



**ANADOLU GELENEKSEL TÜRK MMARSNN  
1940 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMNE YANSIMALARI**

**brahim ÇOBAN**

**SANATTA YETERLİK TEZİ  
RESİM ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**


**HAZİRAN 2014**

.....İbrahim Çoban..... tarafından hazırlanan "Anadolu Geleneksel Türk Mimarisinin 1940 Sonrası Çağdaş Türk Resmine Yansımaları" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Resim.....Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Danışman:** Unvanı Adı SOYADI

Anabilim Dalı, Üniversite Adı

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

prof. Dr. Alaybey Koneçler  
G.Ü. G.S.F.  


**Başkan :** Unvanı Adı SOYADI

Anabilim Dalı, Üniversite Adı

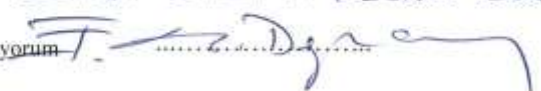
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

  
Prof. Dr. Canan Deliduman  
G.Ü. G.S.F. Resim Bölümü

**Üye :** Unvanı Adı SOYADI

Anabilim Dalı, Üniversite Adı


Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Prof. Emine Yıldız DOYRAN  
G.Ü. G.S.F. RESİM BÖLÜMÜ  


**Üye :** Unvanı Adı SOYADI

Anabilim Dalı, Üniversite Adı

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Doc. Dr. İsa ZULPİ  
Gazi Ün. Eğitim Fak.  
Resim Böl.  


**Üye :** Unvanı Adı SOYADI

Anabilim Dalı, Üniversite Adı

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Yrd. Doç. Mustafa Salım,  
  
Hacıettepe Ün GSF

Tez Savunma Tarihi: 17.06.2014

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....  
Prof. Aysen SOYSALDI  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

(İmza)

İbrahim Çoban

(Tarih)



ANADOLU GELENEKSEL TÜRK MİMARİSİNİN 1940 SONRASI ÇAĞDAŞ  
TÜRK RESMİNE YANSIMALARI

(Sanatta Yeterlik Tezi)

İbrahim ÇOBAN

GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Haziran 2014

ÖZET

Bu çalışmada 1940 sonrası çağdaş Türk resmi taranarak Anadolu Türk mimarisinin hangi sanatçıların hangi eserlerinde nasıl yer aldığı belirlenmiş ve sanatsal açıdan incelenerek durum tespiti yapılmıştır. Böylelikle geleneksel kültüre ait mimari yapıların Türk resmine tamamlayıcı unsur, ulusallaşma ve kişisel yorum bağlamında nasıl yansıdığı belirlenmesine çalışılmıştır. Uygulama çalışmalarında ise, günümüzde yok olmakta olan geleneksel mimari unsurların ve bu unsurlarla oluşturulan geleneksel dokunun gelecek kuşaklara aktarılmasının önemine sanatsal yoldan dikkat çekilmek istenmiştir. Bu yapılırken, çalışmalarda geleneksel mimari yapılar, incelenen eserlerdekinden farklı olarak kompozisyon içinde yer alan bir resimsel öge olarak değil, ana tema olarak seçilmiş, resim yüzeyinin tamamını kapsayacak şekilde işlenmiştir. Çalışmalarda bir yandan resimsel düzlemde geleneksel Anadolu mimarisinin estetiğine dikkat çekilmek istenmiş, bir yandan da geleneksel yapıların maruz kaldığı acımasız tahribat ya da yenilik adına bir takım yöresel ve ulusal değerlerin yitip gitmesinin sanatsal açıdan özgün resim diliyle sorgulanılmasına çalışılmıştır.

Bilim Kodu : 10045261

Anahtar Kelimeler : mimari, Türk mimarisi, geleneksel mimari, resim, Türk resmi,

Sayfa Adedi : 224

Danışman : Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU

REFLECTIONS OF TRADITIONAL ANATOLIAN TURKISH ARCHITECTURE ON  
TURKISH PAINTING AFTER 1940

(Thesis for Proficiency in Art)

İbrahim ÇOBAN

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF FINE ARTS

June 2014

ABSTRACT

In this thesis, works of Turkish painting after 1940 have been surveyed to find out the painters who reflected traditional Anatolian Turkish architecture in their works and to determine the nature of those reflections in artistic terms. Thus, it has been aimed to come to conclusion about the characteristics of those reflections in the context of complementary elements, nationalization and personal interpretation. With his own paintings the writer of this thesis has aimed to emphasize artistically the importance of passing the traditional architectural constructions and their texture that are rapidly diminishing to next generations. In his paintings traditional architectural works are depicted not as elements of the composition but as their main subject and treated in a way as to cover the whole surface of the canvases. These works have been created to underline the aesthetic value of the traditional Anatolian Turkish architecture on the one hand, and on the other to question artistically the ruthless destruction of the cultural heritage and the demolition of these national cultural values in the name of renovation.

Science Code : 10045261

Key Words : architecture, Turkish architecture, traditional architecture, painting,  
Turkish painting

Page Number : 224

Supervisor : Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU

## TEŞEKKÜR

Doktora tezi araştırma sürecimin başından sonuna öneri ve desteği ile yanımda olan, danışmanım Prof. Dr. Alaybey Karoğlu'na, tez izleme komitemde olan ve görüş ve önerileriyle tez çalışmamın olgunlaşmasını sağlayan Prof. E. Yıldız Doyran ve Yrd. Doç. Mustafa S. Aktuğ'a, tezin hazırlanış ve yazım aşamalarında benden yardımlarını esirgemeyen mesai arkadaşlarım Prof. Dr. Hüseyin Elmas, Doç. Dr. Zuhâl Arda, Doç. Dr. İlham Enveroğlu, Doç. Dr. Ahmet Dalkıran, Doç. Dr. Neslihan Kıyar ve Doç. Dr. Mutluhan Taş'a, tezimin yazımsal sürecinde katkılarından dolayı yüksek lisans öğrencim Menekşe Ünsal'a, tez araştırma sürecinin başından sonuna kadar maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen değerli abim ve hocam Nezih Onur ve eşi Gülbün Onur'a, sanatta yeterlik yapmama imkân sağlayan manevi desteklerini esirgemeyen sevgili hocam Prof. Dr. Alev Çakmakoglu Kuru'ya ve değerli hocalarım Prof. Dr. Mehmet Yılmaz, Prof. Dr. Tansel Türkdogan, Prof. Cebraîl Ötgün ve Yrd. Doç. Dr. Lütfi Özden'ne, tez sürecimde, bana karşı büyük hoşgörü gösteren eşim Aynur ve oğlum Mehmet'e sonsuz teşekkür ederim.



## İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa</b>
ÖZET .....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
RESİMLERİN LİSTESİ .....	x
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE ve İLGİLİ ARAŞTIRMALAR</b> .....	<b>4</b>
2.1. Anadolu Geleneksel Mimarisi.....	4
2.1.1. Geleneksel mimari .....	4
2.1.2. Anadolu'da geleneksel mimari .....	5
2.1.3. İklim ve coğrafyanın mimariye etkisi .....	7
2.1.4. Mimaride kullanılan yapı malzemesi .....	8
2.1.4.1. Taş .....	8
2.1.4.2. Ahşap .....	9
2.1.4.3. Kerpiç .....	9
2.1.4.4. Tuğla .....	10
2.2. 1940 Öncesi Türk Resminde Anadolu Geleneksel Mimarisi Teması .....	11
2.2.1. On dokuzuncu yüzyılda, batılı sanatçıların gravür ve resimlerinde Anadolu geleneksel mimarisi .....	11
2.2.1.1. Batılı sanatçıların gravürlerinde Anadolu geleneksel mimarisi .....	11
2.2.1.2. Batılı sanatçıların resimlerinde Anadolu geleneksel mimarisi .....	18
2.2.2. Minyatür sanatı ve duvar resminde Anadolu geleneksel mimarisi teması	20
2.2.2.1. Minyatür sanatında Anadolu geleneksel mimarisi .....	20

2.2.2.2. Duvar resim sanatında Anadolu geleneksel mimarisi.....	26
2.2.3. On dokuzuncu yüzyıl batı anlayışına dönük Türk resim sanatında Anadolu geleneksel mimarisi.....	27
2.2.4. Sanayi- Nefise Mektebi ve mezunlarında Anadolu geleneksel mimarisi .	35
2.2.4. Çağdaş Türk resminde grup hareketleri ve Anadolu geleneksel mimarisi	38
2.3. Türkiye’de Göç Olayı, Gecekondulaşma ve Çarpık Yapılaşma.....	48
<b>3. ARAŞTIRMA BULGULARI.....</b>	<b>52</b>
3.1. 1940 Sonrası Türk Resminde Anadolu Geleneksel Mimarisi.....	52
3.1.1. Tamamlayıcı unsur olarak Anadolu geleneksel mimarisinden faydalananlar .....	52
3.1.1.1. M.Ali Laga (Trablusgarp, 1878–1947).....	52
3.1.1.2. Sami Yetik (İstanbul, 1878–1945).....	54
3.1.1.3. Hikmet Onat (İstanbul, 1882 -1977 ).....	57
3.1.1.4. Naci Kalmukoğlu (Harkof, 1896 – 1951).....	61
3.1.1.5. Eşref Üren (İstanbul, 1897 -1984 ).....	63
3.1.1.6. İbrahim Safi (Nahcivan, 1898 – 1983 ).....	66
3.1.1.7. Süheyl Ünver ( İstanbul, 1898 – 1986).....	70
3.1.1.8. Cevat Hamit Dereli (Rize, 1900–1989).....	73
3.1.1.9. Hamit Görele (Görele, 1903–1980).....	76
3.1.1.10. Şefik Bursalı (Bursa, 1903 – 1990).....	79
3.1.1.11. Nuri İyem (İstanbul, 1915 – 2005).....	83
3.1.1.12. Naile Akıncı (Van, 1923, - 2014 ).....	89
3.1.1.13. Neşet Günal (Nevşehir,1923–2002).....	92
3.1.1.14. Rahmi Pehlivanlı (Keskin, 1926–1992).....	98
3.1.2. Ulusallaşma bağlamında Anadolu geleneksel mimarisinden faydalananlar .....	101
3.1.2.1. Turgut Zaim (İstanbul, 1906 – 1974).....	101

3.1.2.2. Bedri Rahmi Eyüboğlu (Görece, 1911 – 1975).....	106
3.1.2.3. Mehmet Pesen (İstanbul, 1923 – 2012) .....	111
3.1.2.4. Nedim Günsür (İstanbul, 1924–1994) .....	116
3.1.2.5. Ali Demir (Kayseri, 1931- ).....	120
3.1.2.6. Erol Akyavaş (İstanbul, 1932- 1999 .....	124
3.1.2.7. Devrim Erbil (Uşak 1937, - ).....	127
3.1.2.8. Oya Katoğlu (İstanbul, 1940, - ).....	132
3.1.2.9. Nusret Çolpan (Bandırma, 1952 – 2008).....	134
3.1.3. Kişisel yorum bağlamında Anadolu geleneksel mimarisinden faydalananlar .....	138
3.1.3.1. Refik Epikman (İstanbul, 1902 - 1974) .....	138
3.1.3.2. Arif Bedii Kaptan (İstanbul, 1906 -1979).....	141
3.1.3.3. Cihat Burak (İstanbul, 1915 – 1994.....	145
3.1.3.4. Lütü Günay (Çanakkale, 1924, - ).....	147
3.1.3.5. Adnan Çoker (İstanbul, 1927, - ).....	152
3.1.3.6. Turan Erol (Milas, Muğla, 1927, - ).....	157
3.1.3.7. Fethi Arda (Elazığ, 1934, - ).....	162
3.1.3.8. Kadir Ata (Silivri, 1936, - ).....	168
3.1.3.9. Fahri Sümer_(Bozöyük, 1942, - ).....	171
3.1.3.10. Abdurahman KAPLAN (Karaman, 1947, - ).....	176
<b>4. UYGULAMA ÇALIŞMALARI: DÜŞÜNSEL VE BİÇİMSEL ÇÖZÜMLEMELER</b> .....	180
<b>5. SONUÇ</b> .....	197
<b>KAYNAKLAR</b> .....	201
<b>RESİM KAYNAKLAR</b> .....	218

## RESİMLERİN LİSTESİ

<b>Resim</b>	<b>Sayfa</b>
Resim 2.1. Andrea Vavassore, “İstanbul”, 1530. ....	12
Resim 2.2. Charle Texier, “Nevşehir –Ürgüp”, 1849.....	14
Resim 2.3. Charle Texier, “İshak Paşa Sarayı”, 1842.....	15
Resim 2.4. Thomas Allom, “İzmir’de Bir Sokak”, 1839. ....	17
Resim 2.5. Willia Henry Bartlett, “Antakya’da Bir Ev”,1838.....	18
Resim 2.6. Germain-Fabius Brest, “Üsküdar’da Bir Sokak”, tarihi bilinmiyor. ....	19
Resim 2.7. Amadeo Preziosi, “Şehir Manzarası”, 1850. ....	20
Resim 2.8. Matrakçı Nasûh, “Bittis”, Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn, 1534-36. ...	22
Resim 2.9. Matrakçı Nasûh, “Diyarbakır”, Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn, 1534-36.	23
Resim 2.10. Talîkîzâde, “Manisa”, Şemâilnâme-i Âl-i Osman, 1590’lı yıllar. ....	24
Resim 2.11. Bozoklu Osman Şakir, “İznic”, Sefaretnâme-i İran, 1810.....	25
Resim 2.12. Şeker Ahmet Paşa, “Tepe Üstünde Kale”, 1898–1899. ....	28
Resim 2.13. Süleyman Seyid, “Köy Evi”, tarihi bilinmiyor. ....	29
Resim 2.14. Osman Hamdi Bey, “Türbe Kapısı Önünde Konuşan Hocalar”, tarihi bilinmiyor.....	30
Resim 2.15. Osman Hamdi, “Gebzedden Manzara”, 1881.....	31
Resim 2.16. Halil Paşa, “Peysaj”, 1916. ....	32
Resim 2.17. Hoca Ali Rıza, “Eski İstanbul Evleri”, tarihi bilinmiyor.....	33
Resim 2.18. Ahmet Ziya Akbulut, “İstanbul”, 1899. ....	34
Resim 2.19. Şevket Dağ, “Sakakta Satıcı”, 1915. ....	36
Resim 2.20 Şevket Dağ, “Eski Ev”, 1937.....	37
Resim 2.21. Osman Asaf,”Üsküdar Doğancılar”, tarihi bilinmiyor. ....	38
Resim 2.22. Nazmi Ziya, “Sanatçının Süleymaniye’deki Evi”, tarihi bilinmiyor. ....	40
Resim 2.23. Zeki Kocamemi, “Edirnekapı Eyüp Yolu”, tarihi bilinmiyor.....	42

Resim 2.24. Şeref Akdik, “Kütahya”, 1955. ....	43
Resim 2.25. Mahmut Cüda, ”Trabzon’dan”, 1938. ....	44
Resim 2.26. Hale Asaf, “Bursa'dan”, tarihi bilinmiyor. ....	45
Resim 2.27. Cemal Tollu, “Bursa”, tarihi bilinmiyor. ....	46
Resim 2.28. Turgut Atalay, “İki Pazarcı Kadın”, 1965. ....	48
Resim 3.1. M.Ali Laga, “Peyzaj”, 1914. ....	52
Resim 3.2. M.Ali Laga, “Dere”, 1945. ....	53
Resim 3.3. Sami Yetik, “Zekeriya köy”, 1940. ....	55
Resim 3.4. Sami Yetik, “Ankara Samanpazarı”, 1944. ....	56
Resim 3.5. Hikmet Onat, ”Ankara’dan”, 1928, ....	58
Resim 3.6. Hikmet Onat, “Peysaj”, 1975. ....	60
Resim 3.7. Naci kalmukoğlu, “Sokak”, tarihi bilinmiyor. ....	62
Resim 3.8. Eşref Üren, “Ankara / Kurtuluş’ta Sanatçının Evi”, tarihi bilinmiyor. ....	65
Resim 3.9. İbrahim Safi, “Sokakta Sohbet”, tarihi bilinmiyor. ....	68
Resim 3.10. İbrahim Safi, “Kış”, 1960. ....	69
Resim 3.11. Süheyl Ünver, “Üsküdar Selimiye’de”, 1960. ....	72
Resim 3.12. Cevat Dereli, “Bursa”, 1956. ....	74
Resim 3.13. Cevat Dereli, “Kapıdağ Yürüyüşü”, tarihi bilinmiyor. ....	75
Resim 3.14. Hamit Görele, “Erzurum’da Sabah”, 1938. ....	77
Resim 3.15. Hamit Görele, “Evler”, tarihi bilinmiyor. ....	78
Resim 3.16. Şefik Bursalı, “Konya'dan”, 1935. ....	80
Resim 3.17. Şefik Bursalı, “Manzara Bursa'da”, 1963. ....	81
Resim 3.18. Nuri İyem, “Gecekondu Güzelleri”, 1970’ler. ....	84
Resim 3.19. Nuri İyem, “İsimsiz”, 1976. ....	85
Resim 3.20. Nuri İyem, “Evler”, 1985. ....	87

Resim 3.21. Naile Akıncı, “Eyüp'ten Görünüm”, 1954. ....	90
Resim 3.22. Naile Akıncı, “Bolu-Mudurnu”, 1984. ....	91
Resim 3.23. Neşet Günal, “Duvar Dibi IV”, 1975. ....	94
Resim 3.24. Neşet Günal, “Kapı Önü- IV”, 1977. ....	96
Resim 3.25. Neşet Günal, “Yaşantı-II”, 1974. ....	97
Resim 3.26. Rahmi Pehlivanlı, “Bir Sokak, Safranbolu”, 1989. ....	99
Resim 3.27. Turgut Zaim, “Yörükler Köyü”, tarihi bilinmiyor. ....	102
Resim 3.28. Turgut Zaim, “Yörük Köyü”, tarihi bilinmiyor, ....	104
Resim 3.29. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Edirne’de Eski Sokak (Muradiye de Bir Sokak)”, 1938. ....	107
Resim 3.30. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Sarı Kondu”, 1973. ....	110
Resim 3.31. Mehmet Pesen, “Toprak Altı Evleri”, 1976, ....	113
Resim 3.32. Mehmet Pesen, “Anadolu Kompozisyon”, 1979, ....	113
Resim 3.33. Mehmet Pesen, “Kapadokya”, 1979. ....	114
Resim 3.34. Mehmet Pesen, “Bursa Kompozisyon”, 1983. ....	115
Resim 3.35. Nedim Günsür, “Tepe Mahalle”, tarihi bilinmiyor. ....	117
Resim 3.36. Nedim Günsür, “Gecekondu Yıkımı”, tarihi bilinmiyor. ....	118
Resim 3.37. Nedim Günsür, “Eski Sokak”, 1980. ....	119
Resim 3.38. Ali Demir, “Köy Peyzajı”, 1975. ....	121
Resim 3.39. Ali Demir, “İsimsiz”, 2005. ....	123
Resim 3.40. Erol Akyavaş, “İsimsiz”, 1955. ....	125
Resim 3.41. Erol Akyavaş, Duvarlar, 1979. ....	126
Resim 3.42. Devrim Erbil, “Anadolu Çeşitlemeleri”, 1973, ....	128
Resim 3.43. Devrim Erbil, “Anadolu Çeşitlemesi”, 1973, ....	129
Resim 3.44. Devrim Erbil, “Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı Üzerine Çeşitlemeler”, 1977. ....	131

