tarih kitaplarından çıkartılan Eski Türk alfabesi ve damgalar birden bire ressamlar ve yazarlar tarafından sanatsal anlamda kullanılmağa başlar. **Perestroyka** ile başlayan "*öze dönüş*" hareketinin sanat alanında en belirgin göstergesi Eski Türk tarih ve kültürünün yeniden keşfidir diyebiliriz. İleride değinileceği üzere, 90'lı yılların Kazak, Kırgız, Tatar, Başkurt, Azeri vb. sanatında damga ve imlerin kullanılması çoğu zaman birbirlerinden bağımsız olarak gerçekleşmiştir. Fakat, aynı ortak tarih ve kültüre sahip olan bu Türk boylarının, birbirlerinden bağımsız olarak aynı yöntem ve sonuçlara varması şaşırtıcı olmasa gerek.

80'li yıllarda SSCB her yerinde olduğu gibi, Azerbaycan'da da açılan resim sergilerinde yeni ve orijinal ruhlular ortaya çıkar. Önceleri görsel benzerlik kriteri ile değerlendirilen realist üslup, yerini yeni anlam ve ifade vasıtalarına bırakarak, kişisel üslup çeşitliliği, tasvirde şematiklik, stilistik arayışlar ve biçim çarpıtmaları ile zenginleşir. Resimde yeni form anlayışlarına özen gösteren genç ressamlar, folklorik öğelere, minyatür

sanatına, halı-kilim motiflerine yönelerek, sembolik ve doğaçlama nitelikli şematik tasvir vasıtalarını çağdaş resmin ilkeleri ile birleştirmeye çalışırlar. Geleneğe dayalı yeni sanat arayışları sürdüren bu kuşak ressamı, 60'lı yılların sanatçılara kıyasla daha özgür ve yenilikçi tavır sergilerler. “Bakü Minyatür Merkezi” ve “Peyker” sanat gurubu üyelerinin başını çektiği bu arayışlar içerisinde ressam ve araştırmacı Elçin Aslanov kendine has üslubuyla seçilmektedir. (Habibov, 1987).

Elçin Aslanov'un erken dönem resimlerinde başlıca konu Azerbaycan halk destanları, divan edebiyatı, eski merasim ve geleneklerin epik-folklor motifleridir. Kitap grafiği ve tiyatro ressamlığı alanlarında orijinal eserler meydana koyan sanatçı, “Köroğlu” destanına (1970), Nesimi şiirlerine çizdiği illüstrasyonlarında (1973), “Odlar Yurdu” (1977), “Bahar oyunları” (1972) resimlerinde minyatür geleneğinden yararlanarak, bu geleneği çağdaş plastik değerlerle zenginleştirir. Sanatçının, 80'li yıllarda yaptığı resimlerinde minyatür sanatının dış görünümünden sıyrılarak, bu sanatın özüne inmeyi hedeflediği açıkça görülmektedir. Önceki çalışmalarında gördüğümüz soyutlama eğilimi yerini giderek non-figüratif öğelere bırakır. Küçük hacimli bu resimlerde sanatçı, minyatür plastiğinde açıkça görülen anıtsal ifade gücü, renk saydamlığı, çizgi ve biçim ahengi, ışık-gölge ve perspektif kurallarından arındırılmış yüzeysel anlatım şekline sadık kalmaktadır. (Ahmedov, 2000).

Elçin Aslanov, derin tarih ve kültür bilgisi yanında, çağdaş sanatın kuramcı yazarlarının eserleri ile yakınlığı sayesinde, ulusallık ve evrensellik kavramlarına daha geniş bir açıdan bakabilmektedir. Evrensel kabul edilen tüm değerlerin, aslında farklı ulusların dünyaya mal olmuş ulusal kültür ürünleri olduğu bilinmektedir. Bu gerçeği sanatçı, dergi ve gazetelerde yayımladığı yazılarında ve sanat söyleşilerinde sık sık dile getirir. Ressam bu yüzden, tamamen Modern Sanatın öncülerinin keşfi sayılan bir takım plastik buluş ve değerlerin, aslında Türk Sanatı başta olmakla Şark kültürünün temel değerleri olduğunu savunur. Örneğin, Rus ressamı Maleviç'in Suprematizmi, Matisse'nin “Dans”ı ile, bir Türk kilimi ve ya bir Behzad minyatürü arasında ortak değerlerin varlığını ileri sürer (Aslanov, 1988).

Yalnız, konumuz açısından bizi ilgilendiren, Elçin Aslanov'un eserlerindeki damga yorumlarıdır. 90'lı yılların başında Azerbaycan'da köklü bir “Türkçülük” hareketından

söz edilebilir. Bu yıllarda, senelerce Sovyet rejimi tarafından unutturulmağa çalışılan Türk tarihi ve kültürü yeniden ilgi odağı haline gelir. Elçin Aslanov ve sanat arkadaşı Mezahir Avşar'ın, Eski Türk yazıtları ve damgalarını, kitap ve dergi tasarımlarında, grafik çalışmalarında kullanmaları bu yıllarda başlamıştır. Elçin Aslanov, her zamanki araştırmacı kimliği ve yenilikçi sanat anlayışıyla bu konuda da öncü olmayı başarmıştır.

“Peyker” grubunun diğer üyeleri Elçin Memedov, Adalet Bayramov, Lale Avşar vb. bu akıma katılarak, Eski Türk damgalarına yeni bir hayat kazandırmaya çalışırlar. Elçin Aslanov öteden beri eski simgelere eserlerinde yer verse de, bu dönem yapıtlarında olaya daha farklı yaklaşım sergiler. Eski Türk kültürünün tüm verilerini bir bilim adamı hassasiyeti ile inceleyen Elçin Aslanov, kuşkusuz damgaların estetiğine yabancı kalamazdı. Fakat, damgalardan yararlanarak çağdaş sanat ortaya koyan sanatçıların bir çoğu gibi, Onun resimlerinde de damgalar görür görmez anlaşılır türden değil. Damga estetiğini ve plastiğini özümseyerek, bir benzerini ortaya koymak, damgaları bir dil veya bir araç olarak yorumlamak Elçin Aslanov'un resimlerinde ön plandadır. Değindiği gibi, Elçin Aslanov sanatı minyatür çıkışıdır. Bir tür minyatür soyutlaması denebilecek bu resimlerde, dış dünyadaki nesnelere şematik izdüşümleri veya matematiksel formülleştirilmesi yer almaktadır. Aslanov'un eserleri, geometrinin egemenliğinde, dairesel hareketlerden yola çıkılarak yapılan, şiirsel ya da müzikal mekan tasarımları hissi uyandırmaktadır. Bu mekanlara, geçmişe atıfta bulunurcasına konulan birkaç damga, plastik açıdan derinlik etkisini kuvvetlendirmekte, parça-bütün ilişkisi içerisinde vurgu vazifesini üstlenmektedir.

Aslanov'un sıklıkla kullandığı eski Türk damgası-“*Ay Tamga*”dır. W. Radlof “*Sibirya'dan*” eserinde, Kara-Kırgız'lar ve Kazak'lardan bahsederken, bu boyların damgalarına da deyinmekte ve şunları söylemektedir:

“ *Bugu ve Sarı-Bağış'lar tamga (damga) olarak — işaretini kullanır ve buna cagalbay derler, buna karşılık Soltu'lar ay-tamga (ay damga) istimal eder.*” (Radlof, 1976, s.210). Kaydedelim ki, W. Radlof'un bahsettiği **ay-tamga** işareti, aslında genel olarak eski Türk boylarının bir çoğunda tanrısal-kozmogonik işaret olarak kullanılmış ortak bir damgadır. Nitekim, bu motifi Çağdaş Türk Dünyası ressamlarının büyük bir çoğunluğunda yeniden ele alınarak yorumlanmaktadır. Sanatçının farklı zamanlarda yaptığı, “Kaplumbağa yolu”, “Humay Ana”, “Minyatür anahtar”, “Süreç”,

“Neo-minyatür” vb. isimli resimlerinde bu etkiyi açıkça gözlemleyebiliriz. (Bkz. R.9,10,11,12)

Sayıdığımız sanatçıların, Çağdaş Azerbaycan resminde damga ve imlerin kullanılması hususunda çok önemli katkılarını vurgulamakla beraber, Eski Türk damgalarının en bilinçli ve etkili biçimde çağdaş sanata aktaran Mezahir Avşar ve Lale Avşar’dır. Her iki sanatçının konuya farklı yaklaşımlarını göz önünde bulundurarak, ayrı ayrı değerlendirilmesi gerekiyor.

1955’de Azerbaycan’ın Karabağ yöresinin Avşar köyünde doğan Mezahir Avşar, önce A. Azimzade Azerbaycan Devlet Ressamlık Mektebini bitirmiş, daha sonra Rusya Federasyonu S.Petersburg V.T. Mukhina Endüstriyel Ressamlık Mektebinin Seramik ve Cam Bölümünde tahsilini devam ettirmiştir. SSCB-in en gelişmiş kültür ve sanat merkezi olan bu şehirdeki kültürel ortam sanatçının hayatında önemli bir etki yapar. Zengin Ermitaj müzesi, bir birinden ilginç sergiler, farklı sanat atölyelerinin varlığı ve en esaslı canlı sanat ortamı Mezahir Avşarın sanatçı kimliğini olumlu yönde etkiler. Daha talebelik yıllarından itibaren kendi sanatında milli ve yöresel unsurlara yer veren sanatçı, önce Azerbaycan tarihi ve edebiyatını eserlerine konu edinir. Tesadüf değil ki, A. Azimzade Ressamlık Mektebinde Diploma projesi olarak, Azerbaycan’ın Milli kahramanı Babek’i konu alan “Babek’in Andı” (1978) tablosunu başarıyla savunur. Petersburg’da ise, “Hurremiler”(1983), “Dedem Korkut”(1983), “Savaşçı”(1984) gibi eserlerinde aynı milli konuları işlemeğe devam eder.

1984 yılından itibaren Mezahir Avşar, Azerbaycan başta olmakla SSCB-in çeşitli bölgelerinde sergi ve sempozyumlara katılır. Bu yıllarda, sanatçının eserlerinde gözle görülür bir değişim yaşanmaktadır. Önceleri milli konuları realist formlarla ifade eden eserlerin yerini, giderek milli plastik unsurların ağırlıklı olarak kullanıldığı çalışmalar alır. Orta Asya ve Avrasya çöllerinin sessiz bekçileri olan dikili taşlar ve balbalların plastik biçimleri, ressamın eserlerine farklı estetik değer kazandırır. Diğer yandan geleneksel kil ve metal işçiliğinin biçimsel zenginlikleri Mezahir Avşarın eserlerinde yeniden yorumlanarak çağdaş sanat elamanlarına dönüşür. “Akalteke”(1985), “Atlar”(1985), “Çernobil”(1987), “Kanatlılar”(1985), “Avşaran”(1985), “Mukaddes Alemler”(1987), “Öğüz Han”(1989) vb. eserleri, sanatçının milli biçimler ve konulara duyarlı yaklaşımını

yansıtır. Artık bu eserlerde sanatçının, kadim Türk tarihine, mitolojisine, kısacası maddi ve manevi kültür mirasına derin ilgisi kendini gösterir. (Şenol, 1996).

1986 yılından itibaren Sovyetler Birliğinde Gorbaçov'la başlayan yeniden yapılanma politikası, Birliğe bağlı cumhuriyetlerde milli bağımsızlık hareketlerinin başlamasına, milletlerin kendi ulusal tarih ve kültürlerini sorgulamalarının tetikçisi olmuştur. Başını Baltik cumhuriyetleri ve Azerbaycan'ın çektiği bu milli mücadele yıllarında, her türlü baskı ve tehdide rağmen aydın ve sanatçılar aktif rol almıştır. Azerbaycan Türklerinin yıllardır hasretini çektiği konuşma ve yazma özgürlüğü, bu yıllarda, kendi tarihine ve kültürüne yapılan baskı ve haksızlıkların dile getirilmesine vesile olmuştur. Ermenilerin haksız toprak iddiaları, Moskova'nın bu haksızlığa açıkça taraf olması Azerbaycan'da bağımsızlık fikrinin köküklenmesini hızlandırmıştır. Sanatçı kişiliğinden önce, duyarlı bir vatandaş ve aydın olan Mezanir Avşar, bu yıllarda tek özgür gazete olan "Azadlıq" gazetesinde hem grafiker, hem de yazar olarak aktif rol üstlenir. Bununla da yetinmeyerek, aynı duyarlılığı kendi sanatıyla ortaya koymaya çalışır. Şunu da vurgulamak gerekir ki, sanatçı kendi çizgisini Azerbaycan'ın bağımsızlığından (1991) sonrada koruyabilmiştir.

Mezahir Avşar'ın, eski Türk damga ve yazıtlarını kullanmasına gelince, daha önce "Peyker" Grubunun sergilerine bu tarz eserlerle katıldığını belirtmiştik. 1991 yılında açılan "Peyker" sergisine, her kesin seramikçi-ressam ve heykeltıraş olarak tanıdığı sanatçı, beklenilen aksine grafik çalışmaları ile katılır. Kadim Türk köklerine ve bozkır kültürüne derin sevgisini, merakını yansıtan bu çalışmalarında sanatçı, duygu ve düşüncelerini soyut non-figüratif tarzda ifade eder. Soyut-dışavurumcuların Psiko-Otomatizmi ile benzeşen bir yaklaşımla ortaya konan bu resimlerde, objeden önce objenin doğurduğu duyuların plastik ifadesi esas alınmaktadır. Sanatçı bu konuda kendi düşüncelerini şöyle ifade etmektedir: *"Ben işe başlarken karşıma hiçbir kesin maksat koymuyorum. Beni etkileyen bir duygu ve ya düşüncenin akışında elime kalem, yada kil alarak bir şeyler karalamak, bir şeyler yoğurmak ihtiyacı hissettiğimde, kendimi özgür bırakarak anlamsızca "yoğrulan" ve ya "çizilen" şeylerin, ilk etkiyle özdeşleşerek mana kazanmasını sağlıyorum. Böylelikle, ben kendi biçimlerimi öngörerek yapmıyorum, onları arayış süresinde, bazen de tesadüf eseri buluyorum".* (İbrahimov,1991). Bahsi geçen tarzı yansıtan çalışmalara misal olarak, sanatçının "Yurt yeri"(1991) serisi, çeşitli dergi ve kitap tasarımlarında kullanılan grafik desenleri gösterilebilir. Özellikle "Yurt yeri" serisinde, toprak veya fayans çatlaklarının

doğallığını anımsatan, kalın-ince çizgilerin armonik parçalanmasından oluşan yüzeylere rasgele serpiştirilmiş eski Türk damgaları dikkat çekmektedir. Rastlantısallığın yeniden biçimlendirilmesi olarak tanımlaya bileceğimiz bu düzenlemeler, aslında derin anlamlar ve mesajlar taşımaktadır. Bu eser için bir gazeteci ilginç bir yorum yapmış: *"Ana Vatanımızın paralanmış yürek gibi tasvir edilmesi ve bu parçalanmanın dışarıdan, bedhahlar tarafından gerçekleştirilmesi, çok yalın, aynı zamanda anlaşıklı bir tarzda yansıtılmıştır... Görüldüğü gibi, burada mücerret anlayışın somut anlayıştan üstün tarafı olan, birincisinin mana yönünden daha dinamik ve geniş olmasıdır."* (İbrahimov, 1991).

Bu seriden olan resimlerin yanı sıra, çeşitli dergi ve kitap tasarımlarında da benzer üslup kullanan sanatçı, parçalanmış zeminlere farklı boy ve soy damgaları yerleştirerek, ister grafik, ister anlam açısından çarpıcı etkiler yaratmaktadır. Damgalarda hiçbir maddi kültür mirasında olmayacak kadar, yoğun bir mistik çağrışım etkisi mevcuttur. Son derece modern bir grafik düzenlemenin içerisine yerleştirilen birkaç eski damga örneği, birdenbire derin bir tarihi geçmişe ruhsal yolculuk yaptırarak kadar etkili olabiliyor. Mezhahir Avşar'ın resimlerinde kimi zaman 24 Oğuz boyunun, kimi zamanda Göktürk'lerin, genellikle ise bir çok Türk boyunun ortak kullandıkları damga ve im örneklerinin izlerini bulmak mümkündür.

Mezhahir Avşar sanatında damgalardan söz ederken, Azerbaycan kültür ve sanat hayatında çok önemli olmuş bir sanat olayından da bahsetmek gerek. Mezhahir Avşar ve eşi Lale Avşar, 1993 senesinde Bakı'de açtıkları bir sergi izleyicilerin derin merakına sebep olmuştur. Bu sergi, *Eski Türk alfabesinin okunmasının 100. Yılı*'na adanmıştı. Sergiyi gezen her kes ortak bir duygu ile ayrılmaktaydı: "Ey Türk titre ve kendine dön". Bir resim sergisinden insanların kendi tarihine, kendi kültürüne böylesi bir hayranlıkla ayrılması eşine ender rastlanır bir olaydı. Sergide Mezhahir Avşar'ın, birbirinden ilginç seramik eserleri yer almaktaydı: Orhun yazıtlarının kazındığı Bengütaşları, Türk savaş baltaları, Bilge Kağanın, Kül Tiginin Portreleri ve en esası da eski Türk damgalarının üç boyutlu heykel formları çağdaş sanat kriterlerini zorlamadan ortaya konulmuştu. Eski Türk damga ve yazıtlarındaki plastik yalınlık, estetik ifadelilik bu heykellere ayrı bir anlam kazandırmaktadır. Eserlerinde damga etkisi tespit edebildiğimiz Azerbaycan sanatçıları arasında Mezhahir Avşar'ın üzerinde uzunca durmamızın nedeni, onun bu konuda göstermiş olduğu kalıcı hassasiyetinde yatmaktadır. Bahsedildiği gibi, damgaları realistik veya stilistik tarzda yapılan eslere çarpıcı yada fon oluşturacak tarzda koymak yerine, salt

damga plastiğinden hareketle çağdaş sanat yaratmak fikri Mezahir Avşar'ı diğer sanatçılardan ayıran başlıca unsurdur. Damga ve imleri kullanırken de, kil, şamot, metal, deri, ağaç vb. farklı malzeme ve dokuları yeni biçim ve kompozisyonlarda başarıyla buluşturması sanatçının malzeme ve teknik kullanımında ustalığını yansıtır. (Bkz. R.13,14,15,16)

Fakat, damgalara olan bu duyarlılığıyla Mezahir Avşar'dan geri kalmayan önemli bir diğer Azeri sanatçısı da Lale Avşar'dır. Lale Avşar'da bir çok Azeri sanatçısı gibi önce A. Azimzade Azerbaycan Devlet Ressamlık Mektebini Bitirmiş, sonradan Ukrayna Cumhuriyeti Lvov Güzel Sanatlar Akademisinin Seramik ve Cam Bölümünden mezun olmuştur. Sanatçının, Mezuniyet diploması için yaptığı seramik panolarda damga benzeri simgeler kullanması dikkat çeker. Bakü'ye döndükten sonra sanatçı eşi Mezanir Avşar'ın yönlendirmesiyle, seramik alanından tamamen farklı bir yöne kayar. Lale Avşar, bin yıllardır halk sanatının ayrılmaz bir parçası olan, kimi zaman "*kark-yama*", kimi zaman "*gurama*" adlanan ve günümüzde Dünyanın bir çok yerinde çağdaş sanat ustalarının başarıyla kullandığı, geleneksel *yama-dikme* sanatına farklı bir soluk getirir. İlk önce eski Türk bayrak ve tuğralarını yeniden ele alarak, bu çok eski tekniği modern sanatla birleştirir. Yukarıdan aşağı sarkıtılarak düzenlenen "Eski Bayraklar" eserinde sanatçı eski Türk damgalarını başarıyla kullanır. Bayraklar serisinden sonra sanatçı, bir süre Kubist ve Geometrik Soyutçuluğu anımsatan bir dizi "*Gurama*" oluşturur. Bu dizinin devamında, eski nazarlık, muska, dilek ağacı benzeri, çeşitli malzemelerin bir araya getirildiği ilginç düzenlemeler ortaya koyar. Yukarıda bahsi geçen, "*Eski Türk Alfabesinin Okunmasının 100' Yılı*" (Bakü, 1993) sergisinde, bu tarz düzenlemelerini eski Türk yazıtları ve damgaları ile birleştirir. Yine burada, salt damga plastiği ve estetiği ile yapılan modern sanat örnekleri dikkat çeker. Yan yana getirilen farklı renk ve dokudaki kumaş parçalarından oluşan çeşitli geometrik biçimli zeminler üzerine sıralanan eski yazıtlar ve damgalar beklenmedik bir etkiyle izleyiciyle buluşur. Lale Avşar'ın eserlerini inceleyen ünlü Azerbaycan filozofu ve sanat bilimcisi Niyazi Mehdi, izlenimlerini şöyle dile getirir: "*Lale Avşar'ın "Nazarlık" adlanan guramalarında, kumaştan sarkan anahtarlar ve başka metal nesnelere, eski cadıların ora burasından sarkan demir-dümürlerin anti-estetik naipliğinden birdenbire kumaş guramaların gizemli estetiğine dönüşür-Picasso'nun resimlerine yapıştırılan gazete parçaları gibi.*" (Toğrulbey, 1993).

Lale Avşar'ın çalışmaları, Azerbaycan resim sanatında birkaç açıdan yenidir. 1960'lardan beri Azerbaycan resminde ulusallık arayışları sürdüren sanatçılar, genel olarak Batı resim tekniklerini kullanarak milli plastik ve estetik unsurlarını eserlerine yansıtmaya çalışmışlar. Lale Avşar ise, ilk kez halkın kullandığı bir tekniği çağdaş sanatla birleştirir. Bunu yaparken de, en eski Türk damga ve imlerini yeni bir anlayışla güncelleştirir. Aynı zamanda kumaştan rölyef yapmak, seramik, metal ve doğadan alınmış parçaları, bu kompozisyonlara katmak, sanatçının gelenekle çağdaşlığı sentezlerken gösterdiği ayrı bir başarıdır (Enveroğlu, 2002).

Lale Avşar'ın, ister seramik , ister farklı malzemeleri bir araya getirdiği çalışmaları olsun, hepsinde damga ve imlerle karşılaşırız. Lale Avşar, Çağdaş Azerbaycan resminde eski Türk damgalarını en mükemmel şekilde kullana bilen sanatçılardan. Onun eserlerinde damgalar, birer estetik değer olarak yorumlanmakta ve yepyeni bir anlam kazanmaktadır. Kaydedildiği gibi, Türk maddi kültür unsurları içerisinde en arkaik ve mistik çağrışımlar yapan değerler damgalar ve simgelerdir. Simgesel ve sembolik dil aynı zamanda günümüz plastik sanatlarının da vazgeçilmez unsurlarıdır.

Sanatçı ile yaptığımız bir söyleşide, damgaların bir sanatçı olarak kendileri için ne ifade ettiğini sorduk. Sanatçı bu soruya şöyle yanıt verdi: *“Bugün biz damgaları ”yeniden” bulmuş gibiyiz. Onun ilkel ve arkaik güzelliği bizim dürüstlüğe ve sadeliğe susamış kalplerimize bir merhem gibi geldi. Sanatsal açıdan bakınca damga kendine yeten, yalın ve sade plastik estetik içeren grafik bir formüldür, az ve öz ifadedir. Benim için damga sedaları çok doğma ve tanıdık gelen, çocukluğumda anladığım, ama şimdi unuttuğum bir dil gibidir. Neredeyse manasını bile çıkarabileceğim”* (Enveroğlu, 2002).

Lale Avşar'ın, “Eski Bayraklar”(1991), “Nazarlıklar”(1993) ve “ Damgalar” (1997) serilerinde, “Kırmızı Damga” (1995), “Umay” (1996) gibi eserlerinde, son olarak “Damgalı Vazolar” seramik çalışmalarında eski Türk damgalarının çağdaş anlamda başarıyla yorumlarını görebiliyoruz. Bu yönüyle sanatçı Lale Avşar'ı, Çağdaş Azerbaycan Resminde damgaları en başarılı bir şekilde kullanan sanatçılardan biri sayabiliriz. (Bkz. R.17,18,19,20)

Çağdaş Azerbaycan resim sanatında damga ve imleri kullanan sanatçılar içerisinde kendinden söz ettiren isimlerden biri de **Elçin Memmedov**'dur. Elçin Memmedov, ressamlık tahsilinin yanı sıra, başarılı grafiker, aynı zamanda aktördür. Kitap ve dergi resimlemelerinde, tiyatro dekorasyonlarında Elçin Memmedov, bir çok önemli proje ve eserde imza atmış bir sanatçıdır. Kendi adından 80'li yıllarda söz ettiren sanatçı, Azerbaycan resminde ulusallık arayışları sürdüren sanatçılar arasında yerini almıştır.

Elçin Memmedov, önce Bakü Minyatür Merkezinde , bu merkezin ardından kurulan "Peyker" Grubunun 1991-1994 yılları arasında gerçekleştirilen çağdaş minyatür sergilerinde aktif rol almıştır. Ulusallık arayışları sürdüren bir çok Azeri ressamı gibi, onun da ilk çıkış noktası minyatür sanatı olmuştur. Karikatürize edilmiş tutumlu formlar kullanan sanatçı, folklor biçimlerinden, halk oyunlarından maharetle istifade ederek, kendi üslubunu yaratabilmiştir. Onlarca tiyatro eserine, bir çok kitaba ve dergiye yaptığı bir birinden ilginç kompozisyonlarıyla Elçin Memmedov, çağdaş Azerbaycan grafik sanatında yeni ifade vasıtaları bulabilmiştir. Sanatçının, Ömer Hayam "Rubailer"ine, Mirza Alekber Sabir'in "Hop-hop Name"sine, " Dede Korkut" destanına vb. bu gibi bir çok esere yaptığı resimlemeler, gelenekle çağdaşlığı kendinde birleştiren önemli yapıtlardır.

Elçin Memmedov'un, çalışmaları içerisinde "**Dede Korkut**" destanına yaptığı resimler, eski Türk damgalarını kullanması açısından ilgi çekicidir. Dede Korkut başta olmakla, destanın önemli kahramanlarını kendi tarzında yorumlayan sanatçı, her kahramanın karakter yapısına uygun, farklı renk, doku ve biçim kullanmış, bunları yaparken de, **24 Oğuz boyunun** damga ve simgelerini kompozisyonlara yerleştirmeyi ihmal etmemiştir. "Oğuz Han" eserinde sanatçı, Oğuz Han'ı bir çınarın gövdesine, altı oğlunu; Gün Han, Ay Han, Yıldız Han, Gök Han, Dağ Han, Deniz Han'ı çınarın büyük dallarına, bu oğulların soyundan gelen 24 boyu daha küçük dallara benzeterek, ayrıca Oğuz boyunun iki kolu olan Boz Ok ve Üç Ok'un simgelerini, 24 boyun ongunu sayılan kuşları da esere işleyerek, Oğuz Türklerinin milli ve manevi köklerini bir resimde sembolleştire bilmiştir. (Başbuğ, 1995). Ayrıca, "Dede Korkut" destanında bahsi geçen diğer kahramanları da resimlerken, ressam bir çok eski Türk yazıtını, damga ve benzeri simgeleri maharetle kullanmıştır. Bu resimlerde sıklıkla kullanılan motifler arasında, "gün ve ay", "yıldız", "su" işaretleri, 24 Oğuz boyunun damgaları dikkat çekmektedir. (Bkz. R.21,22,23)

Sırası gelmişken, “Kün-Ay” motifleri hakkında eski Türk sanatı araştırmacıları değerli açıklamalarda bulunmaktalar. Emel Esin (2004) Türklerde Kün-Ay ikonografisi hakkında aşağıdaki bilgileri vermektedir:

“ Türk milletinin dünyaca tanınan simgesi, hilal ile güneş veya yıldız işareti, Türk ve yabancı araştırmacıları dikkatini tekrar tekrar çekmiştir. Selçuklu ve Osmanlı devrinde hilal ile güneş veya yıldız işareti hakkında değerli eserler mevcuttur. Ancak bu işaretlerin kökeni çoğunlukla astral ikonografi bakımından zengin olan ve iyi tanınan Yakındoğu’da aranmıştır. Halbuki Türk kültürünün doğduğu İç Asya çevresinde, proto-Türk olarak kabul edilen milletlerin ve Türklerin gök ibadeti kozmolojisi içinde yer alan astral ikonografi de aynı derecede zengindir ve o kadar köklüdür ki, astral simgeler, piktogram ve tamga şekline kadar gelişmiştir, hatta Kök Türk yazısında fonogram olarak gözükmürler”

Elçin Memmedov’un “Kadim Türk Mitolojyasına Dair” başlığı altında toplanan resimlerinde, Bozkır medeniyetinin, savaşçı ruhun ve mertliğin simgesi gibi algılanan, Türk efsane ve destanlarının ayrılmaz parçası olan atlı yiğit karakteri sürekli tekrarlanmaktadır. “Yiğidin Öküzle Savaşı” ve başka eserlerinde Türk milletinin eski inançları ve görüşleri kendini gösterir. Bu eski medeniyetin izleri günümüzde Türk folklorunda, mentalitesinde ve kısmen davranış psikolojisinde kendini açığa vurarak, kadim bir ırkın soyaçekimi gibi karşımıza çıkar. Elçin Memmedov ortaya koyduğu bu eserlerde “milli formlar” aramaktan ziyade, daha çok milli ruhu vurgulamak istercesine, Türk manevi dünyasını ressamca yansıtmaya çalışmaktadır (İbrahimov, 1991).

Çağdaş Azerbaycan resminde köklerine bağlı çağdaş sanat verileri ortaya koyan bir diğer sanatçı da Adalet Bayramov’dur. O da, Elçin Memmedov gibi, yıllarca Bakü Minyatür Merkezinde düzenlenen “Çağdaş Minyatür” sergilerine katılmış, sonradan bu merkezin bünyesinde kurulan “Peyker” Grubunun üyesi olmuştur. Azerbaycan ressamlarının orta nesline mensup olan sanatçı, Büyük Selçuklar döneminin çini ve minyatürlerinin üslup özelliklerini yansıtan bir dizi çini ve grafik resim örneği ile, bu grubun sergilerine renk katmıştır. Eserlerinin başlıca konusu Türk tarihi ve mitolojisi olan Bayramov, seçtiği konuların içeriği ile sesleşen grafik bir dil ve üslup geliştire bilmiştir.

Seramikçi-ressam Adalet Bayramov’un eserlerinde folklor ve halk sanatı örneklerinin tabiliği, serbestliği ve sade anlatım dili sezilmektedir. Köklü halk sanatı

geleneklerinden yararlanırken de, ressam orta çağın klasik klişe ve kalıplarından kaçınarak, gayri-akademik kompozisyonlar kurar. Bayramov'un eserlerinde, simgesel anlatım, alegori ve metaforlar, kimi zaman komik ve ironik anlatım tarzı hakimdir. Bu yüzden onun çalışmalarında direk olmasa da, dolaylı yoldan damgalar ve diğer simgelerin izlerini bulmak mümkündür. Kullandığı tiplerin giyim-kuşamlarında, kurgusal mekanların kimi yerlerinde güneş, ay, yıldız motiflerini, çoğu zamanda süsleme karakterli plastik elemanlar arasında damgalarla karşılaşabiliyoruz. Sanatçının, "Taziyanе"(1991), "Azerbaycan Toyu"(1991), "Ozan"(1991), "Popminyatür"(1991) vb. eserlerini saydığımız kriterlere uyması açısından örnek verebiliriz (İbrahimov,1991). (Bkz. R. 25,26,27,28)

Eserlerinde eski Türk damga ve imlerinin izlerini bulabildiğimiz bir başka Azeri sanatçısı **Siruz Mirze-zade**'dir. 1944 yılında doğan Siruz Mirze-zade, Moskova Endüstriyel Ressamlık Mektebinde tahsil almıştır. Bir çok anıtsal uygulama ve duvar panosu çalışmasının yanı sıra, 1972 yılından beri ulusal ve uluslararası sergilere katılmaktadır. Azerbaycan Ressamlar Birliği ve Bakü İncəsənət Merkezi üyesi olan sanatçı ulusal resim arayışları içerisinde yer almaktadır.

Siruz Mirze-zade'nin resimlerinde Türk damgalarının halı ve kilim nakışlarına yansımaları kabul edilen imlerin yoğun etkisi sezilmektedir. Siruz Mirze-zade'nin 1986 yılında Bakü'de açtığı bir sergi izleyicilerin yoğun merakına sebep olmuştu. Sergide, geleneksel halı-kilim sanatının ve kırk yama sanatının etkileri açık bir şekilde sezilen Non-Figüratif çalışmalar yer almaktaydı. Tamamen soyut-geometrik tarzda olan bu resimler, Sovyet izleyicilerinin alışık olmadığı türdendi. Mantıksal kurgu içerisine yerleştirilen hal-kilim desenleri, parlak ve canlı renklerin egemenliğinde ilk bakışta halk sanatı örnekleri izlenimi uyandırmaktaydı. Çağdaş Türkiye resminde 1950'lerde görülen geometrik soyutlama eğilimi içerisinde gözlemlenen halı-kilim nakışlarına yönelmeye benzer olsa da, Siruz Mirze-zade resimlerinin bu eğilimden bağımsız değerlendirilmesi gerekmektedir. Bunun başlıca nedeni, Azerbaycan'da Çağdaş Türk resminin bilinmemesinin yanında, bu olay daha çok ortak kültürel kaynaktan yararlanmanın sonucudur diyebiliriz. Koyu mor, lacivert, siyah zeminler üzerine, sarı, turuncu, kırmızı, pembe, yeşil, turkuvaz vb. renklerin uyumundan oluşan, kimi zaman mimariyi, kimi zaman gök yüzünde özgürce süzülen renkli uçurtmaları anımsatan, bazen de farklı malzemelerden yapılmış kolaj etkisi uyandıran kompozisyonlar eski imlerle farklı bir değer kazanmaktadır. Bu eserler izleyicide modern bir şehrin sokaklarında dolaşan eski kıyafetli gezginleri anımsatır. Aslında halk sanatını

yakından tanıyanlar bu eserleri, çağdaş resimle eski motiflerin sentezi gibi algılamaktan daha ziyade, eski bir türkünü yeniden yorumlamakla özdeşleştirir. Sadece, bu resimlerde milli ruh ve milli plastik öğelerden hareketle ortaya konan estetik değer, Batı resim tekniği ile ifade edilmektedir. Tıpkı Batı enstrümanları ile çalınan Doğu ezgisi gibi. Sanatçının “Zencan Anıları“(1985), “Uçurtmalar”(1986) seri resimleri sayılan özellikleri yansıtmaya ve eski imlerin çağdaş anlatımla yorumlanması açısından önemlidir. Siruz Mirze-zade’nin tuval resimleri kadar duvar panoları da, aynı ilkeler doğrultusunda dikkat çekmektedir. Bu panolar içerisinde kadim Türk motiflerini çini tekniğinde yansıtan, Azerbaycan Devlet Genç Tamaşaçılar Tiyatrosu binasının lobi katını süsleyen “Temaşa” isimli çalışma, sanatçının en başarılı eserlerinden biridir. Dikdörtgen ve kare biçimli geometrik elemanların serbest tasarımları üzerinde halk oyunlarını, folklor ve halı-kilim motiflerini yansıtan çağdaş düzenlemeler, binanın konumu ve halk sanatının yeniden yorumlanması açısından ilgi çekici. Damga ve imlerin çağdaş resme katkısı kapsamında Siruz Mirze-zade’nin çalışmaları yeni bir merhale olarak değerlendirilebilir. (Bkz. R. 24)

Çağdaş Azerbaycan resim sanatında Eski Türk damgalarını yorumlayarak yeni arayışlar sürdüren ressamlardan biri de, Yusuf Mirze’dir. 1959 yılında doğan Y. Mirze, 1981 senesinde Azerbaycan Pedagoji Enstitüsünün Grafik Bölümünden mezun olmuştur. 1985’den beri ulusal ve uluslararası sergilere katılmaktadır.

Y. Mirze, Azerbaycan’ın genç nesle mensup özgün ruhlu ressamlarından sayılmaktadır. Resim, grafik ve heykeli bir arada yürütmeye çalışır. Kendine has yaklaşımıyla daha çok kadim sanat örneklerini araştırır. Halı-kilim sanatı, minyatür, ilkel heykeltıraşlık, kaya üstü çizimler ve eski damgalardan faydalanarak, bu geleneksel kaynakları yeniden çağdaş bir biçimde ele alır. Y. Mirze’nin resimlerinde arkaiklikle muasırlığın, sadelikle giriftliğin, naivlikle profesyonelliğin vahdetini görmek mümkündür. (İrade, 2000).

Resim, grafik, heykel tekniklerini modern bir tarzda ele alan ressam Y. Mirze, eserlerinde kaya çizimleri, eski yazıtlar, damga ve sembelleri ağırlıklı olarak kullanmaktadır. Bilindiği üzere Orta Asya coğrafyası, Kafkaslar en eski Türk yerleşim bölgelerini barındırmaktadır. Kadim Türk boylarının kayalar ve taşlar üzerine kazıyarak, boyayarak yaptıkları bir çok kıymetli eser, arkeologlar ve sanat tarihçileri tarafından bu

bölgelerde gün yüzüne çıkarılmıştır. Bu kaya çizimleri arasında stilize edilmiş hayvanlar, fantastik yaratıklar, savaşılar, av sahneleri, tanrısal işaretler, arabalar vb. sembolik işaretler ve tasvirler yer almaktadır. Bu tasvirler arasında bir çok damga örneği de mevcuttur. Y. Mirze bu köklü geleneği eserlerine yansıtan ilk Azeri ressamlarındanıdır. Bir dönem “Peyker” Grubunun sergilerine de katılan sanatçı, eserlerinde daha çok halı-kilim desenlerine ve minyatür kompozisyon kurgularına yer vermekteydi. Sanatçının “Hatralar” serisi (1994-2001) bu dönemin en ilgi çekici yapıtlarıdır. Fakat, ressamın Gobustan kaya çizimleri ve eski Türk damgalarından hareketle yaptığı resimler, konuya özgün yaklaşımı, teknik ustalık, doku ve renk halli bakımından daha çok dikkat çekmektedir. Kağıt ve ya karton üzerine karışık tekniklerle yaptığı eskitilmiş fonlara, dikkatlice yerleştirilen grafik simgeler ve işaretler kimi zaman eski bir elyazması ya da arkeolojik kazılardan çıkmış maden levhalar gibi durmaktadır. “Gobustan Abideleri” serisi (2002), “Benim Tanrımın Adı” (2002), ”Altın Kaplan” (2002), “Atlı” (2001) vb. eserlerinde ressam, eski Türk damgalarını çağdaş sanat plastiğiyle başarılı bir şekilde kaynaştırabilmiştir. (Bkz. R.29,30)

Çağdaş Azerbaycan resim sanatında geleneksel değerlerin bilimsel açıdan sorgulanarak yeni uygulamalara adapte edilmesi, kuşkusuz ünlü Azeri bilim adamı **Hudu Memmedov**'a ve ölümünden sonra talebeleri tarafından kurulan “**Hudu Sanat Mektebi**” üyelerine aittir. Böyle kesin bir yargıya varmamızın esas nedeni, Sovyetler dönemi boyunca, özellikle 1960'lardan beri sanatçılar tarafından gündeme getirilen milli sanat yaratma çabalarının tamamen bireysel ve sezgisel çabalar sonucu ortaya çıkması, bu amaçla yola çıkan sanatçıların ise konuya bilimsel açıdan yaklaşmadıklarıdır. Yukarıda bahsi geçen sanatçıların hepsinde görülen ortak özellik belirli konsept ve doktrinlerinin olmayışı, tarihsel kültür mirasını kendi yorumları doğrultusunda değerlendirdikleridir. Oysa Hudu Memmedov başlangıcından günümüze kadar süregelen Türk sanatı verilerini bilim adamı hassasiyeti ile değerlendirerek, farklı zamanlarda ve farklı coğrafi mekanlarda yaratılmış sanat eserlerindeki tekrarlanan kural ve kaideleri tespit etmeğe çalışmıştır. Hudu Memmedov, geleneksel sanat tarihi metotlarından daha farklı bir yol izlemiş, olaya fen bilimlerinin “*farklılıklar arasındaki benzerlik*” ilkesinden yaklaşarak “**Türk sanat dilinin gramerini**” tespit etmeğe çalışmıştır. Alınan sonuçlar çarpıcı olduğu kadar, günümüz sanatında ulusal bir yol veya yön bulunmasının da anahtarını oluşturmaktadır (Rzayev,1995).

“Hudu Sanat Mektebi” (kuruluş yılı 1987) üyelerinin çalışmalarındaki amaç “*milli motifler*” kullanmadan milli sanat yaratabilmektir. Aynı dilde yeni eserler ortaya koyarak, ilkeler ve değerler açısından milli, fakat görünüm ve sunum itibarıyla modern olanı yakalayabilmek, “Hudu Sanat Mektebi” üyelerinin karşılıklarına koydukları maksattır. Bu mektebin faal üyelerinden **Orhan Cebraioğlu**, yukarıda bahsi geçen tarzda eserler vermeğe çalışırken, diğer yandan eski Türk damgalarının mistik cazibesinden kendini alamaz. Sanatçının eserleri eski Türk mitolojisi ve motifleri esasına dayanmaktadır. Sağlam kompozisyon kurgusu, zarif renk armonisi, açık-koyu değerlerin negatif ve pozitif diyalektiğinden doğan devingenlik onun eserlerinin başlıca özellikleridir. Aynı grubun bir diğer üyesi, sanat arkadaşı İlham Enveroğlu ile birlikte, eski Türk damga ve yazıtlarının da yer aldığı bir dizi resim üretmeğe başlarlar. Bu resimler hakkında görüşlerini H. Elmas şöyle dile getirir:

“... Daha çok süslemeci bir üslubun belirlediği bu çalışmalarda, resimsel plastik değerler ön plandadır. Burada bir nevi geçmişin bezemeci anlayışı ile günümüzün modern anlayışı Cebraioğlu'nun sanatında kaynaşmış yeni bir sentez dönüşmüştür. Önceden belirlediği kompozisyon düzenlemelerine sıkı sıkıya bağlı kalmış, gerek çizgide, gerekse renkte perspektif kurallarına itibar etmeyerek, geleneksel Türk sanatlarında olduğu gibi, renkleri saf-arı biçimleriyle tuvaline aktarmıştır. Yüzeyle, halı-kilim motiflerini çağrıştıran geometrik bölünmeler ritmik bir görüntü oluşturmuş, bu motifler içerisine yerleştirdiği kimi semboller ve işaretlerle, imgeler-simgeler ve anlamlar açısından karmaşık bir dünya ortaya koymuştur.” (Elmas, 1999).

Cebraioğlu'nun “Çelişki”(1993), “Kaplumbağa”(1993), “Tapınma”(1993), “Yörtük Kızı”(1994), “Kilimli Kız”(1996), “Turna Gözlüm”(1997), “Anne ve Kız”(1997) vb. eserlerinde eski Türk damgalarının çağdaş sanat plastiği ile bütünleştiği görülmür. Damgalar bu eserlere kimi zaman tamamlayıcı unsur, kimi zaman vurgu unsuru olarak, kimi zamanda başlı başına estetik bir değer olarak katılmaktadır. Örneğin, sanatçının “Kaplumbağa” resminde , yüzeyle dolduran kilim motiflerini anımsatan kitleler birleşerek daha üst bir gruplaşma sonucu, dev bir kaplumbağa silueti oluşturur. Resmin dört köşesinde çok eski şaman sembollerinden biri olan El motifi yerleştirilmiştir. Kaplumbağanın silueti dışında kalan zeminlerde çeşitli Türk damgalarından oluşan minik kompozisyonlar göze çarpar. Şunu da belirtelim ki, Cebraioğlu'nun bu tarz yapıtlarında polifonik-orkestral müziğe koşutluk bulunmaktadır. İç-içe geçmiş irili ufaklı bir sürü geometrik elemanın bir ana melodi ekseninde birleşmesi, her parçanın ayrılıkta bağımsız bir yapıya sahip olması ve bir

birine koşut y¼rt¼yen F¼g t¼mları gibi yinelenmesi bu semfonik m¼zik etkisini g¼çlendirmektedir. (Ahmedov, 2000). B¼yolesi bir kurgusal mekanda, aslında ayrılıktaki kendi başına duracak kadar girift yapıya sahip damga k¼meleri, konumundan asılı olarak asıl kompozisyonun tamamlayıcı unsuru olarak durmaktadır. Damgaların vurgu elementi olarak kullanıldığı “Kilimli Kız” esrinde ise, geometrik-stilize dilmiş kız portresinin ağız ve gerdanlık kısmı çarpıcı bir G¼kt¼rk damgası ile ifade edilmiştir. Cebrailoğlu’nun, “Turna G¼z¼lt¼m”, ”Anne ve Kız”, “Y¼r¼k Kızları” isimli resimlerinde ise damgalar, kompozisyonun ana unsuru olarak karşımıza çıkar. T¼m bu verilere bakılırsa Cebrailoğlu’nu, Çağdaş Azerbaijan T¼rk Resminde eski T¼rk damgalarını ilk kullanan ve en iyi yorumlayan sanatçılardan biri kabul edebiliriz.(Bkz. R.31-34)

“Hudu Sanat Mektebi”nin bir diğer üyesi olan **İlham Enveroğlu** da, Çağdaş Azerbaijan resminde damga ve imleri kullanarak, ulusal resim arayışlarında yeni bir yön bulmak isteyen sanatçılardandır. İlham Enveroğlu, resim ve mimarlık eğitimi almanın yanı sıra, araştırmacı bir bilim adamı, m¼zik ve şiire ilgi duyan çok yönl¼ bir sanatçıdır. Bu yön¼ ile T¼rk Resminin geleceğe yönelik ihtiyaçlarını karşılayacak bir duyarlılıkta g¼r¼nmektedir. Onun bu estetik ve entelekt¼el birikimi, T¼rk k¼lt¼r ve sanatının, tarihin en eski d¼nemlerinden g¼n¼m¼ze kadar s¼ren önemli devir özelliklerinin tespitine ve temel prensiplerinin kavranabilmesine dayanmaktadır. Bu araştırmalarda ona ışık tutan Ord. Prof. Dr. Hudu Memmedov’un kristallerle T¼rk s¼slemeleri arasında yapı benzerliğine dayanan çalışmalarının b¼y¼k etkisi vardır. (Karoğlu,1998).

İlham Enveroğlu, Hudu Memmedov’un geleneksel T¼rk s¼slemelerinin temel prensiplerinin tespitine dayalı araştırmalarının, Çağdaş Azerbaijan T¼rk Resminin gelişmesindeki önemini sanatına yansıtmaya çalışır. Bunun için geleneksel k¼lt¼r kaynaklarını sadece Azerbaijan’la sınırlandırmayarak, tarihten g¼n¼m¼ze s¼regelen t¼m T¼rk k¼lt¼r ve sanat verilerini aynı önem ve hassasiyetle değerlendirmeye özen gösterir. Kaya çizimleri, taş balballar, halı-kilim nakışları, minyat¼r estetiği, damga ve yazıtlardaki simgecilik, T¼rk mimarisi vb. milli kaynaklar onun resimlerinde çağdaş bir anlatım diliyle yorumlanmakta. Bununla da kalmayıp, T¼rk mitolojik tefekk¼r¼n¼n en somut yansımaları olan destanlar, efsaneler, masal ve halk şiirleri onun eserlerinin içeriğini oluşturur. Aynı zamanda, bilimle sanatın ortak yönlerine dikkat çeken sanatçı, sanatın milli değerler üzerinden evrenselliğe ulaşacağına inanmakta ve savunmaktadır. Bu kriteri “Hudu Sanat Mektebi” üyelerinin hepsi benimsemektedir:

“Sanat gerçek anlamına yalnız milli değerler ve prensipler doğrultusunda ulaşabilir. Sanatçı bu prensip ve değişmez kuralları halktan alarak, kendi düşünce ve yaratıcılığında yoğunlaşarak çağdaş bir biçimde geri vermelidir. Bu da Türk milletini modern estetik anlayışını oluşturacaktır.” Bu cümleler “Hudu Sanat Mektebi”nin manifestosu niteliğindedir ve İ. Enveroğlu’nun yaratıcılığı bu fikrin en güzel örneklerini teşkil etmektedir (Bağirov, 2000).

İ. Enveroğlu’nun çalışmalarını birkaç başlık altında inceleyebiliriz. Bunlardan ilki, 1987 yılından 1989 yılına kadar süren birim sonsuzluk ve renk armonisi kurallarına dayanan ritmik birim tekrarlarıdır. Hudu Memmedov’un “Fonsuz Nakışlar” adını verdiği bu tarz çalışmalar Türk süslemelerinin kuruluş prensiplerinin çağdaş deneylerle öğrenilmesine dayanmaktadır. İkincisi 1989 yılında başlayarak 1992 senesine dek süren, doğadaki biçim yaratma kanunlarının estetik arayışlarına dayanan “Sistemler” resim dizisidir. Bu seride sanatçı kainatta mevcut olan hiyerarşik düzeni; atomların dizilişinden dev galaksilere kadar süren kademeli yapının simgesel anlatımıdır. Sanatçının bu resimlerinde yer-yer küçük damga işaretlerinin kullanılmasına tanık oluyoruz. Fakat, bu resimlere damgalar tamamlayıcı unsur olarak katılmaktadır. (Bkz. R. 35,36,37,38)

İ. Enveroğlu 1991 yılından itibaren kaya çizimleri, Türk damgaları ve yazıtlarındaki simgesel anlatımın çağdaş resme adapte edilmesi üzerinde düşünür. Bu yönelmeğe etki eden birkaç faktör vardır. Birincisi, Azerbaycan’ın bağımsızlık mücadelesinin başarıyla sonuçlanmasından doğan Türkçülük şuurunun yaygınlaşması ve buna bağlı olarak ta eski Türk tarihi ve kültürü ile ilgili yasaklı kaynakların gün yüzüne çıkmasıdır. Türk tarihi ve kültürünün değerli araştırmacıları, **Bahaeddin Ögel**, **Faruk Sumer**, **Nejat Diyarbekirli**, vb. eserlerinin Azerbaycan’da tanınması, aynı zamanda eski kaynaklardan **Kaşkarlı Mahmud’un**, **Moğol Tarihçisi Reşideddin’in**, **Gazi Bahadır Han’ın** Türk damga ve ongunlarını haber veren çalışmalarının bu yıllarda tanınması yukarıda bahsi geçen etkiyi kuvvetlendirmiştir. Bu araştırmaların etkisiyle İ. Enveroğlu, 1991-1993 yılları arasında tamamen eski Türk damgalarından oluşan “Proto-Türkler” serisini oluşturur. Ressam bu resimlerde Türk Dünyasının kağıt üzerinde simgesel birliğini oluştururcasına, Altay’dan Anadolu’ya uzanan geniş kültür coğrafyasında bulunan tarihi eserlerde yer alan damga ve simgeleri bir araya getirmiştir. Şüphesiz bunu yaparken de, en yakınında olandan, Azerbaycan arazisinde bulunan en eski Ön-Türk izleri taşıyan Gobustan ve Gemikaya kaya üstü abidelerinden başlamıştır. Tarihçiler bu abidelerin yaşını M.Ö. 9. bin yıla kadar

göstermektedir. Araştırmacılar bu abideler üzerinde aralarında eski Türk alfabesinin bazı harfleri de dahil, çok sayıda damga ve ideogram tespit etmiştir. (Caferov,1984). İ. Enveroğlu, ulaşılabildiği tüm tarihsel kaynaklardan yararlanarak, farklı zaman ve mekanlarda ortaya çıkmış çeşitli damga örneklerini çağdaş kompozisyon ilkeleri doğrultusunda harmanlamayı başarmıştır. (Bkz. R. 39,40)

“Proto-Türkler”(1991-1993) serisinden sonra İ. Enveroğlu sırasıyla, “Hunlar”(1995), “Damgalı Yüzler”(1997), “Mitler”(1999), “Türk Evreni”(2002) seri resimlerinde de, eski Türk damgalarını farklı ve yeni yorumlarla eserlerine konu edinir. “Hunlar” serisinde sanatçı, daha çok *Hun Hayvan Üslubuna* ağırlık verse de, damgaları kullanmaktan vazgeçmez. Bu resimlerde eski Türk heykel plastiğinin, Hun Hayvan Üslubunun kapalı mekan anlayışının ve girift istifli formların yoğun etkisi sezilmektedir.

Enveroğlu, “Mitler” ve “Türk Evreni” resim serilerinde de, eski Türk damgalarını yaratıcı bir şekilde yorumlar. Soyut simgelerin yalınlığından ve gizeminden doğan mistik bir atmosfer bu eserlerin geneline hakimdir. Bu serileri oluşturan resimlerin bir çoğunda, eski Türk ikonografyasına göndermeler mevcuttur. Aslında bu özellik damgalara ve soyut simgelere yönelen bir çok ressamın eserinde karşılaştığımız ortak özelliktir. Diğer yandan mitlerle damgalar arasında gizemli bir bağ söz konusu. Bu yüzden, damgalara yönelen çağdaş ressamların bir çoğu, ister istemez eski Türk ikonografyasının imgelerine açık ve ya gizli göndermelerde bulunmak zorunda kalıyorlar. Bu işlem tersine de işleyebiliyor. Eski Türk mitlerine yönelenlerin de damgalarla yüzleşmesi olasıdır.

“Damgalı Yüzler”de ise ressam, damgaları daha farklı bir konumda kullanır. Burada sanatçı, kadim Türk boylarına has çeşitli damga örneklerini bir araya getirerek, simgesel portreler oluşturur. Kaydedelim ki benzer yaklaşımları çok eski Türk eserlerinde de bulmak mümkündür. Orta Asya’da ve Avrasya steplerinde bulunan çok eski Türk eserlerinde çoğu zaman belirli simge ve motifler bir araya getirilerek farklı bir şekil veya form oluşturur. Günümüzde Gerçeküstüçülerin sıklıkla kullandıkları bu olay, kadim Türk sanatında yeni formlar yaratmanın farklı bir boyutudur. İ. Enveroğlu da, çok eski aynı zamanda çok yeni olan bu kültürel mirası yeniden canlandırmağa çalışmıştır. (Bkz. R.35,36,37,38). Sonuç olarak diyebiliriz ki, İ. Enveroğlu tekçe Azerbaycan’da değil, tüm

Türk Dnyası ressamaları içerisinde eski damgaları eserlerinde en fazla ve srrekli kullanan sanatçılardan biridir. (Bkz. Enveroğlu, 1999).

Sanatında kalıcı olmamakla beraber, damga izlerine rastladığımız Azeri sanatçılardan biri de **Mir Teymur**'dur. Mir Teymur, yetenekli grafik sanatçısı olmakla beraber, küçük hacimli seramik çalışmaları ile de tanınmıştır. Çalışmalarında Azerbaycan folkloru ve yöresel kaynaklardan hareket etmektedir. Özellikle eski Bakü'nün tarihi mimarlık abidelerini konu alan grafik çalışmaları dikkat çekmektedir. Ressamın 2002 yılında ürettiği "İçeri Şehir" grafik serisinde kadim damga örneklerinin, eski mimarlık abidelerinin fonunda yer alması ilgi çekicidir. Bakü şehrinin 2000'de fazla yaşı olduğu, bu şehirde çok eski Türk boylarının yaşadığı bazı kaynaklarda ileri sürülmektedir. Bir dönem mecusî'lerin Mekke'si sayılan bu şehrin etrafında çok eski damga ve simgeler arkeologlar tarafından tespit edilmiştir. Mir Teymur, Eski Bakü'yü eserlerine konu edinen yüzlerce ressamdan farklı olarak, ilk kez bu şehri damgalarla birlikte resmetmiştir. "İçeri Şehir" (2002) serisinde milli Azerbaycan motiflerinin yanı sıra çok eski Kıpçak damgalarını da kullanmakla, Bakü'nün Türk tarihindeki önemini vurgulamak istemiştir. (Bkz. 41,42)

Eserlerinde bir dönem damga örneklerine yer vermiş bir başka Azeri sanatçı da **İsmail Memmedov**'dur. Birbirinden farklı üslup ve tarzlarda resimler yapan sanatçı, bir dönem eski Türk destanlarını konu alan bir dizi resim yapmıştır. Eserlerin konusuna bağlı olarak da, eski Türk damgalarına benzer simgesel işaretleri resimlerinde kullanmıştır. Özellikle ünlü Oğuz destanı "Dede Korkut Kitabı" nı konu alan eserlerinde eski Türk damgalarının izlerini bulmak mümkündür. (Bkz. R. 43,44)

Senem Kurbanov çağdaş Azarbaycan resminde kendine özgü üslubu, ulusallıkla evrenselliği bir arada yürütebilme yeteneği, çağdaş sanat verileriyle geleneksel değerleri kaynaştırma yolundaki başarısıyla seçilmektedir. Genellikle minyatür sanatından aldığı birtakım verileri modern grafik sanatının ilkeleriyle yorumlayan sanatçı, bazı resimlerinde eski Türk damgalarına da yer vermiştir. (Bkz. R. 45,46)

Eserlerinde eski Türk damgalarının izlerini bulabildiğimiz bir başka Azeri sanatçı da **Kemal Ahmet**' tir. Kemal Ahmet "Abşeron Mektebi" ressamaları içerisinde kendine özgü renk ve kompozisyon anlayışı, mitoloji ve halk edebiyatının derin izlerini taşımakla seçilir.

Daha çok içsel yaşantılarının dışavurumu olarak görülen resimlerinde yer yer eski Türk damgalarına ve sembollerine göndermeler yapması simgeci yaklaşımının bir ürünüdür. Hayatının son yıllarında ağırlık kazanan bu eğilim onun sanatının ulusal kimlik arayışlarındaki yerini daha da anlamlı kılar. Özellikle sanatçının “Kobustan” ve “Kompozisyon” serilerinde eski Türk damgalarının etkisi daha çok hissedilmektedir. (Bkz. R. 47,48,49,50)

Kaydedelim ki, eserlerinde Eski Türk yazıtları ve damgalara yer veren Azeri ressamların sayısı son yıllarda artmıştır. Bu sanatçılardan **Nazim Bekşiyev, Şamil Buksayev, Enver Karayev** vb. isimlerini anabiliriz.

Bu araştırmada, daha çok Türk tarihi ve kültürüne araştırmacı yaklaşımları ile seçilen, özgün tarz ve üsluba sahip sanatçıların alınmasına özen gösterdik. Sovyetler Birliğinin dağılmasından sonra (1991), Azerbaycan Resim Sanatında önemli değişikliklerin yaşandığı gözlemleniyor. Ressamlar özgür sanat ve fikir ortamından faydalanarak, birbirinden farklı sanat akımları ve disiplinlerine yönelmişler. Gecikmeli de olsa, modern ve post-modern sanat akımlarının yaygınlaşması bu değişimlerin başlıca göstergelerinden sayılabilir. Eski Türk yazıtları ve damgalarının da bu yıllarda resim sanatına yansıdığı dikkatlerden kaçmaz. 1992-2000 yılları arasında damga ve yazıtlardan yararlanarak, yeni arayışlar sürdüren sanatçıların sayıları oldukça artmıştır. Bu sanatçılar içerisinde konuya özden bağlı olanlarla, ara sıra resimlerinde damga kullanarak “modayı takip etmek” isteyenlerin ayrıştırılması gerekmektedir. O dönem iktidarda olan milli hükümetin, milli ruh ve vatanseverlik duygularını canlandırmak isteğine, ulusal eğitim, kültür ve sanat politikalarına katkıda bulunmak isteyen sanatçıların yanı sıra, eski Sovyet rejiminin samimiysiz sanat anlayışını korumak isteyen bazı sanatçılarda çıkmıştır.

Sonuç olarak, ister kalıcı olsun, ister olmasın Eski Türk damga ve yazıtlarının Çağdaş Azerbaycan Türk resminde kullanılması üzerinde durulması gereken sanatsal ve sosyo-kültürel bir olgudur. Sovyetler Birliğinin dağılmasından sonra, Türk cumhuriyetlerinde görülen kültürel anlamda öze dönüş hareketinin, resim sanatında en belirgin örneği, Eski Türk damga ve motiflerinin yeniden ele alınıp yorumlanmasıdır diyebiliriz.

4. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ESKİ TÜRK DAMGALARI

4.1. Çağdaş Türk Resim Sanatının Evreleri

Türk resminin Batı ile temasının kökleri her ne kadar, Fatih dönemine kadar uzansa da, geleneksel minyatür sanatına bağlılığın 19. Yüzyıla kadar devam etmesi bilinmektedir. 18. yüzyıldan itibaren, Batı ile ilişkilerin devamlı hale gelmesi sonucu, geleneksel yapının giderek Batı değerleri doğrultusunda değişime uğradığı doğrulanmıştır. Hele, Levni döneminde Türk minyatürlerinde görülmeğe başlayan, ışık-gölge ve perspektif gibi değerlerin yansıtılması, Türk resminde değişimlerin başlangıcı sayılabilir. Bunun ardından, haritacı olarak yetiştirilen subay adaylarının çizim yeteneklerinin geliştirilmesi amacıyla Mühendishane-i Berri Hümayun ve daha sonra Harbiye Mektebi'ne Batı anlamında resim derslerinin konulması, minyatür geleneğinden uzak yeni bir resim dilinin benimsenmesinin başlangıcını oluşturmaktadır.

19. yüzyılın ikinci yarısında Mühendishane, Tıbbiye ve Harbiye'den sonra Mekteb-i Sanayi, Galatasaray Lisesi ve Darüşşafaka Lisesi programlarına resim derslerinin konduğu da bilinmektedir. Ardından, 1883 yılında açılan Sanayi-i Nefise Mektebi gerçek anlamda Batı tarzında Türk resminin oluşmasında önemli katkıda bulunmuştur. Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Mahmud Münir dönemin en ünlü Türk ressamlarıdır. (Elmas, 2000).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve 1914 Kuşağı: 1908'de II. Abdülhamit'in tahttan indirilerek II. Meşrutiyet'in ilanı ile yaratılan özgürlük ortamı içinde 1909'da Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim Bey'in ve Sanayii Nefise mezunu Osman Asaf'ın önderliğinde Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur. Aynı adla yayınlanan gazetede sanatın sorunları, etkinlikleri ve günlük olayların yer aldığı görülür. Bu topluluğun çalışmalarıyla Çağdaş Türk Resminin temeli atılıyordu. Bu topluluk daha sonra 1912'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayii Nefise Birliği, 1926'dan sonra da Güzel Sanatlar Birliği olarak varlığını sürdürmüştür. (Tansuğ, 1993).

Cemiyetin ilk kuruluş çalışmalarına Ruhi Arel, Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şerif Abdülkadirzade, Hüseyin

Haşim, Ahmet İzzet, Mehmet Muazzez, Mahmut ve İzzet Mesmur adlı sanatçıların katıldığı bilinmektedir. Daha sonra Osman Asaf, Darüşşafaklı Galip, Ömer Adil, Nazmi Ziya, Hüseyin Avni Lifij, M. Ali Laga, Feyhaman Duran, Vecihi Bereketoğlu, Namık İsmail, Üsküdarlı Cevat Gökteniz, Celal Esat Arseven, Mihri Müşfik, Mithat Rebiî, Müfide Kadri'nin katılmalarıyla da Cemiyet önemli ve etkin bir sanatçı birliği haline gelmiştir. Grubun önemli temsilcilerinden İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat, Avni Lifij gibi sanatçılar, artık Avrupa'da terk edilmeye başlamış olan Empresyonizm'i (izlenimcilik) yurda getirdiler. Bu kuşağa, 1914 Kuşağı ya da Çallı Kuşağı da denir. İbrahim Çallı popülarlığı, coşkusu, yaşam biçimi, sezgi gücü ile gruba bayrak olmuş, nû, natürlmort ve çok sayıda figürlü kompozisyonlar yapmıştır. (Elmas, 2000., Tansuğ, 1993).

Şişli Atölyesi: 1914 Kuşağı'ndan sonra I. Dünya Savaşı sırasında Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından, İstanbul'un Şişli semtinde, savaş resimleri yaptırmak için bir atölye kurulmuştur. Sami Yetik, Hikmet Onat, Ali Sami Bayar ve Ruhi Arel gibi asker ressamın yer aldığı sanatçılar, duygusal yanı ağır basan savaş resimleri yapmışlardır. (Tansuğ, 1993).

(1929) Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği: 29 Ekim 1923 Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türkiye'de her alanda bilim ve sanat eğitimi alan kurumlar batı uygarlığını hedef olarak seçmişlerdir. Avrupa'da eğitime gönderilen bu sanatçılar 1914 kuşağına karşı 1929'da yurda döndüklerinde Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurdular. Bu birliğin kurucuları arasında Ressam Refik Fazlı Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik , Mhmut Cüda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ve Heykeltıraş Zühtü Müridoğlu bulunmaktaydı. Teknik bakımdan birbirinde ayrılan bu sanatçıların ortak kaygıları, empresyonistlerin renklğine karşı tablonun desen yapısı, çizgisel kuruluşu üzerinde durmaktı. Turgut Zaim'de bu guruba katıldı. Ancak bu gurupta çok çeşitli sanat görüşleri olan sanatçılar belli bir birlik kaygısı taşımadıklarından kısa sürede dağıldılar.

1933 D Grubu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Çağdaş eğilimlerin kapılarını Türkiye'de aralarken, 1933 yılında bir gurup sanatçı batıda 30 yıldır yaygın olan Kübiz'mi yurda getirerek "D GRUBU"nu kurdular. Çağdaş Batı sanatının yabancı

olan Türk Toplumunu, önceki ressamın yapıtlarına henüz alışmış iken, kendini yeni bir üslup içinde buluyordu. Biri heykeltıraş, beşi ressam olan bu sanatçılar Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu'ndan ibarettir. D Grubu'na daha sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim'de katılmıştır. D Gurubunun sanatsal yönden çıkış noktası; kompozisyonu Kübist ve Konstürüktivizm akımlarından esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturmakta. Bu topluluğa katılmadan bağımsız olarak çalışan ve Türk Resminde önemli yeri olan bir çok sanatçı da vardır. İlhami Demirci, Şemsi Arel, Maide Arel, Şefik Bursalı, Hamit Görel, Ziya Keseroğlu gibi.

1941 Yeniler Gurubu: Atatürk'ün ölümünü izleyen (1938) yıllarda II. Dünya Savaşı patlak vermiş, bu savaşa katılan ülkeler kadar, katılmayan Türkiye gibi ülkelerde ekonomik yönden olumsuz etkilenmiştir. 1940'lı yılların başında İstanbul'da kentlinin yoksul yaşam kesitlerini konu alan, toplumsal sorunları işleyen resimlere yer veren "Yeniler" adıyla bir gurup doğmuştur. (1941). Nuri İyem, Abidin Dino, Turgut Atalay, Haşmet Akal, Avni Arbaş, Sellim Turan, Melih Devrim bu gurubun önemli sanatçılarıdır.

(1947) 10'lar Gurubu: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölye öğrencilerinden oluşan Batı tekniğini Türk geleneksel sanatlarıyla bağdaştırarak yeni sentezlere ulaşan 10'lar Gurubunun önemli ressamı Orhan Peker, Nedim Günsur, Turan Erol, Adnan Varınca'dır.

Türkiye'de sanat ve kültür yaşamında modern ve evrensel programlara, önceki dönemden daha yakın dönem 1950'lerde başlar. Bu dönemde sosyal yapıda ki önemli değişiklikler, batı dünyasında geçerli olan tavır ve hareketlerin kitle iletişim araçları sayesinde anında izlenebilmesi sanatta bir çok yeniliğin uygulanmasına ve kişisel çabalara önemli sanatçıların yetiştirilmesine vesile olmuştur.

Yüksel Arslan, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Utku Varlık, Mehmet Güleriyüz, Adnan Çöker, Burhan Uygur gibi kimi gelenekten, mimari forumlardan, kimi figürsel ağırlıklı değişik yorumlarla, kimi de soyut çalışmalarıyla son dönemlerde Türk resminde yerlerini almış sanatçılardır.

4.2. Çağdaş Türk Resminde Eski Türk Damgaları

Çağdaş Türk Resminde 1940'lı yıllarda Turgut Zaim'le başlayan, geleneksel ve yerel değerlere yönelme çabaları, giderek artan ulusal resim arayışlarının tetikçisi olma niteliğindedir. Daha önceleri Türk resminde benzer çabaların varlığı bilinse de, bu çabaların niteliği farklıdır. Özellikle, I. Dünya Harbi sırasında Şişli Atölyesinde çalışan ressamın ulusal konulu resimler yapmışlardır. Fakat bu resimlerde ki, ulusallık anlayışı konularla sınırlı kalmış, ulusal plastik ve estetik kaynaklardan yararlanılmamıştır.

1940'lı yıllarda ise, sanatta ulusallık sorunu kapsamlı bir şekilde gündeme gelmeye başlar. Siyasetçi, sanatçı, aydın ve yazarları da içine alan geniş bir tabana yayılan bu sorun, 1935' den itibaren Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ulusal değerler ve kaynaklar konusunda bir birinden farklı çözümler üretme çabalarıyla güncelleşerek, başka sanatçılar tarafından da kabul görmeğe başlar. Türk Resminde ulusallık arayışlarını ve minyatür etkilerini konu alan doktora çalışmasında, Hüseyin Elmas konuyla ilgili tespitlerini şöyle dile getirir:

“ 1940 yılında gündeme oturan sanatta ulusallık sorunu sanatçılar tarafından da kabul görmeye başlar. II. Dünya Savaşı yıllarına rastlayan ve savaşın hemen ardından etkisi görülmeye başlayan bu arayışın öncülüğünü mimaride Sedat Hakkı Erdem Bey üstlenir. Hatta başlangıçta geleneksel kaynaklara yönelen arayışları reddeden ve eleştiren D Grubu'nun bazı üyeleri bu yıllarda fikirlerinden ve sanat anlayışlarından tavizler vererek minyatür, hat gibi geleneksel sanatların esinlerini resimlerine taşırlar. Dönemin sanatçıları gibi yazarları da yeni bir toplumsal eğilim olarak beliren milliyetçilik ve milli sanat çevresinde birleşerek toplumsal görüşü alevlendirmeye çalışırlar. Diğer yazarlar gibi İsmail Hakkı Baltacıoğlu'da, bu moda fikrinsel yorumlarıyla, özellikle de resim sanatına ilişkin önerileriyle katılır.” (Elmas, 2000).