Resim 3.45. Oya Katoğlu, “Bursa’da Sabah (detay)”, 1969. ....	133
Resim 3.46. Nusret Çolpan, “Galata'dan Cibali(Haliç)”, tarihi bilinmiyor. ....	135
Resim 3.47. Refik Epikman, “Köşedeki Ev”, tarihi bilinmiyor. ....	139
Resim 3.48. Refik Epikman, “Vizyon-III”, 1967. ....	141
Resim 3.49. Arif Bedii Kaptan, “Kırmızı Ev”, 1940. ....	143
Resim 3.50. Arif Bedii Kaptan, “Köy Evleri”, 1970. ....	144
Resim 3.51. Cihat Burak, “Akaretler Yokuşu”, 1977. ....	146
Resim 3.52. Lütfü Günay, “Kayaş'ta Gecekondu”, 1975. ....	150
Resim 3.53. Lütfü Günay, “Gecekondu”,1979. ....	151
Resim 3.54. Adnan oker, “Yeniden Yapılandırma”, 1962. ....	154
Resim 3.55. Adnan oker, “Açık Simetri- XV”, tarihi bilinmiyor. ....	155
Resim 3.56. Turan Erol, “Güneydoğu'da Bir Köy-I”, 1960. ....	157
Resim 3.57. Turan Erol, “Altındağ”, 1972–94. ....	160
Resim 3.58. Turan Erol, “Firuze Ev ve itlembik Ağacı”, 1989. ....	161
Resim 3.59. Fethi Arda, “Dikmen'de Sarı Ev”, 1976. ....	164
Resim 3.60. Fethi Arda, “Gecekondu ve Apartmanlar”,1975. ....	165
Resim 3.61. Fethi Arda, “Bodrum”,1984. ....	167
Resim 3.62. Kadir Ata, “Narlıdere’de Eski Ev –I”, 1997. ....	169
Resim 3.63. Kadir Ata, “Limontepe”, 2001. ....	170
Resim 3.64. Fahri Sümer, eşme'den, 1990. ....	174
Resim 3.65. Fahri Sümer, “Safranbolu'dan”, 1997. ....	175
Resim 3.66. Abdurrahman Kaplan, “Mor Antik Kent”, 1993. ....	176
Resim 3.67. Abdurrahman Kaplan, “Bir Zamanlar Kapadokya”, 2010. ....	179
Resim 4.1. İbrahim oban, “İsimsiz”, 2012. ....	182
Resim 4.2. İbrahim oban, “Şehir”, 2011. ....	183

Resim 4.3. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2011. ....	184
Resim 4.4. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2012. ....	185
Resim 4.5. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2011. ....	186
Resim 4.6. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2013. ....	187
Resim 4.7. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2012. ....	188
Resim 4.8. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2013. ....	190
Resim 4.9. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2011. ....	191
Resim 4.10. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2012. ....	192
Resim 4.11. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2012. ....	193
Resim 4.12. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2011. ....	194
Resim 4.12. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2012. ....	195



## 1. GİRİŞ

Başlangıcından günümüze değin Çağdaş Türk resminde geleneksel mimarinin kullanımı, resim sanatının çeşitli yorumları arasında varlığını hissettiren bir durum olmuştur. Önceleri Türk resminde geleneksel mimari unsurlar görsel zorunluluk gereği yer almış gibi görünmektedir, ancak 1940'lı yıllarda uluslaşma çabaları sonucu konuya olan ilgi artmış ve bu ilgi mimari öğelerin resim sanatına iz düşümlerinin yansımalarına neden olmuştur. 1950 ve 1960'lı yıllarda ise artan toplumsal gerçekçi yaklaşımın etkisiyle bu ilgi daha bilinçli hale gelmiştir.

Türk resmi yıllarca minyatür sanatı olarak Batı sanatından etkilenmeden varlığını sürdürmüştür. Batı dünyasıyla sanat ve kültür anlamında ilişkilerin kurulması 15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet'in kültür, sanat ve bilime yaklaşımıyla sağlanmıştır denilebilir. Batı sanatıyla ancak bu dönemde ve sonraki yıllarda aralıklarda da olsa saraya davet edilen Avrupalı sanatçılar aracılığıyla iletişim sağlanmıştır.

Türk resmi, özellikle 18. yüzyılın sonlarına doğru Batı ile başlayan entegrasyon sürecinden etkilenmiş, minyatür sanatından ayrılmaya başlamıştır. Batıya gönderilen ilk öğrencilerle birlikte Batı resmi etkisinde farklı bir gelişme göstermiştir. Batı resim sanatı anlayışlarından etkilenen sanatçılar, yaşadıkları doğayı buldukları sanat ortamının etkisel rüzgârı içerisinde tuvallerine aktarmıştır.

Mimari öğelerin resim sanatında kullanımıyla ilgili olarak yapılan araştırmalarda kent, kent imgeleri, kentleşme olgusu, mimari kompozisyonlar ve mimari yaklaşımların dışında bir araştırmaya rastlanılamamıştır. Bu araştırmalardan Doğan Akbulut'un "Geleneksel Anadolu Mimari Unsurlarının İmge Olarak Resimde Kullanımı" başlıklı çalışması incelendiğinde, çağdaş Türk resmi içinde geleneksel mimariyi konu olarak ele alan sanatçıların ve eserlerinin ele alınmadığı, incelenen sanatçıların Avrupa resim sanatında yer alan kimlikler olduğu görülmüştür. Akbulut'un incelemelerinde, Batılı sanatçıların mimariyi kentleşmeyle birlikte ele aldıkları ve kendi resimsel dillerine uygun olarak yorumladıkları tespit edilmiştir. Araştırmacı, yalnızca kendi yapmış olduğu resimlerinin oluşum süresi içinde kaynak olarak geleneksel Anadolu mimari unsurlarının yapısal özelliklerinden faydalanmıştır. Geleneksel Anadolu mimarisinin yapı unsurlarını ve malzemesini çalışmalarının ana motifi olarak kullanmıştır.

Sanatçısına sınırsız olanaklar sunan Anadolu kültürünün Türk resim sanatına, yerelden ulusala, ulusaldan evrensele ulaşma yolunda, büyük bir kaynak oluşturduğu düşünülmektedir. Bu kültür içinde yer alan Anadolu geleneksel Türk mimarisinin ve Türkiye'nin coğrafik olarak farklılık gösteren bölgelerde oluşturulan geleneksel mimariye ilişkin formsal ve işlevsel elemanların, özellikle 1940 sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatı çerçevesinde resim diline yansımalarını incelemek araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

Bu çerçevede yanıtlanması gereken sorular şöyle sıralanabilir: Geleneksel mimari nedir? Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyetten günümüze kadar Türk mimarisinin geçirdiği görsel değişiklikler nelerdir? Türkiye'de Batı tarzı resim anlayışının ortaya çıkışı ve devamı sürecinde sanatçıların sanat anlayışlarında ve eserlerinde geleneksel mimari formların yeri ve konumu nedir? Çağdaş Türk resmi içinde Anadolu geleneksel mimari formlarından yararlanarak eserler veren sanatçıların konuya yaklaşımları nasıldır? Çağdaş Türk ressamları tamamlayıcı unsur olarak Anadolu geleneksel mimarisinden ne derece faydalananmışlardır? Çağdaş Türk ressamları ulusallaşma bağlamında Anadolu geleneksel mimarisinden ne kadar faydalanmışlardır? Çağdaş Türk resmi içinde kişisel yorum bağlamında Anadolu geleneksel mimarisinden faydalanan sanatçılar kimlerdir? Çağdaş Türk Resmi, yerelden ulusala, ulusaldan evrensele ulaşmada Anadolu geleneksel mimarisinden yararlanarak öze bağlı evrensel bir sanat dili yaratmayı başarmış mıdır?

“Anadolu Geleneksel Türk Mimarisinin 1940 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları” başlıklı çalışmada, adından da anlaşıldığı üzere, geleneksel mimarinin 1940 sonrası Türk sanatçıların eserlerinde plastik bir öge olarak ele alınışının karşılaştırması amaçlanmıştır. Buna paralel olarak, yok olmaya yüz tutan zengin geleneksel mimari formları kullanılarak özgün çalışmalar oluşturulmuş ve bu çalışmalarda ağırlıklı olarak geleneksel mimarinin oldukça zengin görünümlü dış cephe yüzeyleri kullanılmıştır.

Bu araştırma, orijinal bir dil yaratma çabası içindeki günümüz sanatçıların, Anadolu geleneksel mimarisi ve bu mimarinin sunduğu olanakların kullanımına yönelik bakış açılarını ortaya koymasından önemlidir.

Daha önce konuyu topluca ele alan kapsamlı bir araştırmaya rastlanmamıştır. 1940 sonrası çağdaş Türk resim sanatı çerçevesinde Anadolu geleneksel Türk mimarisinden yararlanılırken kompozisyon ve kurguların işaret ettiği düşünme biçiminin ve oluşturulan

plastik değerlerin sosyo-kültürel etkilere değinilerek yorumlanması ve bir araya getirilmesinin, mimari geleneğin ağdaş sanat bağlamındaki konumunun belirlenmesine katkıda bulunacağı düşülmektedir.

Araştırma, 1940'tan günümüze Türk resim sanatında, eserlerinde geleneksel mimari öğelere yer veren M. Ali Laga, Sami Yetik, Hikmet Onat, Naci Kalmukoğlu, Eşref ren, İbrahim Safi, Süheyl nver, Cevat Hamit Dereli, Hamit Görele, Şefik Bursalı, Nuri İyem, Naile Akıncı, Neşet Günal, Rahmi Pehlivanlı, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Mehmet Pesen, Nedim Günsür, Ali Demir, Erol Akyavaş, Devrim Erbil, Refik Epikman, Arif Bedii Kaptan, Cihat Burak, Lütfi Günay, Adnan oker, Turan Erol, Fethi Arda, Kadir Ata, Fahri Sümer ve Abdurahman Kaplan'ın çalışma örnekleri ile sınırlı tutulmuştur.

## 2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

### 2.1. Anadolu Geleneksel Mimarisi

#### 2.1.1. Geleneksel mimari

“Gelenek”, Türkçe sözlükte, bir toplumda veya bir toplulukta, geçmişten kalmış olmaları dolayısıyla, saygı gösterilen (yüksek değer verilen), kuşaktan kuşağa aktarılan, toplum üyeleri arasında ki manevi bağları güçlendiren, yaptırım (caydırıcı ya da özendirici güç) gücü olan kültürel kalıntılar (iz işaret), alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışların tümünü ifade eden bir kavramdır (Türk Dil Kurumu, 2005: 741) şeklinde tanımlanır. Cambridge Sözlüğü’nde ise, “Belirli bir toplum veya gruptaki insanların çok uzun süredir sahip oldukları belirli bir inanç, ilke veya hareket tarzı” olarak ifade edilmektedir. Söz konusu tanımlardan sonra "Geleneksel" için ise: geleneği benimseyen, uygulayan tutum ve davranışlardır denilebilir (Öztürk, 2006: 1).

Geleneksel kültür olgusunun önemli göstergeleri arasında yer alan geleneksel mimari ya da diğer adıyla vernaküler mimari, toplumun sahip bulunduğu kültürün, doğrudan doğruya belirli ihtiyaçlar çerçevesinde maddeye dönüşmesidir. Bu dönüşüm mimara, dekoratöre veya başka uzmana ihtiyaç duymadan, kendi çevresinden sağladığı malzemeyle, geleneksel teknikleri ve biçimleri de kullanarak yöresel işçilik yardımıyla, kendi ihtiyaçlarına yönelik ideal yapıyı ve çevresini inşa edebilmedir.

Süreç içerisinde birbirinden etkilenecek ortaya çıkan, ortak değerler ve ölçü benzerliği barındıran, birbirlerine benzeyen bu yapılar kendi içlerinde de bütünlüğü ve uyumu meydana getirmiştir. Toplumun sosyal ve kültürel belgeleri olarak onlarca yıl boyunca sürüp giden bu oluşum, yöresel mimari değerler olarak ortaya çıkmıştır (Sezgin, 1984: 44)

Günümüze çok azı ulaşabilen geleneksel mimari yapılar, asırlar boyunca deneme yanılmayla bulunan yöntemlerle, yörenin iklim ve doğa koşullarına uyarlanarak ve bir takım çözümler üretilerek sürekli gelişmiştir (Aktuna, 2007: 32). Doğadan kopmadan, doğanın bir parçası olarak ekolojik dengesinde korunmasında yapıcı bir role sahip olduğu düşünülen geleneksel mimari, aynı zamanda sosyal yapının oluşturulmasında ve kültürün korunmasında da örnek teşkil etmiştir. Geleneksel mimari, yöresel deneyimleri, insan ve

doğa arasındaki uyumlu alış-verişiyle, mimarlık-çevre arasındaki ilişkileri denge ve sağlamlığı açısından etkilemiştir (Şenoğlu, 2003: 47) denilebilir.

### **2.1.2. Anadolu'da geleneksel mimari**

Anadolu, ilk çağlardan bu güne değişik uygarlıkların yerleşme ve yayılma alanı içerisinde yer almıştır. Bu coğrafya üzerinde var olan birçok uygarlık, kültürel olarak, değişik görüşleri, yaşayışları, kavram ve biçimleri ortaya koymuştur.

Avrupa ve Asya arasında kültürler arası bir geçiş alanını oluşturan Anadolu, geçişlerin bu bölge de bıraktığı izleri de üzerinde taşıyarak, geleneksel bir yapı kültürü oluşturmuştur. Aynı zamanda Anadolu'nun değişik bölgelerindeki iklim farklılıkları, uygarlıkların Anadolu'da yerleşimini ve gelişimini de etkilemiştir. Yaşanan süreçlerle birlikte ortaya çıkan kültür harmanı, Anadolu'ya özgü bir mimarinin biçimlenişini ortaya çıkarmıştır

Türklerin Anadolu'ya yerleşmeye başladığı 11. yüzyıl, Neolitik Çağa kadar uzanan bir dönemin, mimari özelliklerini üzerinde taşıyan bir altyapıya sahiptir. Anadolu coğrafyası, uygarlıkların kültürel kolaj eriyiği içerisinde, kültürel çeşitliliğini de korumuş, geleneksel mimarisinde bölgesel çeşitlenmeye gitmiştir.

Anadolu'ya 1071 yılında gelen Türkler, yerleşik hayata geçmemiş, bir süre yarı göçebe yaşam tarzlarına devam etmişlerdir. Selçuklu Dönemi'yle birlikte ticarete atılmış yerleşik hayata geçerek kentleşmeye başlamışlardır. Yerleşik yaşama geçilmesiyle kentlerdeki boş evlere yerleşen Türkler bir süre Anadolu yerleşim ve konut kültürünü içerisinde yaşamlarına devam ettirmişlerdir. Beylikler dönemiyle birlikte kendi yaşam biçimlerini yansıtan mekân çözümlerini oluşturmaya başlamışlardır (Aktuna, 2007: 34-35). İlerleyen dönemlerde, Anadolu'nun farklı bölgelerine egemen olan mimari gelenekleri ve geçmişten gelen mimari yapıları, inşa ettikleri yapılarla sentezleyerek yeni oluşumlara gitmişlerdir. Yerli ustalar kullanılarak, gerçekleştirilen mimari eylemlerde, eski geleneksel alışkanlıklar yeni oluşturulan mimariye uyarlanmış, İran, Azerbaycan, Suriye'den gelen ustaların katkılarıyla da Anadolu Türk mimarisinin oluşumuna yön verilmiş en güzel örnekleri ortaya çıkarmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun mimariyi merkezi bir düzene bağladığı yıllara kadar, doğudan Anadolu'ya sürekli göçlerin olması, mimari alanda da sürekli bir etkileşimi beraberinde getirmiştir. Mimarının merkezi bir düzene girmesinden sonra, Doğudan getirilen geleneksel mimari birikim yeni alınan yerlerdeki gelişimle sentezlenerek imparatorluğun bütün topraklarında ortak mimari bir dil oluşturulmuştur (Sözen ve Sönmez, 1982). Mevcut mimari birikimlerin etkileriyle, kendi kültür, gelenek ve yaşam biçimleri, doğa ve iklim özellikleriyle sentezlenerek ortaya konan bu ortak mimari dil, çok az örneği, günümüze ulaşan geleneksel Türk ev tipini ortaya çıkarmıştır (Aktuna, 2007: 35). Yayılma alanı Anadolu'nun kıyılarından orta yaylaya, Sivas'tan batıya, İç Ege'den Toroslar'ın kuzey yamaçlarına kadar uzanan, yer yer diğer bölgelerde ve Balkanlarda da görülen bu ortak mimari bir dilin ortaya koyduğu Türk Ev tipi, hımış yapı tekniğinde, taşıyıcı sistemi ağaç, dolgu sistemi kerpiç olan, zemin katı çoğunlukla taş ile inşa edilen bir yapı sistemidir (Kuban, 1995: 226-227)

Diğer taraftan Anadolu geleneksel mimarisinde bölgesel malzeme ve tekniklere dayalı bölgesel bir çeşitliliğinde olduğu söylenebilir (Sözen ve Sönmez, 1982).

Bu çeşitlilik içerisinde; İç Anadolu Bölgesi'nin daha çok köy ve küçük kent ortamında kalan kısımlarının geleneksel yapı tipi, Orta Doğu Bölgesi'nde olduğu gibi kökenleri neolitik çağa kadar uzanan, kerpiç yapı geleneğine dayanır. Eski Kapadokya Bölgesi olarak tanımlanan Niğde, Nevşehir ve Kayseri çevresinin geleneksel mimarisi, özünü, Kuzey Suriye ile buluşan, taş mimarisinde bulur. Güneydoğu Bölgesi coğrafik olarak, Mezopotamya ve Kuzey Suriye ile ortak bir kültürü paylaştığından, kendine özgü yapı formunun malzemesini taş olarak belirler. Erzurum'un ötesi, Anadolu'nun kuzeydoğusundan, Azerbaycan, Güney Kafkasya ve Dağıstan'a kadar olan bölge, ahşap hatıllı yapı geleneğinde buluşur. Doğu Karadeniz Bölgesi ise karakteristiğini ahşap iskeletli mimaride yakalar. Akdeniz ve Ege kıyılarının, düz ya da kiremit çatılı, açık renk boyalı yapılarının kübik taş mimarisi ise Akdeniz'in geleneksel mimarini ortaya koyar (Kuban, 1995: 34). Doğu Anadolu geleneksel mimarisinde soğuk iklime dayanıklı malzeme ve yapım tekniği kullanılmış, yapıların duvarları kalın, pencereleri küçük yapılmıştır (Oğuz, Metin ve Mormenekşe, 2007: 6-7).

18. yüzyılda, Lale devri ile birlikte Anadolu geleneksel mimarisi batı etkisi altına girmeye başlamış, bu etki özellikle merkez ve merkezin etkisi altındaki yerleşim alanlarına etkisini göstermiştir (Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1979).

### 2.1.3. İklim ve coğrafyanın geleneksel mimariye etkisi

Bir bölgenin Geleneksel mimarisini belirleyen en önemli öğelerden biriside coğrafik yapısıdır. Meydana getirilen geleneksel mimarinin fonksiyonu, bölgenin coğrafi yapısıyla yakından ilişkilidir. İnsanın korunağı sayılan mimari, o bölgenin coğrafik yapısı içerisinde işlevsel ve fiziksel kimliğini kazanır. Ilıman bir iklimde yer alan geleneksel bir yapı ile soğuk iklimde yer alan diğer bir yapının mimari özellikleri birbirinden farklı değişkenlik gösterebilmektedir.

Mimari için gerekli yapı malzemesi, mimarinin inşa edildiği bölgenin coğrafik yapıyla yakından ilişkilidir. Taşın çok az bulunduğu Mezopotamya'da, Güneşte ya da fırında kurutulan kerpiç ya da pişmiş toprak tuğla, bu bölgenin esas yapı malzemesini olmuştur. Dağlara komşu olan Asur'da ise yapı malzemesi olarak ağaç ve taş kullanılmıştır. Ağacın çok olduğu bölgelerde ahşabın, taşın çok olduğu bölgelerde taşın, her ikisinden de yoksun bölgelerde tuğlanın kullanılmış olması, coğrafi yapının mimariye olan etkisini ortaya koyduğu düşünülmektedir (Gögebakan, 1999: 48). Bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, geleneksel mimari yapı malzemenin temin edilebilirlik durumu, o bölgenin geleneksel mimarisini şekillendirmiştir denilebilir.