Yukarıda belirtildiği gibi, resimde Batı akımlarını körü körüne taklidin iyi bir sonuç veremeyeceğini anlayan aydın ve sanatçılar, doğru çözümün ulusallıktan ve milli değerlere yönelmekten geçtiğini kabullenmişler. Günümüze değin güncelliğini korumuş olan bu önemli sorun, yeni buluşlar ve teknik vasıtaların katkılarıyla devam etmektedir. Sanat dergileri ve güncel yayınlarda, çeşitli sanat etkinliklerinde benzer arayışların izlerini sürebiliyoruz. Burada değinilmesi gereken önemli husus, ulusal resim arayışları

sürdüren sanatçıların esinlendiği geleneksel kaynakların başında, minyatür ve hat sanatı gelmesidir. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve öğrencileri bu kaynakların dışında nakış, dokuma, mozaik, kırkpare, halk resimleri ve mimari gibi farklı kaynaklardan beslenen eserler üretmişlerdir.

Çağdaş Türk resminde milli geleneklerden hareketle yeni oluşumlar sergilemek eğilimleri 1940'lerden günümüze değin süregelmektedir. Bu oluşum içerisinde, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Yüksel Arslan, Erol Akyavaş, Ergin İnan, S. Saim Tekcan, Devrim Erbil vb. sanatçıların geleneğe bağlı çağdaş Türk resmi kurma çabaları özellikle seçilmektedir. Adı geçen sanatçıların özgün yaratıcılıklarını besleyen kaynaklar, minyatür, hat, çini, geleneksel mimari formları, Türk el sanatlarından halı-kilin, yazmalar, nakışlar, karagöz oyunu ve halk resimleridir. Bu saydıklarımız geniş anlamda Osmanlı, dar anlamda Anadolu bütünlüğü içerisinde yer alan sanat dallarıdır. Konumuz olan Eski Türk damgalarının çağdaş Türk Resmine etkisi, saydığımız kaynaklar içerisinde en az kullanılmışı ve nispeten yeni olanıdır.

Ulusal resim arayışları ekseninde , damga ve benzeri işaretleri Türk resminde kullanan sanatçılar içerisinde **Bedri Rahmi Eyüboğlu** ilk akla gelen isimlerdendir . Çok yönlü kişiliğiyle Türk kültür ve sanat hayatına damgasını vurmuş bir ressam ve sair olan sanatçı, izlenimcilikten nakış sanatımıza, halk sanatından ilkel sanatlara, mozaikten mimariye, şiirden müziğe, fotoğraf, tiyatro ve sinemaya dek çok farklı alanlara ilgi duymuş, resim ve yazılarında bu konuları işlemiştir. Ayrıca sanatçı, Çağdaş Batı Resminde eski yazıtlara, Doğu estetiğine ve ilkel sanatlara merakları ile bilinen Matisse, Klee, Miro gibi sanatçıların yadurğanmayacak etkilerini de kendi sanatına katarak, Türk resminde özgün bir tarz yaratabilmiştir.

Fakat. sanatçının eserleri ve yazılarıyla yakından ilgilendiğimizde, damga ve imlerin Bedri Rahmi Eyüboğlu sanatını dolaylı yoldan etkilediğini söyleyebiliriz. Ressam 1940 – 1960 yılları arasında yaptığı çizim, resim , mozaik, rölyef ve düzenlemelerinde bir çok nakış ve simge öğesi kullanmıştır. Fakat, bu öğeler, belirli bir yörenin ve ya dönemin motifleri olmaktan çok, çağdaş bir yorum, benzer dilde yeni ifadeler kullanma niteliğindedir. Zira sanatçı, geçmişi körü körüne taklitten her zaman kaçınmıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat hayatı, çok yönlü ve çok renklidir. Başlangıçta İzlenimcilik, Kübizm, Dışavurumculuk gibi Batı kökenli çağdaş sanat akımlarının etkisinde kalan sanatçı, giderek bu akımların kalıcı yanlarıyla halk kültürünün, ulusal sanat geleneklerinin biçim ve renk dilini kaynaştırmayı başarmıştır. Turgut Zaim'den farklı olarak, onun yararlandığı kaynaklar sadece minyatürle sınırlı olmayıp, bilakis kilim, yazma, çini, nakış, halk resmi, mimari gibi, geniş bir kültür etkileri içermektedir.

Daha öncede değindiğimiz gibi, eski Türk damgaları taşlar ve kayalar üzerinden, silah ve günlük kullanım eşyalarından, yazıtlardan dokumalara ve kilimlere aktarılırken, belirli üslup ve ifade değişikliklerine uğrayarak ilkin anlamlarından soyutlanmıştır. Bu bağlamda günümüzde bile kullanılmakta olan bir çok nakış ve bezeme motifinin, ilkin damga ve yazıtlardan türediğini söyleyebiliriz. Bu yüzden, Bedri Rahmi Eyüboğlu sanatına damgaların dolaylı yoldan yansıdığını dile getirdik. Bilindiği üzere sanatçı, bir çok yazı ve konuşmasında, plastik uygulamalarında, nakış konusunu sıklıkla gündeme getirerek, Modern resim ve nakış paralelliklerini vurgulamıştır.

Ayrıca, halk sanatlarındaki bir takım plastik öğelerin çağdaş sanatlarla örtüşmesi, tesadüf olmaktan, yüzeysel benzeşmekten öte, Türklerin ve diğer Doğu halklarının estetik ve felsefi dünya görüşünün temelinde duran kriterlerle, Modern sanat kuramcılarının fikirlerinin aynı yöne çıkması sonucudur. Sanatçı, bu gerçekliğin farkındadır ve eserlerinde halktan motifleri birebir taklit etmekten kaçınmaktadır. Olayın özüne inerek, milli sanat dilinde yeni sanat yaratmak sanatçının fikirlerinin esasını teşkil etmektedir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu "Kilim" başlıklı bir yazısında görüşlerini şöyle belirtmiştir:

"...Diyeceğim şu: Yirmi metrekairelik bir kilimi örmeğe niyet eden bir köylü... Bu iş nasıl başlar? İlk krokiler? İlk hazırlık desenleri? İlk şema yollu çiziktirmeler. İççe V'ler mesela. M'ler veya koca koca Z'ler, Y'ler, U'lar. Peki niye ille de alfabe? Niçin çitler, yabalar, kürekler, ağaçlar değil. Harfleri seçmenin sebebi, kilimdeki nakışların doğadaki eşyayı taklide yönelmemiş olmaları..." (Eyüboğlu, 1986)

Bildiğimiz gibi doğayı taklitten kaçınmak hem çağdaş sanatçıların, hem de Eski Türk sanatı ustalarının ortak özelliğidir. Sanatçı da bu hususu dile getirir. Diğer yandan, V'ler, M'ler, Z'ler, Y'ler, U'lar derken de, aslında kilimlere yansımış damga ve imleri tarif eder.

Eski Türk damga motifleri de asla doğayı taklit etmez. Birkaç soyut çizgi, birkaç geometrik eleman çöya ve olayları simge olarak ifade eder.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun " Ebabel Kuşu", "Hayatağacı", "İstanbul", "Motif", "Kilimli", "Horon", "Kırkayak", "Eski Yazıtlar" isimli eserlerinde ve çeşitli yerlerde uyguladığı mozaik ve rölyef panolarında damga, im vb. motiflerle karşılaşırız. (Bkz. R.51,52,53,54,55,56). Sayılan eserleri yakından incelediğimizde, eski Türk yazıtlarını, kaya çizimlerini, damga ve imleri çağrıştıran semboller ve motifler ister plastik unsurlar, ister konu bakımından örtüşmektedir. Aza indirgeme, şematik çizim tarzı, alegorik ifade vb. niteliklerle bu resimler damga geleneğine bir uzantı karakterindedir.

Çağdaş Türk Resminde eserleri ile damgalar ve imler arasında bağlantı kura bileceğimiz bir diğere sanatçı da, Adnan Turani'dir. Adnan Turani ister kuramsal yazıları, ister eserleri ile Türk sanatında özgün bir yere sahiptir. Türk resminde 1950'lilerden sonra hızla yayılan non-figüratif (nesnesiz sanat) sanat eğilimi içerisinde yer almaktadır.

Türkiye'de soyut sanat arayışlarının, 1947 yılından itibaren çok partili dönemim başlamasıyla koşutluk sergilediğini söyleye biliriz. 1950'li yıllarda Demokrat parti iktidarının dışı açılma politikaları doğrultusunda, ülkeye giren bir çok yabancı sanat kitapları ve dergiler ve yurt dışına gidip dönen bazı sanatçılar sayesinde soyut sanat Türk ressamlarının da ilgi odağı haline gelmiştir. Özellikle Amerikan soyut- dışavurumculuğu Avrupa'da olduğu kadar, Türkiye'de de etkilerini gösterir. Soyut sanatın Türkiye'de benimsenmesi hiç de kolay olmaz. Nitekim, geleneksel Türk sanatının soyut temayüllü oluşunu ileri sürerek, bu sanatın halk tarafından yadırganmayacağını savunanlarla, figüratif sanatın vazgeçilmez olduğunu düşünenler arasında fikir ayrılıkları da kendini gösterir. Başka bir tartışma konusu ise, soyut sanat yaparken nasıl bir yol izlenmesidir. Kimi sanatçılar yerel ve ulusal geleneklerin doku ve biçim kalıplarını kullanmaktan yana olurken, kimileri de bunun yaklaşımın Türk resmini taklit ve kısır döngü içerisinde sokacağı kanısındadır (Tansuğ, 1993).

Tansuğ, bahsi geçen konuda şunları dile getirir: "*Soyut sanatla ilişkisi kurulabilecek bir tür olarak, Türk resminin kübist-konstrüktivist yöndeki çabalarına, resim dışı da denebilecek bir destek oluşturan folklorik nakışlara dayalı biçim geometrisi yaygın bir*

eğilim olmaktan en çabuk kurtulandır. Şüphesiz çağdaş Türk resminin geleneksel anonim özellikler taşıyan eski biçim verileriyle sürekli bir ilişkisi olması gerekir. Fakat bu ilişki, biçimsel aktarmalar düzeyinde kalmayacağı için, eski motif düzenlemelerinden esinlenen soyut anlayışta yeni tuval resmi çalışmalarının büyük bölümü başarısız kalmış, ancak pek azı başarıya ulaşmıştır.” (Tansuğ, 1993).

Aslında Sezer Tansuğ’un altını çizmeğe çalıştığı bu tespitler, ulusal kaynaklardan yararlanmada izlenmesi gereken en doğru yol gibi görünmektedir. İleride Türk Dünyası ressamlarının da benzer sorunlarla karşılaştığını göreceyiz. Bu anlamda Adnan Turani’nin konuyu ele alış biçimi üzerinde durmakta yarar var. Sanatçının 1970’li yıllarda yaptığı soyut düzenlemelerinde eski Türk yazıtlarına ve damgalara açık bir gönderme sezilmekte beraber, çağdaş pentür kaygıları ön plandadır. Bu resimler kapalı kompozisyon formunda, Modern resmin öncülerinden Paul Klee’nin son dönemlerinde yaptığı resim-yazı çeşitlemelerini de anımsatan, piktogram-ideogram benzeri simgesel işaretlerden oluşan düzenlemeler içermektedir. “ Sakin Denizi dinliyorum” (1976), “Yeşil İçin Şarkı”(1972), ”Piktografi”(1972) vb. isimli tablolarında eski Türk damgalarının izlerini sürmek mümkündür. Özellikle Eskişehir Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanat Müzesinde sergilenen “Anadolu” isimli tablosu, sanatçının damga ve benzeri motiflere bilinçli yaklaşımı, konu ile plastik elemanların uyumlu sentezi, damga ikonografisinin çağdaş yorumu gibi özellikleri ile dikkat çekmektedir. (Bkz. R. 57,58)

Türk resminde soyut sanat arayışları sürdüren ressamlardan, hat sanatı ve kaligrafiden esinlenerek çağdaş düzenlemeler sunan **Abidin Elderoğlu, Sabri Berkel, Erol Akyavaş** gibi sanatçıların da belirli dönem yapıtlarında piktografik çağrışımlar yapan resimlerle karşılaşırız. Bu sanatçıların kimi dönem eserlerinde, damga benzeri işaretlerle karşılaşmak mümkündür. Özellikle 1950’liler sonrasında geometrik ve arabesk soyutlamalarla dikkat çeken Sabri Berkel’in Doğu kaligrafisinden esinlenen düz ve saydam yüzeyler üzerindeki grafiksel düzenlemelerinde eski Türk damgalarının estetik ve plastik özellikleriyle çağrışımlar yapan özellikler mevcuttur. (Bkz. R. 59,60,61,62)

İster kişiliği, ister sanatıyla Türk Dünyasının kültürel ve sanatsal verilerine duyarlı yaklaşımıyla seçilen sanatçılardan biri de **Rauf Tuncer**’dir. Rauf Tuncer, sanatında eski Türk yazıtlarını, damgaları, Orta Asya Türk motiflerini devamlı kullanan bir ressam.

1955 yılı Rize doğumlu sanatçı, 1987 yılından beri yurt içi ve yurt dışında karma ve kişisel sergilere katılmakta, güncel sanat haberlerine konu olmaktadır. Sanat hayatına atıldığı günden beri, Milli ve yerel kaynaklara samimi yaklaşımıyla seçilen sanatçı, bu duyarlılığını çağdaş bir biçimde tuvaline aktarmayı başarmıştır. Soyut sanat temayüllü olan Rauf Tüncer eserlerinde dini ve milli unsurları bir arada kullanmaktadır. Sanatçı, ulusal kültür tabanından aldığı verileri kimi zaman birebir kullansa da, kullanım tekniği açısından özgündür. Hat sanatından, Orhun yazıtlarından, Pazırık'tan, Selçuklu süslemelerinden aldığı motifleri şablon olarak kullanır. Bu yönüyle Rauf Tüncer, özgün baskı ustası S. Saim Tekcan'ın izini sürer nitelikte görünse de, İslam öncesi Türk sanatı verilerine yaklaşımı ve düşünce biçimi ile ondan ayrılmaktadır. Diğer bir taraftan, Rauf Tüncer baskı tekniğinden daha zor olan yağlı boya ve akrilik tekniklerinin tüm imkanlarını renkçi bir yaklaşımla sergilemektedir. Sanatçının "Hat serisi", "Folklorik Resimler", "Orhun Resimleri", "Orhun Yazıtları" gibi, içerikleri adlarıyla örtüşen resim serileri mevcuttur. Eski Türk damgaları ve yazıtlarını içermesi açısından "Orhun Resimleri" ve "Orhun yazıtları" dikkat çekmektedir.

Rauf Tüncer bir Türk milliyetçisidir. Fakat, benzer düşünce yapısına sahip bir çok sanatçı gibi, ideolojik görüşünü populist-toplumcu yapıda sergilemez. Bilakis, sanatçı için plastik ve estetik kaygı ön planda yer almaktadır. Sanatçı bu yönüyle, Türk Resmine yeni ifade biçimleri katmak isteyen çağdaş sanatçılarla paralellik gösterir. S. Saim Tekcan, Erol Akyavaş, Ergin İnan ve daha sora Serpil Akyıl, seramik sanatçısı Zehra Çobanlı, eserlerinde evrensel anlatım için yöresel ve tarihsel öğeleri kullanmaktadırlar (Ayhan,2002).

Sanatçının ulusal kültür verilerini bozmadan, deforme etmeden, hatta şablon kullanarak birebir aktardığını söylemiştik. Daha önceleri Türk resminde bu tarz yaklaşımlar sergileyen sanatçıların çokta başarılı oldukları söylenemez. Rauf Tüncer'se, bu aktarmayı yaratıcı bir şekilde olgunlaştırmakla kalmayıp, farklı bir tat, yeni bir sunuşla güncelleştire bilmiştir. Merih Ercan sanatçı ile ilgili görüşlerini şöyle sıralar:

".... Rauf Tüncer'in eserlerini bir arada gördüğümüzde, ortak bir estetik kaygının organik bir bütünlük içinde ele alındığı gözlenmektedir. Kaligrafik etkiler yanılısamanın ötesinde tarihsel bir gerçeklik olarak yakalar insanı. Tablolardaki organik bütünlük, coşkusal bir titreşim uyandırmakta, tarihsel imgeler belli belirsiz insanı sarmaktadır. Bu

estetik tavrımızda real gerçeklikten irreal gerçekliğe geçmemiz uzun sürmez. Tasarımlarsa irrealite tabakalar halinde algılanmaktadır. Bu tabakalar arasındaki yollar, insanı tarihsel geçmişiyle karşılaştıran imgelerle donatılmıştır. Doğu sanatının kaligrafik etkisiyle emeğin, kültürün, tarihsel mirasın yüzyılların gerisinde nakış gibi sarmalamaktadır. İzleyeni zaman zaman kendini ele veren arkaik-anıtsal formları tarihsel geçmişi ile buluşturup, tatlı bir romantizm yaşatırken insanı gururlandırır. Ancak bu uzun sürmez, anlatım bir tür tabiat mistisizmi içinde, kaligrafik estetiğe bırakarak insanı içine alır.”
(Ercan, 2002).

Rauf Tuncer'in "Orhan Abidelerinden Yansımalar" serisi, ister tarihsel malzemeni kullanım şekli, ister resim tekniği açısından yetkinlik sergilemektedir. Damgalar ve Türk yazıtları farklı ölçülerde, ritmik bir kararlılıkla yinelenerek polifonik müziğe koşutluk sergileyen bir görünüm arz etmektedir. Sulu boya resmi tadında bir renk yumuşaklığı, taş ve kaya dokusu izlenimi veren zeminlere farklı bir derinlik katmaktadır. Sanatçı, bir yandan tarihsel dokunun hazzını tattırırken, diğer yandan çağdaş resim sanatının verilerini de ihmal etmez. Bilinen veya tanıdık öğeleri, bilinmeyen, gizemli bir atmosfere sokmak, eski olanla yeni olan arasındaki hassas dengeyi korumak bu resimlerin başlıca özellikleridir. Ayrıca, Rauf Tuncer'in sanatçı olarak başka bir özelliği de, eski Türk yazıtların ve damgaların estetik ve plastik yönünü keşif etmesidir. Bu yönüyle sanatçı, Türk Resminde en duyarlı yaklaşımı sergilemektedir. (Bkz. R. 63,64,65,66)

Sıkça deydiğimiz gibi, Çağdaş Türk Resminde yeni bir yaklaşım olan, eski Türk yazıtları ve damgalardan yararlanma Türkiye sanatçıları içerisinde henüz yaygınlık kazanmamıştır. Çağdaş Türk Resminde, eski Türk yazıtları ve damgalarına eğilerek, yeni sanatsal arayışlar sürdüren sanatçılar içerisinde **Kut Kaya Sanatı Grubu** elamanları, bu konuya özgün yaklaşımları ile seçilmektedir.

Kut Kaya Sanatı Grubu, batikte Türk Kaya resimlerini sanatsal yaklaşımla ele almak, tanıtmak ve Türk sanatının, geçmişten bugüne bu en eski yapıtlarını yorumlayarak sunmak üzere oluşmuştur. Gruba, Türk Kaya Sanatının sanatsal olduğu kadar tarihî değerinin anlaşılması noktasında **Prof. Dr. Sema Barutcu Özönder** doğrudan düşünce ve görüşleriyle bilimsel desteğini vererek, kaya resimlerinin kaynak malzemesini temin etmiştir.

Kut Kaya Sanatı Grubu, Prof. Dr. Ülker Muncuk'un atölyesinde yetişmiş, Türkiye'nin batık sanatında sayılı ressamlarından olan Nurgül Eren'in atölyesinde 1996 yılında çalışmalarına başlamıştır. İlk resim sergisini Haziran 1997 yılında Ankara'da Türk Dil Kurumu Sergi salonunda açmıştır. Kut Kaya Sanatı Grubu batık çalışmalarını kendi atölyesinde sürdürmektedir. (www.koksav.org.tr/kut_index1.htm).

Gruba ait Web sitesini incelediğimizde, eski Türk sanatı ile ilgili çitli bir bilimsel araştırma ile karşılaşyoruz. Sanatçılar sadece eski Türk sanatından esinlenerek yaptıkları çalışmaları sergilemekle kalmamış, aynı zamanda Türk sanatının en eski devirleri ile ilgili ulaştıkları tüm kaynakları da kendi sitelerine ekleyerek önemli bir faaliyet gerçekleştirmişler. Ayrıca, bu sitede dünyanın bir çok yerinde var olan kaya çizimleri örnekleri ve bu örneklerden hareketle yeni düzenlemeler yapan sanatçılara da ulaşmak mümkündür. Kaydetmek gerekiyor ki, eski çağ veya prehistorik çağ sanatına dünyanın bir çok yerinde sanatçılar tarafından büyük ilgi duyulmakta ve çağdaş sanat arayışlarında başlıca kaynaklardan biri olarak görülmektedir. Çağdaş sanatın, P. Klee, J. Miro, A. R. Penck gibi büyük ustalarının yanında, Amerika, Afrika ve Avustralya yerlilerinin geleneklerine bağlı çağdaş sanat arayışları benzer platformlarda gelişmeler arz etmektedir.

Kut Kaya Sanatı Grubu'nun çalışmalarında dikkate değer yön, çok eski Türk çizimlerindeki estetik ve plastik özellikleri hissetmeleri ve bu duyularını batık tekniğinin imkanları ile kaynaştırabilmeleridir. Diğer yandan Türk damgalarının en eski örneklerinin taşlar ve kayalar üzerine kazındığını göz önünde bulundurursak, kayalar ve dikili taşlar üzerinde formalaşan (şekillenen) damga stiliğinin sonradan deri, ahşap, metal vs. üzerine geçtiğini söyleye biliriz. Kut Kaya Grubu üyeleri de, kaya üstü abidelerden yola çıkarak, yeni düzenlemeler oluştururken, ilkin damga ve imleri de, kendi eserlerine işlemişlerdir. Eserlerinin altında, kullandıkları tarihsel kaynakları da belirtmeleri, bu eserlere ayrı bir değer kazandırmaktadır. (Bkz. R. 67,68,69,70,71,72)

5. ÇAĞDAŞ BATI RESMİNDE BENZER EĞİLLİMLER.

Modern Sanatın doğuşu, her ne kadar bilim ve teknolojinin ilerlemesiyle ortaya çıkmışsa da, yeni plastik ve estetik değerlerin, çağdaş sanatsal ifade vasıtalarının keşfindeki önemli etkenlerden biri de eski çağ ve ilkel kabile sanatlarının, özellikle Doğu halklarının kültür mirasının değerlendirilmesi olmuştur. Batı sanatının sömürgecilik ve Oryantalizmle başlayan bu serüveni, Kübizme ve soyut Non-figüratif sanata kadar uzanmaktadır. Uzak Doğu-Japon resimlerine Lautrec'le başlayan bu ilgi, sonradan Van Gogh, Cezanne, Rousseau, Matisse, Dufy, Picasso, Bonnard vb. ünlü ressamlar tarafından benimsenmiştir (Eyüboğlu, 1986).

H. Karoğlu, Doğu sanatlarının Çağdaş Batı resmine etkisini şöyle dile getirir:

"...Resimde yeni bir çıkış ve boyut yaratmak isteyen kimi batılı ressamlar, biçimsel anlatımın ulaşacağı nihai sonuç olmasa bile sanatlarına ilham ve plastik zevk zenginliği katmak için, kimi yerli ve geleneksel kültürü yaşatan coğrafyaları gezip görmüş ve incelemişlerdir. Halı, kilim, cicim, sumak, yazma, hat, minyatür, çini, ahşap ve taş oyma gibi çok değişik teknik ve uygulama alanlarındaki örnekleri inceleyerek, çağdaş batı resmine yeni bir çıkış noktası aramışlardır. Bu gerçeği Picasso başta olmak üzere Kandinsky, Klee, Matisse gibi sanatçılar itiraf etmişler ve eserlerine bunları yansıtmuşlardır. Gauguen'i Tahiti'ye, Paul Klee'i, Picasso'yu Kuzey Afrika'ya götüren sihirli güç, bu bölgelerdeki saf ve güçlü anlatım biçimleri olmuştur." (Karoğlu, 1999).

Günümüzde Azerbaycan-Türk ressamlarının, eski Türk damgaları ve yazıtlarından hareketle ortaya koydukları çağdaş ulusal sanat verileri, 20. yy. başlarında Batıda ortaya çıkan bazı Modern Sanat akımları ve sanatçıları ile benzer özellikler taşımaktadır. Şüphesiz Modern Sanatın geniş çatısı altında her toplumun kendine haslığını ve kültürel rengini koruyarak, farklı seçenekler sunabilmesi olağan bir durumdur. Olaya bu açıdan bakılırsa, Doğu kültürlerinden esinlenen Batılı ressamların da, bu kültürlerden aldıkları verileri taklide varmadan farklı bir boyuta taşıyabildikleri görülecektir.

Çağdaş Batı resim sanatı tarihi incelendiğinde, eski kaynaklardan yararlanmanın etkin olduğu görülmektedir. Fakat yararlanma biçimi, hiç de doğrudan alıntı şeklinde olmayıp, yeniden yorumlama, yeni bir ifade ve dil meydana getirmek amacı taşımaktadır. Dolayısıyla, çağdaş batılı ressamların eserlerinde eski Türk damgalarının direk etkisinden

söz edilmese de, bu ressamın ilkel sanatlardan esinlenerek ortaya koydukları bir çok eserde, kadim Türk damgaları ile plastik dil ve stilistik özellikler açısından bağlantı kurmak mümkündür. Özellikle, Klee, Miro, Kandinsky, Picasso, Hartung, Tobey gibi Batılı ünlü ressamın eserlerinde, eski Türk yazıtları ve damgaları ile sesleşen öğeler bulmak olasıdır.

İlk önce Modern sanatın önde gelen iki ismi Picasso ve Braque'nin Kübist resimlerinde harfler, rakamlar, müzik işaretleri vb. simgelerin bağımsız birer sanat elmanı olarak kullanıldığına tanık oluyoruz. Bu sanatçıların özellikle "Sentetik Kübizm" dönemine ait eserlerinde Batı resmi için yeni olan kolaj ve karışık malzemelerden oluşan denemelerle karşılaşırız. Kimi zaman gazete ve duvar kağıtlarından, kimi zaman günlük kullanım eşyalarının çöpe atılan parçalarından yararlanarak yapılan bu eserlerde, çeşitli yazılar, bazı rakamlar sıkça kullanılmaktadır. Bu iki öncü ressamı takip eden Juan Gris, Fernand Leger, Robert Delaunay gibi ressamın, Rus Avant-garde sanatçıların ve İtalyan Fütürist'lerin eserlerinde de, çeşitli simge ve işaretlerin, harfler ve rakamların sıkça kullanıldığını görüyoruz (Lynton, 1991). (Bkz. R. 73,74,75,76)

Paul Klee (1879-1940), Modern resmin öncülerinden biri olmakla beraber, eserlerinde Doğu kültürü ve özellikle Türk-İslam Sanatı etkisini yansıtan ressamlardır. Gençliğinde bir süre resim ve müzik arasında seçim yapmakta kararsız kalan Klee, tavrını resimden yana koyarken de, akademik resim kurallarına aykırı bir yol izlemiştir. Bir süre farklı yönelimler içerisinde bocalayan sanatçının, 1914'de yaptığı Tunus yolculuğu hayatında ve sanatında dönüm noktası sayılmaktadır. Bu gezi esnasında sanatçı, Doğunun saf ve parlak renklerini, ritim ve geometri ağırlıklı süslemelerini keşfeder. Ayrıca 1929'da yaptığı Mısır gezisi Klee'nin tüm sanat yaşamında etkili olmuş bir olaydır. (İpşiroğlu, 2002). Klee son dönemlerinde, plastik sistemlerin ve elementlerin karmaşık sentezini bulmaya çalışırken, simgeler ve işaretler üzerine yoğunlaşmıştı. Bunun için, monokrom veya renkli geometrik parçalanmalarla oluşturulan fonları, siyah çizgiler ve işaretlerle düzenliyordu. Bu çalışmaların hepsinin esin kaynağını, sanatçının Mısır gezisi sırasında gördüğü taşlara kazınmış labirentler ve Mısır hiyeroglifleri oluşturmaktaydı. Bundan başka Klee, hiyerogliflerle beraber her zaman merakında olduğu piktogramlara yönelerek, naturalizme ve doğa taklitçiliğine tepkisini ifade eder. Simgeler ve işaretler dilini kullanarak, sanatçı kendi alegorik dünyasını resim yüzeyine yansıtır (Klee, 1996). Bu çok ilkel ve eski yolun yeniden canlandırılması Çağdaş resim sanatına Klee'nin bir

armağandır. Belki de, çağdaş Azerbaycan-Türk ressamlarının eski damgalar ve yazıtlardan yeni düzenlemeler ortaya koymasında Klee'nin dolaylı etkisinden söz edebiliriz. (Bkz. R.77,78,79)

Klee kadar ilkel yazıtlara ve işaretlere merak duyan ve çağımızın büyük ressamlarından biri sayılan **Juan Miro**'da (1883-1993) da benzer özellikleri yakalayabiliriz. Miro simgelerle, işaretlerle konuşan bir sanatçıdır. Bu anlamda sanatçının resimlerinin algılanmasında simgelerin rolü büyüktür. Miro, güneş, ay, yıldız, burçlar gibi kozmogonik varlıkların yanında, insan, kuş vb. hayvanların çeşitli organlarını simgeleştirerek eserlerinde kullanmaktadır. İlkel insanların ve kabile sanatçılarının kullandıkları simgeler diline benzer bir yöntem izleyen sanatçı, kendi alegoriler dünyasını basite indirgenmiş çizimler ve biçimlerle ifade etmektedir. Bu bağlamda Miro, eski Türk damgalarının yaratıcıları gibi, evren, doğa ve insan üçlüsünden hareketle yeni bir simgeler dili oluşturmaktadır. Bu dil aynı zamanda çağımızın karmaşık ve girift yapısının algılanmasında da önemli bir araçtır. Sanatçı bu gerçeği kendi sezgileri ile yakalamakta ve ifade etmektedir (İpşiroğlu, 2000). (Bkz. R. 80,81)

Çağımızın bir başka ünlü ressamı **A. R. Penck**'de tıpkı eski Türk damgalarına benzer bir simge dili kullanmaktadır. Onun resimlerinde gördüğümüz soyutlama, indirgeme, işaret ve simge dili vb. ifade biçimlerini yukarıda ele aldığımız kimi sanatçıların yapıtlarında da bulmuştuk. Örneğin Klee ve Miro'nun kendi dünya görüşleri doğrultusunda adım adım gelişen bir simge dili oluşturdukları bilinmektedir. Her iki sanatçıda benzer ve farklı yönler bulmak mümkündür. Fakat her ikisinde de, çağdaş sanat dilini en eski uygarlıkların ve ilkel kabilelerin sanatlarından gelen esinlerle beslendiğini söyleye biliriz. Penck'de bu yolu takip ederek kendine has bir dünya görüşü ve simge dili oluşturmaktadır. Rengi hiçe sayan bir anlayışla, neredeyse siyan-beyaz denecek bir türde resimler yapmaktadır. Klee ve Miro'nun düşsel dünyalarından farklı olarak, Penck günümüz dünyasını ilgilendiren toplumsal ve siyasi olayları simgeler ve sembollerle anlatmaktadır. İlginçtir ki, sanatçı bunu yaparken de tıpkı eski Türk damgalarının simgesel diline benzer bir grafik dil kullanmaktadır. Sanatçı, içinde bulunduğu Sosyalist sistemin ve devletin güdümlü sanatına uymayan çöp adamlarla, bir takım işaret ve sembollerle sistem resimleri oluşturmaktadır. Bunun için de mağara resimlerini çağrıştıran bin yıllardan bu yana süregelen en yalın ve basit insan simgesini, çöp adamları kullanmaktadır. Yukarıda daha önceleri gördüğümüz, Azerbaycan'ın Gobustan, Gemikaya, Kelbecer kaya çizimlerindeki insan ve hayvan

tasvirlerine çok yakın olan bu tasvirler, Sosyalist realizmini kendine amaç edinmiş toplumlarda garip ve itici karşılanmaktadır (İpşiroğlu, 2000). (Bkz. R.82,83,84,85)

Çağdaş Batı sanatında ilkel sanatlara ve Doğu estetiğine yönelen bir çok sanatçıda da benzer öğelerle karşılaşılıyor. Lynton (1991) ilkelliğin Modern sanata etkisinden söz ederken şunları söyler: “İlkelcilik aynı zamanda hem eski, hem yeni olan kaynaklara bir uzanma, kültürel dengeyi sağlamak için zamanla kayıtlı olmayan bir dünyayı arama anlamına gelir. İlkelciliğin bir özelliği de temel ilkelerin yeniden değerlendirilmesini gündeme getirmesidir”. Ünlü eleştirmenin yukarıdaki değerlendirmesi, ilkelciliği kendi sanat görüşünün altyapısı haline getiren sanatçıların geneline has olan özelliklerdir.

Soyut Ekspresyonizm’in öncülerinden sayılan Mark Tobey’in Uzak Doğu’dan etkilenecek edindiği ve “beyaz yazı” adını verdiği üsluba ait eserlerde eski Türk damgalarını çağrıştıran öğelerle karşılaşılıyor. Tobey, Uzak Doğu kültürlerine has spontane yazı geleneğine yaslanırken, çizgiselliği ve simgeciliği ön plana çıkarmıştır.

Benzer yaklaşımı benimseyen Mariscal’ın grafik tasarımlarında da indirgeme, simge ve işaret dilini kullanma gibi özellikler dikkat çekmektedir. Sanatçının çalışmaları günümüz grafik sanatını zenginleştirirken, ilkelciliği de yeniden gündeme getirir. Tıpkı damgalarda olduğu gibi, birkaç basit çizgi ve sade plastik elamanlardan oluşan kompozisyonlarla ünlenen sanatçı, aynı zamanda uygulamalı sanatlar alanında da başarılı eserlere imza atmıştır.

Eski Türk damgalarının Azerbaycan ve Türkiye ressamı tarafından yeniden yorumlanmasıyla benzeşen eğilimlerden biride, Batıda çok yaygın akımlardan biri olan Letterist’lerdir (harfçi ressamlar). Letterist’ler harfler ve rakamları esas alarak, onların plastik ifadelerinin yanı sıra rakamlar ve harflerin Ezoterik anlamları üzerinde de yoğunlaşmaktadırlar. Harfçi ressamlar içerisinde Bernard Quentin, Robert Indiana, Opalka, Ligata, Alighero Boetti, Daniel Riberzani vb. isimleri özellikle seçilmektedir. Bu sanatçıları ortak yanlarından biri de ilkelcilikle çağdaşlığı bir arada yürütebilmeleridir. Tarihin alacalı dönemlerinden günümüze intikal eden çeşitli simgeler ve işaretlere yeni anlamlar ve plastik değerler kazandırmak hem Modern Batı ressamlarının, hem de

Azerbaycan-Türk ressamlarının yaratıcılıklarının esasında duran ortak bir amaçtır diyebiliriz. (Bkz. R. 86,87,88,89)

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Çağdaş Azerbaycan-Türk resminde eski Türk damgalarının etkilerinin irdelendiği bu araştırmada, Batıya yönelik Azerbaycan resim sanatında 1960'lerden itibaren gündeme gelen ulusal resim arayışları içerisinde kadim Türk damgalarının çağdaş Azerbaycan resmine etkileri anlatılmaktadır.

Günümüzde gelişmiş toplumların bir çoğunda kendi geleneksel sanatlarından yararlanarak, çağdaş anlamda yorumlara ve sonuçlara ulaşma çabası görülmektedir. Çağdaş ve modern sanat arayışlarının hemen hemen hepsinin kökeninde, geleneksel sanat anlayışlarına göndermelerin bulunduğu ve onlardan yararlandığı gerçeği yatmaktadır. Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatında eski Türk damgalarından esinlenerek yeni arayışlar sürdürülmesi de, bu tarz sanatsal yaklaşımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Azerbaycan resim sanatı 19. yy. sonlarından itibaren Batılılaşma sürecine girmiş ve 1920 yılı Sovyet işgalinden sonra tamamen Rus resim ekolü ve “Sosyalist Realizmi” doğrultusunda yapılmıştır. Fakat 1960'lı yıllarda tüm SSCB'ni etkisi altına alan yenileşme evresinde, Birliğe bağlı cumhuriyetlerde yerel ve ulusal kimlikleri yansıtan eserler ortaya çıkmıştır. Bu dönemin Azerbaycan ressamları da, minyatür sanatı başta olmakla geleneksel sanatların plastik ve estetik değerleri ile Batı resim tekniğini birleştirmeğe çalışmışlardır. Yalnız, eskilerden farklı olarak yeni nesil ressamlar, Realist tarzda milli konuları işlemek yerine, milli plastik ve estetik unsurlardan hareketle dışavurumcu tarzda kompozisyonlar ortaya koymuşlardır. Dönemin kültür politikaları, sanatçı ve aydınların görüşleri “*biçimce milli, anlamca sosyalist*” sanat yaratmaktır. Bu durum, Çağdaş Türk resminde 1940'lı yıllarda bilinçli ve sağlam temellere dayandırılan “*resimde ulusal kimlik*” arayışları ile koşutluk sergilemektedir.

60'lı yıllar tüm Sovyetler Birliğinde yenilikçi atılımların gerçekleştiği yıllardır. Baskıcı Stalin döneminin ardından Politbüro'nun başına geçen Kruşçev'in daha ılımlı politikaları ve dünyada oluşan global kültürel değişikliklerin de etkisiyle SSCB'de yeni bir

süreç başlamış olur. Bu değişikliklerden ve kısmen de olsa yaranan özgür ortamdan yararlanan sanatçılar, çağdaş sanat verilerinden esinlenen özgün eserler ortaya çıkarmıştır. Sovyet rejiminin gelişmiş dünya ülkelerine kapalı yapısı içerisinde, modern sanat akımları ve anlayışlarının yadığı bir ortamda sanatçıların bu tarz eğilimleri hiç de hoş karşılanmamakta ve yenilikçi ressamlar her türlü devlet desteğinden mahrum bırakılmaktadır. Böylesi bir ortamda Azerbaycan ressamlarının geleneksel değerlere yaslanan çağdaş sanat arayışları iki yönden önem arz eder. Birincisi; Modern sanat anlayışlarını Sovyet sanatı kalıpları içerisinde yorumlamaları, ikincisi geleneksel değerlerden hareketle milli sanat yaratma çabalarıdır.

1986 yılında Sovyetler Birliği'nin başına geçen Gorbaçov ile geri dönüşü olmayan yeni bir dönem, yeni bir anlayış Sovyetler Birliği'nde egemen olur. Perestroyka (Yeniden Yapılanma), Glasnost (Şeffaflık) ve Demokrasi üçlemesiyle, aslında çöküşün eşiğinde olan Sovyetler Birliği'nin yeniden güçleneceği, daha demokratik ve daha yapısalcı bir rejimin egemen olacağı inancı, Sovyet toplumunda hakim olur. Lenin hariç, tüm Sovyet büyüklerini eleştirmek, Komünist Partinin yanlış uygulamalarını sorgulamak, milli ve manevi değerlere yönelmek, serbest ekonomiye açılmak gibi atılımlar, dönemin getirdikleri arasındadır.

Bu dönem başta Azerbaycan, Gürcistan ve Baltık Cumhuriyetleri olmakla milli bağımsızlık düşüncelerinin hızla yaygınlaştığı görülmüştür. Demokrasi ve dışa açılmanın olanaklarından faydalanan sanatçılar ve aydınlar söylenmeyi söylemek, yazılmayı yazmak, yapılmayı yapmak azmi içerisine girerler. Bu evrede, Stalin döneminin baskı ve sindirme politikalarıyla bir kenara itilmiş, yasaklanmış yazar ve düşünürler, modern sanat arayışını sürdüren sanatçılar yeniden gündeme gelebilmiştir. Sovyet Türk Cumhuriyetleri'ndeki sanatçılar ve yazarlar kendi kültürlerini ve tarihlerini özgürce sorgulayarak kendi toplumlarını bilinçlendirme çabasına girmişlerdir.

Yasaklı dönemin sona ermesiyle sanatçıların özgür yaratıcılık ortamı bulabilmesi, Modern ve Post-modern sanat akımlarının benimsenmesi, çok sayıda özel sanat galerilerinin açılması ve yurt dışında eserlerin sergilenebilme imkanının ortaya çıkmasıyla bu evre oldukça verimli ve hareketli sanat olaylarına tanık olmuştur.

Perestroyka dönemiyle, başta Azerbaycan ve Kazakistan olmakla Türk cumhuriyetlerinde, 60'lı yıllardan beri süregelen olan ulusal resim arayışları hız kazanmış ve geleneksel değerlerin çağdaş sanata yansımaları tekrar gündeme gelebilmiştir. Azerbaycan'da milli sanat ve kültür değerlerini özgürce yararlanarak milli sanat yaratmak isteyen sanatçılar, genel olarak aşağıdaki geleneksel kaynakları esas almışlar:

- Doğu ve Türk minyatürlerinden
- Kaya çizimleri ve eski Türk yazıtlarından
- Halı ve kilim sanatı ve dokumalardan
- Keçe ve deri aplikelerden
- Geleneksel mimari formları ve süslemelerden
- Hat sanatı ve kaligrafiden
- Geleneksel seramik ve çinilerden vb.

Türk Dünyası sanatçılarının, faydalandığı bu ortak kültürel değerler içerisinde nispeten yeni olanı ve yakın dönemlerde gündeme geleni eski Türk damgaları ve yazıtlarının çağdaş uygulamalarıdır.

Yukarıda bahsi geçen verilerin ışığında, Çağdaş Azerbaycan-Türk resim sanatında eski Türk damgaları ve yazıtlarının etkisini şöyle değerlendirebiliriz. Çağdaş Azerbaycan –Türk resminde 1960'larda başlayan ulusallık arayışları içerisinde az sayıda sanatçının kadim Türk damgalarına göndermeler yaptığı görülmektedir. Bu olayın başlıca nedeni Perestroyka dönemine kadar (1986) Azerbaycan kültür ve sanat ortamında baskıcı Sovyet ideolojisinin hakim olması ve bu ideolojinin Azerbaycan Türklerini eski Türk tarihinin bir parçası olarak kabul etmemesidir. Dönemin bütün Sovyet-Türk cumhuriyetlerinde yerel ve uydurma tarih anlayışları hakimdir. Dolayısıyla Halkçılık kavramı adı altında Türk Dünyasından koparılmış bir "*Azerbaycan milliyetçiliği*" gündeme getirilmiş ve bu doğrultuda yapılan eserler alkışlanmıştır. Bu yüzden milli kimlikli resim arayışları sürdüren sanatçılar, Azerbaycan'ın tarihi coğrafyasına has olan kültür ve sanat verilerinden yararlanmakla sınırlı kalmışlardır. Aynı zamanda Türklük şuurundan uzak tutulan Azerbaycan sanatçıları kadim Türk sanatı verilerine kayıtsız kalmışlardır.

Fakat, Gorbaçov'la başlayan Perestroyka (yeniden yapılanma) dönemiyle yasaklı yıllar geride kalmış, sanatçıların önüne dikilen engeller ortadan kalkmıştır. Bu dönemle beraber eski Türk tarihi ve sanatıyla ilgili veriler gün yüzüne çıkarılmış, Azerbaycan'da

ciddi bir Türkçülük hareketi de başlamıştır. Kardeş Türk cumhuriyetleri ile tarihsel ve kültürel bağların yeniden onarılmasıyla kadim Türk tarihi, kültür ve sanatı ile ilgili kaynakların Azerbaycan'da tanınması hız kazanmıştır. Ermeni tecavüzü ile körüklenen milli bağımsızlık hareketi Azerbaycan'da diğer Türk cumhuriyetlerine nazaran erken başlamış olur ve Çağdaş Azerbaycan resminde eski Türk damgalarının kullanımı da bu döneme tesadüf etmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi, eski Türk damgaları ile sanatçılardan daha ziyade tarihçiler, arkeologlar, etnograflar, etimologlar ve folklor araştırmacıları ilgilenmişler. Diğer kadim Türk sanatı verilerine oranla damgalar sanatsal anlamda dikkat çekmemiştir. Fakat, milli bağımsızlıkla (1991) gelişen Türklük şuuru, birden bire denebilecek şekilde eski Türk damgaları ve yazıtlarına merak ve ilgi uyandırmıştır. Dönemin kitap ve dergilerinde eski Türk alfabesi ve damgalarının kullanıldığı tasarımlar ve resimlemeler yer almış ve ilk kez sanatçılar tarafından plastik ve estetik değer olarak keşfedilmiştir. Kadim Türk damgaları ve yazıtları taşıdıkları mistik ve metaforik çağrışımlar hasebiyle, kültürel anlamda öze dönüş yaşayan Azerbaycan aydınları ve sanatçıları için bir eylem simgesi vazifesi görmüştür. Bu dönemin coşku ve heyecanı, 1920'li yılların Türkiye'sini anımsatmaktadır. Kurtuluş Savaşı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş evresindeki ulusçu zihniyetin benzeri 1990'ların Azerbaycan'ında yaşanmaktadır. 1992 yılında Ebülfeyz Elçibey liderliğindeki Halk Cephesi'nin Azerbaycan'ın bağımsızlığını ilan etmesiyle bu eğilim büyük ölçüde yaygınlaşarak, bir anlamda devlet politikası haline gelmiştir. Elçibey hükümetinin darbe ile düşüşünden (1993) sonra toplumda zayıflayan milliyetçilik duygularıyla beraber, kadim Türk damgaları ve yazıtlarına ilgi de giderek azalmıştır. Buna bakmayarak eski Türk kültürüne samimi bağlılıkları ile seçilen sanatçılar damgalar ve yazıtları eserlerinde kullanmaktan vazgeçmemişlerdir.

Eski Türk damgalarının Azerbaycan Türkleri tarafından yeniden keşfedilmesinin birkaç önemli nedeni vardır. Gerçi akademik düzeyde eski Türk damgalarının Azerbaycan arazisinde varlığı eskiden beri bilinse de, üzerinde durulmamış ve gündeme getirilmemiştir. Fakat, uzmanlar kadim Azerbaycan arazisinde Gobustan, Gemikaya, Kelbecer kaya çizimleri gibi üzerinde çok sayıda damga ve yazıt bulunan bölgelerin yanı sıra mezar taşlarında, eski halı ve kilim desenlerinde de eski damgaların kullanıldığını belirtmekte. Eski Türk damgaları ve yazıtlarına yeniden merakı körükleyen nedenlerden birisi de, Türkiye başta olmakla kardeş Türk cumhuriyetlerinde basılan bazı dergi ve

kitapların Azerbaycan'a getirilmesinin yanı sıra Reşideddin, Kaşgarlı Mahmut, Ebulgazi Bahadır Han gibi eski müelliflerin eserlerinin de gün yüzüne çıkarılmıştır. Türk müelliflerinden Bahaeddin Ögel, Faruk Sümer, Tuncer Gülensoy vb., ünlü Kazak şairi Olcas Süleyman'ın eserlerini de önemli etki yapan kaynaklardan hesap edebiliriz.

Çağdaş Azerbaycan resminde eski Türk damgalarının etkilerini eserlerine yansıtan sanatçılar arasında M. Mircavadov, R. Babayev, E. Aslanov, M. Avşar, L. Avşar, E. Memmedov vb. adlarını özellikle anmakta yarar var. Bu ünlü sanatçıların yanı sıra İ. Enveroğlu, O. Cebrailoğlu ve Hudu Sanat Mektebinin diğer genç üyelerinin çalışmalarını da eski Türk damgaları ve yazıtlarını Çağdaş Azerbaycan resminde kullanmanın öncülerinden saya biliriz. Kuşkusuz, Çağdaş Azerbaycan-Türk resminde damgalar ve imlerin kullanımı, sadece yukarıda bahsi geçen sanatçılarla sınırlı değil. Orta ve genç nesle mensup çok sayıda Azerbaycan-Türk sanatçısı, Umum-Türk ve yerel Azerbaycan motiflerinden hareketle, çağdaş sanat yaratma çabası içindeler. Özellikle, 1990'ların sonu ve 2000'li yılların başlarından itibaren bu eğilimin arttığını gözlemliyoruz. Yeni kurulan bağımsız Türk cumhuriyetlerinin bir çoğunda görülen bu eğilimin Kazak, Kırgız, Başkurt ve Azeri Türkleri tarafından daha çok benimsendiğini saptamak mümkündür.

Aslında, bu sanatçıların eserlerinde kullanılan malzeme, teknik ve araç-gerecin dışında her şey, tamamen milli ve yerel değerlerin üzerine kurulmaktadır. Eski Türk tasvirçiliğine has olan ikonografik anlatım tarzı, grafiksellik, yalın ve ayrıntılardan arınmış biçimlerin ön planda olması, renklerde sadelik ve lokal anlatım, sembolik ve alegorik ifade vb. eski Türk damgaları ve yazıtlarından esinlenen sanatçıların eserlerinde göze çarpan başlıca özelliklerdir. Bu sanatçılar, kadim Türk sanatına has stilistik ve plastik unsurları özümseyerek, kendi sembollerini, kendi biçim ve kompozisyon anlayışını var etmeğe çalışmışlar. Çağımızın karmaşık ve girift yaşantısının, eski Türk damgaları ve yazıtlarının sade, lakonik dilinde anlatılabileceğini savunan sanatçılar, bu sanat felsefesini eserlerine yansıtmaya özen göstermişler.

Bu eğilimin nedenleri üzerinde durulursa, bazı faktörlerin ön plana çıktığını göreceyiz. Bu nedenler aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- SSCB'nin dağılmasıyla beraber, sanatçıların önüne dikilen rejim baskıları ve yasakların ortadan kalkmasıyla, hızlı bir şekilde güçlenen milli bağımsızlık düşüncesi ve buna bağlı olarak da gelişen kültürel anlamda öze dönüş hareketinin ortaya çıkması,
- Demir perde dışındaki gelişmiş ülkelerin sanat tecrübelerinin ve ulusal sanat örneklerinin bilinmesi,
- Son olarak da, sanatçıların kendi kültür ve tarihlerini yeniden ele alması ve kendilerini bu ulusal dilde ifade etme ihtiyacını hissetmeleri.

Çağdaş Azerbaycan-Türk resminde eski Türk damgalarının kullanımı, 1990'lı yıllarda gelişen Türkçülük hareketinin sanat alanına yansması olmakla beraber, aynı zamanda Modern sanat arayışlarının da farklı bir uzantısı olarak kabul edilebilir. Yaşadığımız çağın anlatım dili ile kadim simgelerin anlatım dili arasındaki koşutluk ve bu koşutluğun ortak özelliği olan karmaşık öğeleri basite indirgeme, sadeleştirme, sembolize etme gibi değerler, sanatçıları bu tarz bir yaklaşıma yönlendirmiştir. Çağımızın bir çok ünlü ressamı da eserlerinde eski semboller ve simgeleri yeniden yorumlamıştır. Picasso, Klee, Miró, Kandinsky, Klimt, Tobey, Hartung, Penck, Mariscal, Haring, Letterist'ler vb. eserlerinde kadim simgelerle kesişen plastik ve estetik değerler bulmak mümkündür.

Tabiidir ki, bu tarz sosyo-kültürel hareketlerin toplumsal ve bireysel başka etkenlerinin de olabirliği göz ardı edilemez. Bunun için bu tarz yönelmelerin sosyolojik, felsefi ve psikolojik temellerinin araştırılması lazım.

Eski Türk damgalarından hareketle yeni plastik ve estetik çözümler, özgün betimlemeler ortaya koyan Çağdaş Azerbaycan-Türk sanatçıları, başta 24 Oğuz boyunun damgaları ve kadim Türk alfabesinin runik işaretleri olmakla ulaşılabildikleri çok sayıda eski damga ve simgeyi eserlerinde kullanmışlardır. Bu damgalar içerisinde güneş, ay, yıldız, hayat ağacı, kurt, geyik, keçi, deve, yılan, su, dağ gibi, eski Türk damgaları rahatlıkla seçilebilmektedir. Araştırmacılar, Göktürk abidelerinde sıklıkla kullanılan geyik ve keçi damgalarının Türk hakanlarını temsil ettiklerini, bazı kaynaklarda ise Güneşle bağlı simgeler olduğunu belirtmektedirler. Diğer yandan, neredeyse tüm Türk boylarında ortak simge olarak algılanan Kün-Ay ve Ay-Yıldız motiflerinin ise Çağdaş Azerbaycan ressamlarının eserlerinde sürekli kullanıldığını söyleyebiliriz.

Çağdaş Azerbaycan-Türk resim sanatında damgalar ve imlerin üç farklı kullanım şekliyle karşılaşıyoruz;

- 1- Stilizе veya deforme edilmiş figuratif kompozisyonlarda kimi zaman arka fon olarak, kimi zamanda elbise, obje ve yapılar üzerinde yardımcı plastik unsur olarak kullanılan damgalar ve simgeler (M. Cavadov, K. Ahmet, E. Memedov, A. Bayramov v.b.).
- 2- Eski damgaları birebir kullanmadan bazen damga benzeri işaretler, bazende soyut sembol ve simgeleri plastik elemanlar olarak kullanılması (R. Babayev, E. Aslanov, S. Mirzезade, S. Kurbanov v.b.)
- 3- Eski Türk damgalarının kimi zaman birebir, kimi zamanda çağdaş plastik dille yorumlanarak yeni plastik ve estetik unsurlara dönüştürülmesi (M. Avşar, L. Avşar, İ. Enveroğlu, O. Cebraioğlu, Y. Mirze v.b.)

Sonuç olarak, Çağdaş Azerbaycan-Türk resim sanatında eski Türk damgalarının yoğun bir etkisi olduğunu ve bu etkinin gelenekten yararlanma sürecinde yeni bir evre olarak algılandığını söyleyebiliriz. Küreselleşme adı altında yeni bir kültür emperyalizminin ortaya çıktığı günümüzde, yerel ve milli kültür kimliklerinin giderek yok olma tehlikesi ve endişesiyle baş başa kaldığı bir gerçektir. Böylesi kültür emperyalizmine karşı uyanık toplumların, kendi ulusal ve yerel değerlerine sahip çıkması ve değişen dünya düzeyine ayak uydurması gerekmektedir. Çağdaş Azerbaycan ve Türk ressamlarının, eski Türk damgaları ve yazıtlarına yönelerek çağdaş sanat verileri ile harmanlamaları bu bağlamda önemli ve gereklidir. Bu olgunun bir kültür ve sanat hadisesi olarak değerlendirilmesi gelecek nesillere aktarılması kanımızca önemli ve anlamlı olacaktır.

KAYNAKÇA

1. ABBASOV, A. (1982, Mart 26). Ozanı gördüm. Ressam Elçin Aslanov hakkında. *Bakü Gazetesi*, s.6
2. ABDULLAOĞLU, A. (1973). Yaşla geden yol . Ressam Senan Kurbanov hakkında. *Gobustan Dergisi*, (2), 64-66
3. AĞALAR, M. (1985, Eylül 14). Bu hayattır. Cevadov Mircavlatla ilgili düşünceler. *Edebiyat ve ince sanat Gazetesi*, s. 5.
4. AHMEDOV, İ. A. (2000). *Çağdaş Azerbaycan Resmi İle Halk Müziğinin İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: S. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
5. AĞAMALOVA, B. (1978, Mayıs 5). Benzersiz ve Mûasir. *Bakü Gazetesi*, s. 5
6. AĞAZADE, A. (1980, Ocak 26). Nağıllarımızdan bugüne açılan pencere. Ressam Rasim Babayev'in yaratıcılığı hakkında. *Bakü Gazetesi*, s.6
7. AHMEDOV. A. (1976). Rasim Babayevle sohbet. *Gobustan Dergisi* (2), 59-60
8. ALİYEV, Z. (2001). Ak Devenin Gam Yüklü. *Azerbaycan-İRS Dergisi* (6-7), 46-48
9. ALİYEV, A. (1990, Temmuz 9). Derin katlara doğru. *Edebiyat ve ince sanat*, s.6.
10. ALİYEV, M. (1988, Nisan 4). Arşivler açılır. *Edebiyat ve ince sanat Gazetesi*, s.6.
11. ALİYEV, Y. (1980). En'eneyle bağlı sanat. Ressam Elçin Aslanov hakkında. *Gobustan Dergisi*, (2), 110-116.
12. ALİYEV, V. (1992). *Gemigaya Abideleri*, Bakü.
13. ALİYEV, V. (1991). *Kultura Epokhi Sredney Bronzi Azerbaydjana*, Bakü: ELM Yayınevi.
14. ALİYEV A. K. (1988). *Bezvorsove Kovrı Azerbaydjana*. Bakü: Işık Yayınevi.
15. ASLANOV, E. (1984, Ağustos 26). Minyatür. Azerbaycan minyatür sanatı hakkında. *Komünist Gazetesi*, s.6
16. ASLANOV, E. (1987, Eylül 4). Zamanın me'yarı ile. Respublika ressamlarının X. kurultayı karşısında. Mûasir tasviri ince sanatımızın karşısında duran yaratıcılık vazifeleri, onun tebliği, yayılması meselesi hakkında. *Edebiyat ve ince sanat Gazetesi*. s.5
17. ASLANOV, E. (1988, Ağustos 12). Minyatür sanatı ve planetar duygu. *Edebiyat ve ince sanat Gazetesi*, s.5
18. ACALOĞLU, A. (Şubat 2003). Göktürkler Döneminde İnançlar ve Mitolojik Görüşler, *Bilim ve Utopya Dergisi*, Sayı : 104, İstanbul: s.26-31
19. ALEKPEROVA, N. (2000). Muzikalnaya Kultura Drevnogo Azerbaydjana, *Azerbaycan-İRS Dergisi*, Sayı No: 4-5, Bakü: s.16-19
20. *Arkheologičeskiy Sbornik*. (1987) İskusstvo, Leningrad, No 28
21. ASLANAPA, O. (1999) *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
22. AYHAN, M. (2002). Rauf Tuncer Hakkında. *Katalog yazısı*. İstanbul: Vakıf Bank.
23. AZAK, G. (1984). *Türk motifleri*. İstanbul.
24. *Azerbaycan Filoloğiyası Meseleleri*. (1984). Bakü: ELM Yayınevi.
25. BAŞBUĞ, M. (1995). *Azerbaycan Türk Resim Sanatında Yöresel Eğilimler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: G. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

26. BAĞIROV, R. (2000). *Çağdaş Azerbaycan Resminde Gelenekten Yararlanma Sorunu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
27. BATTİSLİNİ, M. (2001). *Picasso*. (Çev. Cemal Kaan Emek). Ankara: Dost Kitabevi.
28. BABAYEV, R. (1970, Mayıs 1). Renklerin dili. *Komünist Gazetesi*, s.4
29. BABAYEV, R. (1976). Ünvanım bir avuç kum. *Gobustan Dergisi*, (1), 59-60
30. BABAYEV, R. (1981). Ressam güzül, Ressam sözlü. *Ulduz Dergisi*, (4), 32-33
31. BERETANSKY, L. (1976). *İskustova Azerbeydjana*. Moskova: İskustova Yayınevi.
32. BERKEL, S. (2000). İstanbul: ARTİST.
33. BERKEL, S. (2005). Sergi Katalogu. İstanbul: DİRİMART.
34. BOYDAŞ, N. (1982). Hat Sanatımız ve Batıya tesiri. Ankara: *Vakaflar Dergisi*, (16), 161-164.
35. BOYDAŞ, N. (1994). *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından bir yaklaşım*. İstanbul: Milli Eğitim Yayınları.
36. BOZKURT, N. (1992). *Sanat ve estetik kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
37. BAŞALIYEV, V. B. (1997). Nahçıvan' da Bulunmuş Kazı Bezemeli İki Taş Levha Hakkında. İstanbul: *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, Sayı 76, s.10-12
38. BANARLI, N. S. (1988). *Türk Edebiyatı Tarihi*, C.I. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
39. BUTANAIEV, B. Y. (1990). *Etničeskaya İstoriya Hakasov*. Moskova.
40. BAKÜ İNCE SANAT MERKEZİ. (1990). *Albüm*. B.İ.M. Yayınevi
41. Bedri Rahmi Eyüboğlu Resim Katalogu. (26-Aralık-1989). Şeker Bank T.A.Ş.
42. CEVADOV, M. (1988). Ressamın hatıraları. *Gençlik Dergisi*, (2), 20-24
43. CAFERZADE, İ. M. (1973). *Gobustan Kaya Tasvirleri*. Baktü: ELM Yayınevi
44. CEBRAİLOĞLU, O. (2000). *Leylalar, Gelenekten çağdaşlığa Türk resmi*, Cilt-II. Konya: İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
45. CEBRAİLOĞLU, O. (2003). Ressam İlham Enveroğlu'nun Eserleri ile İlgili Düşünceler. (Katalog Yazısı). Konya.
46. ÇORUHLU, Y. (1995). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. İstanbul: Seyran Yayınevi
47. ÇORUHLU, Y. (1997). Türk Sanatında Av Sembolizmi. İstanbul: *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, Sayı 76, s.13-25
48. DİYARBEKİRLİ, N. (1972). *Hun Sanatı*. İstanbul: M.E.B. Yayınları.
49. DİYARBEKİRLİ, N. (1977). *İslamiyet'ten Önce Türk Sanatına Giriş*. Ankara: Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu.
50. DOMANSKIY, Y. B. (1984). *Drevnyaya Khudojestvennaya Bronza Kavkaza*. Moskova.
51. DOSANOV, T. S. (1997). *Pismo Nebesnogo Gostya*, İli Tayna Drevnetyurkskoy Runiki. Almatı.
52. DRACUK, V. S. (1975). *Sistemi Znakov Severnogo Priçernomorya*. Kiyev.
53. EFENDİYEV, R. (1971). *Azerbaycan El Sanatı*. Baktü: Işık Yayınevi.
54. EFENDİYEV, R. (1976). *Azerbaycan dekoratif tatbiki sanatları*. Baktü: Işık Yayınevi.
55. EFENDİYEV, R. (1980). *Azerbaycan Bedii sanatkarlığı Dünya Müzelerinde*. Baktü: Işık Yayınevi.
56. EFENDİYEV, R. (1986). *Kamennaya plastika Azerbaydjana*. Baktü: Işık Yayınevi.
57. ELİYEV, Z. (1986, Şubat). Renkler nağul danışır. Ressam Mircevad hakkında. *Bakı Gazetesi*, s.5

58. ELİYEYEV, Z. (1997,Haziran 26). Zamanla Mûbareze Aparan Ressam. *Panorama Gazetesi*, s.3
59. ELİYEYEV, Z. (1989). Ressam Adalet Bayramov. *Ulduz Dergisi*, (4), s.2-6.
60. ELİYEYEV, Z. (1989). Ressam Naile Sultanova. *Gençlik Dergisi*, (2), 1-3.
61. ELMAS, H. (1999). *Ressam Orhan Cebrailoğlu. Gelenekten Çağdaşlığa Türk Resmi*, Cilt-II, s.V. Konya: İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
62. ELMAS, H. (2000). *Çağdaş Türk resminde minyatür etkileri*. Konya: Arı Yayınevi.
63. ELMAS, H. (2005). *Rauf Tuncer'in Resimleri Üzerine*. Bursa: Resim Katalogu.
64. *ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ*, C. I-III, (1997). İstanbul: YEM Yayın.
65. ERBEK, G. (1987). *Anatolian Motifs*, İstanbul.
66. ERBEK, M. (2002). *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri*. Ankara.
67. ERCAN. M. (2002). Rauf Tuncer Hakkında. *Katalog yazısı*. İstanbul: Vakıf Bank.
68. ESİN, E. (1972). *İslamiyet ten Evvel Orta Asya Türk Resim Sanatı*. Türk Kültürü El kitabı, C.II, 1a Kısım. İstanbul: M.E.B. Basımevi.
69. ESİN, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul.
70. EYÜBOĞLU, B. R. (1986). *Resme Başlarken. Bütün Eserleri*, Ç.3. Ankara: Bilgi Yayınevi.
71. EYÜBOĞLU, M. H. (2004). *Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu. DİRİMART*. İstanbul.
72. ENVEROĞLU, İ. A. (2000). *Mitler, Gelenekten çağdaşlığa Türk resmi*, Cilt-I. Konya: İl Kültür Müdürlüğü.
73. FAERNA, J. M. (1996). *Klee*, New York: Cameo, Abrams.
74. FERZELİYEYEV,C. (1975). İnkılaptan evvelki Azerbaycan ressamlığında tarihi mevzu. *Gobustan Dergisi*, (1) ,63-66.
75. GÜLRENA, M. (2002). Behruz Kengerli. *Azerbaycan- İRS Dergisi*, (9),168-172.
76. GENÇ, R. (1997). *Türk İnanışları İle Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil*. Ankara.
77. GOMBRICH, E.H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi
78. Gosudarstvennyy ERMİTAJ. (1989). *Sovyetstkiy Khudojnik*. Moskova.
79. GÖRGÜNAY, K. N. (1994). *Eşme Kilimleri*. Ankara.
80. GÖYÜŞOV, R. (1986). *Azerbaycan Arkheologiyası*. Baklı: Işık Yayınevi.
81. GÜLENSOY, T. (1989). *Orhundan Anadolu'ya Türk Damgaları*. İstanbul.
82. GÜLENSOY, B. (1995). *Orhundan Anadolu'ya Türk Damgaları*. İstanbul.
83. GÜNDÜZ, İ. (1993). *Karapınar Ek Dokumaları ve Kâkboyacılık*. Konya.
84. HABİBOV, N. (1966). Azerbaycan Sovyet Ressamlığı. Baklı: Işık Yayınevi.
85. HABİBOV, N. (1978). *İskustova Azerbaycana*. Moskova: Moskova Yayınevi.
86. HABİBOV, N. (1992). *Azerbaycan ince sanatı*. Baklı: Işık Yayınevi.
87. HESENZADE, C. (1981). Tebriz Minyatür Sanatı Moğol İstilası Devrinde. *Gobustan Dergisi* (2). s.87-90
88. HÜSEYİNBEYLİ, E. (1993). Ressamlığın Esiri, Dünyanın Delisi Büyük Sanatkar. Ressam Cevadov Mircahad Hakkında. *Xeser Dergisi*, (1), 63-66.
89. HALİLOV, P. (1993). *Kitab-i Dede Gorgud İntibah Abidesi*. Baklı: Gençlik Yayınevi.
90. HAUSSIG, H. W. (2001). *İpek Yolu ve Orta Asya Kültür Tarihi*, (Çev. Mütjedat Kayayerli). İstanbul: Ötügen Yayınevi

91. HÜSEYİNİ, E. (1973). Gemigaya Resimleri, *Gobustan Dergisi*. C. I, s 51-53.
92. İBRAHİMOV, E. (1988, Mart 11). Onun sanat yolu. Rasim Babayev Hakkında. *Edebiyat ve ince sanat Gazetesi*, s. 5.
93. İTİBAR, İ. (1988, Mayıs 6). O yılların yaraları. *Edebiyat ve ince sanat Gazetesi*, s.5.
94. İPŞİROĞLU, N. (1998). *Sanattan Güncel Yaşama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
95. İPŞİROĞLU, N. (2000). *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 1. Resim*. İstanbul: Papürüs Yayınları
96. İPŞİROĞLU, N. (2002). *20 Yüzyıl Sanatında J. S. Bach*. İstanbul: Pan Yayıncılık
97. İBRAHİMOV, T. (1991). "Peyker" Ufuge Çıkar. *Gobustan Dergisi* No : 1 s. 36-41.
98. İRADE. (2000-ekim 14-16). Yusif Mirze ile Röportaj. Bakı: *Kaspi Gazetesi*, 096 (152)
99. JEAN, G. (2001). *Yazı İnsanı'nın Belleği*. Genel Kültür Dizisi-7. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
100. KALAFAT, Y. (1995). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*, Ankara.
101. *Kazak SSR Tarixi*. (1980). Almatı.
102. KHUSEYNOVA, M. A. (1989). *Keramika Vostochnogo Zakavkhazya*. Bakı.
103. KACAR, C. (2001). Türkmenler Devri Azerbaycan Sanatı. *Azerbaycan-İRS Dergisi*, (6-7), 90-109.
104. KACAR, C. (2000). Azerbaycan Atabeyler Devleti (1136-1223), Selçuklar Devri Azerbaycan Sanatı. *Azerbaycan-İRS Dergisi*, (4-5), 62-81.
105. KACAR, C. (2002). Orta Çağda Ünlü Azerilerin Portreleri. *Azerbaycan-İRS Dergisi*, (9-10), 16-41.
106. KACAR, C. (2002). Avşar Boyundan Olan Azerbaycan Ressamları. *Azerbaycan-İRS Dergisi*, (9-10), 116-127.
107. KAZIMZADE, İ. (1993). Ressam Cevadov Mircevad Hakkında. *Xeser Dergisi* (1),69.
108. KAROĞLU, H. (1999). *Tokat Yöresi Ağaç Baska Yazmalarının Grafikselsel Gelişimi ve Düzeni*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Konya: S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
109. KAROĞLU, A. (1999). Ressam İlham Ahmet Enveroğlu. Gelenekten Çağdaşlığa Türk Resmi, Çilt-I, s.V. Konya: İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
110. KEMENOV, V. (1963). *Protif Abstraksionizma*. Petersburg: Leningrad Yayınevi.
111. KERİMOV, K. (1992). *Azerbaycan İncisanatı*. Bakı: Işık Yayınevi.
112. KERİMOV, L. (1961). *Azerbaycan halısı*. Bakı. Azernesir Yayınevi.
113. *Dede Korkut Kitabı*. (1989). Yazıcı Yayınevi, Bakı.
114. LYNTON, N. (1991). *Modern sanatın öyküsü*. İstanbul. Remzi Kitabevi Yayınları.
115. MEMMEDELİ, S. (1993). Ressam Cevadov Mircevad hakkında. *Xeser Dergisi*, (1), 67
116. MEMMEDOV, H. S. (1981). *Nakişların Yaddaşı*. Bakı. Işık Yayınevi.
117. MEMMEDOV, H. S. (1981). *Nahışların Yaddaşı*. Bakı
118. MEŞEDİHANIM, N. (1991). *Korpus epigrafiçeskiy pamyatnikov Azerbaydjana*. Bakı. Elm Yayınevi.
119. MİRZEZADE, S. (1982, Mart 2). Köke bağlılık. *Bakı Gazetesi*, s.3
120. MEDJİTOVA, E. (1985). *Mariyskoe Narodnoe İskusstvo*. Mariy Kniga
121. MEDJİTOVA, E. (1990). *Türkmenskoe Narodnoe İskusstvo*. Aikhabad