Çeşitli iklimlerin etkisi altında yer alan Anadolu'da ise, doğal verilerin yapının biçimini ve uygulamalarını doğrudan etkilediği, bir mevsim içinde dahi birçok değişimin yaşandığı bir coğrafyada yer aldığı görülür (Küçükerman ve Güner, 1995: 30). Bu değişimler, mimarinin araç-gereç ve malzeme düzeninde de etkisini göstermiştir. Bütün etkenlerin bir araya gelmesi, Anadolu'da bölgelere göre, geleneksel mimari çeşitliliğini ortaya çıkmasına neden olduğu düşünülebilir (Yıldırım, Uzun ve Kahraman, 2009: 113).

### 2.1.4. Mimaride kullanılan ana yapı malzemeleri

#### 2.1.4.1 Taş

Kerpiç ve ahşap gibi insanlığın bildiği ve kullandığı en eski yapı malzemelerinden taş geleneksel mimarinin temel yapı elemanlarından birisini oluşturmuştur. Taşın kullanılmasının en önemli nedenleri arasında, Anadolu'nun dağlık coğrafik yapısı gereği,

ovalar ve çölsele bölgeler dışında her bölgede bolca bulunabilmesi sayılabilir (Göğebakan, 1999: 50). Yüzyıllar boyunca geleneksel mimarinin vazgeçilmez bir malzemesi olan taşın kullanımı bölgesel malzeme kaynaklarına bağılı olarak gelişmiş ve geleneksel yapı üretim biçimine bağılı özgün değeriyle varlığını sürdürmüştür (Açııcı, 2012: 115).

İkel yerleşik hayat biçimlerinden günümüze, yapının işlevselliğı ve sağlamlığı için tercih edilmiş bulunan taş, ilk zamanlar doğada olduğu gibi kullanılmış daha sonraları ise istenilen biçimlerde işlenerek mimarideki fonksiyonunu devam ettirmiştir.

Coğrafik etkilere en çok dayanan bir yapı malzemesi olması ve doğada bol miktarda bulunuşu nedeniyle geleneksel mimarinin vazgeçilmez malzemelerinden birisi olmuştur. Hiçbir bağlantı sistemine gerek duyulmadan, ayakta durabilen sağlam yapılar inşa edilmesi için sunduğı olanaklar, bu malzemenin özel kılınma nedenlerden birisini oluşturmuştur (Göğebakan, 1999: 50).

Anadolu'da az yada çok hemen hemen her bölgede karşımıza çıkan bu malzemenin, esas yapı elemanı olarak, kullanıldığı yöreler ise; Ege ve Akdeniz kıyıları, İç Anadolu bölgesinin; Niğde, Aksaray, Nevşehir ve Kayseri kısmı, Doğı Anadolu Bölgesi, Güneydoğı Anadolu Bölgesi, Karadeniz Bölgesi'nin bazı iç kesimleri ve Kuzey Suriye'dir. Taşın bu yörelerde genel malzeme olarak kullanımının asıl nedeni, sık sık ortaya koyduğumuz, geleneksel yapı malzemesi olarak, yöreden kolay elde edilebilmesi ve işlenebilir bir malzeme olmasıdır (Altun, 2008: 139).

Bugünün mimarisinde de önemini yitirmeyen bu malzeme, Modern mimarinin en çok öykündüğü, geleneksel yapı malzemeleri arasında yer alır (Kuban, 1992: 29). Toplumun teknolojik düzeyinin yükselmesi ve yapı inşasındaki teknolojik gelişmeler taşın kullanımı, doğallığını sınırlamıştır denilebilir.

#### **2.1.4.2. Ahşap**

Dünyanın değişik yerlerinde sıkça kullanılan bir yapı malzemesi olan Ahşap, inşa edilecek olan yapının bulunduğu bölgenin coğrafi yapısına bağılı olarak, mimari malzemesi olarak kullanılmış ve yörenin geleneksel üslûbunu belirlemiştir.



Yeryüzünde taştan sonra en çok kullanılan yapı ögesi olan ağaç, diğer malzemelere oranla, işlenmesinin ve taşınmasının kolaylığı nedeniyle tercih edilen bir malzeme olmuştur. Yapı malzemesi olarak, en çok tercih edilenler arasında yer almasına karşın, taşa göre fiziksel hava koşullarına karşı daha dayanıksız olması nedeniyle bir dezavantaj durum yaratmıştır.

Yapı malzemesi olarak taşa göre daha az dayanıklı gözükken ağacın, üstünlüğü ise hafifliği, çekme ve eğilmeye karşı dayanıklı oluşudur. Bu dayanıklılık özellikle sivil mimaride, saçak ve cumba gibi yapı öğelerinin, yaygın kullanımına neden olmuştur denilebilir (Gögebakan, 1999: 52).

Ahşap, yapı malzemesi olarak; Marmara Bölgesi'nde Çanakkale dışındaki alanlarda, Ege'nin, Ayvalık ve İzmir kıyı şeridi, Manisa, Kütahya, Afyon, Muğla-Kula, Uşak dolaylarında Akdeniz Bölgesi'nde, Antalya, Burdur, Isparta, Adana'da, İç Anadolu'nun, Çankırı, Amasya, Eskişehir, Sivas, Ankara, Kırıkkale kentlerinde, nadiren Erzincan gibi Doğu Anadolu'nun bir kısmında ve Karadeniz'in ahşabın kolay temin edilebilir bölümlerinde kullanılmıştır (Altun, 2008: 149).

### **2.1.4.3. Kerpiç**

Yeterli oranda kil içeren toprağa, bağlayıcı olarak doğal lifler veya saman katılıp harmanlandıktan sonra, su ile karıştırılan harcın prizmatik kalıplara dökülüp önce gölgede sonrada güneşte kurutulmasıyla üretilen kerpiç, yapı malzemesi olarak kullanıma hazır hale getirilir (Toydemir ve Gürdal, 1997: 997).

Ağaç ve taşın zor bulunduğu bölgelerde, toprağa bağlı bir yapı malzemesi olarak ortaya çıkan kerpiç, Mezopotamya coğrafyasında olduğu gibi, Anadolu coğrafyasının bazı bölgelerinde de esas yapı malzemesi olarak kullanılmış, daha çok Orta Anadolu'da yaygınlık kazanmıştır. Diğer bölgelerde de ucuzluğu ve yapımının kolaylığı nedeniyle düşük gelirli aileler tarafından tercih edilen bir yapı malzemesi olmuştur (Altun, 2008: 144).

Anadolu'da yöresel ustaların yaptıkları ahşap kalıpların ölçülerinde görülen farklılığa paralel olarak kerpiç blokların boyutlarının da değiştiği görülür. Yöreden yöreye

değişkenlik gösteren kerpiç ölçülerinin, her yerde birleşilen ortak noktasının formu olduğu söylenilebilir. Kerpiç formlarının ana (tam) ve kuzu(yarım) olarak iki ebatta üretilmesinin aynı zamanda, (Altun, 2008: 143) kerpiç formlarının birlikte kullanımının ortaya çıkardığı ebat farklılığın yapıda kullanılan örgü sistemindeki derz şaşırtmalarından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Her yerde hazırlanabilen, çok rahat bir şekilde işlenebilen, ekonomik bir yapı malzemesi olan kerpiç, diğer yapı malzemeleri gibi evrensel bir nitelik taşır. Geleneksel Anadolu mimarisinde en çok kullanılan yapı malzemeleri arasında bulunan bu malzeme, kışın soğuk aylarında iç mekânı daha sıcak, yazın ise soğuk tutması nedeniyle ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur (Göğebakan, 1999: 53). Ayrıca geleneksel Türk mimarisinin diğer bölgelere ait yapı tiplerinde de duvarlarda taşıyıcı eleman (Altun, 2008:144), ve doldurma tekniği (duvarları bağlayan ahşap hatıllar arasına doldurularak) malzemesi olarak kullanılmıştır (Göğebakan, 1999: 52).

#### **2.1.4.4. Tuğla**

Kil, killi toprak ve balçığın, su ilave edilerek belirli kıvamda yoğrulması sonucu ortaya çıkan karışımın, kalıplara dökülüp güneşte kurutulmasından sonra ateşte pişirilmesiyle elde edilen tuğlanın, Türkçenin konuşulduğu bölgelerde de en eski yapı malzemesi olarak kullanıldığı söylenebilir (Altun, 2008: 145)

Tarihsel gelişime paralel olarak ilerleyen tuğla yapım teknikleri Romalılar döneminde standartlara kavuşmuş ve ticareti yapılmaya başlanmıştır. Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde önemli bir yere sahip olan bu yapı malzemesi, Osmanlıların standartları ile Anadolu'ya has bir mimari tarz meydana getirmiştir (Özdemir, 2009: 25).

Taşın temin edilmesinin çok zor olduğu bölgelerde, mimarinin temel yapı malzemelerinden birisini oluşturan tuğla, kullanıldığı yapıların zamana ve fiziksel koşullara karşı dayanma gücünü de artırmıştır. Diğer bölgelerde ise mimarinin yüzey şekillendirilmesine, yeni boyutlar kazandırmak, duvar, kubbe, tonoz yapımında, döşeme kaplamalarında, bacalarda ve ahşap iskeletin dolgusunda kullanılmıştır (Göğebakan, 1999: 53). Hatta Anadolu Selçuklu mimarisinde tuğla mimarisi denilebilecek yapıların ortaya çıkmasına sebep

olmuştur. Osmanlılar döneminde ise tuğla, daha çok büyük kentler ve önemli merkezlerle kullanılmıştır (Altun, 2008:145) denilebilir.

## **2.2. 1940 Öncesi Türk Resminde Anadolu Geleneksel Mimarisi Teması**

### **2.2.1. Batılı sanatçıların gravür ve resimlerinde Anadolu geleneksel mimarisi**

#### **2.2.1.1. Batılı sanatçıların gravürlerinde Anadolu geleneksel mimarisi**

Matbaanın icadıyla birlikte yazılan ve basılan kitap sayısındaki artış, kitap resimleme yöntemlerine yeni bir boyut kazandırmış ve baskı tekniklerinde farklı açılımları beraberinde getirmiştir (Sevin, 2006: 13).

Oryantalist seyyahlar gezip gördükleri yerleri daha iyi betimleyebilmek için sözlü anlatımı görsel malzemeye destekleme gereksinimi duymuşlardır. Gravür tekniğinin bulunuşu ve bu tekniğin kısa sürede benimsenerek yaygınlaşmasında bu gereksinimin katkısı büyüktür.

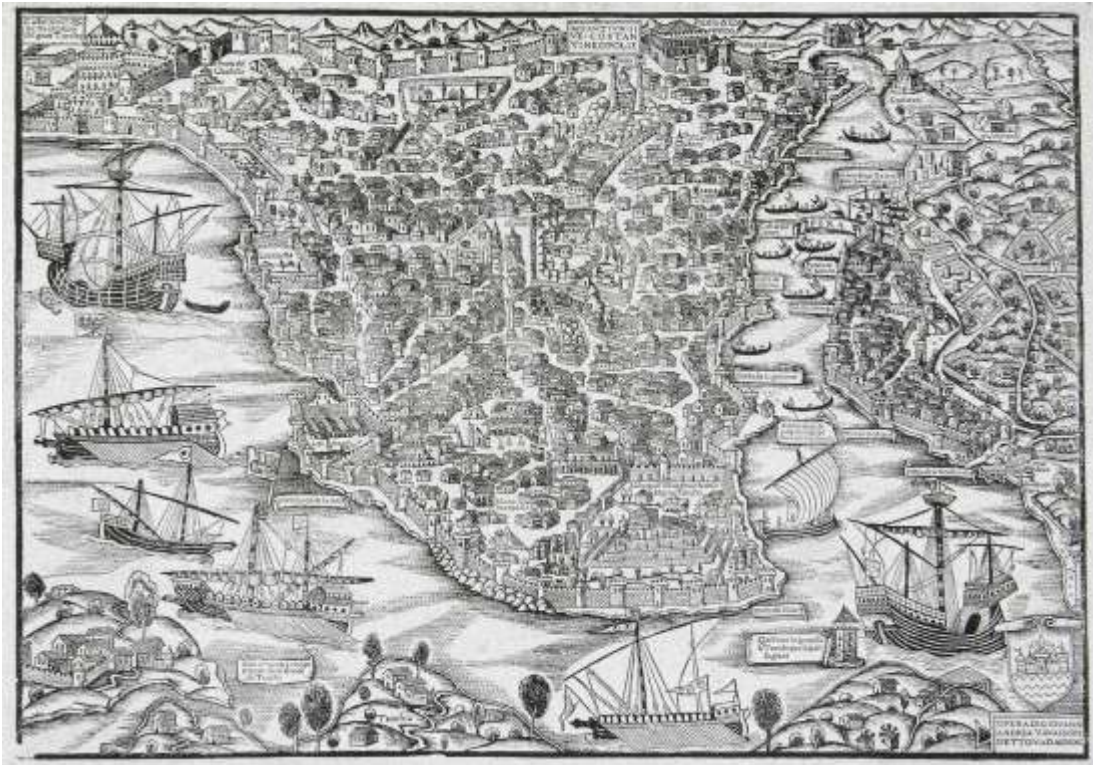
Bu gelişmeler kitap resimleme sanatının önemini katlanarak arttırmış, kitap resimleyen sanatçıların sayısında önemli bir artış olmuştur. Kitap resimlerinde, baskı kalitesi ve çoğaltıma en uygun yöntem ve teknik olan gravür'ün kullanılmaya başlaması, ilerleyen yıllarda bir uğraş ve sektör alanı da yaratmıştır. Yapıldığı yıllardan itibaren birer sanat eseri olarak kabul edilen bu resimler Avrupa'da bir gravür resim piyasası da yaratmıştır (Sevin, 2006: 20).

On beşinci yüzyılla birlikte basılmaya başlayan kitaplar içinde, çeşitli nedenlerle seyahat eden batılı seyyahların gittikleri yerlere ait anılarını, mektup, yorum ve değerlendirmelerini içeren seyahatnameler gravür tekniğinde basılmış resimleriyle en çok okunan kitap grupları arasında yer almıştır. On yedinci yüzyıldan sonra seyahatnamelerin ayrılmaz parçası haline gelen gravür tekniğiyle yapılan resimlerin büyük çoğunluğu, başlarda seyyahların kendi yaptığı desenlerden hazırlatılarak gerçekleştirilirken, daha sonraları seyyahların beraberlerinde götürdükleri ya da görevlendirdikleri profesyonel sanatçılara yaptırılmıştır. Kitabın anlatılarından çok gravür tekniğinde basılmış resimlerin ön plana

çıkıldığı 18. ve 19. yüzyıllarda basılmış seyahatnamelerin bir bölümünde eserler metin yazarlarıyla değil resimleri yapan sanatçılarıyla tanınmıştır (Yılmaz, 2012: 30).

Sonuç olarak, fotoğraf makinesinin icadına kadar bir belgeleme aracı niteliği taşıyan gravür tekniğinde basılmış resimler, seyyahların dolaştıkları yerleri betimleyen yazılı anlatımı görsel olarak destekleyerek, metnin yarattığı etkiyi çok daha güçlendirmişlerdir.

Batlı seyyahların gezip gördükleri yerlerle ilgili yazmış oldukları kitaplar içinde gravürleriyle yer alan sanatçıların eserlerinde Anadolu geleneksel mimarisi incelendiğinde, bugün için tarihsel kimliğini büyük ölçüde yitirmiş birçok yerleşim bölgesinin geleneksel mimarisine ait örnekleri görmek mümkündür. Bu eserlerin, Anadolu kentlerinin geleneksel mimarisinin resim sanatına yansıyan ilk örnekleri olmasının büyük önem arz ettiği düşünülmektedir. Gravür tekniğinde yapılmış olan resimlerin belgesel bir nitelik taşıdığı da söylenebilir (Sevin, 2006: 20).



Resim 2.1. Andrea Vavassore, “İstanbul” 1530, gravür, ölçüleri bilinmiyor, (“Sanal”, yayın tarihi yok).

Osmanlı imparatorluğu topraklarına Batıdan seyahat edebilenin zor olduğu on altıncı yüzyıl da çeşitli görevlerle Osmanlı topraklarına gelen elçi ve tüccarlar, beraberlerinde

getirdikleri sanatçılara çoğunluğu tören, şehir görünümüleri, giysiler, suluboya ve gravürler olan kompozisyonlar yaptırmışlardır. (Yılmaz, 2012: 31). Ancak, yapılan bu resimlerde geleneksel mimari eserlerin resimlere yansımalarının İstanbul'la sınırlı kaldığı görülür (Sevin, 2006: 16). Bu yüzyılda batılı sanatçılar tarafından yapılan İstanbul görünümünün öncülüğünü Andrea Vavassore (Resim 2.1) üstlenmiş, kuşbakışı geometrik perspektifle Üsküdar tarafından bakarak on altıncı yüzyılın İstanbul'unu Haliç'in uç kısmına kadar betimlemiştir. Eserde Topkapı Sarayı ve Fatih Camisi gibi Osmanlı yapıları ayrıntılarıyla çizmiştir (Ebel, 2005: 501). İstanbul'un mimari yapılarını ve kent dokusunu gösteren, baskı kitapların içine katlanmak suretiyle yerleştirilen dar uzun İstanbul panoramaları yapan ve sayısız desen çizen bir başka sanatçı ise Danimarkalı Melchior Lorichs'dir (Renda, 1995: 40)

Osmanlı İmparatorluğu'nda görev yapan sefir ve diplomatların, elçiliklerin kapılarını 18. yüzyılla birlikte sanatçılara açması, Avrupa'da yaşanan ekonomik gelişmeler, deniz yollarında korsan tehlikesinin azalması ve seyahat olanaklarındaki kolaylıklar doğu gizemini keşfetme arzusuyla birleşerek çok sayıda ressam ve seyyahı Osmanlı topraklarına çekmiştir (Sevin, 2006: 16). Anadolu'ya gelen ressamlar seyahatleri sırasında İstanbul ve Anadolu kentlerine ilişkin yüzlerce gravür tekniğinde resim yapmışlardır.

İstanbul'u gravürlere aktaran sanatçıların eserlerine bakıldığında, genel kent görünümünün dışında yapı ve yapı gruplarının da çizimlere aktarıldığı, görülür. Willia Henry Bartlett, Antoine Ignace Melling, Thomas Allom, Eugene Flandin ve Jean Brindesi gibi sanatçılar büyük çoğunluğu Boğaziçi'nden seçilen ev betimlemelerini, ayrıntılarıyla gravür ve litografilere aktarmışlardır. Sanatçıların gravürler ve litografilindeki mimari, zamanımıza ulaşmadan yok olan geleneksel bir mirasın, sanata yansıyan son tanıkları gibidir (Sevin, 2006: 275-276).

Batılı seyyah, sanatçı ve araştırmacılarının on sekizinci yüzyıl sonlarıyla birlikte Anadolu'ya yaptığı geziler üç ana merkezden başlamıştır. İstanbul'dan yola çıkanlar kara yoluyla İznik, Bursa, Bolu, Ankara üzerinden Orta Anadolu'ya oradan da Doğu Anadolu'ya ulaşmışlardır (Yılmaz, 2012: 2).

Bu kentlerden Bursa, günümüzde olduğu gibi geçmişte de gelişmiş kentler arasında yer almıştır (Sevin, 2006: 92). Geleneksel yapıları ve en aktif ticaret merkezlerinden birisi

olması nedeniyle gezginler kadar sanatçılar için de resimlenmeye değer bulunan kent, gravürlerde arkada Uludağ önde ise şehir yerleşimiyle betimlenmiştir. Geleneksel mimarinin hımış tekniğindeki yapılan en güzel örnekleri, ağaçlarla çevrili bir doğa içerisinde iki ya da üç katlı, cumbalı, yamaçlarda coğrafi yapıya uygun olarak dört katlı görüntüleriyle gravürlere aktarılmıştır (Çalışkan, 2010: 46-47).