122. MELLAART, J. (1988). *Yakındoğumun En Eski Uygarlıkları*. (Çev. Bilgi Altnok). İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları
123. MELLAART, J. (2003). *Çatalhöyük Anadolu'da Bir Neolitik Kent*, YKY, İstanbul
124. MİRİMANOV, V.B. (1973). *Malaya İstoriya İskusstvu*. Moskova, İskusstvo
125. MÜLAYİM, S. (1988). Türk Sanatının Erken Devri. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C.1, Sayı 3, Eylül
126. MÜLAYİM, S. (1999). *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, İstanbul, Kaknüs Yayınları
127. MÜLAYİM, S. (1994). *Sanata Giriş, İstanbul*, Bilim Teknik Yayınevi
128. NECEFOV, M. (1959). *Halk ressamı Azim Azimzade*. Bakü. Uşak Yayınevi.
129. NEZİROVA, S. (1993). Ressam Cevadov Mircevad hakkında. *Xeser Dergisi*, (1), 67-68.
130. NEZİROVA, S. (1980).Sema, Güneş ve ressamlık ; Ressam Cevadov Mircevad hakkında. *Kobustan Dergisi*, (4), 51-55
131. *Oçerki İstorii SSSR*. (1956). Moskova
132. ORKUN, H. N. (1994). *Eski Türk Yazıtları*, Ankara
133. ÖZAY, S. (2001). *Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*, Ankara
134. ÖZTÜRK, Y. (1992). *Balikesir-Sındırgı Yöresi Yağcıbedir Halıları*, Ankara
135. ÖZER, B. (1994). *Bedir Rahmi Eyüboğlu, Yapı'dan seçmeler No : 5* s.58-65.
136. PARMELEN, E. (Ocak 1981). Metamorfozi s Bikom, *Kuryer Yunesko, Picasso Özel Sayısı*, Paris, s.32-33
137. PİSCHEL, G. (1983). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, C.I-IV, Görsel Yayınları
138. *Problemi Zapadnosibirskoy Arkheologii Epokha Jeleza*. (1981). Nauka, Novosibirsk
139. RZAYEV, V. (1988, Ekim 21). Azerbaycan avangardının bazı mucizeleri. *Edebiyat ve ince sanat Gazetesi*, s.5.
140. RADLOF, W. (1976). *Sibirya'dan (seçmeler)*, (Çev. Ahmet Temir). Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri:6, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul
141. RADLOV, B. B. (1989). *İz Sibiri*, Moskova, Nauka
142. RUDENKO, S.İ. (1968). *Drevneyşie v Mire Khudojestvennie kovri i Tkani İskusstvo*, Moskova
143. Rusya Bozkırlarından İskit ve Sarmant Hazineleri. (2001). Avrasya'nın Altın Geyiği, *Portokal Sanat ve Kültür Dergisi*, Say.20,s.50-63, İstanbul.
144. RZAYEV, N. (1992). *Ecdadların İzi İle*, Bakü
145. RZAYEV, N. (1999).*Hudu Açarı*, Bakü
146. *Rauf Tuncer Resim Katalogu*, (18-29 Kasım 2002). İstanbul.
147. SARIANİDİ, B. İ., *Taynu İşçeznuşego İskusstva Karakumov*, Nauka, Moskova, 1967
148. SEYİDOV, M. (1994). *Gam-Şaman ve Onun Kaynalarına Umumi Bahış*, Bakı, Gençlik Yayınevi
149. *Sibir İsentralnaya i Vostoçnaya Aziya v Drevnosti*, Neolit i Epokha Metalla, Nauka, Novosibirsk, 1978
150. STRZYGOWSKI, J., GLÜCK, H., KÖPRÜLÜ, F. (.....). *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*. (Çev. Cemal Köprülü). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

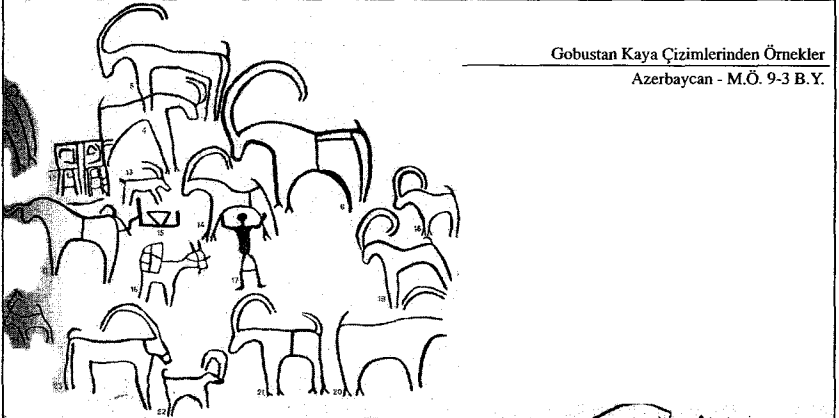
151. SÜLEYMAN, O. (2001). *Yazının Dili*, (Çev. Arif Acaloğlu). İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
152. ŞÜKÜROV, E.C., MEHERREMOV, A. M. (1976). *Gedim Türk Yazılı Abidelerinin Dili*, Bakü.
153. ŞENOL, Ş. (1996-şubat 24). Mezahir Avşar İçin. Bakü: *Azatlık Gazetesi*.
154. TURANİ, A.(1995). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi
155. TUNALI, İ. (1980). Denemeler, İstanbul
156. TUNALI, İ. (1993). *Estetik*. İstanbul Remiz Kitabevi.
157. TUNALI, İ. (1996). *Felsefenin ışığında modern resim*.İstanbul Remzi Kitabevi Yayınları.
158. TUNCER, R. (2005). *Gönüldeki Sözümlü Yazdırdım*. Katalog. Bursa.
159. TOĞRULBEY, O. (1993-aralık-8). Özleriyle Taşyanlar... bir sergi hakkında düşünceler. Bakü: *Azatlık Gazetesi*.
160. TOSCANİ, O. (1996). *Reklam Size Sırttan Bir Leştir*. İstanbul.
161. TAGİYEVA, R. (1988). *Syujetne Kovrı Azerbaydjana*, Bakü
162. TANSUĞ, S. (1993). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, Remzi Kitabevi
163. TANSUĞ, S. (.....). *İnsan ve Sanat*, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi
164. TANSUĞ, S. (1993). *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul, Remzi Kitabevi
165. TANSUĞ, S. (1996). *Çağdaş Türk Resmi*. İstanbul. Remzi Kitabevi.
166. Tekhov, B. V. (1980). *Skifi i Tsentralniy Kavkaz v VII-VI v.v. do n.e*, Nauka, Moskova
167. Traditisionne Kulturi Severnoy Sibiri i Severnoy. (1981). Ameriki, Moskova
168. TUNA, O. N. (1990). *Sümer ve Türk Dillerinin Tarihi İlgisi Türk Dilinin Yaşı Meselesi*, Ankara
169. *Türk Dünyası Kültür Atlası*. (1987). İslam Öncesi Dönem, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı
170. *Yusuf Mirza Resim Katalogu*. (2000). Bakü
171. ZAMANOV, N. (1981). *Düşündüren nakışlar*. Bakü.Elm Yayınevi.
172. <http://www.turkoloji.com.tr.tc>
173. <http://www.languages.com/references.htm>
174. <http://www.azeripaint.aznet.org/azeripaint/site/ru/ru.htm>
175. <http://www.azgallery.org>

RESİMLER

KATALOG -1 : Eski Türk Damgaları

**KATALOG -2 : Çağdaş Azerbaycan, Türk ve Batı
Ressamları**

Levha I

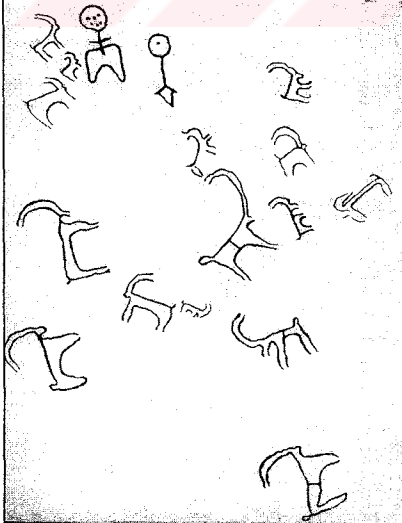


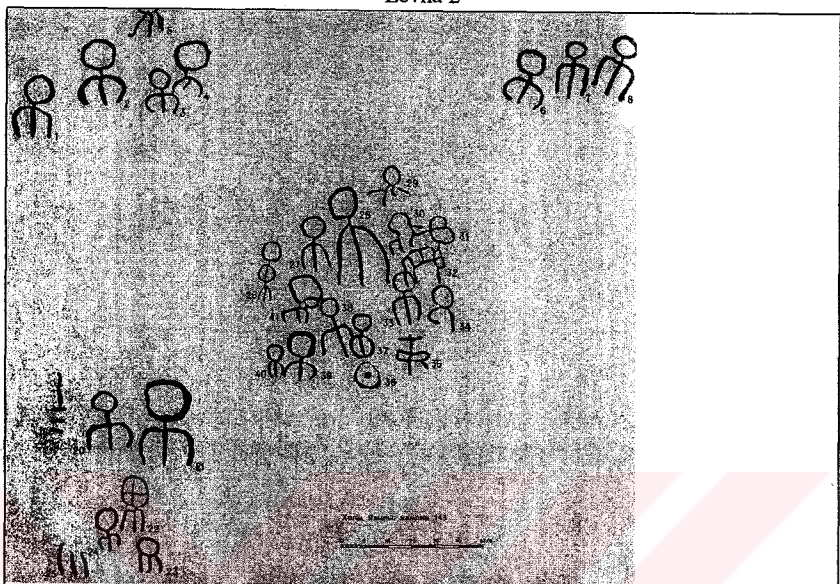
Gobustan Kaya Çizimlerinden Örnekler
Azerbaycan - M.Ö. 9-3 B.Y.

Gobustan Kaya Çizimlerinden Örnekler
Azerbaycan - M.Ö. 9-3 B.Y.

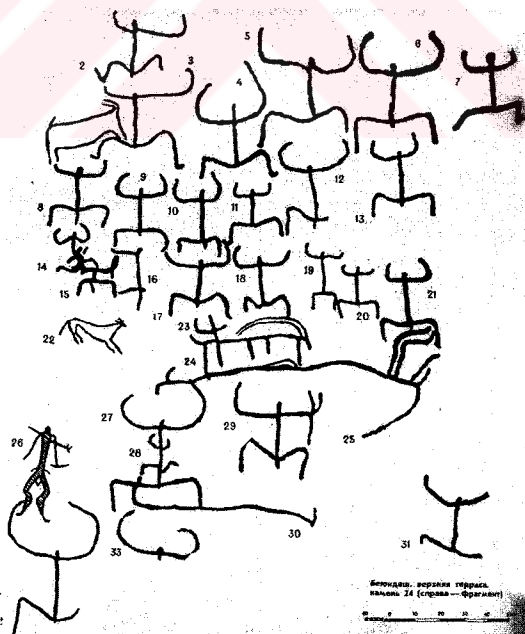


Gobustan Kaya Çizimlerinden Örnekler
Azerbaycan - M.Ö. 9-3 B.Y.





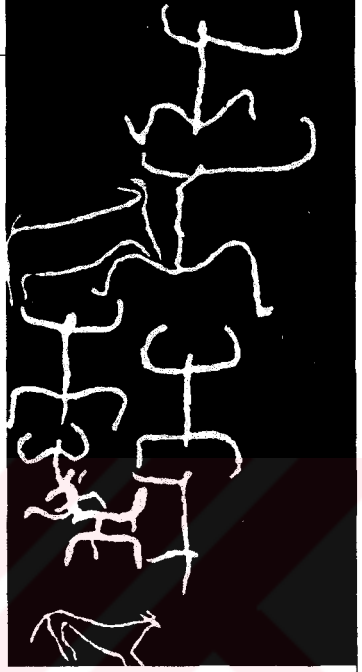
Gobustan Kaya Çizimlerinden Örnekler
Azerbaycan - M.Ö. 9-3 B.Y.



Gobustan Kaya Çizimlerinden Örnekler
Azerbaycan - M.Ö. 9-3 B.Y.

Бетондан, өрнеккө көрсөткөн
өлчөмү: 24 (сүзүмө — фронтал)

Gobustan Kaya Çizimlerinden Örnekler
Azerbaycan - M.Ö. 9-3 B.Y.

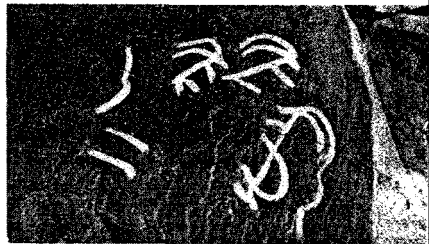
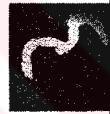
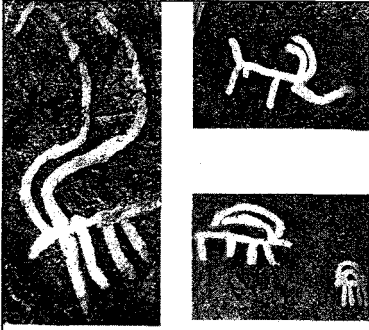


Gobustan Kaya Çizimlerinden Örnekler
Azerbaycan - M.Ö. 9-3 B.Y.

Levha 4

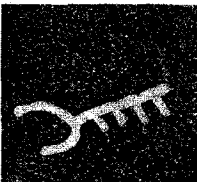
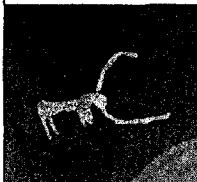
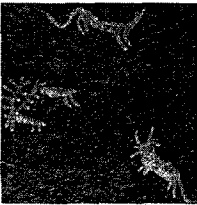
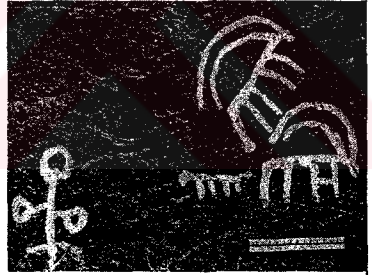
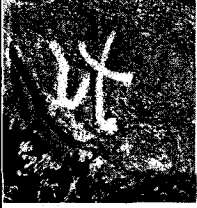


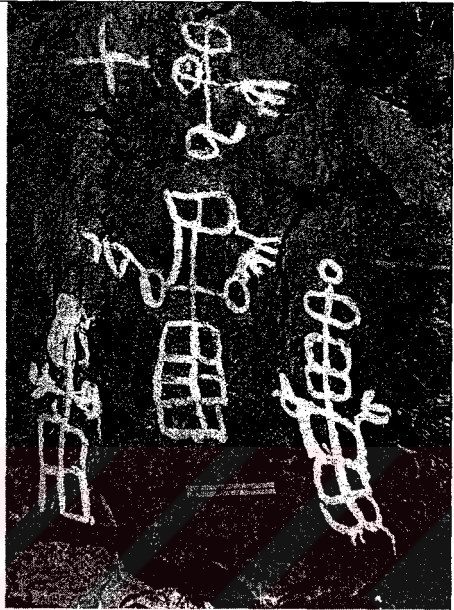
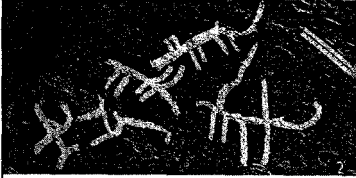
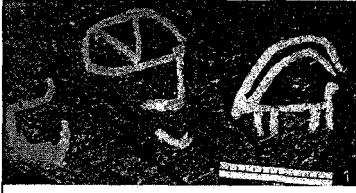
Levha 5

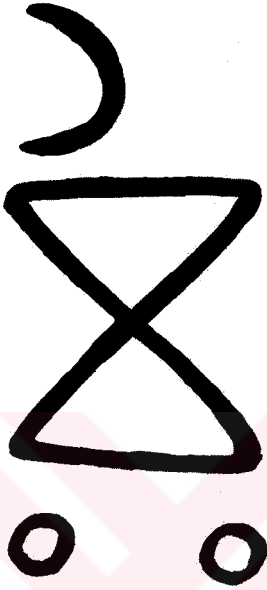


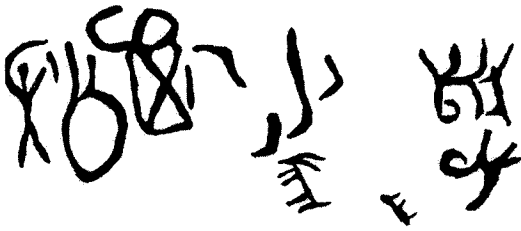
Gemikaya Tasvirlerinden Damga Örnekleri
Azerbaycan - M.Ö. 4.-1. B.Y.

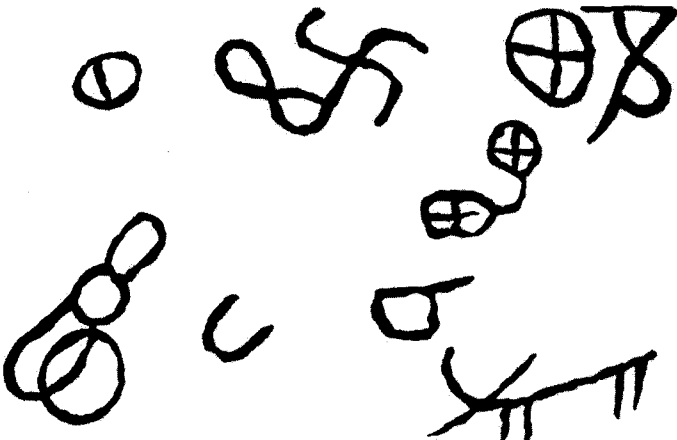
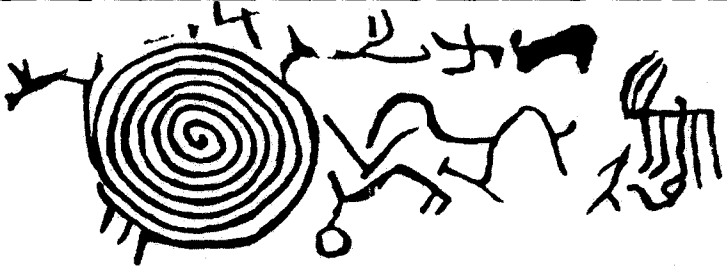
Levha 6

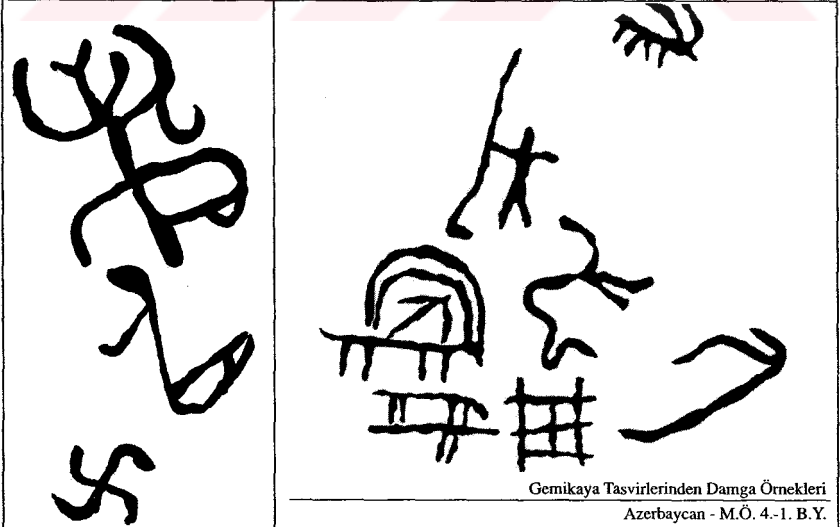
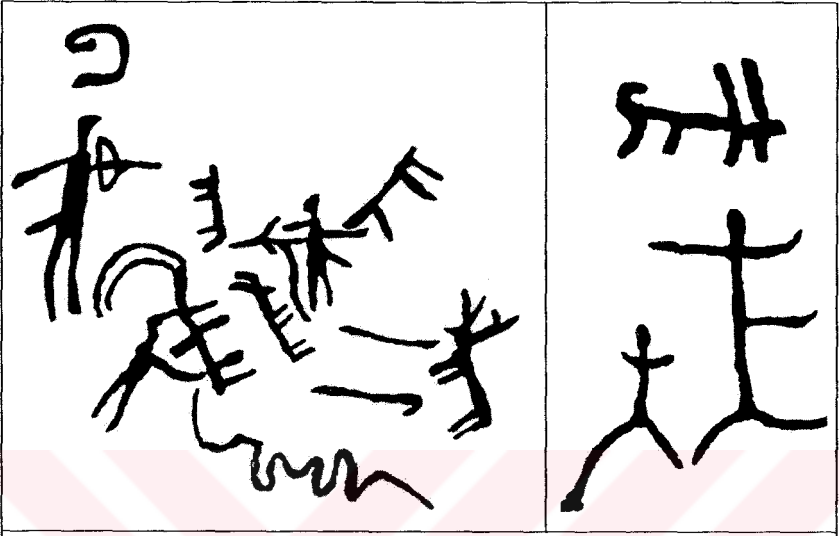


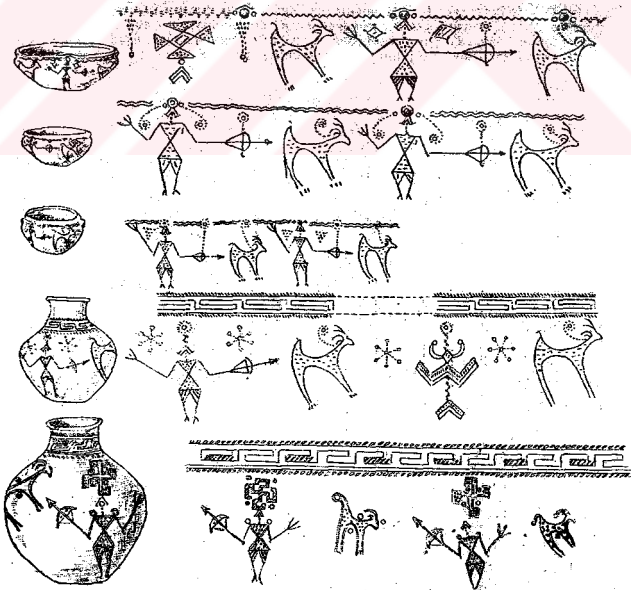
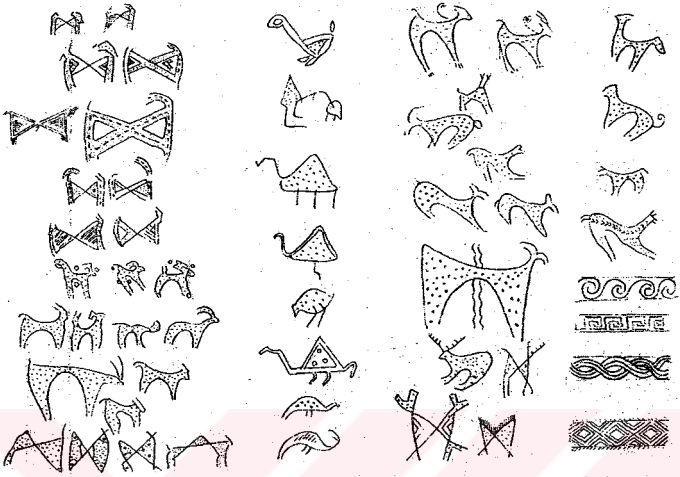












𐌆 𐌋 𐌁 𐌗 𐌔 𐌐 𐌑 𐌒 𐌖 𐌗 𐌘 𐌙 𐌚

Kaşkarlı Mahmut, Yazıcıoğlu, Reşideddin ve Ebulgazi Bahadırhan'ın eserlerinde yer alan Oğuz Damgaları

𐌐 𐌑 𐌒 𐌓 𐌔 𐌕 𐌖 𐌗 𐌘 𐌙 𐌚 𐌛 𐌜 𐌝 𐌞 𐌟

Gemikaya tasvirlerinde yer alan damgalar. Azerbaycan - M.Ö. 7 - 3 B.Y.

𐌗 𐌘 𐌙 𐌚 𐌛 𐌜 𐌝 𐌞 𐌟 𐌠 𐌡 𐌢 𐌣 𐌤 𐌥 𐌦 𐌧 𐌨 𐌩

Şamahı bölgesinde bulunan işaretler. Azerbaycan

𐌁 𐌑 𐌕 𐌙 𐌛

Avvan Alfabelinden bazı işaretler. Kafkas Albanyası - M.Ö. 2. YY. M.S. 8. YY.

𐌆 𐌋 𐌁 𐌗 𐌔 𐌐 𐌑 𐌒 𐌖 𐌗 𐌘 𐌙 𐌚

Eski Doğu Alfabelerindeki görülen bazı işaretler.





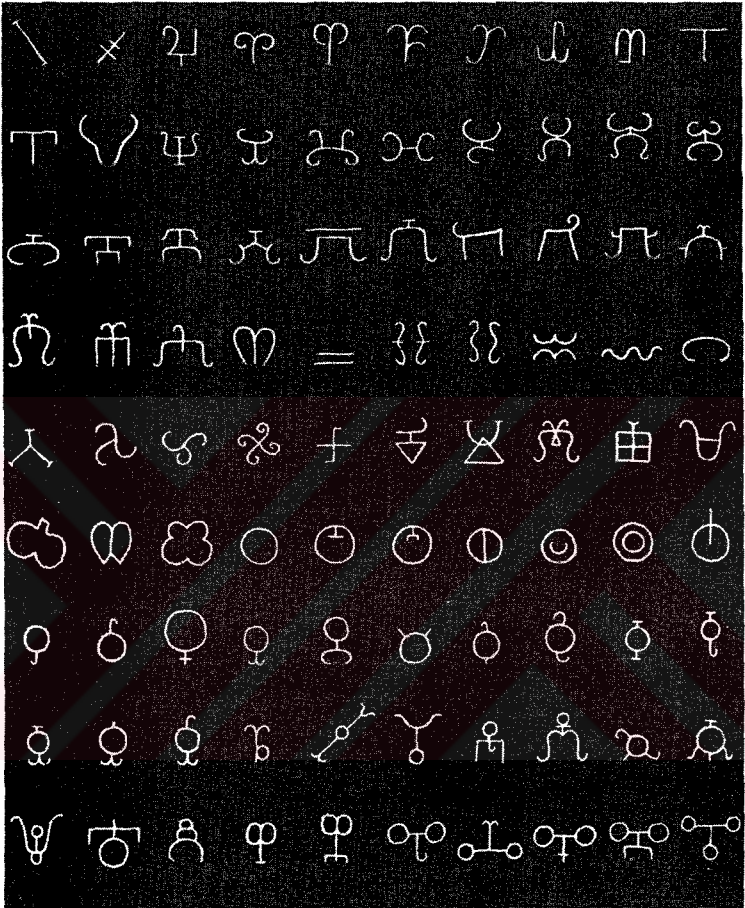


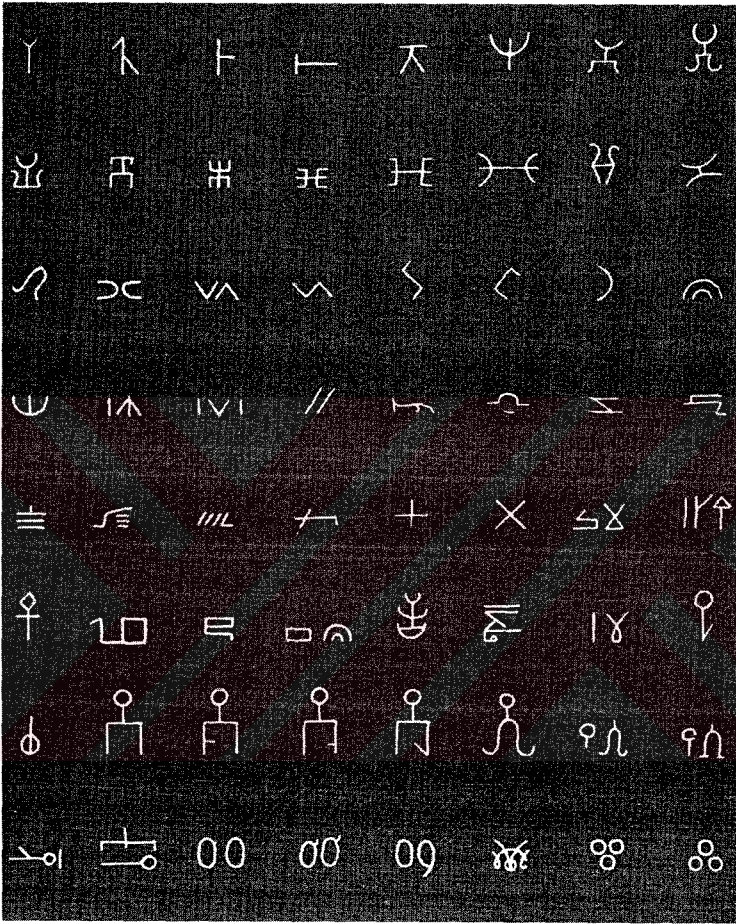


Yukarı Karadeniz civarından bulunmuş mızraklar ve metal işlemler üzerindeki damgalar ve semboller.
Geç Roma dönemi ve erken Ortaçağ bulguları.(V.S. Draçuk'tan)

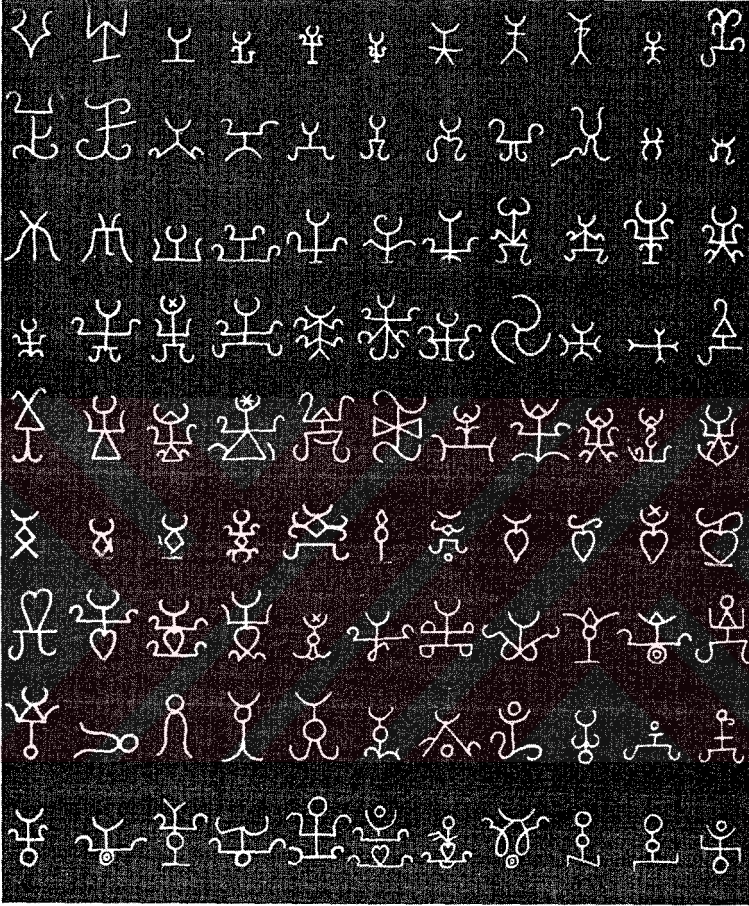


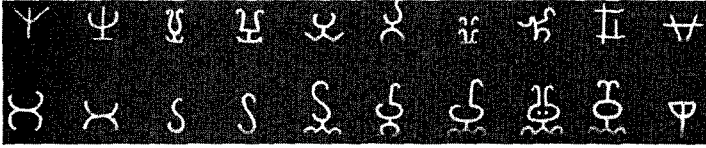




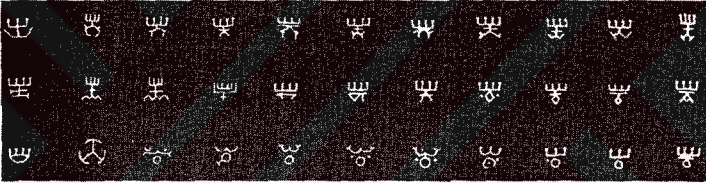




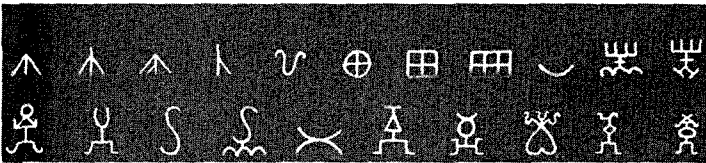




Harzem Şah Devletine ait damgalar.(V.S. Draçuk'tan)