Resim 2.2. Charle Texier, “Nevşehir –Ürgüp”, 1849, gravür, ölçüleri bilinmiyor, (Sevim, 2002: 175).

İzmir ve İstanbul'dan yola çıkarak Anadolu'ya seyahat eden gezginlerin durak noktasında bulunan Ankara, Anadolu'nun en büyük tiftik üreticisi konumunda bulunduğundan tüccarların uğrak yeri haline gelmiştir. Ankara'ya gelen seyyah, tüccar ve sanatçılar; seyahatnamelerindeki anlatım ve bu seyahatnameler içerisinde yer alan gravürleriyle, kale içerisindeki birkaç mahalle dışında tamamına yakını bir değişme uğrayan kent için son derece önemli bilgi ve belgeler sunmuşlardır. Orta Anadolu'nun diğer bir şehri olan Kayseri, Selçuklu mirası han, kervansaray, damlı evleri kerpiçten toprak ve çarşılarıyla (Sevin, 2006: 132). Resimlenmiştir. Ana yapı malzemesi kerpiç olan, çoğunluğu düz damlı tek ya da iki katlı geleneksel mimarinin, kat ayırımlarına göre üç, dört, kimi yapılarda da beş pencere açıklığına sahip oldukları tespit edilebilmektedir. Zemin katlarını doğrudan sokağa açılmasını sağlayan yuvarlak kemerli kapıları, çıkma oluşturan üst katların desteğini oluşturan taş konsollarıyla betimlendiği görülebilir (Yılmaz, 2012: 76-80). Hristiyanlığın ilk yıllarında üstlendiği rol nedeniyle, önemli bir yere sahip olan

Kapadokya bölgesi ise Nevşehir (Resim 2.2), Göreme, Ürgüp ve Hacıbektaş yerel mimarisiyle gravürlere aktarılan merkezler arasında yerini almıştır (Sevim, 1997: 172-178).

İkinci merkez olan İzmir'den yola çıkanlar, Batı Anadolu ve Akdeniz çevresini gezip dolaşmışlardır. Gezilen yerler arasında bulunan Adana, genel görüntüler içerisinde peyzajlarıyla ve detaylarda yerel mimarisiyle gravürlere aktarılmıştır.

Üçüncü merkez ise Trabzon'dur. Bu kentten yola çıkanlar Doğu Anadolu'nun belli başlı merkezleri olan Kars, Ağrı, Erzurum ve Van gibi kentler üzerinden, Güneydoğu Anadolu kentleri Diyarbakır, Mardin, Urfa ve Antep'e gitmişlerdir. Buralardaki araştırmalarından sonra Adana, Tarsus ve Antalya'ya doğru yollarına devam etmişler ve incelemelerde bulunmuşlardır.

Bu güzergâh üzerinde, Ortadoğu ve Uzakdoğu ile yapılan ticaretin merkezi konumunda bulunan ve Deniz yoluyla gelip, Doğu Anadolu ve Güneydoğu inmek isteyenlerin ilk noktası Trabzon'dur (Sevin, 2006: 128-133). Anadolu'nun Karadeniz'e özgü geleneksel mimarisi ve kente ait bilgileri sağlayabileceği bir kaç gravür haricinde, detaylı kent gravürlerine rastlanılamamıştır (Sevim, 1997: 207-219).



Resim 2.3. Charle Texier, “İshak Paşa Sarayı”, 1842, gravür, ölçüleri bilinmiyor, (Sevim, 1997: 44).

Deniz yoluyla Trabzon'a ya da Rusya'dan Trabzon'a gelen gezginlerin ilk keşfettikleri kentlerden birisi olan Kars, Hıristiyan geçmişi, tarihi eserleriyle ilgi çekmiştir. Kars'ın gravür resimleri incelendiğinde, geleneksel mimari öğelerin, kentin genel görünümü içerisinde verildiği görülmektedir (Sevin, 2006: 142).

İshak Paşa Sarayı'nın geleneksel mimari tarzı ve Ağrı dağı olgusuyla, batılı gezgin ve sanatçıları kendisine çeken Ağrı ise gravürlere, kendine özgü yönüyle aktarılmıştır. Charles Texier 1839 yılında yaptığı "İshak Paşa Sarayı" isimli (Resim 2.3), gravüründe, surları, camii, evleri ve tepenin üzerindeki Sarayı, kentin genel görünümüyle birlikte resmetmiştir. İshak Paşa Sarayı'nı konu alan resimlerin dışında ki gravürlerde de geleneksel mimariyi tespit etmek mümkün olabilmekte, bugün harabe halinde bulunan kerpiçten yapılmış eski evler, şehri dünden bugünlere taşıyabilmektedir (Çetin, 2012: 180).

Yaklaşık 200 yıl Urartu Devletine başkentlik yapmış, İran'a açılan yollar üzerinde bulunan Van, zorlu coğrafik koşulları ve sert kış iklimiyle uzun bir dönem yabancı ziyaretçilerine kapılarını kapatmıştır. 19. yüzyılın ortalarıyla birlikte şehri ziyaret etmeye başlayan Texier ve diğer gezginlerin gravürlerine aktarılan bu kent, Van kalesini de içine alacak bir noktadan çizilmiştir. Gravürlerden bu kentin geleneksel mimari ile bir fikir elde edinmek mümkündür Necla Arslan (Sevin, 2006: 142).

Urfa gravürlerinde, Urfa taşı olarak ta adlandırılan bir malzemeye inşa edilmiş pencere kepenkleri ve kapı kanatlarında ahşabın kullanıldığı, dar sokaklı, avlulu, evleri, iki katlı, cumbalı düz damlı veya soğanvari kubbelerle örtülü görünümüleriyle kentin geleneksel mimarisi, betimlenmiştir (Yılmaz, 2012: 94-98). Anadolu'nun güneydoğusunda bulunan farklı din ve mezhepleri bünyesinde barındıran pek çok kent gibi Mardin'de, genel görüntüsü içerisinde, geleneksel mimarisiyle gravürlerde betimlenmiştir.

Gezilen diğer kentler arasında Konya, Kayseri, Çorum ve Yozgat yer almaktadır (Sevin, 2006: 88-142). Anadolu kentlerini konu alan gravürler incelendiğinde bazı kentler üzerinde daha fazla durulduğu gözlemlenmiştir. Bu kentler arasında Antakya, Çanakkale, Bursa, İzmir, Manisa, Tarsus, Şanlı Urfa, Mardin, Adana Seyhan ve Ceyhan nehri kıyıları, Antalya, Ankara, Kayseri, Nevşehir. Trabzon, Ağrı - Doğu Beyazıt ve Van bulunmaktadır. Kentler üzerinde ağırlıklı durulmasının üç nedenin; birincisi din, Hıristiyanlık için kutsal olan veya kutsallık değeri taşıyan merkezlerin ilgi çekmesi, ikincisi ticaret merkezleri



olmaları, üçüncüsü ise kültürel ve arkeolojik bir geçmişe sahip olmalarından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Anadolu'nun Edirne, Kırklareli, Aydın, Kütahya, Afyon, Sinop, Diyarbakır, Gaziantep, Bitlis gibi diğer kentleri de On dokuzuncu yüzyıl boyunca gravürlere konu alanı teşkil etmiştir.

Gravürlere konu edilen yerleşim birimleri deniz, göl ya da ırmak kıyısında olduğunda, suyun bulunduğu taraftan, panoramik kent görünümü ise kaleyi de içine alacak bir noktadan bakılarak resmedilmiştir. Kimi zaman da kaleler kendi başlarına gravürlerde yer almıştır. Ayrıca konu edilen kentlerdeki geleneksel yapı formlarının gravür sanatçılarının özellikle ilgisini çektiği görülmektedir.



Resim 2.4. Thomas Allom, “İzmir'de Bir Sokak”, 1839, gravür, ölçüleri bilinmiyor, (Sevim, 2002: 67).

Kent genel görünümüleri dışında, batılı sanatçıların gravür baskı resim kompozisyonlarına halkın konutlar olarak kullandığı yapılarda konu edilmiştir (Sevin, 2006: 274). Thomas Allom “İzmir'de Bir Sokak” (Resim 2.4), adlı gravüründe Arnavut kaldırımli bir yolun iki yanına sıralanmış günümüzde yok olmuş geleneksel konut mimarisi ürünü İzmir evlerini, cumba ve çıkmalarıyla gravürler tekniğinde kompoze etmiştir. Willia Henry Bartlett “Antakya’da Bir Ev” (Resim 2.5), adlı gravüründe, Anadolu geleneksel mimarisinin o bölgeye ait karakteristik taş mimarisini ayrıntılarıyla birlikte gravür tekniğinde resme aktarmıştır. Jean Baptiste Hilair ise batı Anadolu evlerini (Sevin, 2006: 276) resimlemiştir. Sonuç olarak, Corneille Bruyn, Guillaume Joseph Grelot, Cornelius Loos, Jean Baptiste Hilair gibi gezgin ve Charles Pertusier, Joseph Pitman De Tournefort, Antonie Ignace Melling, M. François Preault, Charles Texier, Thomas Allom, William Henry Bartlett gibi sanatçıların gravür baskı resim tekniğinde yapılan eserlerinde Anadolu’ya özgü mimari öğelerin yer aldığı görülür (Tuztaşı, 2011)



Resim 2.5. Willia Henry Bartlett “Antakya’da Bir Ev” 1838, gravür, ölçüleri bilinmiyor, (Sevin, 2006: 281).

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında fotoğraf makinesinin, sanatın ve seyyahların ayrılmaz bir parçası haline gelmesiyle birlikte, seyahatnamelerde gravür yerini fotoğraflar almaya başlamış ve gravürlere ilgi azalmıştır (Yılmaz, 2012: 31).

### 2.2.1.2. Batılı sanatçıların resimlerinde Anadolu geleneksel mimarisi

İstanbul ve Boğaziçi'nin büyüğü, masalsi havası, Batı'nın bu kente hayranlığını körüklemiş, Avrupa'dan gelen ressamalara bir esin kaynağı olmuştur. Bu sanatçılar, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren oryantalist resmin, vazgeçilmez konusu olan İstanbul'da geçmişte kalmış olan bir dönemin düşsel görünümünü yaratmışlardır (Cossons, 2000: 44).



Resim 2.6. Germain-Fabius Brest ,“ Üsküdar’da Bir Sokak”,tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 34x49 cm., (Büyükkahraman, 2006: 10).

18. ve 19. yüzyılda İstanbul'a gelen Batılı sanatçıların en önemlileri arasında, Jean-Baptiste von Mour, Antoine Ignace Melling, Eugene Flandin, Thomas Allom, William Bartlett, Carlo Bossoli, Louis-François Cassas, Joseph Schranz, Germain-Fabius Brest (Resim 2.6), Amadeo Preziosi, Adolf Kaufmann, Rus ressam İvan Konstantinoviç Ayvazovski ve İtalyan Fausto Zonaro sayılabilir (Büyükkahraman, 2006: 4).

Adı geçen ressamlar özellikle İstanbul'un tarihsel mekânlarını çalışmalarına taşırken, özellikle resimlerinde Haliç'in her iki yakası ile Balat, Boğaziçi ve Çamlıca gibi mekânlara ilgi göstermişler ve yaptıkları eserlerin içerisinde tarihi kentin geleneksel mimari yapılarına da yer yermişlerdir.. Sanatçılardan Melling gravür, Amadeo Preziosi suluboya

(Resim 2.7), Eugene Flandin taşbaskı, Zonaro ve İstanbul hayranı Ayvazovski yağlıboya çalışmalarlarıyla İstanbul'u belgeselleştirmişlerdir (Büyükkahraman, 2006: 6-7).

Sultan II. Abdülhamit tarafından İstanbul'a davet edilen İstanbul'un muhtelif manzaralarını, çarşıları, insanı, kültürel ve sosyolojik değerleri, mimari yapılarını ve boğazın Anadolu yakasındaki eşsiz güzelliklerini resmetmiştir (Başbuğ, 2014). Batılı resamlara gösterilen yakın ilgi sonucu birçok sanatçı, İmparatorluk topraklarında çalışma olanağı bulmuştur. "Boğaziçi Ressamları " olarak da anılan ressamlardan; J.Babtiste Van Mour, J.F. Cassos, J.E. Lotarol, A.Chrico Carafe, J.B. Hilair ve Mason İstanbul'da oluşan sanat ortamına katılan sanatçılar arasında yer almıştır (Giray, 1996: 40).



Resim 2.7. Amadeo Preziosi, "Şehir Manzarası", 1850, kağıt üzerine karışık teknik, ölçüleri bilinmiyor, ("Amedeo Preziosi", 2010).

## 2.2.2. Minyatür sanatı ve duvar resminde Anadolu geleneksel mimarisi

### 2.2.2.1. Minyatür sanatında Anadolu geleneksel mimarisi

Minyatürün tanımı şöyle yapabilir: genellikle eski el yazması kitaplarda konuyu açıklamaya yardımcı olacak şekilde, güzelleştirme kaygısı taşıyarak, perspektife önem vermeden kişi ve nesnelerin konumu ve önemine göre boyutlandırıldığı, ışık, oylum ve



gölgeye yer verilmeden yapılan ve eserin büyüklüğüne göre ölçeklendirilen düz renkli resim sanatı. Minyatür, on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar Türk resim sanatına egemen olmuş, Batı resim tekniklerinin Osmanlı kültürüne girmesiyle yerini batı anlayışında bir resme bırakmıştır. Türk minyatürünün, öyküleme, doğa ve kent görünümleri, portre ve bilimsel alanlar olmak üzere dört konu üzerinde yoğunlaştığı görülür.

Genellikle doğa ve kent görünümleri içinde yer alan mimari öğelerin kompozisyonlara yerleştirilmesi zaman zaman farklılık gösterse de, eserlerde yer alan mimari öğeler, cami, köprü, kale, saray, sur ve ev tasvirleri gerçek görüntüsünden uzak, doğadan soyutlanarak resmedilmiştir (Yurdigül, 2010: 49).

Arka plandan ön plana doğru bir gelişim gösteren yüzey tasarımıyla kendine özgü nitelikler taşıyan minyatürde, önden veya kuşbakışı olarak resmedilen mimari yapılarda perspektifsel bir etkisinin olmadığı görülür. Eserde betimlenecek sahne, ister bilimsel, tarihi, doğa ve kent görünümleri, isterse edebi olaylarla ilgili olsun metnin aslına bağımlı kalınarak ayrıntılarıyla görselleştirilmiştir (Renda, 1997: 1262)

Minyatür sanatçısı, metinde geçen olayları betimlerken, ışık-gölge, perspektif ve renk değerleri gibi öğeleri dikkate almadan, Avrupa resim anlayışı dışında bir yaklaşımla nesne ve canlıları doğadan soyutlamıştır. Gerçek görünümünün dışında iki boyutlu öğeye dönüştürüp işlemiştir (Renda, 1997: 1262)

Kompozisyonda yer verilen geleneksel mimari öğeler, kare, dikdörtgen yada yuvarlak bir şema üzerinde tasarlanmıştır (Yurdigül, 2010: 51). Mimari yapılar yer yer yan yana, yer yer ise üst üste istiflenmiş bloklar halinde resmedilmiş, doğadaki gerçek renkleriyle değil, konunun önemini vurgulanmasında üstlendiği tarihi bir nitelik taşıyan rolüyle betimlenmiştir (Yurdigül, 2010: 52). Yavuz Sultan Selim dönemi minyatürlerde ev, saray gibi mimari mekânlar bahçe içinde, hem içi hem dışı aynı anda görülebilecek şekilde minyatürde resmedilmiştir (Kelleci, 1999: 7).

Tarihi konulu yazmalarda olayların geçtiği yörelerin belgelenmesi ihtiyacı minyatür ressamlarına yörenin en belirgin özelliklerini bir araya getirme ihtiyacı hissettirmiş ve bu gereksinim topoğrafik bir düzenleme anlayışını ortaya çıkarmıştır (Renda, 1997: 1271). topoğrafik bir düzenleme anlayışıyla birlikte sanatçı, yörenin en belirgin özelliklerini bir

arada tasarlayarak resim yüzeyinde topoğrafik bir kompozisyon anlayışına dönüştürmüştür (Üldes, 2010: 45).

Osmanlı minyatüründe “Topografik Ressamlık” olarak tanımlanan bir betimleme türünün ortaya çıkmasında önemli bir rol üstlenen Matrakçı Nasuh’un ortaya koyduğu bu topoğrafik resim geleneği, Osmanlı minyatür sanatının en önemli özelliklerinden biri olarak 18. yüzyıl’ın sonuna kadar geçerliliğini devam ettirmiştir (Renda, 2008: 1267). Matrakçı, kendine özgü anlatım diliyle, seferler sırasında konaklanan merkezleri, fethedilen kentleri, kale ve limanları (Yurdaydın, 1976), gerçekçilik kaygısı (Üldes, 2010: 45) içinde kendi anlayışıyla sentezleyerek yöresel karakteristiğini minyatürlerine aktarmıştır (Mahir, 2004: 152).



Resim 2.8. Matrakçı Nasûh, “Bitlis”, Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn, 1534-36, minyatür, ölçüleri bilinmiyor, (And, 2004: 320).

Önceki dönem Osmanlı minyatüründe, tamamlayıcı öge olarak arka alanda kullanılan geleneksel yapılar, Matrakçı Nasuh ile minyatürde konu olarak resimlenmeye başlamış, topoğrafik yaklaşım ve bir bakış açısı altında yapıların farklı cephelerini bir arada gösteren tasarımlara dönüşmüştür. Eserlerde yer alan yapıların, buldukları bölgenin genel özelliklerini, kapılarda kullanılan malzemenin çeşidi ve rengine kadar detaylı ve gerçekçi bir biçimde betimlendiği görülür (Yurdigül, 2010: 55).



Resim 2.9. Matrakçı Nasûh, “Diyarbakır”, Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn, 1534-36, minyatür, ölçüleri bilinmiyor, (And, 2004: 319).

Matrakçı Nasuh'un “Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn” veya “Mecmu’i Menazil” olarak bilinen eserinde, sanatçının kendisi tarafından Kanuni'nin 1534-36'teki Irak seferi sırasında İstanbul'dan Bağdat'a ve Tebriz'e, gidiş dönüşlerde uğranılan ve konaklanan büyük çoğunluğu Anadolu kent ve kasabaları olan yüzü aşkın yörenin, topografik görüntüleri ve

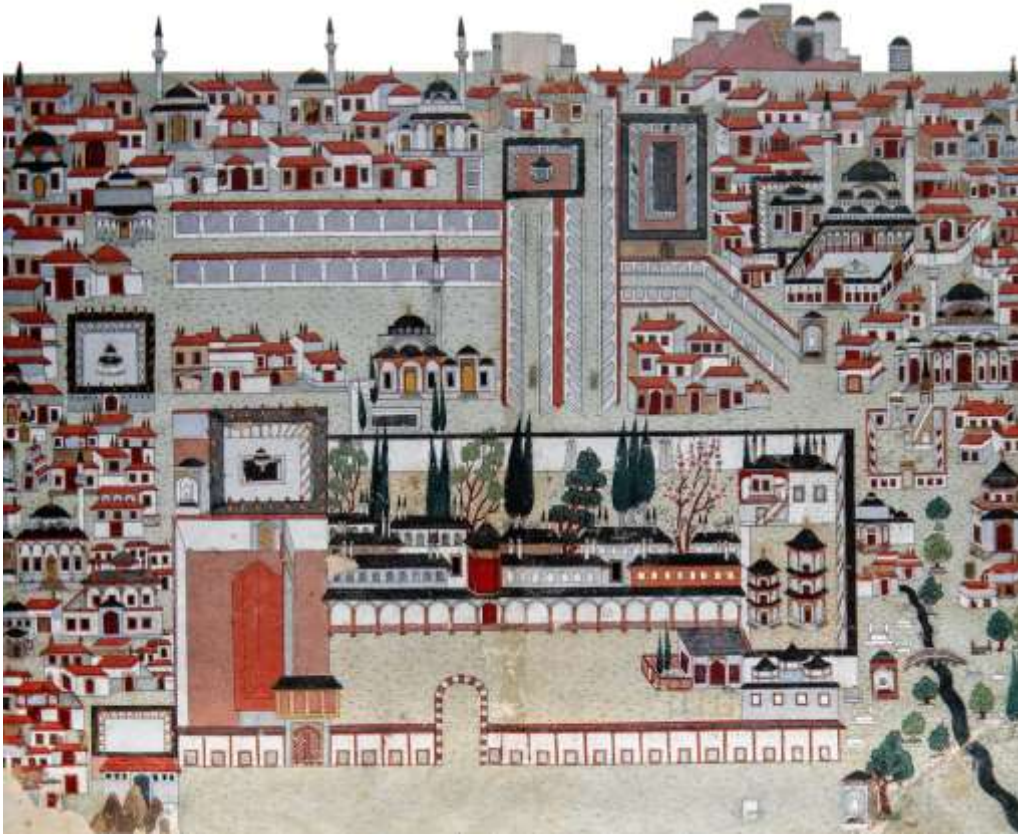


geleneksel mimarisinin karakteristik özellikleriyle minyatürlere aktarıldığı (Yurdaydın, 1963: 21) gözlemlenmiştir.