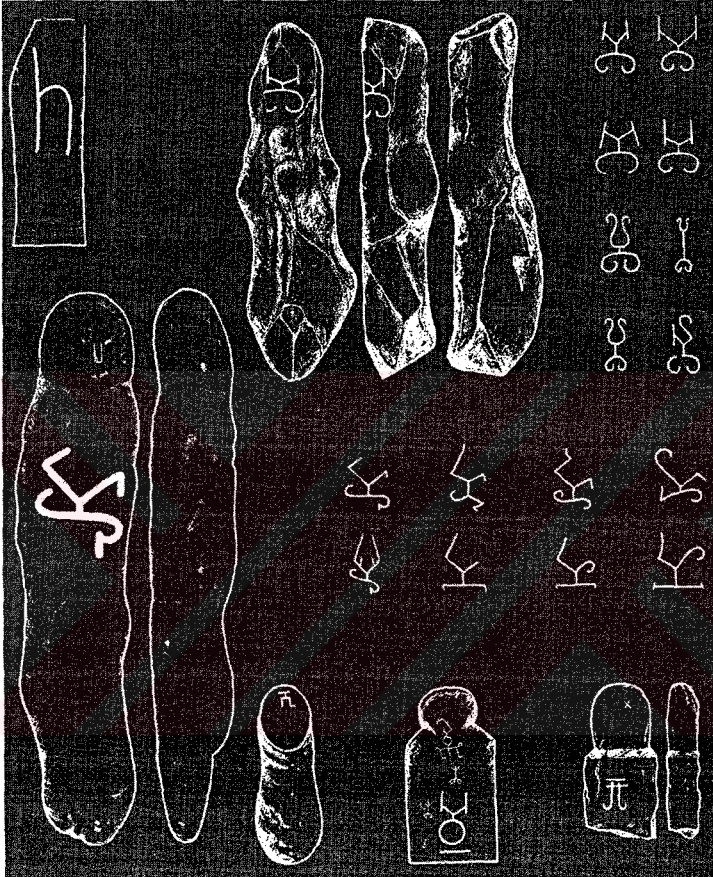
Kuşan Devletine ait işaretler.(V.S. Draçuk'tan)



Fin-Uğor Boylarına ait işaretler.(V.S. Draçuk'tan)

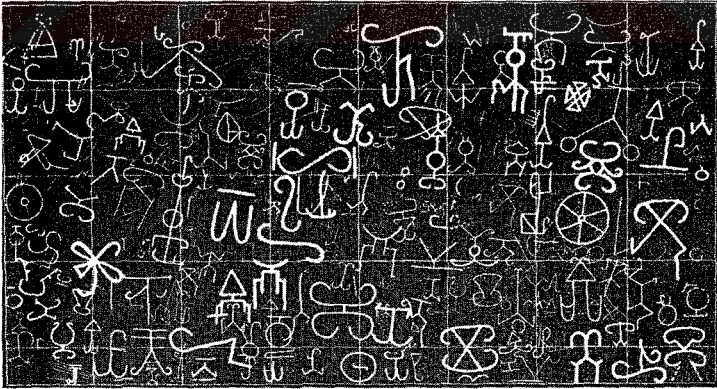




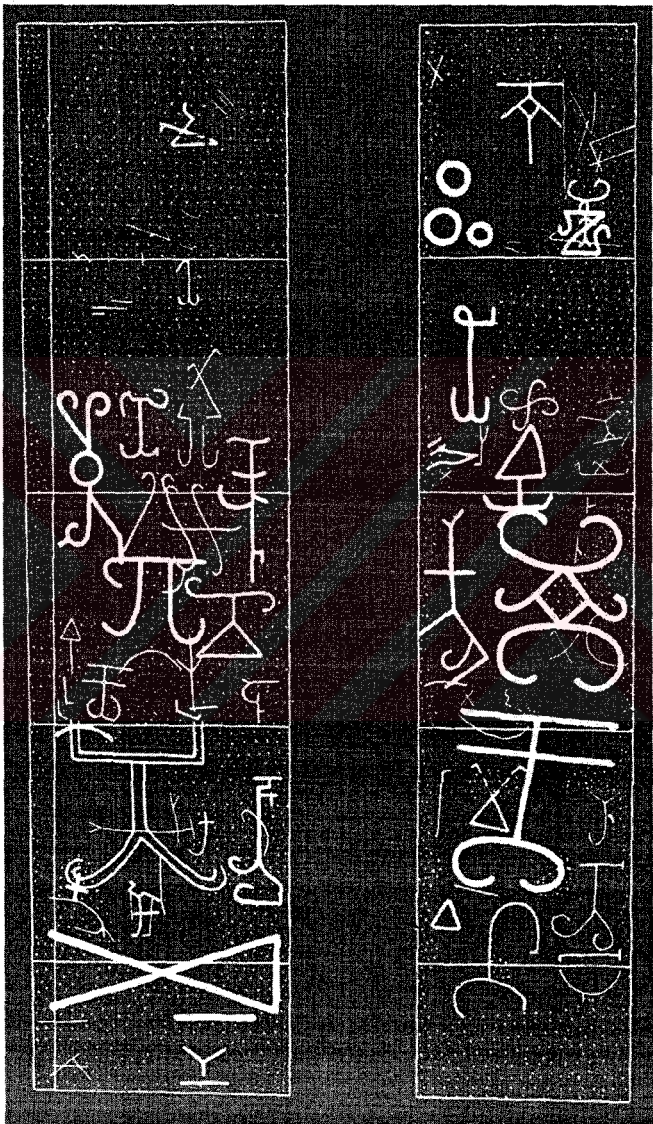


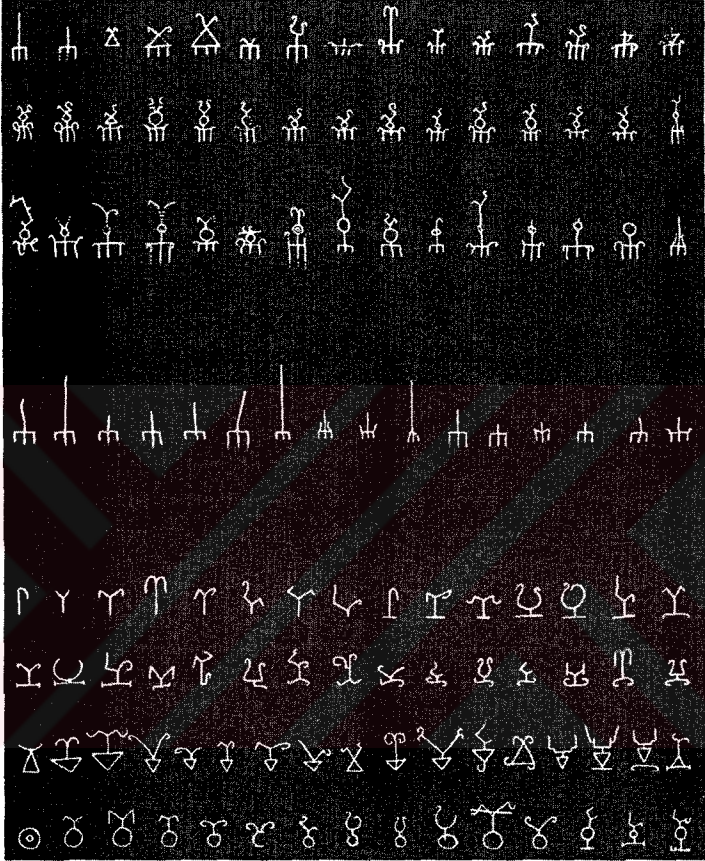


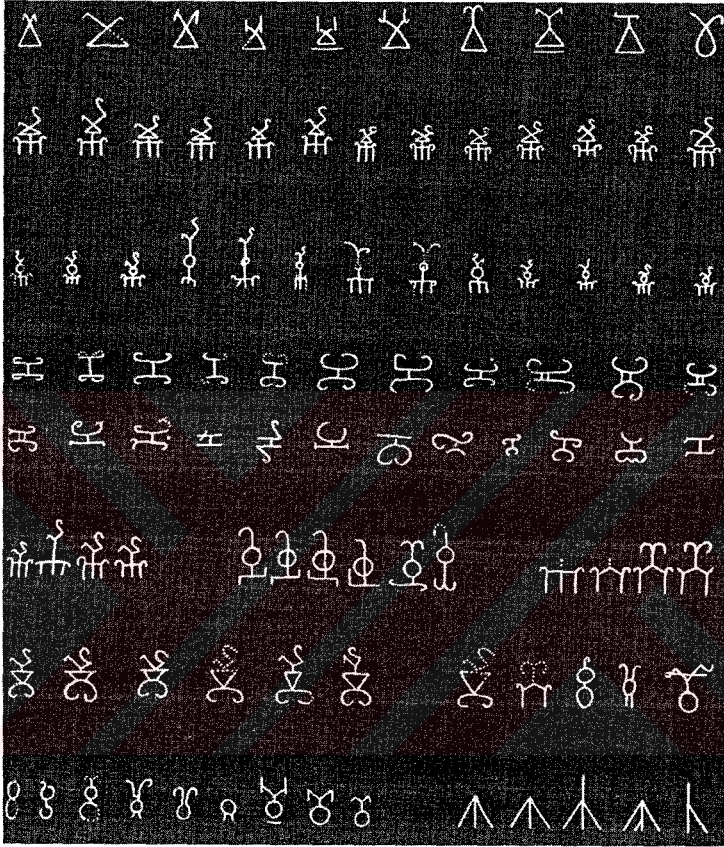
Roma Dönemi ait Sarmat Yazıtları.(V.S. Draçuk'tan)

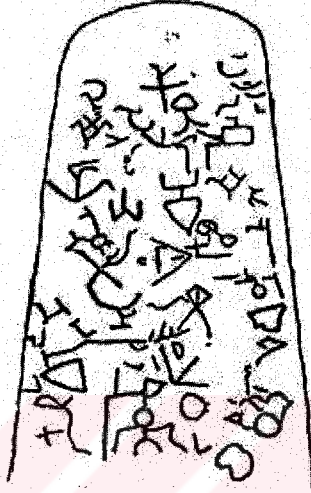


Roma Dönemi ait Sarmat Yazıtları.(V.S. Draçuk'tan)

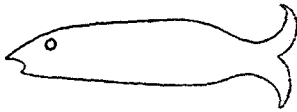






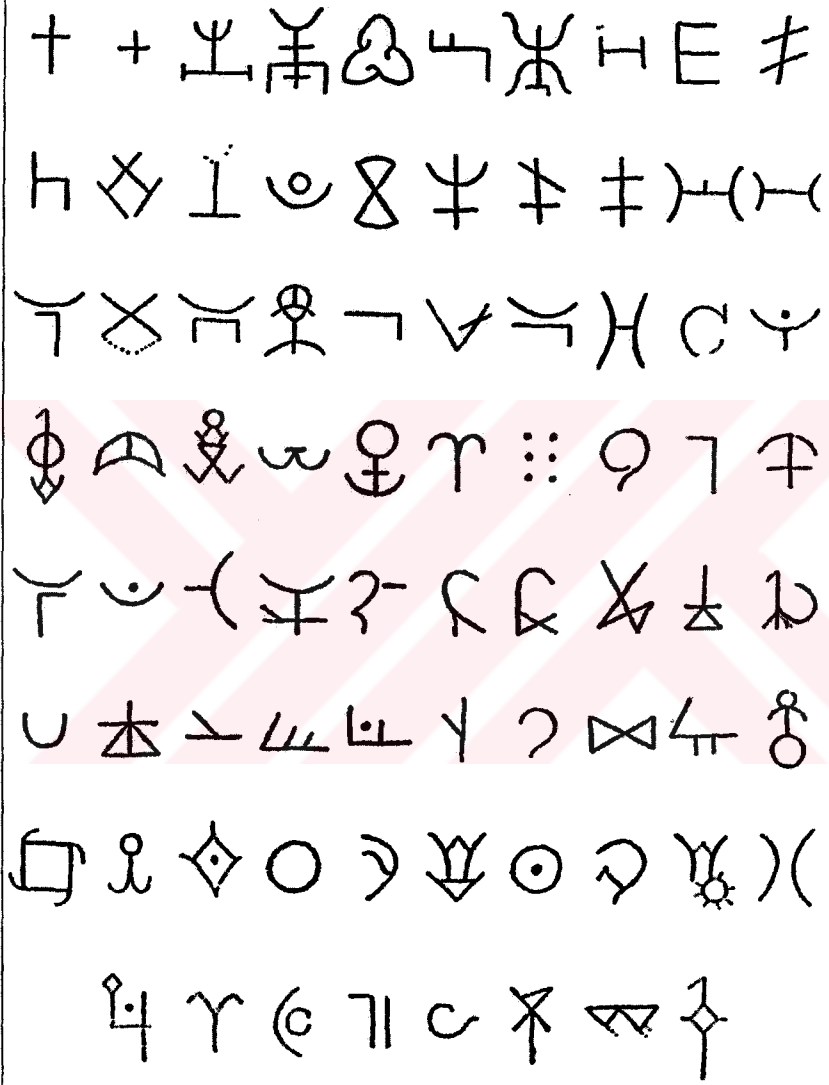


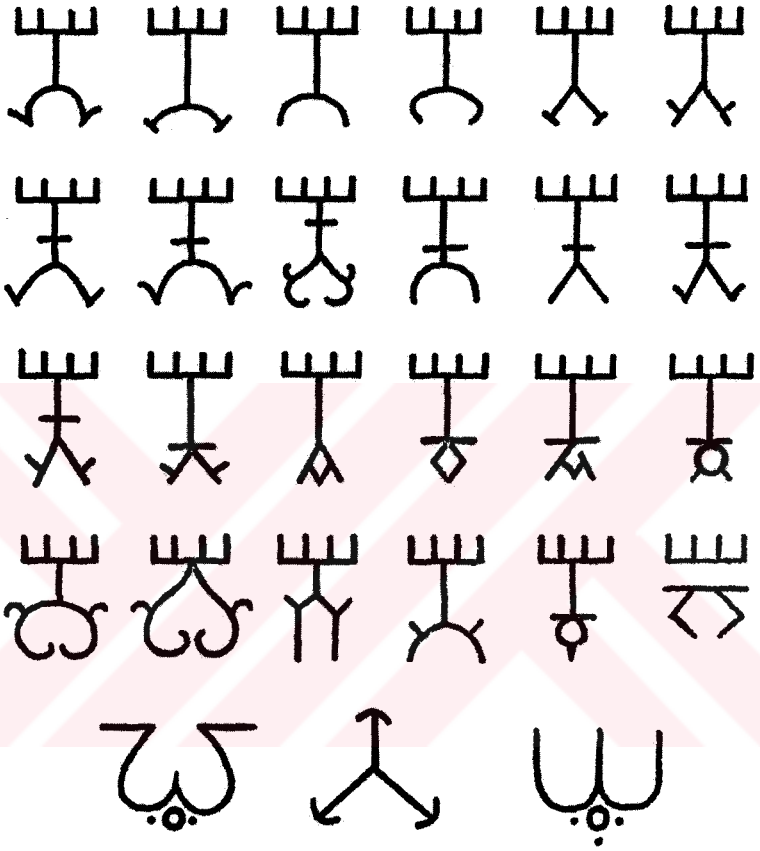
İlteriş Kağan Kitabesi üzerindeki damgalar.(Prof. Dr. Osman F. SERTKAYA'dan)

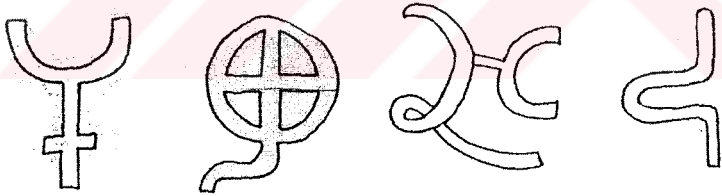
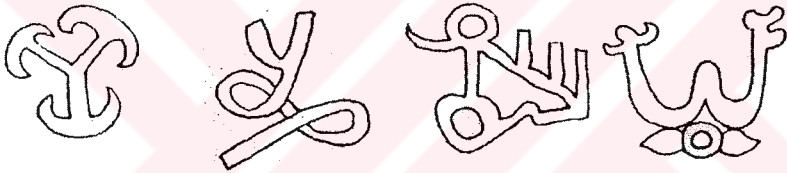
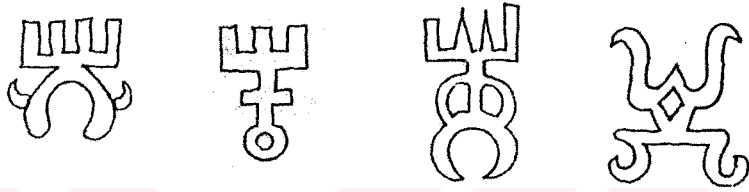
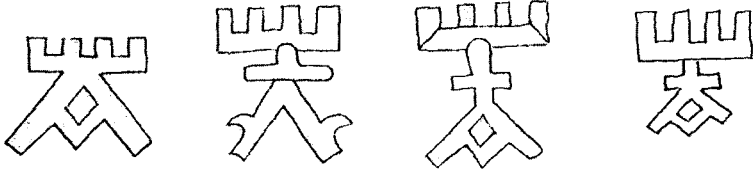


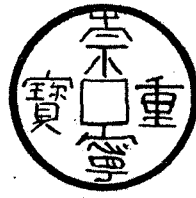
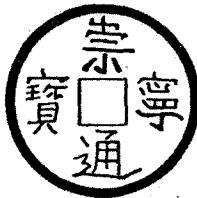
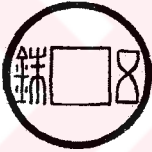
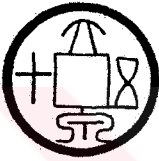
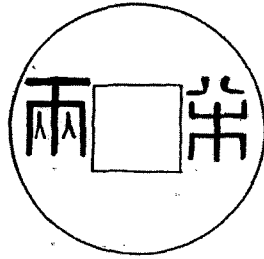
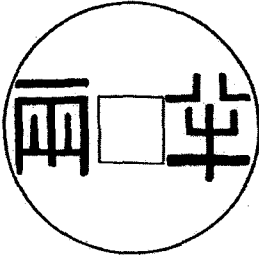
Hoitu-tamir, Hangai











LEVHA I. Yaba Motifleri

Karasuk Devri'ne (M.Ö. 1200-800) atfedilen damga.



Hazar Türkleri'nden kalan Kabırtaşları ve 832 yılında yapılmış Hazar Kalesi Sarkel'in inşaatında kullanılan Türk Tuğ-laları üzerinde,



Kırım Hanları paralarında ve kabırtaş-larında,



Selçuklu sikkesinde,



Altınordu Rakip Hanları'nda Mehmed Bulak Han (H. 771-782 / 1369-1380)'ın H. 774/1372 tarihli parasında,



Küçük Mehmed Han (H. 827-884 / 1424-1445)'in parasında



Seyyid Ahmed Han (H. 835-869/1432-1465)'in, Hermitaj Müzesi Kataloğu'nda (s. 860'ta tanıtılan) parasında,



Osmanlı, Sülâlesini çıkaran Oğuzlar'ın Kayı boyu damgasında, ayrıca Osmanlı Padişahı II. Murad (1421-1444)'in sikkesinde,



ve sürüp gelen bu şekli ile, dokuma ve mimarî eserlerimizde kullanılmıştır.



ÖGÜZ BOYLARI DAMGALARI

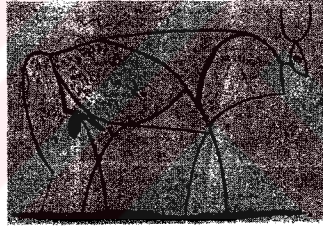
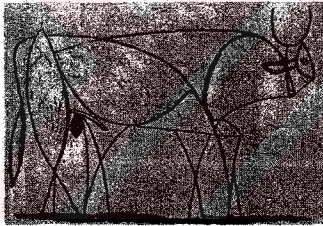
		BOYUN ADI	VAZICI-ÖGLÜ'ne göre.	RESİD UD DİNİ'ne göre.	KÂŞGARU'ya göre.	
BOZ-OK KAVİMLERİ (SAĞ KOL)	GÜN-HAN	KAYI	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	1
		BAYAT	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	2
		ALKA-EVLİ	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	3
		KARA-EVLU	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	4
	AY-HAN	YAZIR	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	5
		DÖGER	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	6
		DODURĞA	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	7
		YAPARLI	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	8
	YILDIZ-HAN	AVŞAR	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	9
		KIZIK	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	10
		BEGDİLİ	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	11
		KARKIN	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	12
ÜÇ-OK KAVİMLERİ (SOL KOL)	GÖK-HAN	BAYINDUR	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	13
		BIÇENE	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	14
		ÇAVINDIR	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	15
		ÇEBNİ	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	16
	DAĞ-HAN	SALUR	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	17
		EYMÜR	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	18
		ALAYUNDLU	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	19
		ÜREGİR	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	20
	DENİZ-HAN	İĞDİR	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	21
		BÜĞDÜZ	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	22
		YIVA	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	23
		KINIK	𐰇𐰆	𐰇𐰆	𐰇𐰆	24

⌈ ⌊ ⌋ ⌌ ⌍ ⌎ ⌏ ⌐
⌑ ⌒ ⌓ ⌔ ⌕ ⌖ ⌗
⌘ ⌙ ⌚ ⌛ ⌜ ⌝ ⌞
⌟ ⌠ ⌡ ⌢ ⌣ ⌤ ⌥
⌦ ⌧ ⌨ 〈 〉 ⌫ ⌬
⌭ ⌮ ⌯ ⌰ ⌱ ⌲ ⌳
⌴ ⌵ ⌶ ⌷ ⌸ ⌹ ⌺
⌻ ⌼ ⌽ ⌾ ⌿ Ⓚ Ⓛ Ⓜ Ⓝ Ⓟ Ⓠ Ⓡ Ⓢ Ⓣ Ⓤ Ⓥ Ⓦ Ⓧ Ⓨ Ⓩ ⓐ ⓑ ⓓ ⓔ ⓕ ⓖ ⓗ ⓘ ⓙ ⓚ ⓛ ⓜ ⓝ ⓞ ⓟ ⓠ ⓡ ⓢ ⓣ ⓤ ⓥ ⓦ ⓧ ⓨ ⓩ ⓪ ⓫ ⓬ ⓭ ⓮ ⓯ ⓰ ⓱ ⓲ ⓳ ⓴ ⓵ ⓶ ⓷ ⓸ ⓹ ⓺ ⓻ ⓼ ⓽ ⓾ ⓿ Ⓚ Ⓛ Ⓜ Ⓝ Ⓟ Ⓠ Ⓡ Ⓢ Ⓣ Ⓤ Ⓥ Ⓦ Ⓧ Ⓨ Ⓩ ⓐ ⓑ ⓓ ⓔ ⓕ ⓖ ⓗ ⓘ ⓙ ⓚ ⓛ ⓜ ⓝ ⓞ ⓟ ⓠ ⓡ ⓢ ⓣ ⓤ ⓥ ⓦ ⓧ ⓨ ⓩ ⓪ ⓫ ⓬ ⓭ ⓮ ⓯ ⓰ ⓱ ⓲ ⓳ ⓴ ⓵ ⓶ ⓷ ⓸ ⓹ ⓺ ⓻ ⓼ ⓽ ⓾ ⓿

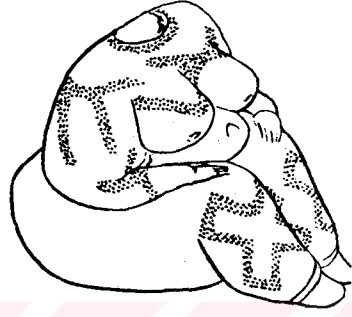
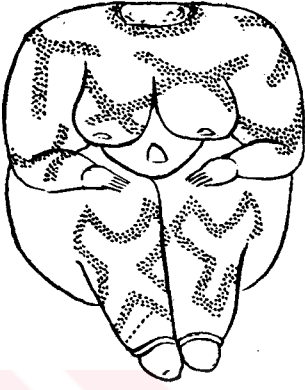
𐌆𐌇𐌈𐌉𐌊𐌋
𐌌𐌍𐌎𐌏𐌐𐌑
𐌒𐌓𐌔𐌕𐌖𐌗
𐌘𐌙𐌚𐌛𐌜𐌝

𐌞𐌟𐌠𐌡𐌢

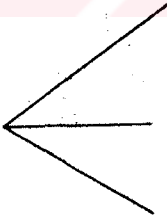
𐌣𐌤𐌥𐌦𐌧𐌨
𐌩𐌪𐌫𐌬𐌭𐌮







Çatalhöyük'te bulunan Ana Tanrıça Heykelciği üzerinde ki işaretler.
Neolitik Çağ



natürel (resim)



U V (ilk hiyeroglif; harf)

Y (çizgisel)



şekil 1



şekil 2

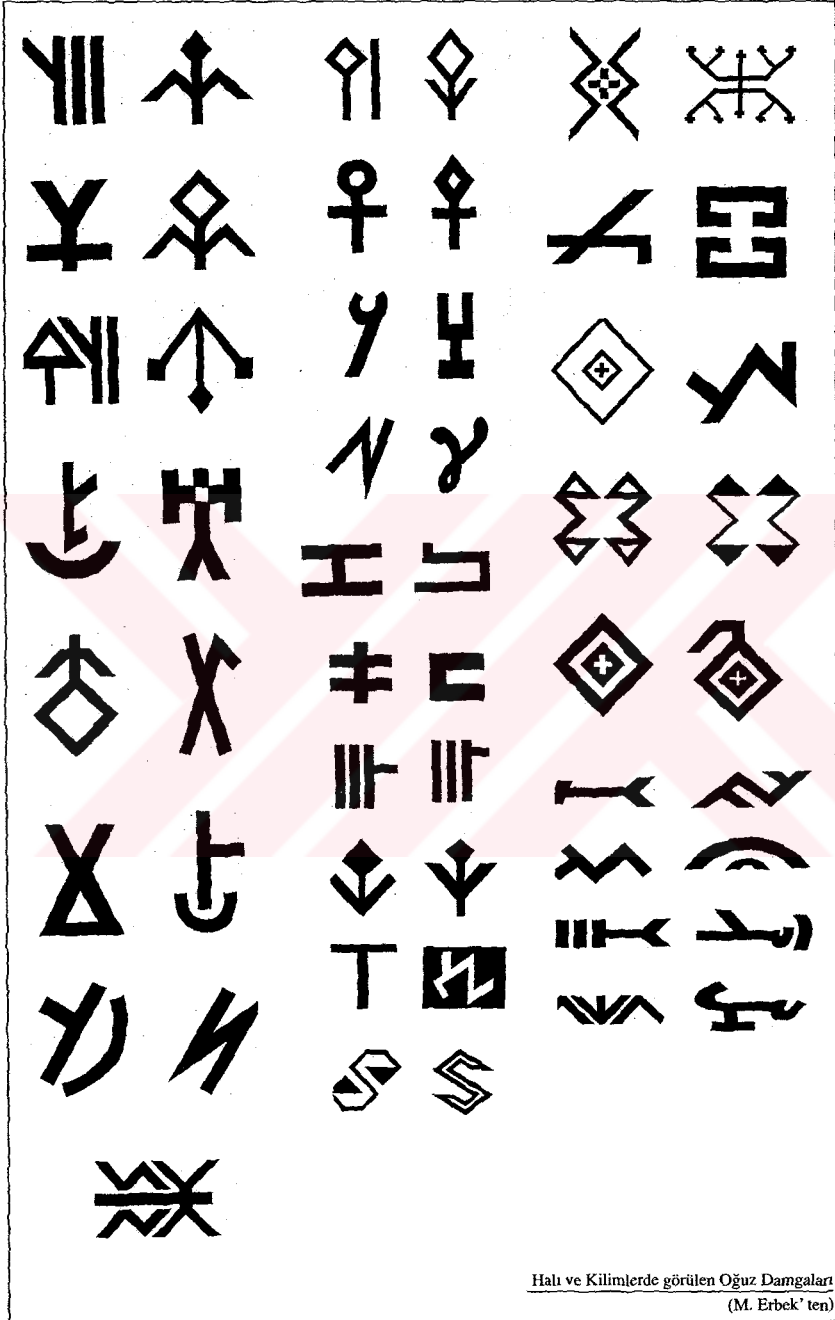


şekil 3

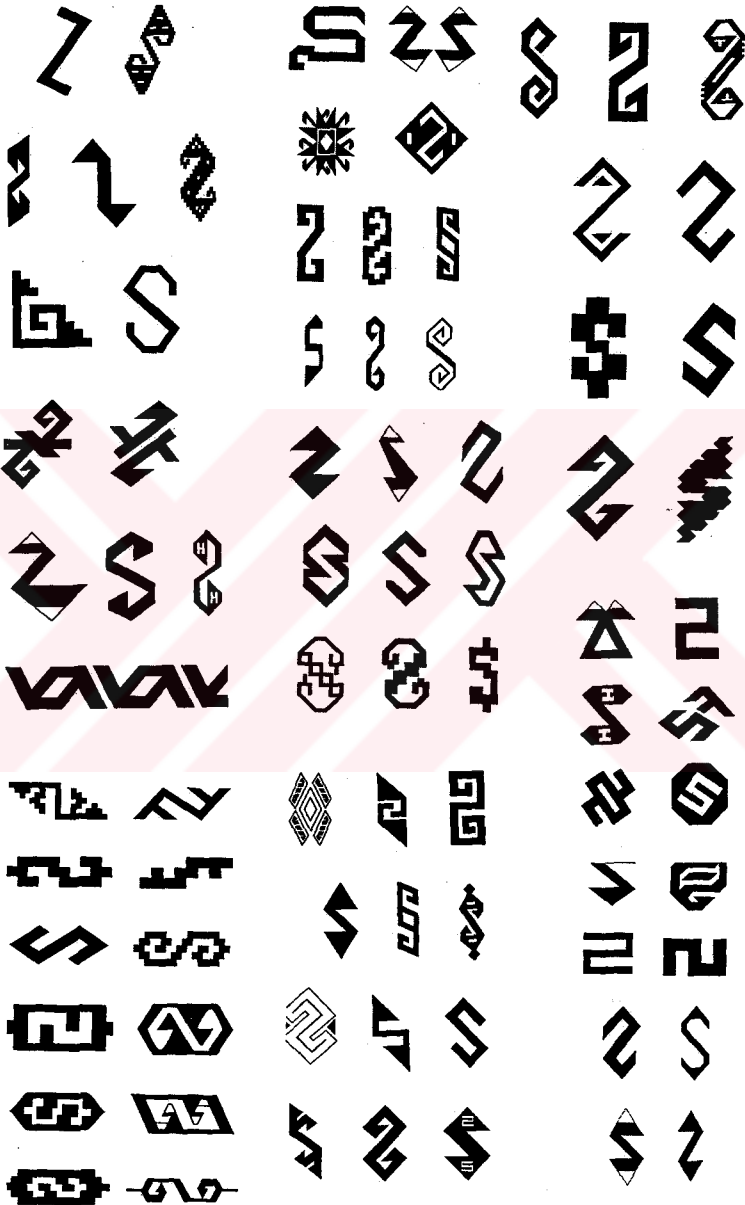
LEVHA III
RUNİK TÜRK ALFABESİ

ORHUN I, II	ORH III	YENİSEY	ORHUN I, II	ORH III	YENİSEY
⊗ başta			9 y		P (P)
∨ a, e		1 X (X=e)	3 y		(E xxxvii)
∩ i, i		h	∨ n		∩
∪ o, u	∪) n		
MN ö, ü	H	H	H n		M N
AH k			⊗ m		
∠ k (i-dan evvel vesonra gelir)		(D xxxvii)	4 r		∠ ∠
∩ k (u-dan evvel vesonra gelir)		↑	∩ r		
∩ g		∩ ∩ ∩ ∩	∩ l		∩
∩ k	∩	∩ ∩	∩ l		
R k (ü-denevvel vesonra gelir)		B	∩ ç		∩
E ğ		E E E	∩ iç		
∩ t	∩ ∩	∩	∩ s		
hh t			∩ s		
∩ d		∩ ∩ (∩ ∩)	∩ ş	∩	∩ ∩ ∩ ∩ ∩ ∩ ∩
X d			∩ sş		
1 p			∩ z	∩	∩ ∩ ∩ ∩ ∩
∩ b		∩ ∩ ∩ ∩	∩ nd	∩	∩
∩ b	∩	∩	∩ nç		∩ ∩ ∩
D y		∩ ∩	M ld		

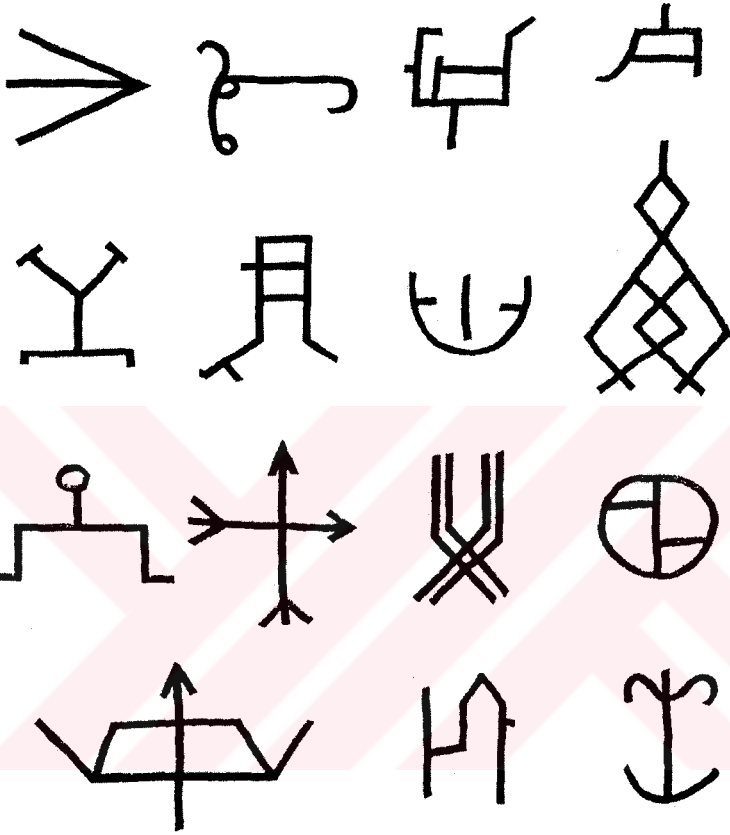
	Сибирские письменности		Армянско- орусские буквы	Старые древние австро-русские буквы	Знаки древних булгар	Знаки чужеземной письменности
	Енисейская	Орхонские				
1	ЛЛХ	Л	2УУ	1У	N	221452
2	ЮУУ	У	У	-X	У	X)(
3	УУУ	У	УУ	У	У	>CV
4	ВВВ	В	333	M	+X	М
5	МММ	М	У	+У	AAA	УУУ
6	УУУ	У	УУУ	У	У	УУУ
7	УУУ	У	УУ	У	УУ	УУ
8	И	И	И	У	УУУ	УУУ
9	ННН	Н	ННУ	УУ	У	УУУ
10	УУ	У	УУУ	XУ	У	+X
11	УУ	У	УУУ	УУ	У	У-У
12	УУУ	У	УУУ	УУ	У	УУУ
13	УУУ	У	УУУ	У	У	У
14	УУУ	У	УУУ	УУУ	У	УУУ
15	У	У	УУУ	У	У	УУ
16	УУУ	У	УУУ	У	У	УУУ
17	УУУ	У	УУУ	У	У	УУУ
18	УУ	У	УУУ	У	У	УУ
19	УУ	У	УУУ	У	У	УУ
20	УУ	У	УУУ	У	У	УУ
21	УУ	У	УУУ	УУУ	УУ	УУУ
22	У	У	УУУ	УУУ	УУ	УУУ
23	УУУ	У	УУУ	УУ	УУ	УУУ
24	УУУ	У	УУУ	УУ	УУ	УУУ
25	УУУ	У	УУУ	УУ	УУ	УУУ
26	УУ	У	УУ	УУ	УУ	УУУ
27	УУУ	У	УУ	УУ	УУ	УУУ
28	УУ	У	УУ	УУ	УУ	УУУ
29	УУ	У	УУ	УУ	УУ	УУУ
30	У	У	УУ	УУ	УУ	УУУ
31	УУУ	У	УУУ	УУ	УУ	УУУ
32	УУ	У	УУ	УУ	УУ	УУУ
33	УУУ	У	УУ	УУ	УУ	УУУ
34	УУ	У	УУ	УУ	УУ	УУУ
35	УУУ	У	УУ	УУ	УУ	УУУ
36	УУУ	У	УУ	УУ	УУ	УУУ
37	УУ	У	УУ	УУ	УУ	УУУ
38	УУ	У	УУ	УУ	УУ	УУУ
39	У	У	УУ	УУ	УУ	УУУ



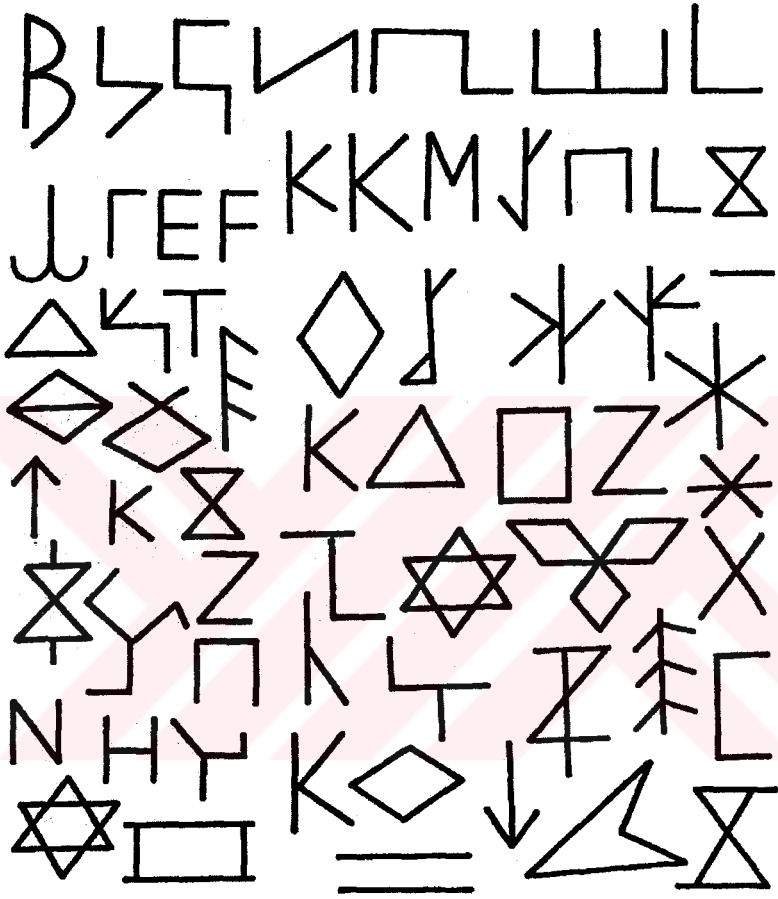
Halı ve Kilimlerde görülen Oğuz Damgaları
(M. Erbek' ten)



Hah ve Kâimlerde görülen "S" Biçimli damgalar.
(M. Erbek'ten)









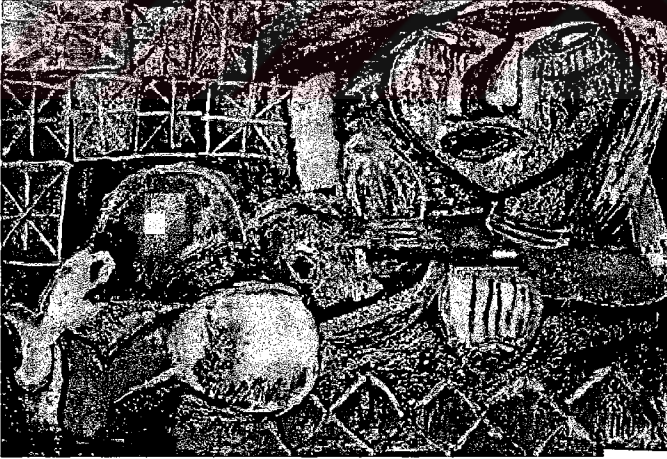






Resim 1

M.Cavadov, Göçüp Giden Dünya - 1983



Resim 2

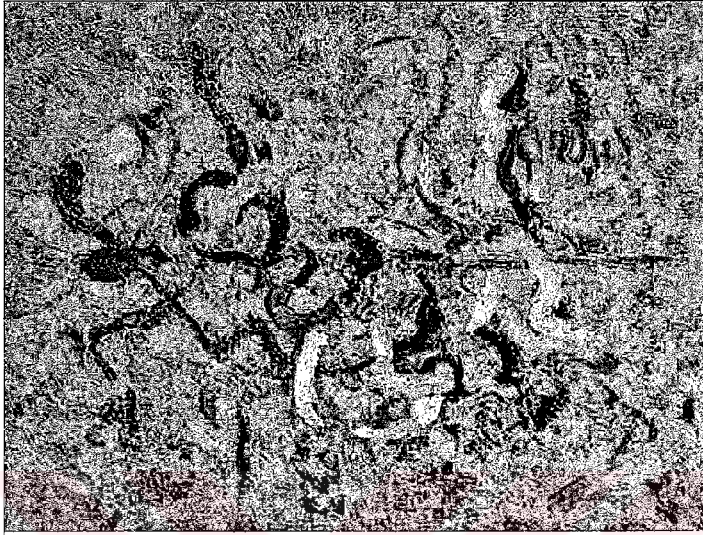
M.Cavadov, Uzanmış Kadın - 1985



Resim 3
M.Cavadov, Atli - 1984



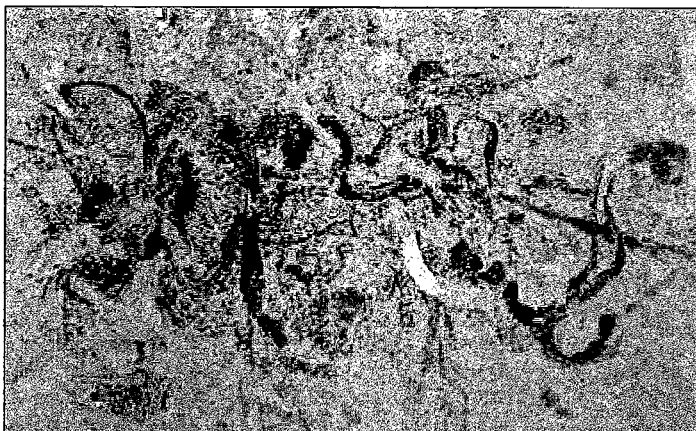
Resim 4
M.Cavadov, Dügün Alayı - 1984



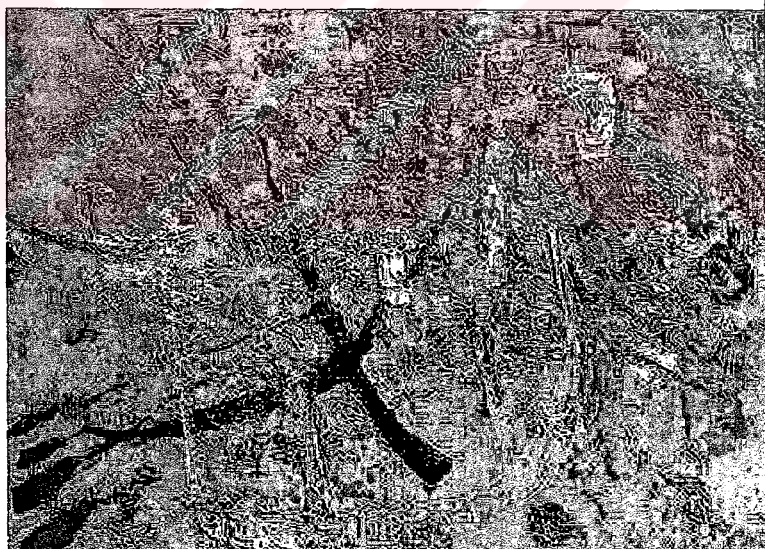
Resim 5
R. Babayev, Eski Yazıtlar - 2000



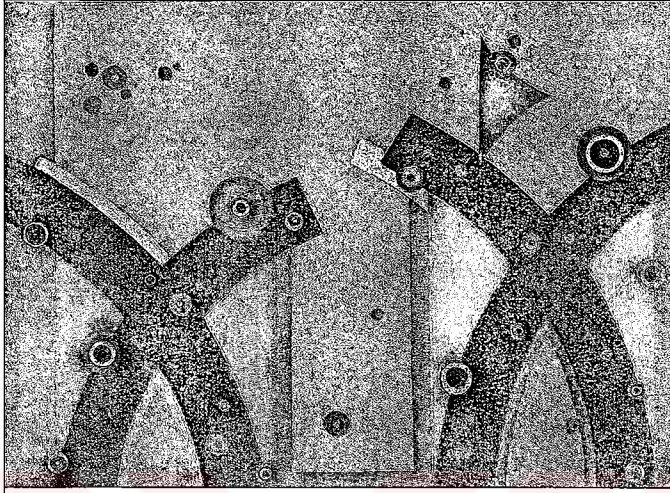
Resim 6
R. Babayev, Eski Yazıtlar - 2000



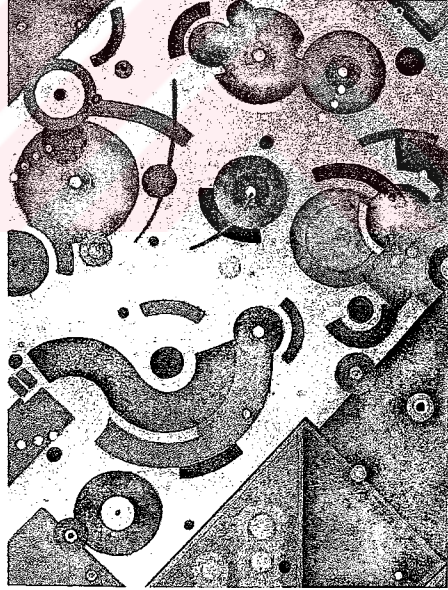
Resim 7
R. Babayev, Eski Yazıtlar - 2000



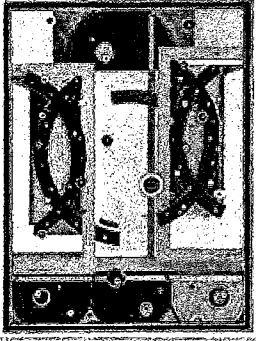
Resim 8
R. Babayev, Eski Yazıtlar - 2000



Resim 9
Elçin Aslanov, Kaplumbağa Yolu
1983



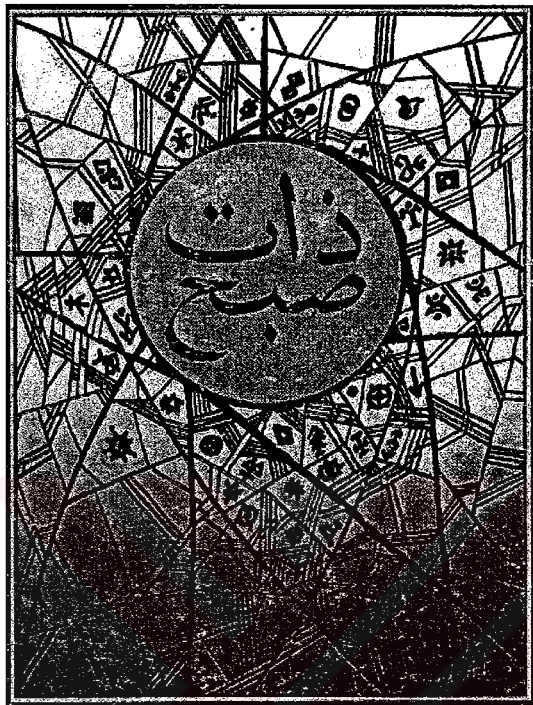
Resim 10
Elçin Aslanov, Divan Edebiyatı
1983



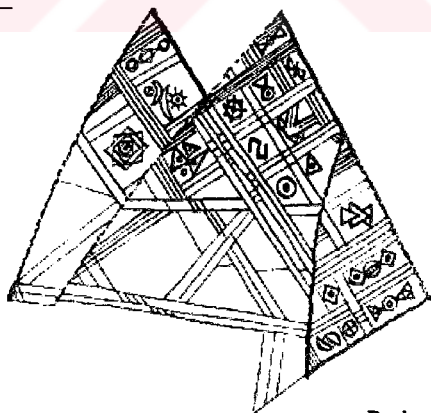
Resim 11
E. Aslanov, Divan Edebiyatı Serisinden
1992



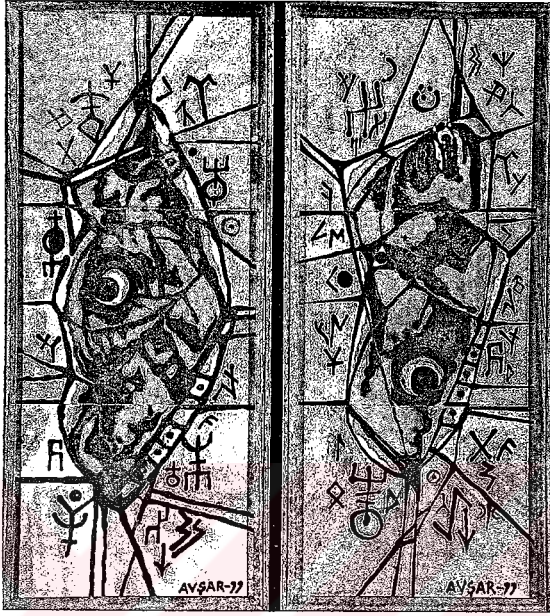
Resim 12
E. Aslanov, Yeni Minyatür
1994



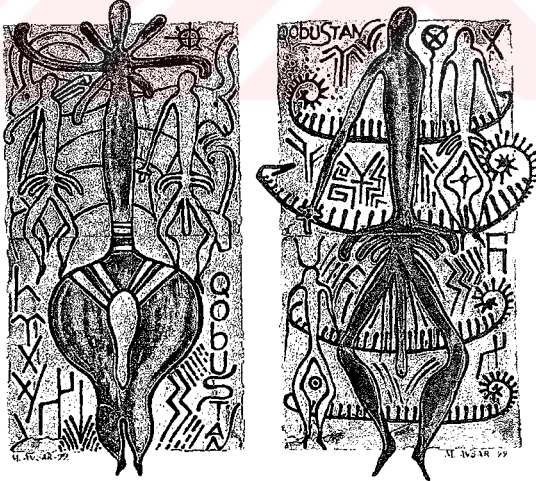
Resim 13
M. Avşar, Şafak Vakti
1994



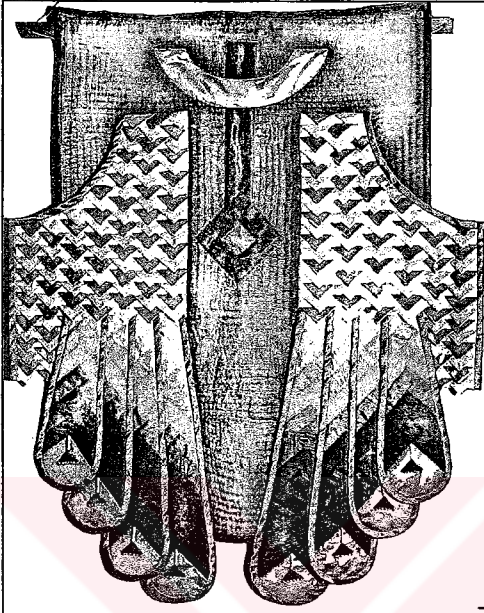
Resim 14
M. Avşar, Yurt Yeri
1993



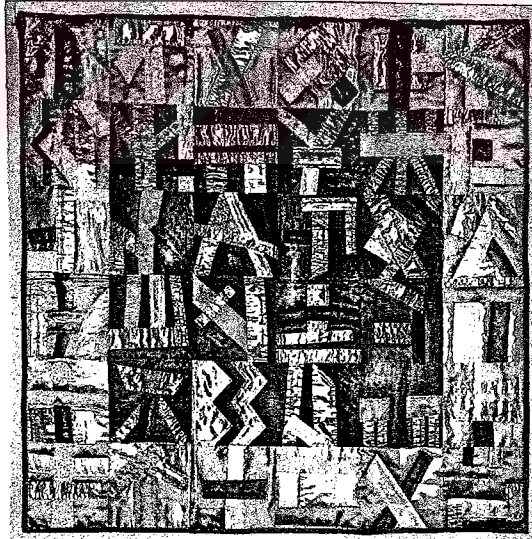
Resim15
M. Avşar, Gök Taşı, 1-2, 1999



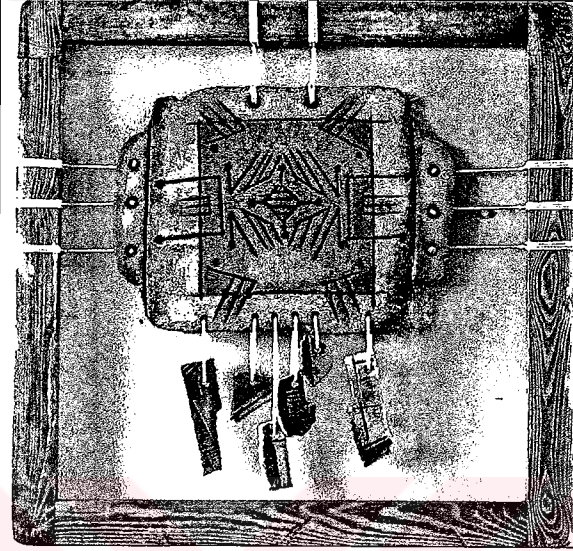
Resim 16
M. Avşar, Gobustan Ritimleri - 1999



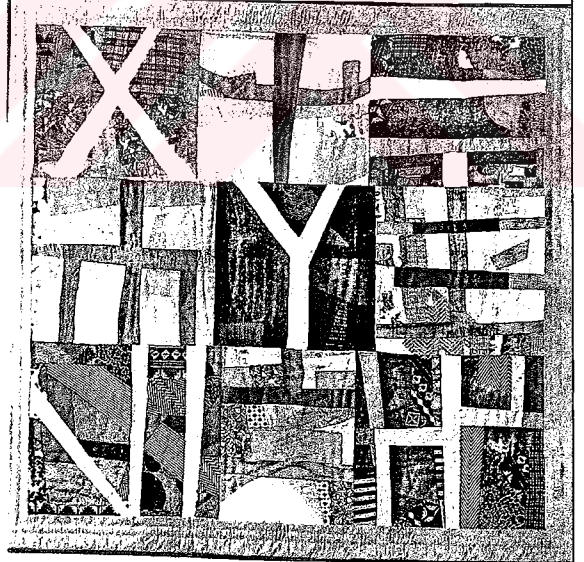
Resim 17
Lale Avşar, Umay - 1992



Resim 18
Lale Avşar, Mukattes Damgalar - 1992



Resim 19
L. Avşar, Damgalar
1989



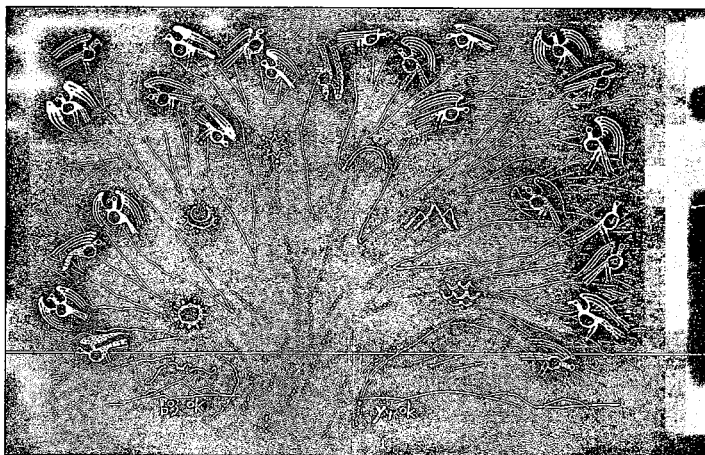
Resim 20
L. Avşar, Mukattes Damgalar
1993



Resim 21
E.Memmedov, "Dedem Korkut"
Kitabına resimleme - 1989



Resim 22
E.Memmedov, "Dedem Korkut"
Kitabına resimleme - 1989



Resim 23

E.Memmedov, "Dedem Korkut" Kitabına resimleme - 1989



Resim 24

S. Mirzade, Zencan Anaları - 1986



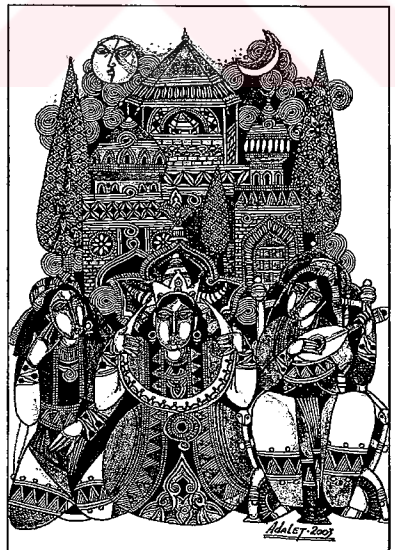
Resim 25
A. Bayramov, Dekoratif Tabak - 1993



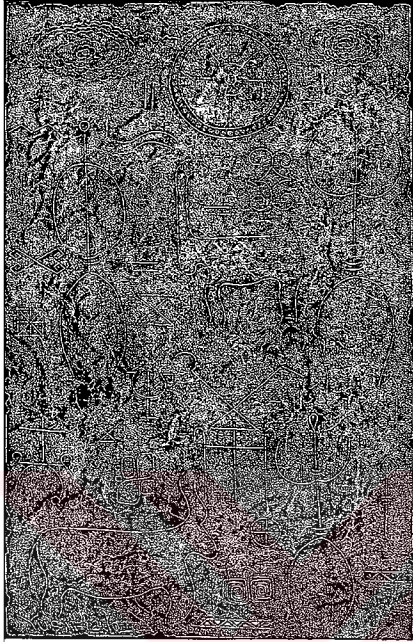
Resim 26
A. Bayramov, Dekoratif Tabak - 1993



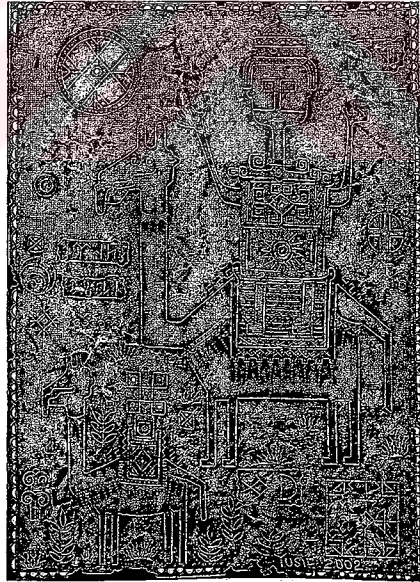
Resim 27
A. Bayramov, Düğün Yeri - 2003



Resim 28
A. Bayramov, Masal Çağı - 2003



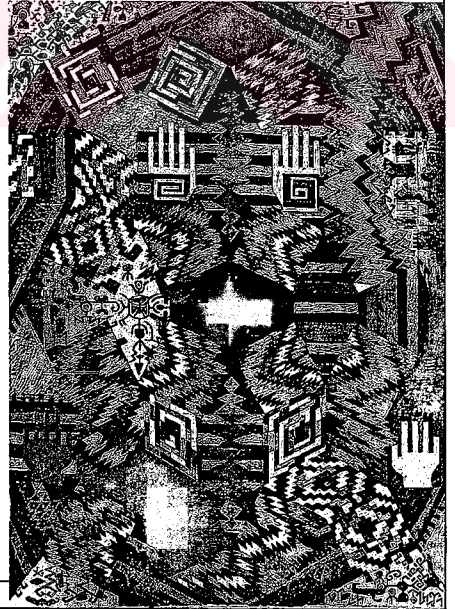
Resim 29 - Y.Mirze, Gobustan Abideleri, 2002



Resim 30 - Y.Mirze, Benim Tanrımın Adı, 2002



Resim 31
Orhan Cebrailoğlu, Kaplumbaga-1993



Resim 32
Orhan Cebrailoğlu, Tapınma-1993



Resim 33

Orhan Cebraioğlu, Yörük Kızı - 1994

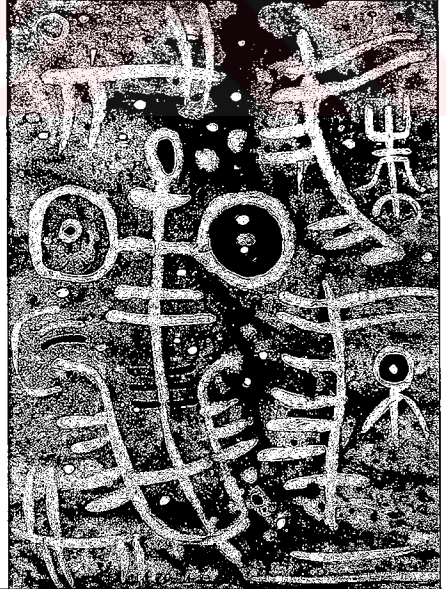


Resim 34

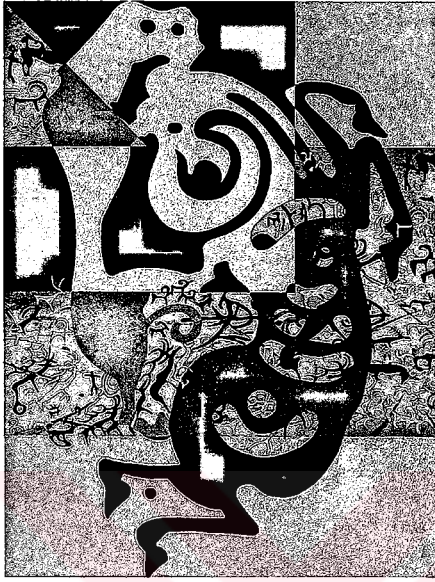
Orhan Cebraioğlu, Kilimli Kızı - 1996



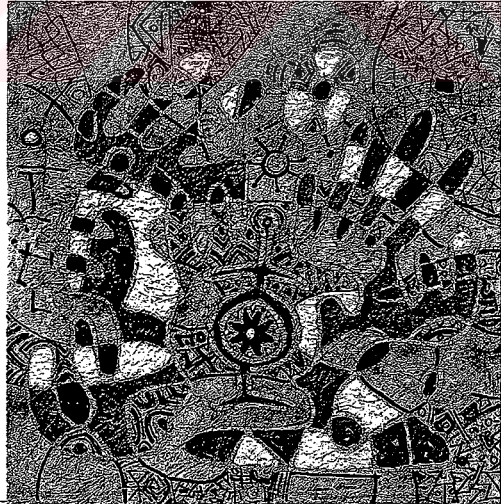
Resim 35
İ. Enveroğlu, Proto-Türkler
1993



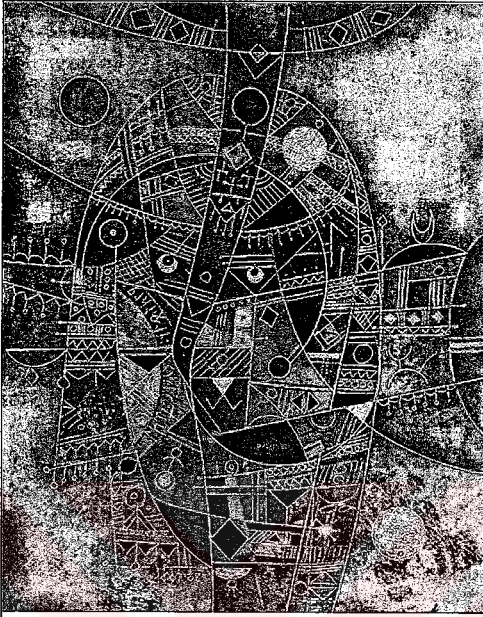
Resim 36
İ. Enveroğlu, Proto-Türkler
1993



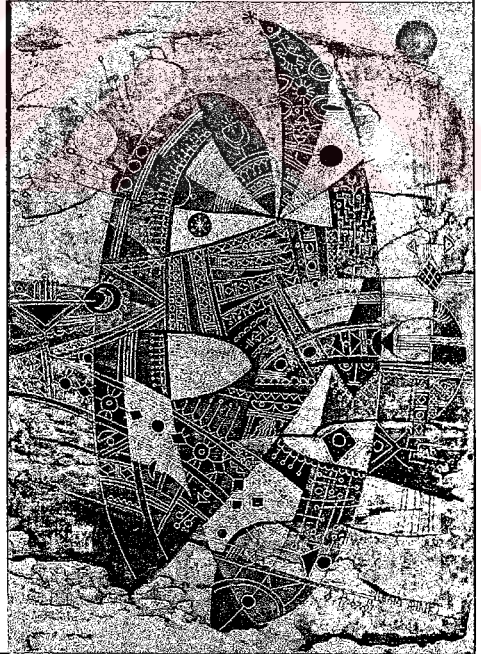
Resim 37
İ. Enveroğlu, Hunlar -2
1995



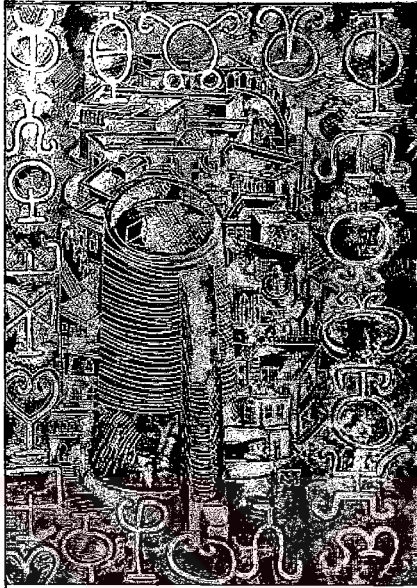
Resim 38
İ. Enveroğlu, Umay Ana
1999



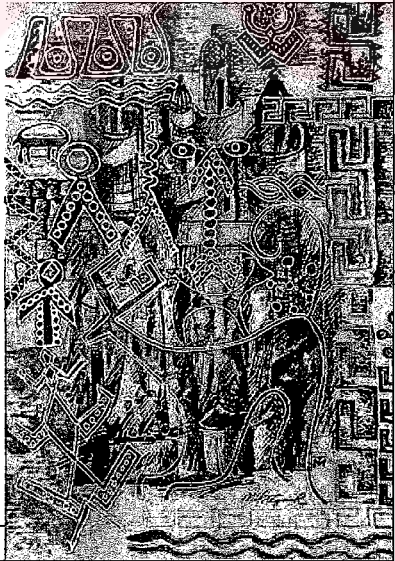
Resim 39
İ. Enveroğlu, Şark Güzeli - 2002



Resim 40
İ. Enveroğlu, Selvi Boylum - 2002



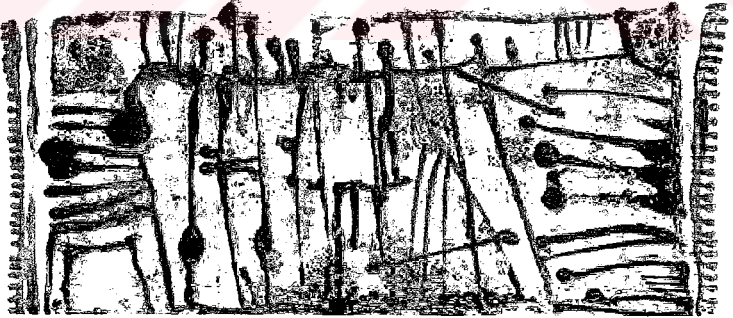
Resim 41
Mir Teymur, "Eski Bakü" Serisinden
2000



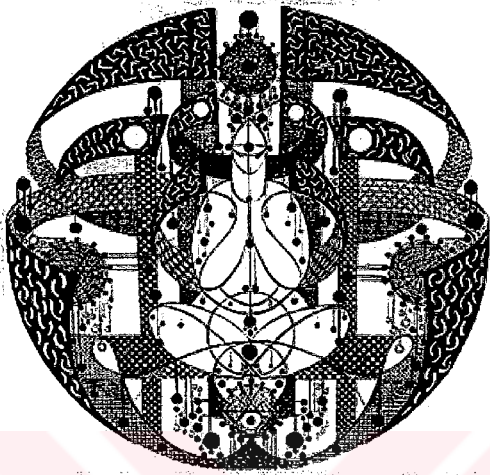
Resim 42
Mir Teymur, "Eski Bakü" Serisinden
2000



Resim 43
İsmail Memmetov, Kompozisyon - 1994



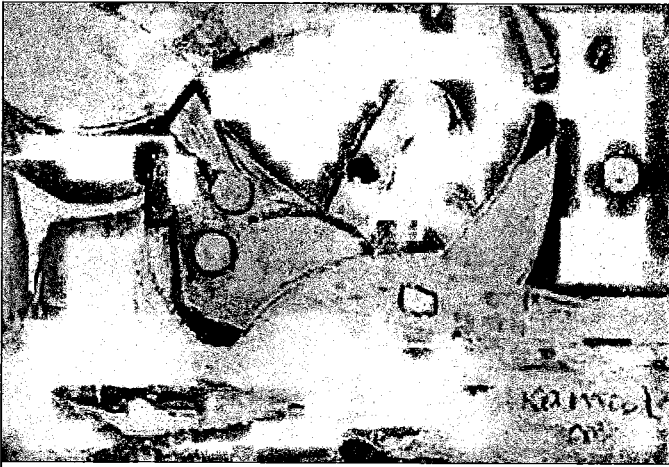
Resim 44
İsmail Memmetov, Kompozisyon - 1994