Yukarıda sözü edilen eserde yer alan “Bitlis” (Resim 2.8) ve “Diyarbakır” (Resim 2.9) adlı minyatürlerde Anadolu kentlerinde yer alan geleneksel mimarinin karakteristik özelliklerinin, farklı kompozisyon tasarımları içinde verildiği görülmüştür.

Kent ve kasabaların geleneksel ve tarihsel yapılarını tüm ayrıntılarıyla belgeleme geleneği, sonraki kuşak sanatçıları tarafından da devam ettirilmiştir (Yurdigül, 2010: 55) denilebilir.

Matrakçı Nasuh’un betimlerinde yer yerdiği bakış açısına benzer bir açıyla resmedilen yapıların gerçeğe uygun şekilde verilmeye çalışıldığı diğer bir eser ise 1590’lı yıllarda yazılan “Şemâilnâme-i Âl-i Osman” dır. Bu eserde yer alan “Manisa” (Resim 2.10) adlı minyatürde Talîkîzâde, kentteki diğer geleneksel mimariyle birlikte Manisa sarayını önemli ayrıntılarıyla gerçekçi bir yaklaşımla tasvir etmiştir (Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı, 2012: 77-79).



Resim 2.10. Talîkîzâde, ” Manisa”, Şemâilnâme-i Âl-i Osman, 1590’lı yıllar, minyatür, ölçüleri bilinmiyor, (And, 2004: 329).



On yedinci yüzyıl minyatür kompozisyonlarında mimari öğeler, derinlik etkisinin gölgelemelerle verilmeye çalışıldığı görülür (Yurdigül, 2010: 58).

Kent görünümü için geleneksel mimarinin betimlendiği son ressamlardan biride 1810 Yılında İran'a giden Türk elçi heyetinde yer alan Bozoklu Osman Şakir'dir. "Sefaretname-i İran" adlı eserinde Masrakçı Nasuh gibi, Üsküdar'dan Tahrana kadar olan yol güzergâhında yer alan otuz civarında kent ve kasabanın betimlemesini yapmıştır. Resimlenen yörelerden "İznik" (Resim 2.11), adlı minyatürde diğer bölgelerde olduğu gibi bu kentin geleneksel mimarisinin karakteristik özelliği, eser üzerinde bir ölçüde derinlik ve detaylar verilerek betimlenirken Şakir'in konuya duygularını da kattığı gözlemlenebilir (Bilim, 2002 : 281-285).



Resim 2.11. Bozoklu Osman Şakir, "İznik", Sefaretname-i İran, 1810, minyatür, ölçüleri bilinmiyor, (And, 2004: 340).

Uygurlarla başlayan ve Osmanlı'nın son dönemi olan 19. yüzyıla kadar varlığını sürdüren Türk minyatür sanatı geleneksel mimari yapılar açısından değerlendirildiğinde; büyük çoğunluğu kent ve yerleşim yöreleri içinde, ev, saray, cami, köprü, kale, kemer gibi mimari öğeler şeklinde yapıldıkları döneminin özelliklerini de yansıtarak minyatürlere aktarıldığı ve betimlendiği görülür.

### 2.2.2.2. Duvar Resim Sanatında Anadolu Geleneksel Mimarisi

Minyatür sanatı, 18.yy sonlarına doğru yerini toprak veya kökboyanların tutkalla karıştırılıp kuru sıva üzerine sürülmesiyle yapılan duvar resmine bırakmıştır (Renda ve Erol, 1981: 30). Duvar resim tekniği, batı sanatındaki fresk tekniğinden ayrılmıştır. Batıda yaş sıva üzerine yaparken, İstanbul ve Anadolu'da kuru sıva üzerine yapılmıştır. Ahşap üzerinde yapılanlarda ise zemin ince bir alçı veya tutkalı üstübeç ile kapatılmış, üzerine su veya tutkal ile karıştırılan kök ya da toprak boyalarla çizimler yapılmıştır (Arısoy, 2010: 29). Türk Resim sanatının gelişiminde önemli bir rol oynamış (Yurdigül, 2010: 64), daha çok manzara algısı içerisinde gerçekleşmiştir. Kompozisyonlarda köşk, köprü, çeşme, akarsu kenarlarındaki evler, denize bakan yalılar ve yapı yıkıntıları, formlar elemanlar olarak kullanılmıştır (Yurdigül, 2010: 64).

Duvar resminin en erken tarihli örnekleri, 18. yüzyılın ortalarında İstanbul'da Topkapı Sarayı'nda rastlanmaktadır. Bu örnekler tavan eteklerini dolayan dar şeritler ya da duvarların üst bölümlerinde yer alan barok ve rokoko motiflerin arasına yerleştirilen pano resimleri olarak gözlemlenir. Dar şeritler arasına yerleştirilen iki renkli mimari çizimler, ilerleyen yıllarda uygulandığı şerit alanlarını genişleterek çok renkli manzara kompozisyonlarına dönüşmüştür denilebilir.

Topkapı Sarayı Harem dairesinde, bulunan resimlerin çoğunluğu İstanbul Boğazı ve Haliç'ten görünümünün olduğu görülür. Mimari tasvirlerin ön plana çıktığı örneklerde, sanatçıların, geleneksel mimarimin ürünleri olan kente ait yapıları, renkleri ve konumları gerçekle pek uyuşmasa da minyatürün ayrıntıcı yaklaşımıyla figürsüz olarak çalıştıkları söylenebilir (Ötünç, 2008: 25).

Gelişimini Başkent İstanbul'da tamamlayan duvar resmi, kısa bir zaman içinde Anadolu'da da yaygınlık kazanmaya başlamış, İzmir, Tokat, Kayseri, Yozgat gibi birçok şehirde, konaklardan camilere kadar birçok yerde başarılı uygulama alanları bulmuştur (Ersoy, 2000:1-27). Anadolu kentlerindeki uygulamalarda dikkat çeken noktanın, konak, köşk gibi alışıldık yapıların dışında, camilerde de duvar resmine yer verilmesidir (Arık, 1976).

Anadolu kent ve kasabalarında Müslüman sanatçıların tarafından yapıldığı düşünülen duvar resimlerinde, naif, şematik bir üslup anlayışı dikkat çekerken, İstanbul yapılarının

duvarlarında yer alan resimler de Batı resminin kurallarının geçerli olduğu görülür (Arık, 1976: 45).

18. ve 19. yüzyılda İstanbul ve Anadolu'daki yapıları süsleyen duvar resimlerinde betimlenen konular, tek yapı (cami, konak) tasvirleri, meyve, çiçek manzara ve yapıların ön plana çıktığı kent tasvirleri olmuştur (Arık, 1999: 428).

Yapılan araştırmalarda duvar resmi uygulamalarının başta İstanbul olmak üzere Anadolu'da, 19.yüzyıl sonlarına kadar etkinliğini sürdürdüğü tespit edilebilmektedir (Ötünç, 2008: 24).

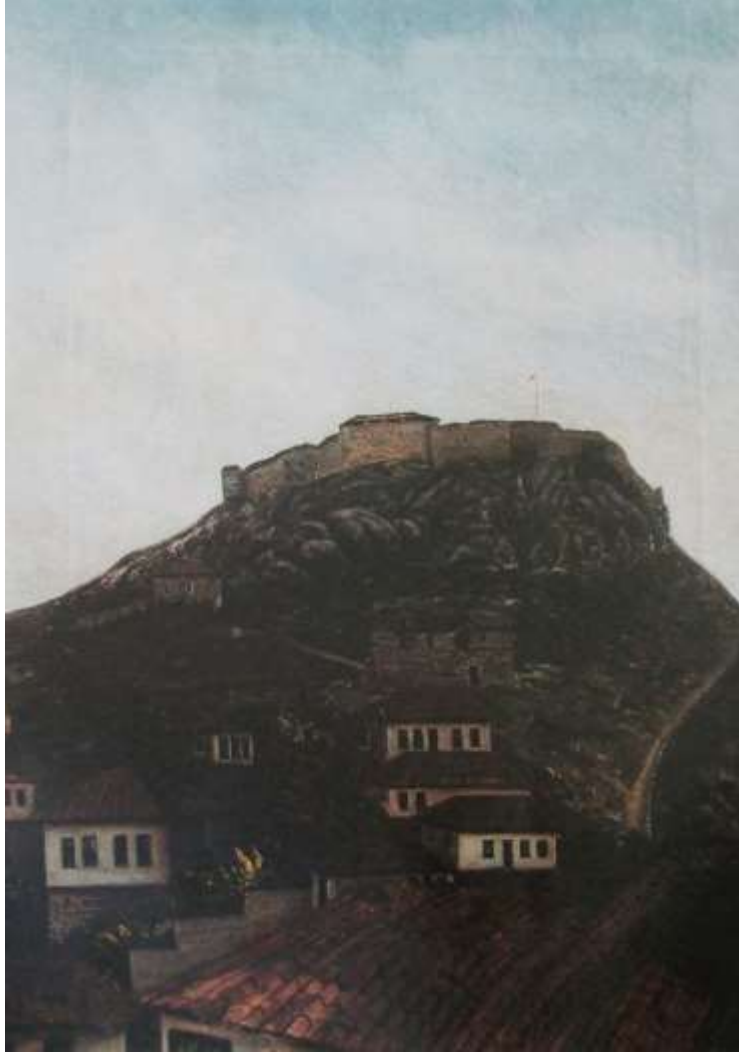
### **2.2.3. On dokuzuncu yüzyıl batı anlayışına dönük Türk resim sanatında Anadolu geleneksel mimarisi**

Batı anlayışına dönük Türk Resim sanatı içerisindeki Geleneksel mimari öğelerin ilk örneklerine On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, erken dönem ressamlarının peyzajlarında rastlamak mümkün olmaktadır. Bu dönem ressamlarının mimari öğeleri eserlerinde, manzara (peyzaj ) içerisinde resimledikleri, öncelikli amacının geleneksel mimariyi resmetmek olmadığı, konunun genelinde görsel bir ifade olarak yer aldığı düşünülmektedir.

İstanbul ve Ankara Devlet Heykel Resim ve Heykel Müzesinde bulunan eserler incelendiğinde; Ferik İbrahim Paşa, Kaymakam Hüsnü Yusuf, Ferik Tevfik Paşa, Ferik Abdullah, Hasköylü Ahmet Emin, Baladı Salim, Mirlivâ Osman Nuri, Osman Nuri Paşa gibi erken dönem ressamların eserlerinde tamamlayıcı unsurlar olarak yer verilen geleneksel mimari imgelerin, Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyit, Osman Hamdi, Servili Ahmed Emin, Kaymakam Ahmet Şekür, Muallim Şevket, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Hüseyin Zekai Paşa, Üsküdarlı Osman, Ahmed Ziya Akbulut, Beşiktaşlı Tevfik, Giritli Hüseyin, Üsküdarlı Cevat Gökdengiz (Yaman, 2012: 106) gibi sanatçıların resimlerinde de yer almaya devam ettiği görülebilmektedir.

Bu sanatçılardan yaptığı natürmort ve manzara resimleriyle mekân derinliği ve atmosfer ilişkilerini yorumlayan Türk resim sanatının önemli isimleri arasında yer alan Şeker Ahmet

Paşa'nın, 1898–1899 tarihli “Tepe Üstünde Kale” (Resim 2.12), adlı resminde üst kısımda yer alan kalenin görsel anlatımı gözün kompozisyonun orta bölümüne odaklanmasını sağlamıştır. Yükselen tepenin ön planında yer alan ev çatıları ve orta planda yer alan mimari yapılar ayrıntılı işçilikle birleşerek eserin özyapı öğelerini oluşturmuştur (Giray, 1999: 143). Geleneksel istif anlayışının da görülebildiği resimde, evlerin yerel karakteristik özellikleri tespit edilebilmektedir (Karoğlu, 1995: 115).



Resim 2.12. Şeker Ahmet Paşa, “Tepe Üstünde Kale”, 1898-1899, tuval üzerine yağlıboya, 65x46,5 cm., (Giray, 1999: 135).

Bir Üsküdar tutkunu olan Süleyman Seyid, Çamlıca, Kısıklı, Burgurlu, Dudulu, Kayışdağı, Alemdağı ve Fenerbahçe gibi semtlerden manzaralar yapmış, doğayı fotoğrafik bir gerçekçilikle eserlerine aktarmaktan uzak durmuştur. Resimlerinde perspektifi ve geometrik sağlamlığı öne çıkaran ölçülü, yalın indirgeyici bir anlatım dili kullanmıştır denilebilir (Yaman, 2012: 112)



Resim 2.13. Süleyman Seyid, “Köy Evi”, tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 43,5x61 cm., (Giray, 1999: 145).

Sanatçının “Köy Evi” (Resim 2.13) adlı resmi Hoca Ali Rıza’nın resimlerinin öncül örneklerinin sanatçı tarafından gerçekleştirildiğini gösteren önemli yapıtlarından biridir (Giray, 1999: 148). Geleneksel bir köy evinin betimlendiği resimde Anadolu’ya özgü ev tipinin yaygın olarak bulunduğu bugün çok az örneğine rastlanılan On dokuzuncu yüzyıl Marmara Bölgesi kırsal alan mimarisinin en güzel örneklerinden birisini kendisine özgü sanat üslubu içinde resimleyerek belgeselleştirmiş olduğu söylenebilir.

Batılı ressamın, doğunun egzotik dünyasına açılan tuvalerine karşın Osman Hamdi kendi toplumunun yaşam özelliklerine ilişkin, bildiği ve yaşadığı değerleri yorumlayan bir çizgide, batının oryantalist eğilimli yapıtlarından ayrılan değerleriyle resimlerine imza attığı söylenebilir. Resimlerinde, fotoğrafladığı mekânlardan yaptığı etütlerden yararlanarak türbe, iç mekân, cami ve medrese kapıları gibi mimari formları oryantalist bir duyarlılık içinde resimlerine kattığı gözlemlenir (Giray, 1999: 175).

Dinsel ve sivil mimarinin iç mekânlarında insan ilişkilerini konu edinen ve fotoğrafın sanatçıya sunduğu imkânlardan yararlanarak eserler üreten (Tansuğ, 1996: 183). Osman



Hamdi, "Türbe Kapısı Önünde Konuşan Hocalar" (Resim 2.14) adlı eserinde, duvar taşları, kapının ve kapı üzerindeki motifler olmak üzere mekânın bütün ayrıntılarını titizlikle çalışılmış, doku özelliklerini yansıtılmaya çalışılmıştır.



Resim 2.14. Osman Hamdi Bey, "Türbe Kapısı Önünde Konuşan Hocalar", tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 140x105 cm., (Tanur, 2010: 38-39).

Sanatçı, eserlerinde yer verdiği iç mekân ve dış mekânların büyük bölümünde ana yapı olarak geleneksel mimari öğeleri kullanmıştır. Sanatçı, tasarladığı kompozisyonlara uygun fotoğraflara, mekân ve mimarinin bütünselliğini koruyarak figürler eklemiştir (Beyda, 2010: 18). Kompozisyonlarda yer alan figürlerde model olarak kendisini kullanmıştır. Kültürel miras bilinciyle kullandığı düşünülen mimari öğeleri figür-nesne-mekân birlikteliğinde betimlemiştir denilebilir.

Türk resim sanatına büyük boyutlu figürleri sokan sanatçının, geleneksel mimari içinde yer verdiği figürler, geleneksel kıyafetlerle resimlenmiştir. Osman Hamdi'nin figürlerinin, düşünen okuyan ve tartışan kişiler olma özelliğini taşıdığı gözlemlenirken, resimlerde figürlere yüklediği rolle, değişen Osmanlı toplumunda, bilginin, kadının, mevcut

değerlerin önem kazandığı doğu-batı sentezinin yaşandığını bir süreci, ifade etmeye çalıştığı düşünülebilir (Üstünipek, 2008).



Resim 2.15. Osman Hamdi, "Gebze'den Manzara", tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 119 cm.. (Tanur, 2010: 38-39).

Sanatçının sanat tarihi ve arkeolojiyle olan tutkusunun, yaptığı resimlerine de yansıdığı düşünülürken, oryantalist bir etkiyle eserlerinde, tarihi mekânları sık aralıklarla kullandığı görülür. Konu edilen mimari yapıların ve dekoratif özelliklerinin, yapının orijinal hali korunarak ayrıntılı bir şekilde resimlere aktarıldığı gözlemlenir (Yurdigül, 2010: 84).

Osman Hamdi'nin eserleri arasında manzara resimlerine çok az rastlanılmıştır. Nadir yaptığı manzara resimlerinden biri olan, "Gebze'den Manzara", (Resim 2.15) adlı eserinde, yaşamının büyük bir bölümünü geçirdiği Gebze'de bir sokağı günlük yaşamı içinde betimlediği düşünülmektedir. Eserde geleneksel mimari yapılar ve figürler, belgeselleştirilmesine tuvale aktarılmıştır. Hareketsiz figür bir anlayışının görüldüğü kompozisyonda taş ahşap karışımı bir malzeme ile yapılmış geleneksel Türk evi tipiyle örtüşen iki ve üç katlı evlerin meydana getirdiği bir sokak görüntüsü yer almaktadır. Cumbaları, kafesli pencereleri, revzenleri, ahşap kiriş kapıları, eli böğründeleri ve yer yer dökülmüş sıvalarıyla geleneksel mimarinin karakteristik özelliklerini belgesel bir nitelikte ortaya koyduğu görülmektedir (Karoğlu, 1995: 114)

Türk resminde ışık sorununu irdeleyen ilk ressamlarımızdan birisi olan Halil Paşa, 1888'den sonra yaptığı resimlerle Türk empresyonizmine kaynaklık yapmıştır denilebilir (Tansuğ, 1994: 30) 1888 yılından 1939'a kadar yaptığı İstanbul görünümünde, geleneksel kimliğini yavaş yavaş kaybeden bu kentin doğal güzelliklerini ve geleneksel mimarinin yaşayan en güzel örneklerini resimlerinde betimlemiştir (Ötünç, 2008: 45).



Resim 2.16. Halil Paşa, "Peyzaj", 1916, tuval üzerine yağlıboya, 65x90 cm., (Yaman, 2012: 115).

Sanatçının 1916 tarihli "Peyzaj" (Resim 2.16) adlı çalışmasında, bugün için birçoğu ilgisizlik veya ulusal kimliğinin ne olduğu bilinmeyen günümüz mimarisinin inşa edilebilmesi veya ekonomik çıkarlar nedeniyle yok edilen yüzlerce tarihi yapısından yoksun İstanbul'un en güzel köşelerinden birisi betimlenmiştir. Pırıl pırıl bir denizin kıyısında, eski yalıların yer aldığı geleneksel mimari bir doku, izlenimci bir paletten çıkan renklerin coşkusuyla bir manzara duyarlılığı içerisinde Halil Paşa tarafından tuvale aktarılmıştır (Karoğlu, 1995: 115).

Işık gölgenin yarattığı etkinin izlenimci bir anlayışla kullanıldığı mimari betimlemelerinde, gerçekçi bir tavır ve sağlam bir perspektifin kullanıldığı ve yapıların bütün ayrıntılarına yer vermeye çalışıldığı gözlemlenir. Sanatçının mimari betimlemeleri



arasında yer alan iç mekânların konu olarak aldığı eserlerinden birisi olan 1920 tarihli “Han Kapısı” adlı tablosunda kuvvetli ışık ve gölge oyunlarının araştırıldığı görülür. (Giray, 1999: 162). Halil Paşa manzaralarının bir çoğunda geleneksel yapılarıyla Üsküdar, Çengelköy, ve Erenköy semtlerinin resimlendiği tesbit edilebilir (Devrim, 2003: 16-23).



Resim 2.17. Hoca Ali Rıza, " Eski İstanbul Evleri ", tarihi bilinmiyor, kağıt, üzerine suluboya, 27x39 cm., (Giray, 2012: 91).

Sağlam bir desen anlayışı, yumuşak bir ışık atmosferi içerisinde kent görünümünü yapıtlarına aktaran diğer bir sanatçı ise Hoca Ali Rıza’ olduğu söylenebilir (Çetin, 2010: 17). Sanatçı suluboya resimlerinde, Üsküdar’ın eski ahşap evlerle çevrili sokaklarını, Üsküdar, Çamlıca, Kayış Dağı, Haydarpaşa, Dudullu Köyü, Pendik, Paşabahçe, Değirmendere ve Bursa sokaklarını betimlemiş, yok olan geleneksel mimari örneklerini bir anlamda belgeselleştirmiştir denilebilir (Giray, 1999: 90).

Hoca Ali Rıza’nın yağlıboya tekniğinde yaptığı geleneksel mimariyi öne çıkardığı görünümünde, Üsküdar, Çamlıca, Kız Kulesi, sahildeki yalılar ve Beykoz’u resimlemiştir. Bu yörelerde yer alan, cami, çeşme, dergâh, tekke, türbe, sebil, harabe, mezarlık, köprü, konak, kule, eski konak ve eski ahşap İstanbul evleri (Resim 2.17) gibi tarihi ve geleneksel mimari özellikleri bulunan kültürel miras, sanatçıya özgü bir sanat diliyle tuvallerine aktarmıştır.

Sanatçının eserlerinde daracık sokaklar, yıkılmak üzere olan eski ahşap binalar, samimiliğin ve sıcaklığın örneği olan birbirine yaslanmış cumbalı evler, cami, çeşme ve mezarlıklar geçmişin izleriyle sembolleştirilmiştir. Hoca Ali Rıza'nın resimlerinde, Türk şehri kimliğiyle betimlenen İstanbul'un semt dokusu, yaşanan çevrenin sosyo-ekonomik durumu ve kültürel yaşamıyla ilgili ipuçlarını da bulabilmek mümkün olabilmektedir (Çoban, 2009: 164).



Resim 2.18. Ahmet Ziya Akbulut, “İstanbul”, 1899, tuval üzerine yağlıboya, 62x92 cm., (Giray, 2002: 76-77).

Fotoğrafik ve ayrıntıcı fırça ile perspektifi benimseyen bir anlayışla resimler yapan sanatçılardan Ahmet Ziya Akbulut'un “İstanbul” (2.18) adlı peyzajında Kentten bir semti günlük yaşam içinde betimlenmiştir. Geleneksel mimari yapıların ağırlıklı etkisini hissettiği kompozisyonda kentin on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki görünümünü izlenebilmektedir. Sanatçı eserlerinde İstanbul'un saray, cami, köşk, kasır, türbe, çeşme, evler gibi geleneksel mimari yapılarını ve güzelliklerini resimlemiştir denilebilir (Yaman, 2012: 121).

Batı anlayışındaki Türk resminin başlangıç dönemlerinde geleneksel mimari öğelere, İstanbul ve boğaz kıyılarının resimlendiği peyzajlar ile iç mekân görünümleri içinde ev,

tarihi yapı, yalı olarak yer verildiği görülmektedir. Türk resim sanatının gelişim süreci içinde geleneksel mimarinin Anadolu'nun çeşitli yörelerinin betimlendiği manzaralarda, belgesel nitelikli bir algıyla, yorumlandığı görülür.

#### **2.2.4. Sanayi- Nefise Mektebi ve mezunlarında Anadolu geleneksel mimarisi**

Batı anlayışına Dönük Türk Resminin ve sanatlar eğitiminin gelişmesinde önemli bir yere sahip olan Sanayii Nefise Mektebi 1883 yılında Osman Hamdi'nin müdürlüğünde kurulmuş (Altinkurt, 2005: 126), 1887'den 1908'e kadar öğretim sorumluluğu yabancılar üstlenmiştir. Bu kadro da, heykel öğretmeni Oskan Efendi, fenni mimari Öğretmeni Aleksander Valluriy, yağlı boya öğretmeni Salvatore Valeri, karakalem resim öğretmeni Warnia Zarzecki, tarih öğretmeni Aristoklis Efendi, matematik öğretmeni Kaymakam Hasan Fuat Paşa, teşhir anatomi öğretmeni Kolağası Yusuf Rahmi Efendi (Çetin ve Avcı, 2010: 56) bulunmaktadır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Osman Hamdi Bey'in 1910 yılında ölümü üzerine Halil Edhem Eldem müdür olarak atanmıştır. İbrahim Çallı, N. Ziya Güran, Namık İsmail, Hikmet Onat, A. Sami Boyar ve Feyhaman Duran hocalık görevini üstlenmiş (Tansuğ, 1993: 121), Yeni kadronun göreve gelmesiyle birlikte okuldaki yabancı kadro, egemen gücünü yitirmiş (Altinkurt, 2005: 126) ve Sanayi-i Nefise'nin felsefesini değiştirmiştir (Tansuğ, 1993: 121).

Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu sanatçıların eserlerinde yer alan mimari öğeler, yer yer resim yüzeyi üzerinde mimarinin yapısal dolusuna kadar ayrıntılarıyla da işlenmiş ve özenle resmedilmiştir denilebilir. Gerek mimari yapıların dış görünüşü, gerekse iç görünüşü aynı hassasiyetle ele alınmış, yapılan çoğu eserde mimari öğelerin vurguları çizgisel perspektif kullanılarak sağlanmıştır. Bu resimlerin büyük bir kısmını ise dini mimari öğeler oluşturmuştur (Yurdigül, 2010: 82).

Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunlarından olan Şevket Dağ, sanat yaşamı boyunca, resimlerin çoğunluğunda ana tema olarak iç mekanı konu almış, gizemli bir ışıkla aydınlanan cami iç mekanları yapmıştır (Özsezgin, 1996: 29). Sanatçının eserlerinde, İstanbul'un Cami, türbe, han, çarşı, kapı gibi tarihi, dini yapıları, sokakları ve evleri içten ve dıştan betimlenerek

farklı bir boyuta ulaşmıştır (Yaman, 2012: 156). Sanatçının 1915 tarihli “Sokakta Satıcı” (Resim 2.19) adlı çalışmasında günlük yaşam içinde iki erkek figürünün yer aldığı bir mekân betimlenmiştir. Sanatçının genel üslubuna uygun olduğu görülen kompozisyonda sokak içine sızan ışık izlenimci ressamın paletine özgü bir duyarlılıkla ve akademik sanatın bir yönlendirici etkiyle resimlenmiş geleneksel mimari yapılar tüm orijinalliğiyle tasvir edilmeye çalışılmıştır. Mimari yapıları vurguladığı resimlerinde, zorunlu olmadıkça figür kullanmadığı bilinen sanatçının bu kompozisyonda insan figürlerini küçük boyutlu ve ayrıntısız yer aldığı görülür (Yurdigül, 2010: 87).



Resim 2.19. Şevket Dağ, “Sokakta Satıcı”, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 91x65 cm., (Çoban, 2014).

Sanatçının iç mekân resimleri dışında, önemli bir yer tutan peyzajlarında İstanbul Boğazı başta olmak üzere, İstanbul’un eski evlerini (Resim 2.20), dar sokaklarını, mesire yerlerini,



Rumelihisarı'nı, dere kıyıları ve çağlayanları resimlediği görülür. Doğayı bütün ayrıntılarıyla betimleyen, izlenimci üslup anlayışına yakın bir teknikle çalışan sanatçının, gün ışığını güçlü bir şekilde kullandığı görülür (Şimşek, 2007: 47).



Resim 2.20. Şevket Dağ, “ Eski Ev”, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 75x60 cm., (Şimşek, 2014: 124).

Peyzajlarında kullandığı ışık gölge etkileriyle, Hoca Ali Rıza'nın sanat anlayışını hatırlatan eserler ürettiği gözlemlenen Osman Asaf'ın konuları arasında Üsküdar sokakları, tepede evler, çeşmeler yer almıştır. Sanatçı eserlerinde İstanbul'un güzellikleri ve geleneksel mimarisini ışıklı resimlerine yansımıştır (Giray, 1997: 88). Birinci Dünya Savaşı sırasında belediye başkanlığı yaptığı Bandırma'da yöre görünümünü betimlemiştir (Giray, 1997: 186). Sanatçının “Üsküdar Doğancılar”, (Resim 2.21) adlı eserinde de İstanbul'un Üsküdar semtine ait bir sokağı geleneksel yerleşim dokusu içinde geleneksel mimari yapılarıyla resimleyerek belgeselleştirdiği söylenebilir.



Resim 2.21. Osman Asaf, “Üsküdar Doğancılar”, tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 46x32 cm., (Giray, 1999: 187).

### 2.2.5. Çağdaş Türk resminde grup hareketleri ve Anadolu geleneksel mimarisi

Türk Sanatçıların bünyesinde toplayan ilk ressamlar derneği olması nedeniyle önenli bir yere sahip olduğu düşünülen, Mehmet Ruhi Arel'in öncülüğünde Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, Ahmet İzzet, Mehmet Muazzez, Mehmet ve İzzet Mesmur'in katılımlarıyla (Başkan, 1994: 32) 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, başta Şehzade Abdülmecit Efendi, Osman Asaf, Darüşşafakalı Galip, Ömer Adil, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Feyhaman Duran, Vecihi Bereketoğlu,

Namık İsmail, Üsküdarlı Cevat Göktengiz, Celal Esat Arseven, Mihri Müşfik, Mithat Rebiî ve Müfide Kadri (Çetin, 2004: 153)'nin iştiraklarıyla etkin bir sanatçı birliği haline gelmiştir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 yılında, tüzüğünü aynı zamanda da ismini değiştirerek “Türk Ressamlar Cemiyeti” adını almıştır. Bu süreç içerisinde sanatçıları yoğun bir sanat faaliyeti içinde bulunmuşlardır. (Başkan, 1994: 27). 1926'da yeniden isim değiştiren birlik önce 'Türk Sanayi-i Nefise Birliği', sonra da 'Güzel Sanatlar Birliği' adını almıştır (Yurdigül, 2010: 92).

Ulusal-mahalli bir sanat yaratmak amacıyla bir araya gelen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti sanatçılarının Batı anlayışına dönük Türk resim sanatında ilk örgütlü grup olması nedeniyle ayrı bir öneme sahip olduğu düşünülmektedir (Beykal, 2003: 1921). Sanatçıların konuları arasında İstanbul'un genel görünümüleri, Topkapı Sarayı ve çevresi, dini yapılar, Edirne, Bursa, Çanakkale gibi kentlerden betimlemeler içerisinde geleneksel mimariye yer verdikleri görülmektedir.

Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından Paris'e gönderilen ve 1914'te I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda geri dönmek zorunda kalan Sami Yetik , Ali Sami Boyar, Mehmet Ruhi, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Namık İsmail (Gören, 2002: 273) gibi ressamlar, Empresyonist bir üslup etrafında birleşerek Çallı Kuşağı,1914 Kuşağı ya da Türk Empresyonistleri olarak bilinen grubu kurmuşlardır. Grubun İzlenimci bir anlayışta birleşmelerinin en büyük nedeni, Paris'te ortak bir sanat anlayışında eğitim almaları olarak görülebilir (Çetin, 2005:19).

Çallı Kuşağı kendilerinden önceki dönemlerde de ilgi gösterilen manzara, ölü doğa ve figür anlayışını olgunlaştırarak (Başbuğ, 2010: 374), 19. yüzyıl manzara geleneğinin bir devamı olarak, İstanbul'u kent görünümüleri içerisinde semt semt betimleyen izlenimci bir üslupla tuvallerine aktarmışlardır denilebilir (Özsezgin, 1999: 19).

1914 kuşağı ve Türk izlenimciliğiyle özdeşleşen sanatçılardan İbrahim Çallı, eserlerinde Boğaz kıyılarını, sahilde sıralanan evleri, iskeleleri, Rumeli ve Anadolu Hisarını, Emirgan'dan Boğaza uzanan görünümelerini ve İstanbul'un anıtsal mimari dokusunu bol

ışıklı geniş fırça vuruşlarıyla resimlemiştir. Ayrıca Topkapı Sarayı ve Bursa'ya ait kent peyzajlarını geleneksel mimari yapılarıyla tuvallerine aktarmıştır(Giray, 1997b:76-79)..

İzlenimci tarzda en çok eser üreten sanatçıların arasında yer alan Nazmi Ziya'nın, Hoca Ali Rıza'nın serbest ve özgür görüş açısının boyutlarını genişleterek pentür dokusuna ulaştırdığı ve empresyonist duyarlığı Türk resmine kattığı söylenebilir. Sanatçı eserlerinde İstanbul manzaraları içinde sokakları, kent yaşam görünümünü resimlemiş, eserlerinin arka planında geleneksel mimari yapılara yapıldığı dönemin karakteristik özellikleriyle yer vermiştir (Çetin, 2005: 19).



Resim 2.22. Nazmi Ziya, “Sanatçının Süleymaniye’deki Evi”, tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya,73x60 cm., (Artam Antik A.Ş., 2013: 79).

Sanatçının “Sanatçının Süleymaniye’deki Evi” (Resim 2.22) adlı resminde geleneksel mimarinin bir göstergesi evlerin sokakla birlikte betimlendiği görülür. Diğer resimlerinde



de görülebilen fırça vuruşlarıyla belirlenen yansımalar ve ışığın deforme ettiği mimari doku bu eserde de lirik, berrak bir görünüme dönüşür.

Nazmi Ziya Güran açık havada yaptığı resimlerinde Göksu, Kandilli, Maçka, Haliç, Boğaz sırtları ve kır kahvelerini, aydınlık renk ve ışık-gölge oyunları ile ışığın gün içindeki değişimlerine yer vermiştir. (Öndin, 2000: 9). Eserlerinde yer verdiği atmosferik ortamları izlenimciliğin anlamını çözümlenmiş, puslar içinde silikleşen ve eriyen kent görünümünü izlenimci bir anlayışla tuvaline aktarmıştır (Giray, 2010: 108-116).

Çallı Kuşağı sanatçılarından geleneksel mimari öğeleri, peyzajlarında ağırlıklı kullandığı düşünülen Sami Yetik ve Hikmet Onat gibi sanatçılara, araştırmanın ilerleyen bölümlerinde yer verilecektir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin yukarıda değinildiği üzere 1921 ve 1926 yılında tüzük ve isim değiştirilerek "Sanatlar Birliği" adını alması dikkate alındığında, Türk resminin tarihsel süreci içinde ikinci, Cumhuriyet'in ilanından sonra kurulan ilk sanatçı birliği olması açısından önemli bir yere sahip olduğu düşünülen Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 1928 yılında kurulmuştur (Yurdigül, 2010: 100).

Kurucuları üyeleri arasında Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Fehmi Cuda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşır ve Fahrettin Arkunlar gibi isimler bulunan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne, sonradan Turgut Zaim, Elif Naci, Cemal Tollu, Eşref Üren gibi sanatçılar katılmıştır. 1932 yılına kadar birçok sergi açan birlik, D Grubu'nun kurulmasından sonra zamanla dağılmıştır.

Bireysel sanat anlayışı özgürlüğüne dayalı bir yapılanma içerisinde bulunan birlik, Zonguldak, Samsun, Balıkesir, Bursa gibi kentlerine çeşitli sergiler ve konferanslar düzenleyerek Anadolu'nun resim sanatını tanınmasında (Şerbetçi, 2008: 21) çabalar sarf ettiği düşünülmektedir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerinin, Avrupa'da izlenimcilikten sonra gelişen sanat akımlarının izinde natürmort, peyzaj, portre ve çevrelerinde gelişen olayları ve nesnelere bireysel anlayışları içinde değerlendirerek zengin bir konu çeşitliliğine gittikleri (Güven, 2010: 106) gözlemlenir. Sanatçıların eserlerinde geleneksel mimari öğeleri, içinde yaşadıkları doğayla birlikte ele aldıkları, evler, kasaba,

köy ya da mahalleleriyle birlikte karakterize ederek tuvallerine aktardıkları görülür (Kılıç, 2008: 135).



Resim 2.23. Zeki Kocamemi, “Edirnekapı Eyüp Yolu”, tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 38x54,5 cm., (Giray, 1999: 296).

Zeki Kocamemi, Doğa kaynaklı Kübizm anlayışının dışavurumcu bir yaklaşımla ele alındığı resimlerinde geometrik yapılanmalar, geniş yüzeyli renk lekeleri ve hacimsel biçimler, özgün bir sanatçı üslubuyla belirlemiştir (Giray, 1988: 134).

Sanatçının “Edirnekapı Eyüp Yolu” (Resim 2.23) adlı resminde görüldüğü gibi geleneksel mimari öğeler bir yerleşim içinde algılanabilmektedir. Perspektifsel bir algılama içinde ön plandan arka plana doğru uzaklaşan resmin görsel elemanların yapısal değişimleri belirlenerek kompoze edilmiştir. Yakın-uzak değerler empresyonistlerde olduğu gibi renklerin sertlik ve yumuşaklıkları, birbirleri içinde erimesiyle değil, çizgisel ve renksel değişimlerle sağlanmış, renk titreşimlerinden çok, sıcak-soğuk renk kontrastları önem kazanmıştır (Kılıç, 2008: 135)

Müstakiller grubu sanatçılarının zaman zaman yöresel konulara eğildikleri ve konu dâhilinde yaptıkları genel görünümle içerisinde geleneksel mimari öğelere yer verdikleri

görülmüştür. Manzaralarında geleneksel mimariye yarı izlenimci bir üslupla eğilen sanatçılardan Şeref Akdik, Ankara’da yaşadığı dönemde kentin genel görünümünü semt semt betimlemiştir. İstanbul görünümüleri dışında İçel, Burdur, Erdek, Akçakoca, Kütahya (Resim 2.24), Amasya ve 1943 yurt gezileri programı dâhilinde gönderildiği Erzincan’ı gibi Anadolu’nun kentlerini resimleyen sanatçı, mimari yapıları kompozisyonları içinde vurgulamıştır. Köy kompozisyonlarında devingen fırça vuruşlarının lekeci bir anlatıma dönüştüğü görülebilmektedir (Giray, 1988: 186-196).



Resim 2.24. Şeref Akdik, Kütahya, 1955, tuval üzerine yağlıboya, ölçüleri bilinmiyor, (Giray, 1997: 183).