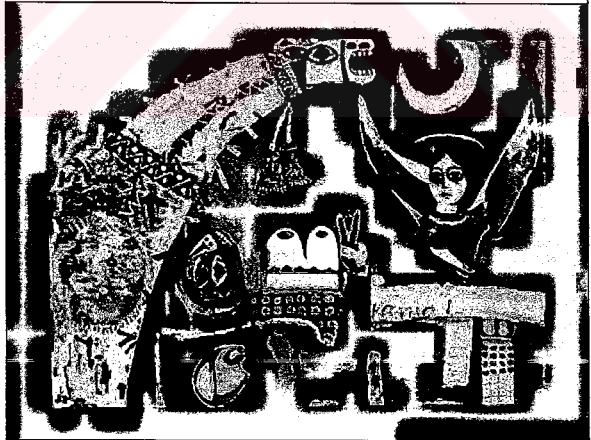
Resim 45
S. Kurbanov, Metitasyon
1995



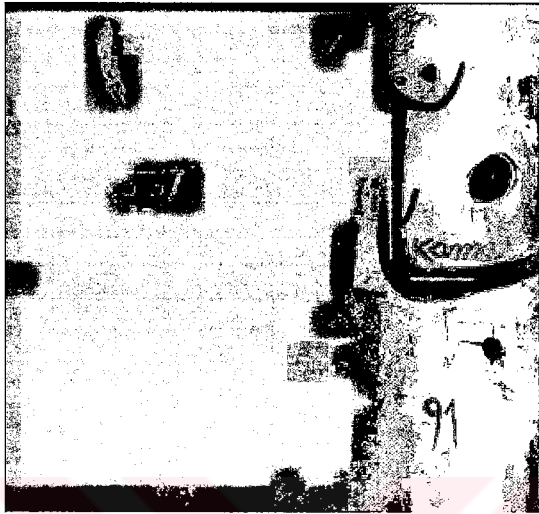
Resim 46
S. Kurbanov, Kompozisyon
1995



Resim 47
Kemal Ahmet, Soyut
1999

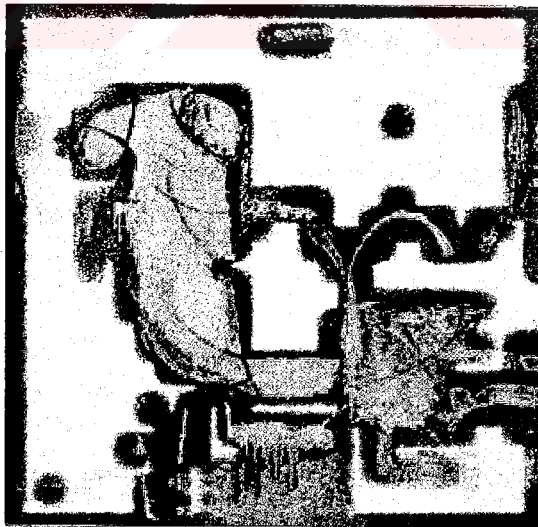


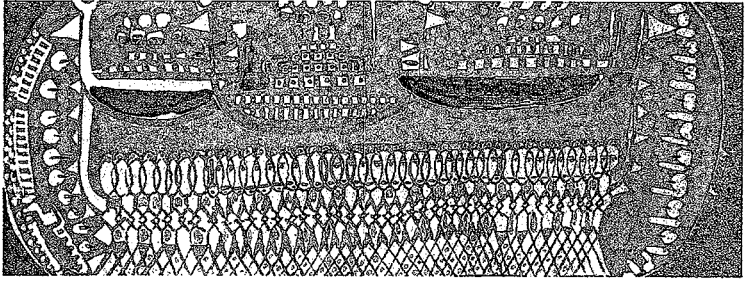
Resim 48
Kemal Ahmet, Masal
2000



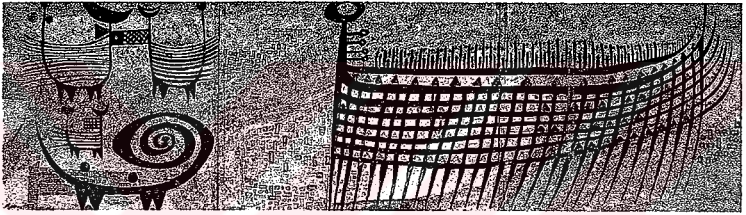
Resim 49
Kemal Ahmet, Gobustan
1991

Resim 50
Kemal Ahmet, Kompozisyon
1992

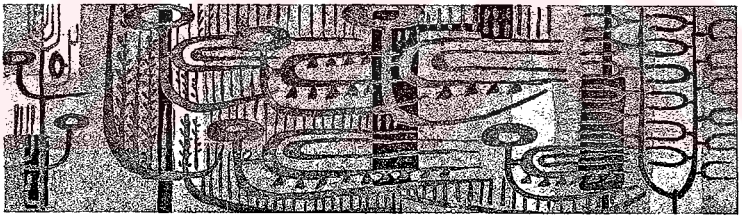




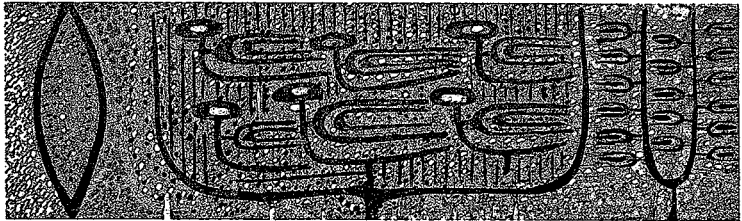
Resim 51 - B.R. Eyüboğlu, Horon



Resim 52 - B.R. Eyüboğlu, Kırkayak



Resim 53 - B.R. Eyüboğlu, Ebabil Kuşu



Resim 54 - B.R. Eyüboğlu, Hayat Ağacı



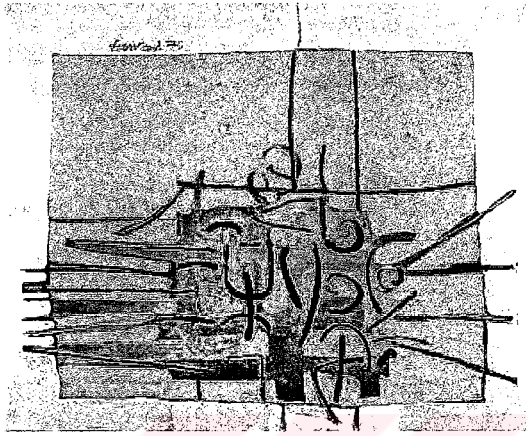
Resim 55

B.R. Eyüboğlu, Karmakarşık - 1952



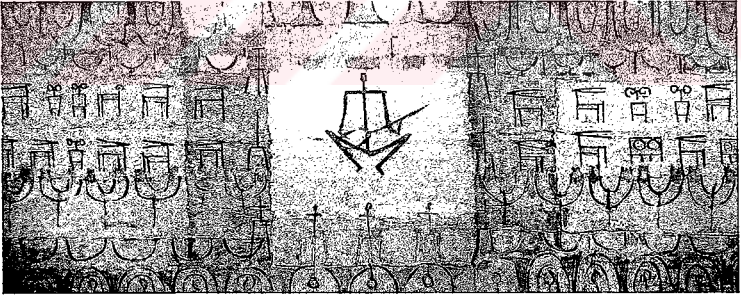
Resim 56

B.R. Eyüboğlu, Eski Yazıtlar - 1955



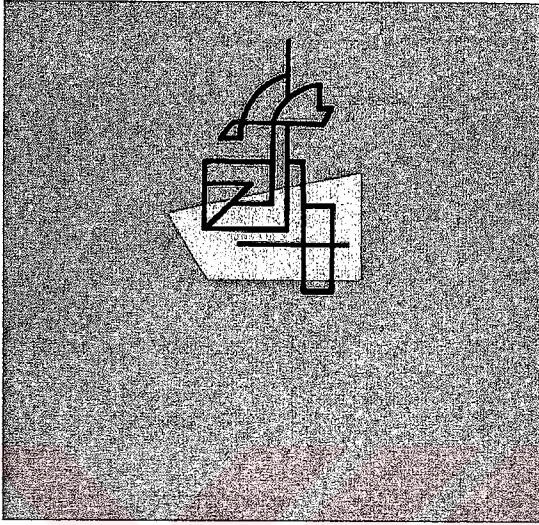
Resim 57

A. Turani, Sakin Denizi Dinliyorum - 1976

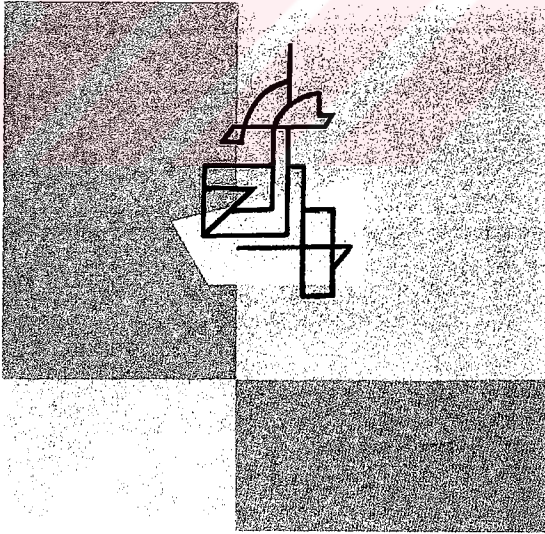


Resim 58

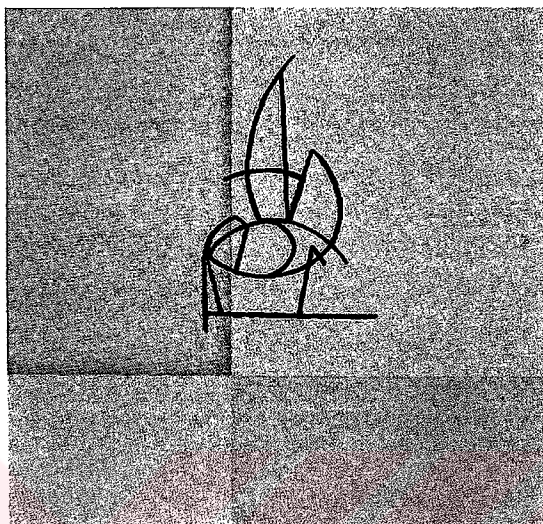
A. Turani, Anadolu - 1976



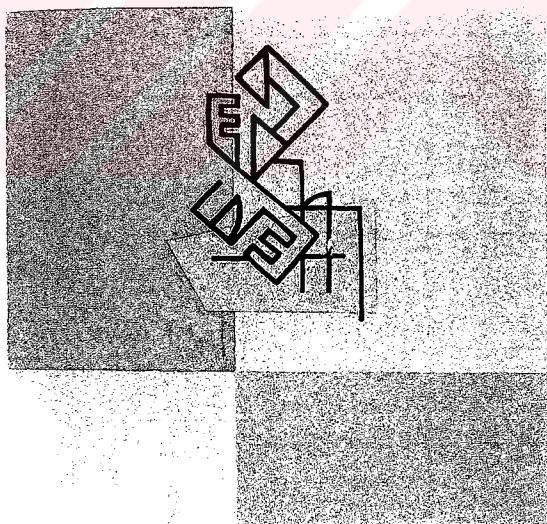
Resim 59
S. Berkel, Soyut - 1968



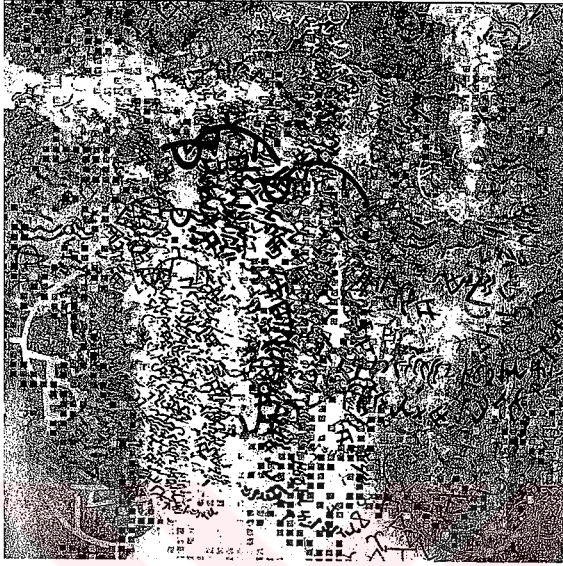
Resim 60
S. Berkel, Soyut - 1968



Resim 61
S. Berkel, Soyut - 1968

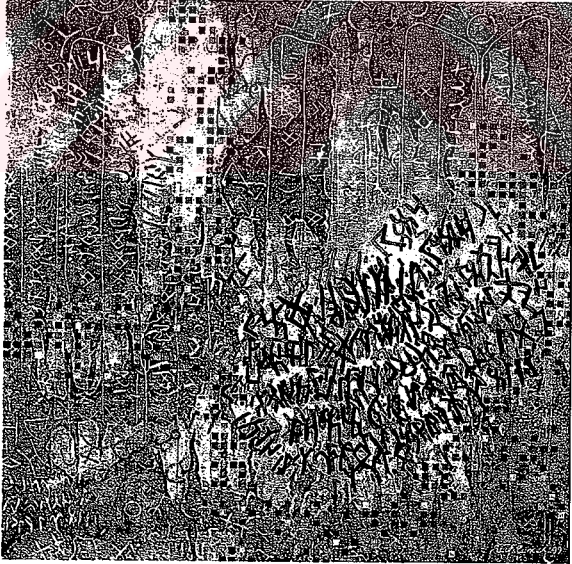


Resim 62
S. Berkel, Soyut - 1968



Resim 63

R. Tuncer, Orhun Abidelerinden Yansımalar - 1999



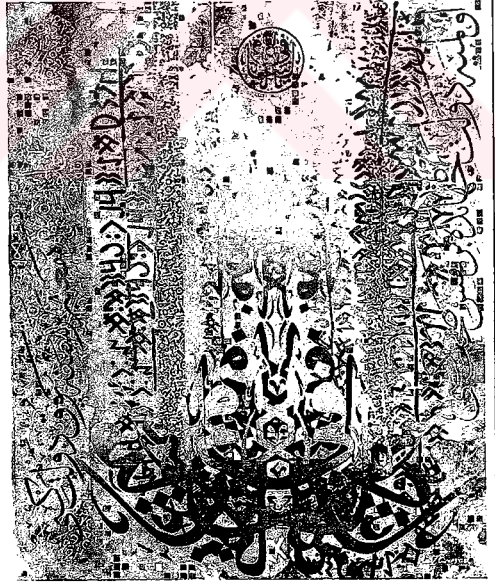
Resim 64

R. Tuncer, Orhun Abidelerinden Yansımalar - 1999



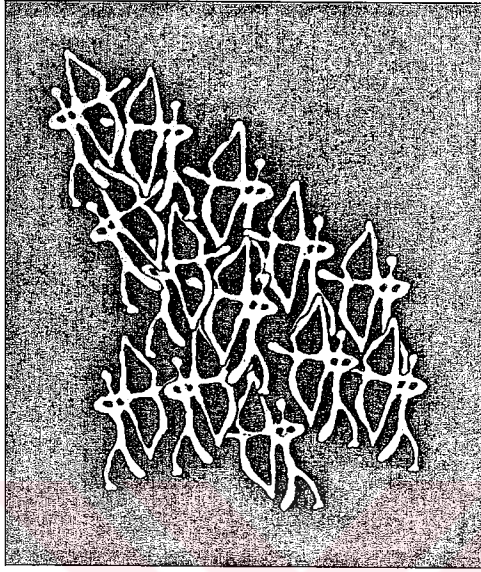
Resim 65

R. Tuncer, Orhun Abidelerinden Yansımalar - 1999



Resim 66

R. Tuncer, Orhun Abidelerinden Yansımalar - 1999



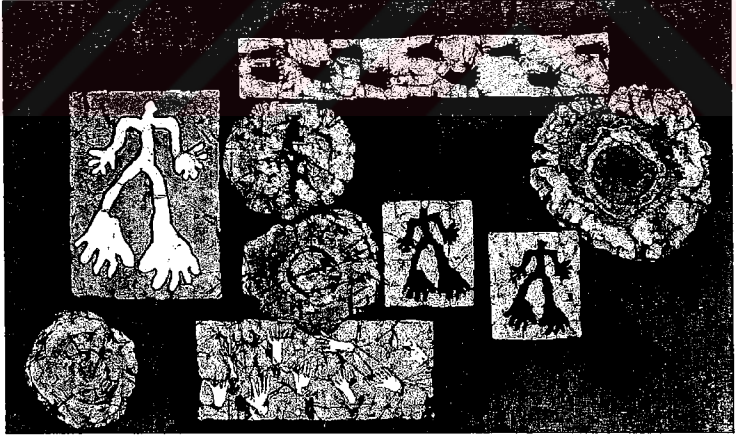
Resim 67
Saima Selenga, Gökgöz - 2000



Resim 68
A. Semir Barutçu, Kaçamak - 2001



Resim 69
Saime Selenga, Gökgez, Kafa Sancısı - 2001

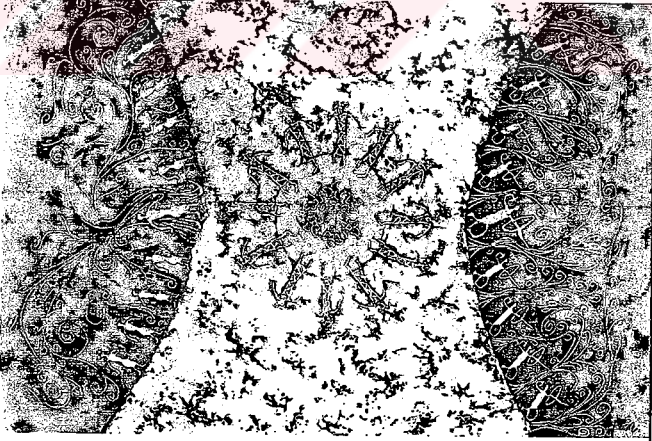


Resim 70
A. Semin Barutçu, El Ayak - 2001



71

A. Semin Barutçu, Zaman Tüneli - 2001

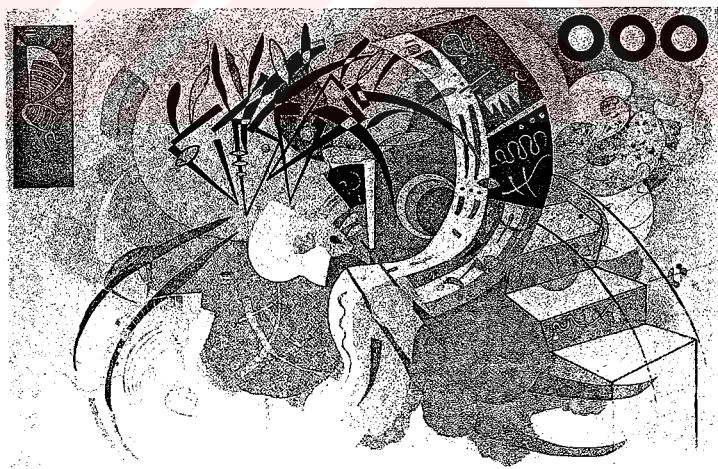


Resim 72

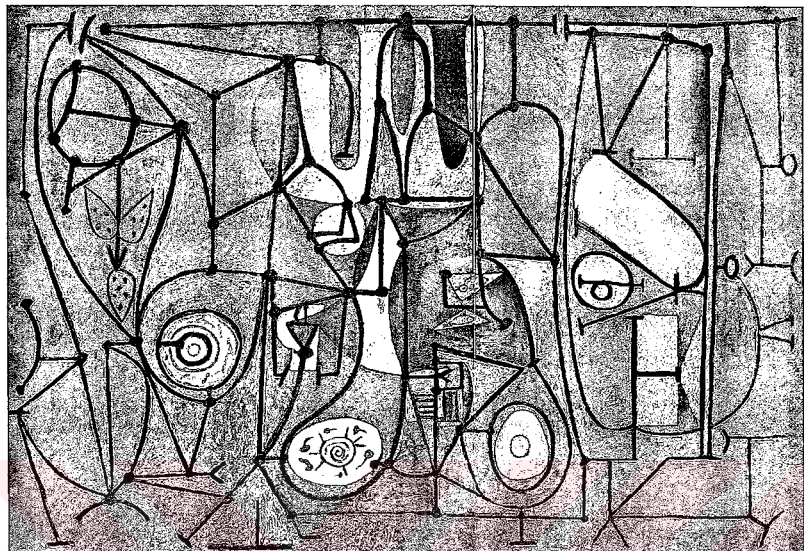
A. Semin Barutçu, Bahar Şöleni - 2001



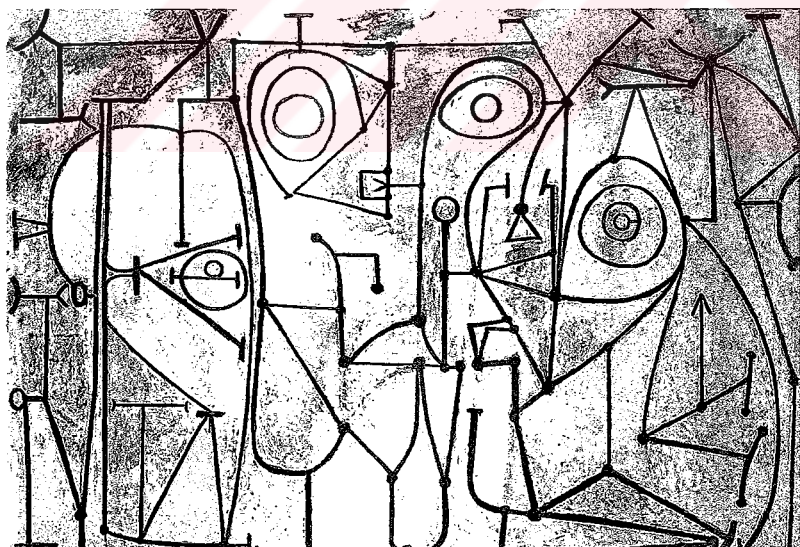
Resim 73
V.Kandinsky, Kompozitsiyon - 1937



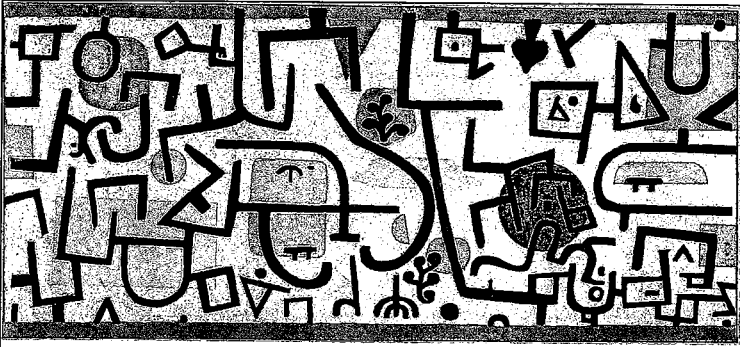
Resim 74
V.Kandinsky, Kompozitsiyon - 1936



Resim 75
P. Picasso, Kompozisyon - 1948

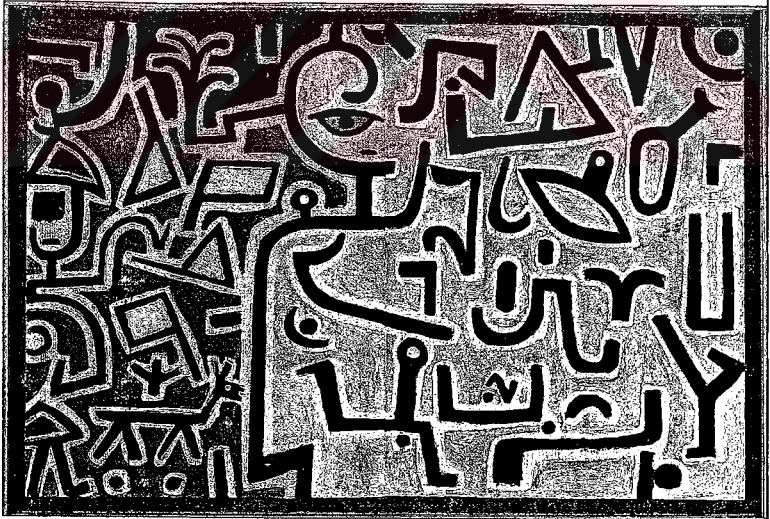


Resim 76
P. Picasso, Kompozisyon - 1948



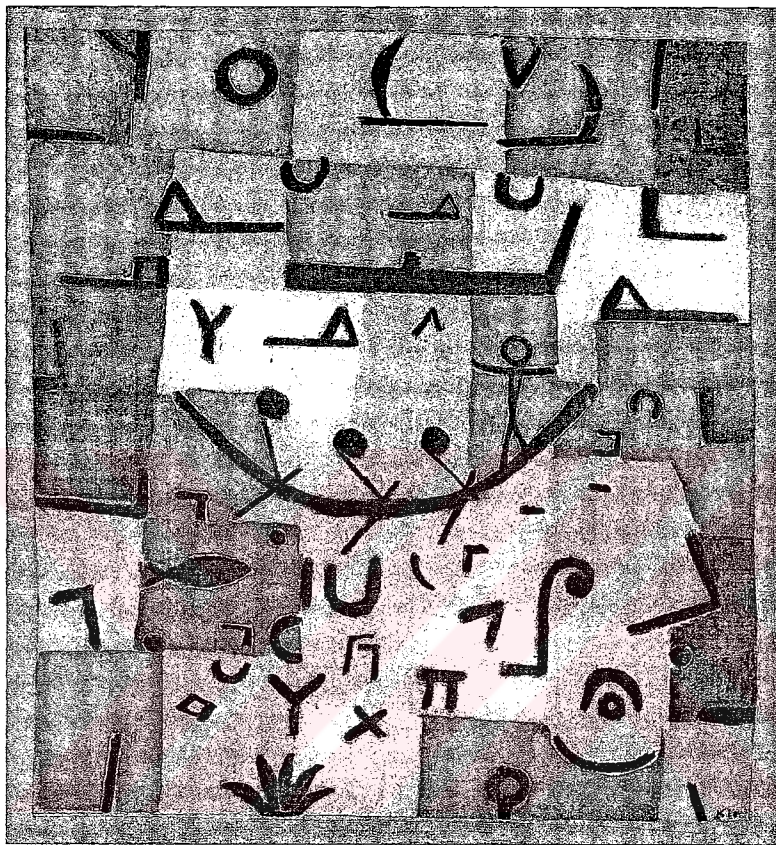
Resim 77

P. Klee, Zengin Liman - 1938

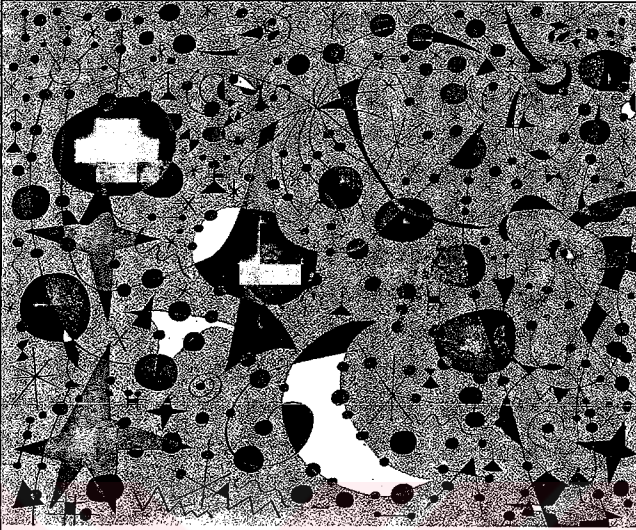


Resim 78

P. Klee, Niyet - 1938

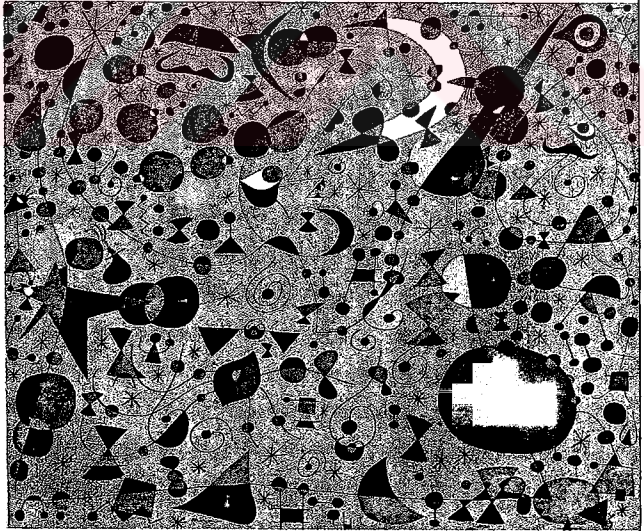


Resim 79
P. Klee, Nil Efsanesi - 1937



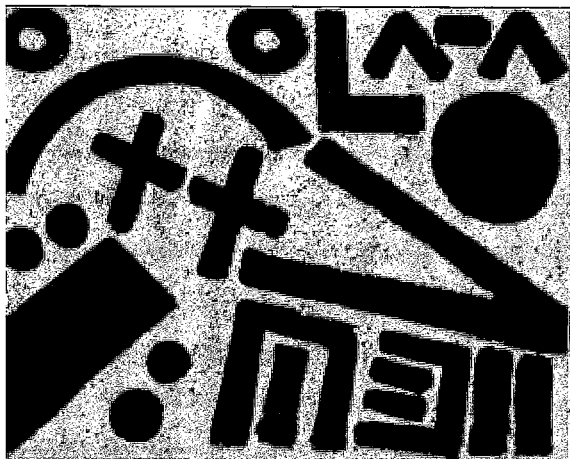
Resim 80

J. Miró, Gece Yarısı Şarkısı ve Seher Nehiri - 1940



Resim 81

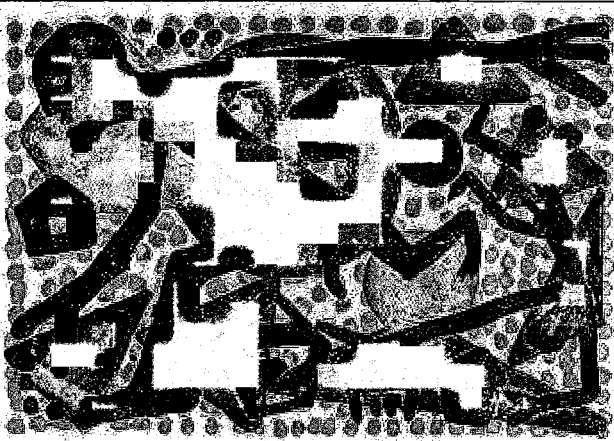
J. Miró, Şaire - 1940



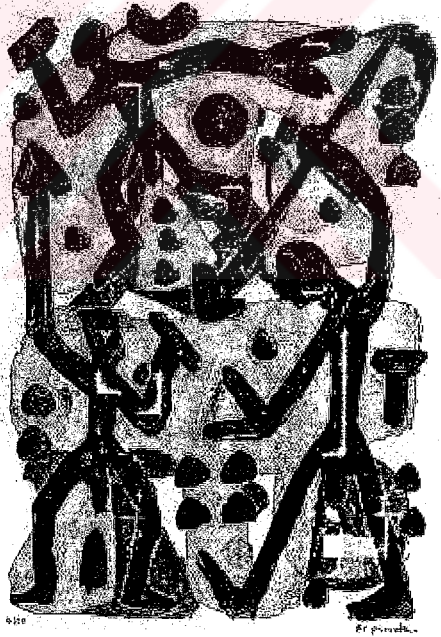
Resim 82
Ar. Penck, Singeler - 1982



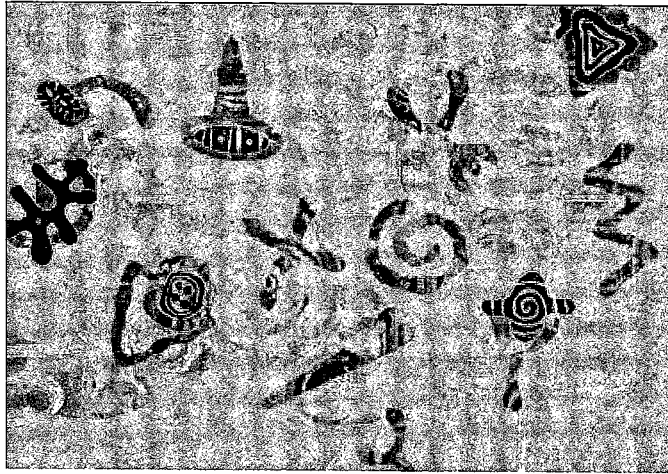
Resim 83
Ar. Penck, "ITT" Serisinden - 1982



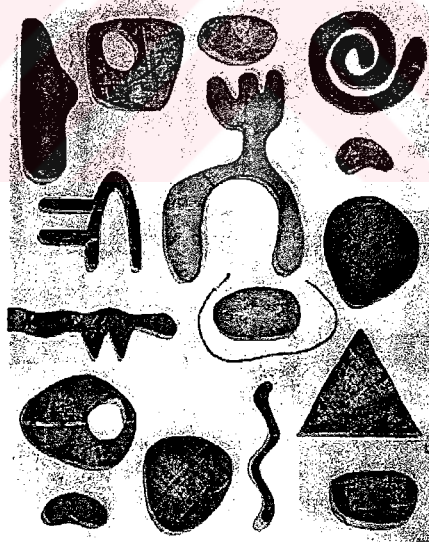
Resim 84
Ar. Penck, "1TT" Serisinden - 1981



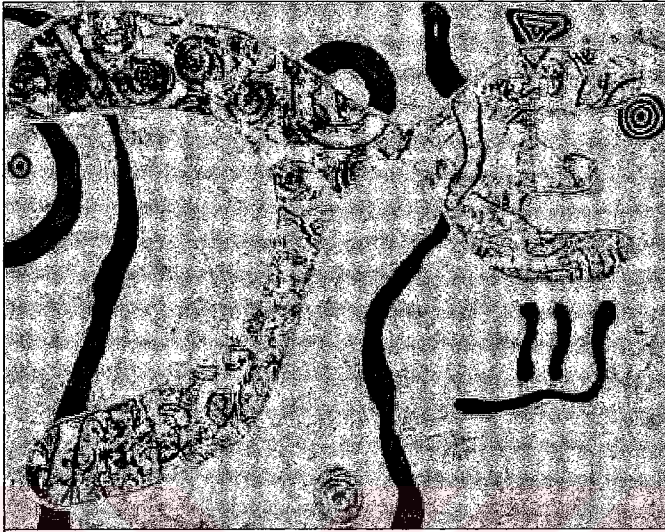
Resim 85
Ar. Penck, "1TT" Serisinden - 1981



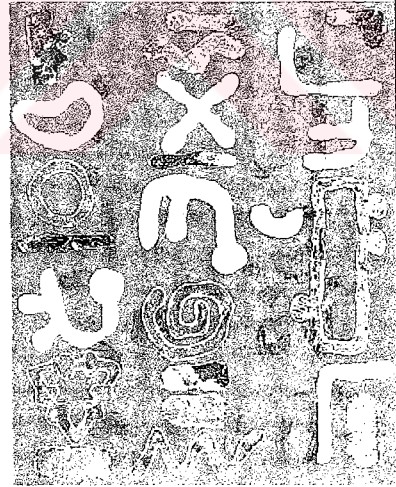
Resim 86
Letterist Ressamlardan Örnekler



Resim 87
Letterist Ressamlardan Örnekler



Resim 88
Letterist Ressamlardan Örnekler



Resim 89
Letterist Ressamlardan Örnekler