Yurt gezilerinde 1938 yılında Trabzon’a ve 1943’de Bitlis’e giderek Anadolu’yu yakından tanıma fırsatı bulan Mahmut Cuda’nın (Girgin, 2009: 43) eserlerinde mimari öğelerin, öz değerleriyle ele aldığı, çevre ve kentin mimarideki anıtsal yapıları vurgulamaya çalışıldığı görülür (Yurdigül, 2010: 103). Resimlerine konu seçtiği kentlerin mimari ve doğal değerlerini, tarihsel niteliklerini, genel görünümüleri içinde resimleyen (Giray, 2004: 155) sanatının, 1938 tarihli ”Trabzon’dan” (Resim 2.25) adlı resminde, Trabzon yorumlanmıştır. Eserde dalgaların kütleli hareketleri, sahili çevreleyen denizin içine uzanan kara parçası üzerinde yer alan mimari yapıların geometrik formlu kütleli değerlerle aktarılması ve leke değerlerinin bu kompozisyonu vurgulayan dağılımının, gerçekçiliği benimseyen bir sanatçı

için yorumsal anlatımda ulaştığı başarıyı göstermesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir (Giray, 1999: 335).



Resim 2.25. Mahmut Cüda, "Trabzon'dan", 1938, tuval üzerine yağlıboya, 50x65 cm., (Giray, 1999: 336).

Bursa kent görünümünü, mimari değerler ve çevre özellikleriyle lirik bir anlatıma ulaştıran Hale Asaf'ın, eserlerinde beyaz boyalı evler, dar sokaklar ve arka planda tüm görünümü çevreleyen dağlar kentin kendine özgü karakteristik özellikleriyle yer almıştır. Sanatçının Bursa resimlerinin, kendine has duyarlılığı ve resimlerin yapıldığı yılların Bursa'sının geleneksel mimari yapısıyla belgesel bir nitelik taşıması açısından da önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir (Giray, 1999: 339).

Sanatçının "Bursa'dan" (Resim 2.26) adlı resminde kentin geleneksel mimari yapılarını çevresinde toplayan bir sokak veterihi mahalle arkada planda ise uludag resimlenmiştir.

Hale Asaf'ın eserlerine genel olarak bakıldığında, geniş renk yüzeylerinin geometrik yapısına katılan serbest fırça vuruşlarının şehir görünümünü betimlediği, resim



yüzeyindeki renk lekelerinin dengeli ritminin geometrik bir yapıyla başarılı bir kompozisyona dönüştüğü görülür (Giray, 1988: 163-168).



Resim 2.26. Hale Asaf, “Bursa'dan”, tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 46,5x47,5cm., (Giray, 1999: 336).

Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu 1933 yılında D grubu adı altında bir sanatçılar birliği kurmuşlardır (Tansuğ, 1996: 23). D grubu üyeleri kurdukları yeni sanat topluluğunun adını, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (Güzel Sanatlar Birliği), Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonraki dördüncü grup olmaları nedeniyle, Latin alfabesinin dördüncü harfi olan 'D' harfini seçerek belirlemişlerdir (Yurdigül, 2010: 104). Grubun sanatsal çıkış noktasını, Empresyonist eğilimlerin reddi, kompozisyonun Kübist-konstrüktivist bir yapı kazanması ve sağlam bir desen ve inşa temeline gereksinim duyulması oluşturmuştur denilebilir. D Grubu'na kuruluşundan bir süre sonra Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu da katılmıştır (Tansuğ, 1996: 23).

1930'lu yıllarda D grubunun sanatsal etkinlikleri Türk resim sanatında, modern dönemin başlaması açısından önemli bir olgu olarak görülmüş, sanat çevreleri ve basın tarafından desteklenmiştir. Grup 1947'den sonra dağılmıştır (Tansuğ, 1983): 26). D Grubu'nun dağılmasının sebepleri arasında, tüm üyelerinin, modern sanatın çeşitli üsluplarını savunması ve benimsemesine rağmen tek bir çizgi üstünde birleşemedikleri ve bir üslup birliği oluşturamadıkları gösterilebilir. Sanatçıların, 15 yıllık yoğun etkinlik döneminden sonra, bireysel çalışma isteği nedeniyle gruptan uzaklaştıkları görülür (Ersoy, 1998): 28).



Resim 2.27. Cemal Tollu, “Bursa”, tarihi bilinmiyor, duralit üzerine yağlıboya, 27x40cm, (Yurdigül, 2010: 107).

D Grubu üyelerinin Avrupa sanatına olan eğilimleri ve bu yöndeki sanat anlayışları, eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Üyeler zamanla dönemin sosyo-kültürel etkileriyle yerel sanata yönelmek zorunda kalmış, Batı sanatı ile Türk sanatı arasında bir sentez oluşturmaya çalışmışlardır.

Bu grup sanatçılarından Bedri Rahmi folklordan yararlanmış, Nurullah Berk'in kaynağı minyatürde (Pelvanoğlu, 2004: 32) bulmuştur. Cemal Tollu ise Anadolu kültüründen etkilenmiş ve Sanatçı cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği Yurt gezileri programı kapsamında 1938 yılında Antalya'ya, 1942'de de Burdur'a gönderilmiştir.

Tollu, D Grubu'nun ilk yıllarında Kübist-inşacı eğilimler taşıyan resimler yapmış, giderek anıtsal görünüm veren çizgilerle oluşturulmuş bir hacim ve biçim anlayışına yönelmiştir. Anadolu'ya özgü geleneksel mimari öğelere yer verdiği “Bursa” (Resim 2.27) adlı eserinde olduğu gibi, resimlerinde konular kübist eğilimli, geometrik biçimin ağır bastığı bir düzeyde ele alınmıştır (Dal, 1997: 1799).

Modern resim anlayışlarının izinden gidilerek, batı etkisinde resim yaparak Türk sanatında bir yere varılamayacağını savunan, Nuri İyem, Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Nejat Melih Devrim ve Fethi Karakaş, 1940'lı yıllarda D grubunun batı üsluplarının arkasından giden tavrına tepki olarak Yeniler Grubu'nu kurmuşlardır. Yeniler Grubu üyeleri toplumcu gerçekçi bir anlayış sergilemiştir (Beyda, 2010: 27).

Toplumsal ya da toplumcu gerçekçilik, 1940'larda Yeniler Grubu'yla ortaya çıkmış, Türk figüratif resminin gelişim serüveni içinde, köy ve kent gerçekleri ve geleneksel mimari öğeler özgün temalarla, Türk resmi içerisinde ifade olanağı bulmuştur (Özsezgin, 1982). Toplum sorunlarıyla birebir ilgilenmiş, yaşanan olumsuzlukları, çarpıklıkları, gecekondulaşma, köy-kent gerçeği gibi sosyal gerçekleri konu alan eserler üretmişlerdir (Başkan, 1999: 50-51).

Batı anlayışına bağlı Türk resminin her döneminde manzara, kent görünümleri yada figürlerin dışındaki mekansal boyutta ele alınan geleneksel Anadolu mimarisi, Yeniler Grubu'nun resimlerinde de daha çok günlük yaşam, içinde yer alan mekanlar olarak varlığını hissettirmiştir. Resimlerde geleneksel mimarinin, İstanbul'un kenar mahallelerinde halk kalabalığıyla birlikte yansıtıldığı görülür (Çelik, 2009: 142). Grup sanatçılarından, Turgut Atalay'ın, “İki Pazarcı Kadın” (Resim 2.28) adlı eserinde Yörük çadırında günlük yaşam içerisindeki iki Yörük kadınının betimlenmiştir. Figürlerin arka alanında Toroslar'ın yamaçlarında geleneksel mimari yapılarıyla bir köy tasvirinin yer aldığı görülmekte, sanatçının konuya yaklaşımında Turgut Zaim'in “Yörükler” temasını çağırıştırır bir benzerliğin olduğu gözlemlenmektedir.

Yenilerle birlikte resim sanatında toplumsal konulara ve geleneklere yönelme eğilimi artmış, toplumsallık, ulusallık, yöresellik sorunu yeni bir bakış açısı kazanmıştır (Özsezgin, 2001: 145).



Resim 2.28. Turgut Atalay, “İki Pazarcı Kadın”,1965, tuval üzerine yağlıboya. 80x65 cm., (Girgin, 2009: 64).

### 2.3. Göç Olayı, Gecekondulaşma ve Çarpık Yapılaşma

Çalışmak ve kendine daha iyi yaşama olanakları bulmak umuduyla, insanların oturdukları yeri isteyerek ya da zorla bırakarak başka yörelere gitmesi, gittikleri yerde kesin ya da geçici olarak yerleşme eyleminde bulunması diye tanımlayabileceğimiz göç kavramı, gelişmekte olan toplumların değişik düzeylerde yaşadığı küresel bir olgu olarak önemini korumuştur. Türkiye’de cumhuriyetin ilk yıllarında kırdan kente ve kentten kente, evlilikler, memur tayini, okul gibi nedenle yapılan çok düşük ölçekli göçlerin dışında önemli bir göç hareketine rastlanmadığı görülür (Belge, 2002: 8).



Türkiye’de 1940’ların ikinci yarısıyla birlikte büyük değişimler yaşanmış, Truman doktrini çerçevesinde 1947 yılında askeri ve 1948’de Marshall yardımlarıyla yoğun hammadde ve gıda ihtiyacı duyan Batı Avrupa’ya ihracatı arttırmak üzere tarıma dayalı gelişme desteklenmiştir. Buna paralel olarak traktör ve tarım aletlerinin ithaline başlanmıştır, tarımsal gelişmeyi tamamlayacak karayolları yapımına önem verilmiştir (Tüfekçi, 2003: 54).

Traktörün tarım sektörüne girmesi ile ekilen arazi miktarı ve üretim artırmış, ancak makineleşmeyle birlikte ortaya çıkan insan gücü fazlalığı kırsal alanda çok sayıda nüfusun işsiz kalmasına neden olmuştur. Aynı zamanda kırsal alanlardaki yüksek nüfus artışı, geleneksel tarım düzeninin değişmesi, toprak mülkiyetindeki farklılaşma, ekilebilir ve dikilebilir tarım arazilerinin miras ve diğer nedenlerle küçülmesi, bazı bölgelerdeki sert iklim şartları, arazinin tarıma uygun olmaması ve kuraklık, kırsal alanlarda yaşam koşulları zorlaşması, ulaşım koşullarındaki gelişmeler göç hareketlerinin hızlanmasını tetiklemiştir (Gürbüz ve Karabulut, 2008: 39).

Türkiye’de ilk defa İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki süreçte gündeme gelen gecekondulaşma, göç hareketlerine paralel bir gelişim göstermiş, ilerleyen yıllar içinde ülkenin sosyo-kültürel hayatında önemli bir konu olmuştur. 1948 yılında ülkemizde 25-30 bin gecekondulu söz konusu iken, 1953 yılında bu rakam 80 bine çıkmıştır. Yine bu dönemde 6188 sayılı yasa ile gecekondulara yasal af getirilmiş ve bunun sonucunda 1960 yılında gecekondulu sayısı 240 bine çıkmıştır (Keleş, 2008: 260) . Atmışlı yıllarda hızla artan köyden kente göçe paralel olarak gecekondulaşmada büyük bir patlama olmuş ve günümüze kadar sürmüştür. Günümüzde ise köylerimizin özellikle belli bölgelerde hızla boşaldığı görülmektedir.

Büyük kentlerimiz başta olmak üzere Anadolu kentlerinde baş döndürücü bir hızla yaşanan göç olayıyla ortaya çıkan konut açığı, orta ve uzun vadede gerekli önlemler alınmadığı için çarpık yapılanma ve gecekondulaşmaya dönüşerek, kentleri kendi içinde ayrı bir kültürel değerler alına dönüştürmüştür (Kıyar, 2007: 93).

Yavaş sanayileşme ve vasıfsız işçilerin değerlendirilmesindeki yaşanan iş bulma sıkıntısı, asgari ücretlerin üzerine çıkamayan hayat standardı, gecekondulu bölgelerini geçici alanlar olmaktan çıkartarak, kentin kalıcı bir parçası haline getirmiştir.

Türkiye de kentleşme gerçeği, gecekondulaşma kavramıyla bir paralellik göstermiştir. Kentlerin büyümesi ile birlikte ortaya çıkan yeni kent dokusunda, sosyal ayrışmanın yanında gecekondulaşmayla birlikte ortaya çıkan ikinci bir faktör çarpık ve plansız yapılaşma etkin bir faktör olarak yerini alır (Kıyar, 2007: 94).

Kimi sosyolog ve mimarlarca kentlerin çevresinde oluşan gecekondu topluluklarının insancıl değerlerden yoksun olmadığı, acı bir görünüm sergilemedikleri ve bu nedenle tam anlamıyla gecekondu olarak görülmemesi gerektiği vurgulanmıştır. Yerleşim düzeni ve geleneksel mimari yapısı açısından bir ölçüde değişim göstermekle birlikte, bu yaşam birimlerinin, ihtiyacı karşılamaya yönelik bahçeyi ve yeşili ihmal etmeyen bir yaklaşım sergilenmesi yüzünden geleneksel değerleri yaşatmaya devam ettiği söylenebilir.

Bununla birlikte, göç olgusunun hızla arttığı yıllarda, kentleşme en çarpık şekilde ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Boşalan köyler bozulan kentleri yaratmış, kentlerin çevresinde uydu kentler yerine gecekonduların düzensiz yerleşimi söz konusu olmuştur.

Sanayileşmekte olan ülkede özellikle büyük kentler çevresinde büyüyen gecekondulaşma, ulaşım ve altyapı yoksunluğu yüzünden büyük sorunlara yol açmış ve yönetimlerin başına dert olmuştur. Aydın bilim ve sanat çevrelerinde, soruna duyarsız kalınmamış, konuyu farklı yönleriyle irdelemeye çalışmış, kendi alanlarında sorunları yansıtan eserler vermişlerdir (Tansuğ, 1995: 60).

Bu gelişmeler bağlamında toplumsal gerçekçi yaklaşımların yanında, yerel ve ulusallıktan evrenselliğe ulaşma düşüncesini savunan sanatçılar, eserlerinde, el sanatlarına, motif, hat, minyatür ve kaligrafi gibi kültür öğeleri yer almış ve özgün Türk resminin oluşturulması yönünde yoğun çabalar sarf etmişlerdir (Girgin, 2009: 55).

1940'dan sonra sanatçıların eserlerine konu olan toplumsal gerçekçi anlayış bu dönemde olabildiğince yaygınlık kazanmış, düşünce alanının odağına oturmuştur. Tarım işçileri, göçler, gecekondu mahalleleri tuvallere bir anlatım dili olarak yansımıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turan Erol, Nuri İyem, Nedim Günsür, Lütfü Günay, Fethi Arda gibi sanatçıları eserlerinde, bu temaya yöneldiği, gecekondu olgusunu hem sosyo-kültürel hemde geleneksel mimarinin normal yapısal görevini kaybederek bozulma gösterdiği yeni

görümüleriyle kentlere hakim olan etkisini, sanatçıya özgün bir duyarlılığı içinde ele aldığı görülmüştür (Tansuğ, 1995).

Çeşitlilik içinde farklılaşmaların ortaya çıktığı 1970-1990 arası Doğu ile Batı'nın, modern ile geleneğin sorgulandığı ve modern içinde yol ayrımlarının yaşandığı yıllarda bireysel ifadelerine yönelen sanatçılar, resim sanatında olgun örnekler vermişlerdir. Boya geleneğinin devam ettiği bu yıllarda sanatçılar, soyut veya figüratif anlayış içerisinde özgünlük kimliği çerçevesinde kırsal kesimden çok kentle, büyük kentin yaşantısıyla, tarihle, özellikle Osmanlı, Selçuklu ve İslam dünyasının düşünce biçimleriyle ilgilenmişlerdir (Erdemci, Germaner ve Koçak, 2007: 18).

1970'lerden sonra Türkiye'de yaşanan toplumsal çalkantılar, eski yıllara oranla Avrupa ve ABD'ye giden Türk sanatçının sayısının artması ve 1960 sonrasında dünya sanatının yeni nitelikler ve anlamlar kazanması Türkiye'deki sanat ortamını derinden etkilemiştir.

### 3. BULGULAR ve YORUM/KARŞILAŞTIRMALI ESER İNCELEME

#### 3.1. 1940 Sonrası Türk Resminde Anadolu Geleneksel Mimari Teması

##### 3.1.1. Tamamlayıcı unsur olarak Anadolu geleneksel mimarisinden faydalananlar

###### 3.1.1.1. M. Ali Laga (Trablusgarp, 1878–1947)

Trablusgarp 1878 doğumlu sanatçı, dördüncü asker ressamlar kuşağı arasında yer alır. İzlenimci bir palete sahip, Mehmet Ali Laga'nın özellikle manzara resimlerinde, hocası Hoca Ali Rıza'nın etkileri görülür. Hoca Ali Rıza ile sanatçının resimsel üslupları arasındaki, teknik ve konu benzerliği, Mehmet Ali Laga'nın Hoca Ali Rıza ekolünden geldiğini, tespit etmemizi, mümkün kılmaktadır (Topallı, 2008: 45-49).



Resim 3.1. M. Ali Laga, "Peyzaj", 1914, kontraplak üzerine yağlıboya, 34,5 x 41cm., (Giray, 1999: 209).

Ağırlıklı olarak manzara çalışan sanatçının, İstanbul, Bursa, Edirne, Çanakkale'den yaptığı desen, yağlıboya, suluboya ve pastel tekniğindeki peyzaj çalışmalarında; bu yörelerin

coğrafi, tarihi güzelliklerini ve kentsel görünümü içerisnde resmetmiş (Yaman, 2012:158) ve Anadolu geleneksel mimarisinin bugün yok olmaya yüz tutmuş örneklerini, bir belge niteliğindeki eserlerine aktarmıştır. Geniş tutulan bir bakış açısıyla yapılan bu resimlerin, pastel renklerin egemenliğinde, yumuşak ton geçişlerine hakim olduğu görülür. Doğadan çalışma çalışkanlığına bağlı olarak, sanatçının eserlerinde desenin önemli olarak ağırlığını koruduğu görülürken açık hava yapılmış betimlemeleriyle karşılaşılır (Ötünç, 2008:83-84).



Resim 3.2. M.Ali Laga, “Dere”, 1945, tuval üzerine yağlıboya, 67 x 100 cm., (Güvemli, 1984: 28).

Sanatçının 1914 tarihli “peyzaj”ı (Resim 3.1), yok olmaya yüz tutan Anadolu geleneksel mimarinin en güzel örneklerinin yer aldığı Bursa’nın, 1900’lerin başındaki halini, tuvaline aktardığı ilk örnekler arasında yer alır. Geleneksel empresyonist üslubunun devamı olarak geniş fırça tuşlarıyla resimlediği, Hımış yapı tekniğinde, taşıyıcı sistemi ağaç, dolgu sistemi kerpiç olan, zemin katı çoğunlukla taş ile inşa edilen (Kuban, 1995: 226-227) geleneksel bir yapı tarzının kırsal mimari üslubu örneklerinden olan köy evini yıkılmaya yüz tutmuş haliyle bir anlamda belgeselleştirmiştir. Sırtını Uludağ’a yaslamış yeşillikler içerisinde bir yerleşim beldesinde odaklanan konu, kompozisyonda adeta odak noktası oluşturmuştur.

Mehmet Ali Laga'nın geleneksel mimariyi peyzaj içerisinde aldığı bir başka çalışması ise 1945 tarihli "Dere" (Resim 3.2) isimli eseridir. Tablonun sol üst alanını kaplayan içte birlik bölüm de yer alan geleneksel yapı kümesi Bursa'nın 1940'lı yıllardaki durumunu tasvir etmektedir. Gökdere'nin Set başı yönünden resmedildiği tabloyu, bir anlamda açık kompozisyona dönüştüren ve kompozisyonun dikeyliklerini dengeleyen üç kavak ağacı formudur. Bu öğeler alt kısımdaki durağanlığı hareketli kılarak çerçevenin dışına çıkmakta ve aktif bir perspektif etkiyle dikkati konutların bulunduğu bölüme çekmektedir (Ötünç, 2008: 94).

### 3.1.1.2. Sami Yetik ( İstanbul, 1878-1945)

1878 yılında İstanbul'da doğan, Mehmet Sami Yetik (Arseven, 1970: 181), başlarda izlenimci bir anlayışa hakimken, doğayı konu olarak aldığı geç dönem çalışmalarında gerçekçi anlayışa daha yatkın olduğu görülür (Arslan, 1997: 1942). 1896 yılında Harbiye'ye girmiştir. Sanatçının burada Hoca Ali Rıza ile karşılaşması ve onunla birlikte çalışması, sanatı için bir dönüm noktası olmuştur. Hoca Ali Rıza, sanatçıya doğadan resim yapmayı öğretmiş ve sevdirmiştir (Özsezgin, 1997b: 21-29). Harbiye ve Kuleli Askeri okullarında resim öğretmenliği de yapan Mehmet Sami Yetik (Hatipoğlu, 2010:418), Ankara ve Bursa'ya geziler de bulunmuş ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin "Yurt Gezileri" programı dâhilinde 1938 yılında İzmir'e gitmiştir. Buradaki çalışmaları sırasında Anadolu gerçeği ile tanışan Sanatçı, daha sonraki yıllarda, savaş temalı çalışmalarını bırakarak peyzaj ve natüremort gibi yeni temalara yönelmiştir (Boyar, 1995: 9).

"Eşref Paşa Yamaçlarından İzmir", "Kadifekale'den Güzel Yalılara Bakış", "Osmaniye Caddesi", "Kapalı Havada Karataş'tan Güzel Yalılar", "Gruptan Sonra Kadifekale", "Yağmurdan Sonra Eşref Paşa'dan Bir Köşk", "Eşref Paşa'dan Bir Etüd", "Bergama'da Akropol Yolunda", "Bergama'da Bir Sokak" (Savacı, 2010: 44). Mehmet Sami Yetik'in yurt gezilerinde yaptığı resimlerinden bazılarıdır.

Sanatçı, Anadolu geleneksel mimarisinin örneklerinin yer aldığı, "İstanbul'a ait", "Beykoz'da Bir Manzara", "Bebek'te Kış Sabahı" (Hatipoğlu, 2010: 420), "Bebek'te Bebek Camisi", "Saraçhane başındaki Amcazade Hüseyin Paşa Medresesi", başta olmak üzere, değişik sokak görünümünü, Zekeriyaköy'deki eski evleri, Selimiye Kışlası,



Salacak, Kız Kulesi, Rumelihisarı ve Boğaz kıyılarını resimlerine aktarmıştır. Sami Yetik, Anadolu geleneksel mimarisinin İstanbul dışında, Ankara, İzmir ve Bursa yansımalarını da peyzajlar içerisinde resimler aktarmıştır (Sarıdikmen, 2007: 93).



Resim 3.3. Sami Yetik, “Zekeriya köyü”, 1940, duralit üzerine yağlıboya, 37x47 cm., (Özen, 2010: 26).

Savaş konulu tablolarında, milli bilinci ve dayanışma ruhunu, büyük boyutlu, ve kalabalık figürlü kompozisyonları başarıyla betimleyen Sanatçı, 1930’lu yıllarla birlikte, günlük yaşam içerisinde köy temasını da belgeselliği ön plana çıkaracak bir nitelikte ele almıştır (Arslan, 1997: 1942). Bu anlayış resimleri arasında, sanatçının 1940 tarihli “Zekeriya köyü” (Resim 3.3) isimli tablosunda Anadolu geleneksel mimarisinin karakteristik bir örneğini olan kırsal alan Türk evi, köy atmosferi içerisinde resimlenmiştir. Hımış yapı tekniğinin tekniğinde inşa edildiği gözlenen köy evinin sokağa sıfır olduğu cumbalarının sokağa taşıdığı alt katı kiler veya alternatif kullanım amaçlarına cevap verebilecek özelliklere sahiptir. Pencere ışığın içeriye yeterince girebilmesi ve odaların gün ışığından tam anlamıyla faydalanabilmesi için dar ve uzun yapılmıştır. Evlerin pencere sayısı, coğrafi konuma göre değişkenlik gösterebilmektedir. Tablodan, çatı yüksekliğinin, pencere

sayılarının analiz edilmesi neticesinde, çevresel koşulların ılıman bir iklim olduğu ve Ahşabın yapı malzemesi olarak kullanılmış olması resmin yapıldığı coğrafyanın kışlarının çok sert geçmediği anlaşılmaktadır. Sanatçının geleneksel anlayışı içerisinde ön plandaki figür geleneksel kıyafetler içerisinde betimlenmiştir. Sıcak soğuk renk dengesinin iyi ayarlandığı kompozisyonda renkler parlak ve temizdir. Açık hava resminin bütün özelliklerini yansıtır.



Resim 3.4. Sami Yetik, “Ankara Samanpazarı”, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 15x24cm., (Olçay ve Demircan, 2007: 2 ).

1930'lardan sonra daha küçük ebatlı çalışmalara yönelen sanatçı, 1944 tarihli “Ankara Saman Pazarı” (Resim 3.4) adlı bu resminde, kentsel doku içinde günlük yaşamı ele almıştır (Olçay ve Demircan, 2007b). Kompozisyonun bütünü algılandığında, mekanın, eserin üçte ikilik kısmını kapladığı görülür. O günlerin alışverişlerinin yapıldığı, ahşap cepheli tek katlı ve saçaklı dükkânlarının vurgulandığı görünüm (Karoğlu, 1995: 117). 1940’lı yılların Başkent Ankara’sının kimliğinden öte, İkinci Dünya Savaşı’nın yokluk yıllarının bıraktığı izleri taşıyan yoksul bir Anadolu kasabası görüntüsünü çağırıştır (Uzunoğlu, 2008: 124).

Dönemin diğer ressamlarına göre Anadolu gerçekçiliğiyle daha yakın ilgilenip, Anadolu doğasını ve yaşamını eserlerinde yansıtan Mehmet Sami Yetik (Özsezgin, 1997b: 13-35)

son dönem kompozisyonlarında yukarıdaki eserde de gördüğümüz gibi, figürleri, yerel kıyafetler içerisinde sokarak eserin temasını güçlendirici bir özelliğe büründürme çabası içerisinde olduğu görülür.

Sanatçı özellikle, son dönem eserlerinde kentlerin geleneksel mimari kimliğini oluşturan betimlemelere yer vermiştir. Zengin paletin eşsiz armonilerini yansıtan fırça tuşlarıyla, kompozisyonun ifade gücünü, renk dengelerini gözeterek vurgulamıştır. Kısaca gün ışığının ifade gücünü, izlenimci bir üslupta yerel duyarlılıkla bağdaştırarak aktarmıştır. (Olca ve Demircan, 2007b).

### **3.1.1.3. Hikmet Onat (İstanbul 1882 -1977 )**

1882'de İstanbul'da doğan Hikmet Onat, 1899 yılında Mekteb-i Bahriye-i Şahane'ye girmiş, buradaki dört yıl eğitimini tamamlayarak teğmen rütbesiyle mezun olmuştur. İlk resim derslerini bu dönemde alan sanatçı askerlik görevinden sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiş, Valeri ve Warnia atölyelerinde beş yıl resim eğitimi alarak 1910 yılında mezun olmuştur. İbrahim Çallı ve Mehmet Ruhi Arel'le birlikte devlet adına Avrupa'ya sanat eğitimi için gönderilen sanatçılar arasında yer almıştır. Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde Cormon'un atölyesinde, önce misafir sonra da asil öğrencisi olarak resim eğitimi almış, Birinci Dünya Savaşı'nın çıkışı sonucu 1914 yılında yurda dönmek zorunda kalmıştır. Bir yıl sonra Akademi de hazırlık sınıfı işlevi gören desen atölyesi hocalığına atanmış ve ilerleyen yıllarda atölye şefliğine getirilmiştir. Yaşayan sanatın içerisinde emekli olduğu 1949 yılına kadar sanatçı eğitmeni olarak, 1977 yılına kadarda sanatçı bir kimlik olarak görev almıştır (Giray, 1995: 15-24).

1920'li yıllara kadar büyük boyutlu figürlü çalışmalarını sürdüren sanatçı sonraki yıllarda manzara çalışmalarına ağırlık vermiş ve iç mekânlar, natürmortlar ve portreler çalışmıştır (Hatipoğlu, 2010: 83). Işığın biçimler ve renkler üzerinde yarattığı etkiyi, kendine özgü bir resim dili içinde kullanan Hikmet Onat, kendi kuşağından da bu noktada ayrılmıştır. Deniz ve dere kıyı görünüşleri, saydam su yüzeylerinde ışık oyunları ile yaptığı yansımalar, sanatının tüm aşamalarında ayrıcalıklı konumunu korumuştur. Portreleri, figürlü kompozisyonları, İstanbul'un panoramik görünüşleri ve mimari yapıları resimlediği tuvallerinde uyguladığı güçlü bir perspektif ve renkler serbest fırça vuruşları dinamik



lekesellik, sanatçının eserlerinde ayrıcalıklı bir sanat dili oluşturmuştur denilebilir. Lekeler bozulmayan bu bütünselliği, coşkun ve canlı renklerle buluşturmuştur (Giray, 1995: 27).



Resim 3.5. Hikmet Onat, “Ankara’dan”, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 51,5 x 72cm., (Giray, 1999: 251).

Kent görünümüleri üzerinde yaptığı çalışmalarla resim tarihine geçen Hikmet Onat’ın, bu görünümler arasında, Anadolu’nun geleneksel mimarisinin belgelendiği tarihi yapıların ayrıcalıklı bir öneminin var olduğu görülür. Büyük çoğunluğu İstanbul görünümüleri olan çalışmalarında, kimi zaman hisarları, kimi zaman cami ve türbeleri, kimi zamansa peyzaj içerisinde kentin geleneksel mimari dokusunu resimler. Topkapı Sarayı betimlemeleri ise Hikmet Onat’ta başlı başına bir seri oluşturmuştur (Giray, 1995: 29).

Geleneksel mimarinin eserlerine yansıdığı, İstanbul dışında yaptığı çalışmalar arasında Ankara görünümüleri de bulunan sanatçı, Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği günümüzde büyük çoğunluğu kayıp olan ve bulunması için araştırmaların sürdüğü, “Birinci Yurt Resimleri programı” kapsamında Bursa’ya gönderilmiştir. Burada yaptığı yedi resim arasında “Yeşil Türbe”, “Temenye Sırtlarından Bursa'ya Bakış”, “Çelik Palas”, “Tophane Sırtlarından Bursa'ya Bakış”, “Irganda Köprüsü”, “Temenye Sırtlarında Dokuz Selviler”, “Yeni Kaplıca” adlı çalışmaları bulunmaktadır (Savacı, 2010: 91).

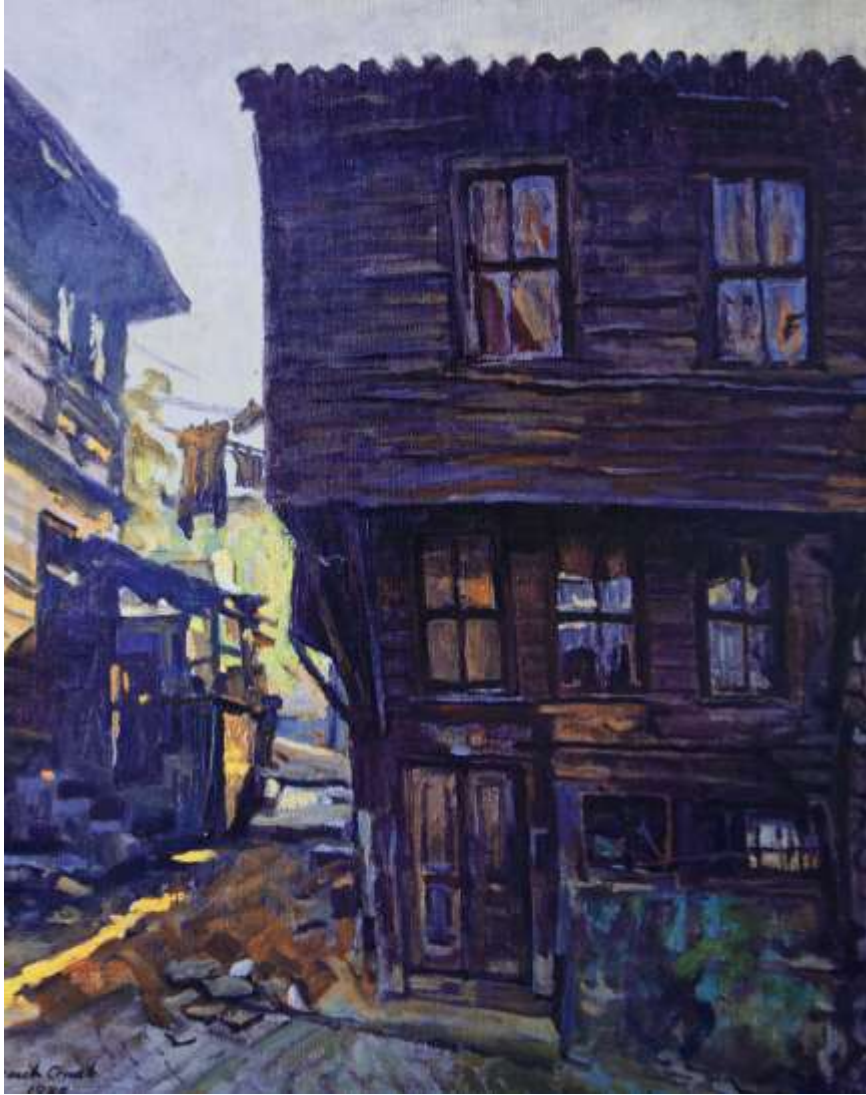
Sanatçının üslupsal özelliklerini taşıyan 1928 tarihli “Ankara’dan” (Resim 3.5) isimli tablosunda dere kenarında bir yerleşim belgesi betimlenmiştir. Kapalı bir kompozisyon şemasının gözlendiği tabloda, Ankara’nın o yıllara ait geleneksel konut mimarisinin genel özellikleri yansıtılmıştır. Tablodan da anlaşıldığı üzere Hımsız yapı tekniğinde inşa edilen konutların, geleneksel “Türk Evi” olarak tanımlanan, Türklerin Anadolu’ya yerleştikten ve bütün yapı geleneklerinin sentezlenmesinden sonra ortaya koydukları ortak mimari bir dilin ürünü olan konut tipinin, Ankara bölgesinde görülmesi açısından önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Bugün için yok denilebilecek kadar azalan bu mimarinin, resmin orta bölümde, gözün odak hattında yer alan, cumba olarak tanımlanan, yapıların üst katlarında, ana duvarların dışına, dereye doğru uzanan balkonlarıyla yansır. Bu yapının sağında ve solunda yer alan diğer konutlar ise bu yapı tipinin nüanslarıdır. Resmin ufuk hattı üzerinde kalan diğer yapılar ise değişime uğrayan bu yapı geleneğinin birer göstergesidir. Sanatçının bu tablosu 1920’lerin Ankara’sının sosyo-ekonomik göstergelerinin adeta bir yansıması niteliğindedir.

Hikmet Onat’ın 1940 öncesi bu tablosunun alınmasının iki nedeni vardır. Birincisi sanatçının, İstanbul’un dışında Anadolu geleneksel mimarisini tuvaline aktardığı nadir örneklerden birisi olmasıdır. İkincisi ise bir açık hava ressamı olan sanatçının ilerleyen yıllarda da aynı yaklaşımla çalışmalarına devam etmesi ve sürekliliğinin vurgulanması açısından önemli görülmüştür.

Geleneksel mimarinin en güzel örneklerini üzerinde taşıyan İstanbul, sokaklarıyla önce Süleyman Seyyit’e, sonra da Hoca Ali Rıza’ya esin kaynağı olur. Benzersiz güzelliklere açılan bu dar sokaklar ve çevresinde dizelenen ahşap evler, ilerleyen yıllarda, Hikmet Onat’ın yıkanmış parlak sıcak renkleri ve sanatçı duyarlılığı ile tekrar çekicilik kazanır. Bu geleneksel yapılar, sanatçının tablolarında, yer yer yıkılmış ya da yıkılmak üzere olan duvarlarıyla, soyulmuş sıvaları ve ağaç iskeletleriyle ayakta durmaya, görkemli geçmişlerini korumaya çalışır (Giray, 1995: 35).

Sanatçının 1975 tarihli “Peyzaj”ında (Resim 3.6), ön planda, ahşabın yapı malzemesi olarak kullanıldığı, karakteristik ahşap iskeletli ev mimarisinin, sosyo-ekonomik olarak orta sayılabilecek bir örneği betimlenmiştir. Hikmet Onat, gün ışığının etkilerini, biçimlerin lekesele değerlerini ifadede çok iyi kullanmış kendi içinde organik bir bütünlüğü

fırça vuruşlarıyla sağlamıştır. Kompozisyonu bütününe tarihi doku hâkimdir. Tablonun yarısına yakın bir bölümünü kaplayan ahşap yapı ve sol taraftaki belli bir bölümü görülen diğer ahşap yapı, gözün odak alanındadır. Özellikle öndeki ahşap ev, geleneksel ahşap mimarisinin son örnekleri olarak, kendi varlığını koruyabilmek için karşıdan yardım diler gibidir. Resmin yapıldığı yıldan bu güne geçen süre düşünüldüğünde, bu yapının yerini bir beton bloğun alma olasılığı yüksek ihtimaldir.



Resim 3.6. Hikmet Onat, “Peysaj”, 1975, tuval üzerine yağlıboya, 72x60 cm., (Giray,1995: 27).

Türk resmine bize özgü izlenimci anlayışı getiren 1914 Grubu ya da bir diğer adıyla Çallı Kuşağı'nın en önemli temsilcilerinden birisi olan Hikmet Onat'ın, eserleri içerisinde yapıldığı yılların geleneksel mimarisinin karakteristik özelliklerini gözlemleyebildiğimiz çok sayıda peyzaja rastlanılmıştır.



#### 3.1.1.4. Naci Kalmukoğlu (Harkof, 1896 - 1951)

1898 yılında Harkof'ta doğan Naci Kalmukoğlu ( Nicola Kalmikof), 1917 yılında Bolşevik ihtilalinden sonra Rusya'dan ailesi ile birlikte 1919 yılında Türkiye'ye sığınmıştır. Çok yönlü, tarih ve coğrafya bilgisine sahip olan sanatçı, özellikle tarihi konulara yönelmiştir. Resimlerin arka planlarında, İstanbul'un tarihi semtlerini, Boğaziçi'ni ve Adaları kullanmıştır (Toros, 2012: 34-36).

1923 yılında yerli malları sergisi adıyla kurulan, daha sonra uluslararası bir organizasyona dönüşen İzmir Fuarı'nda, pavyonların dekorasyonunda, 1936'dan 1949 yılına kadar hizmet vermiştir. Bu süre içerisinde kaldığı İzmir ve çevresinde Ege coğrafyasından, Özellikle Tire, Bergama, resimler yapmıştır. Askerliğini yaptığı, Balıkesir'in Sındırgı ilçesine bağlı Tepecik köyünde beş yüzün üzerinde desen yapmıştır (Dosthal, 2007: 34-36). 1930'lu yılların ikinci yarısından sonra, Devlet Su İşleri, Sümerbank, Bayındırlık Bakanlığı, Etibank'a büyük ebatlı pano resimler yapmış, konservatuar ve tatbikat sahnesini de betimlemiştir. Yine ilerleyen yıllarda Fransız Sanat tarihçi, Mimar ve arkeolog Albert Gabriel ve Fransız şehircilik uzmanı mimar Henri Prost'un ricaları üzerine, sarayları, kasırları çeşmeleri resimlerinde konu almıştır (Dosthal, 2013).

1942'de yurdu gezen ressam ve resimleri bir ritüel hale gelip sergilenirken bu gezilerde tek almayan tek sanatçı olan Kalmukoğlu'na, 1942 Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi ödülü verilmiştir (Demircan, 2007).

Harkov Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitiminin yanı sıra, aldığı 'süsleme' ya da 'tezyini sanatlar' eğitiminden dolayı çok iyi desen, kompozisyon ve kurgu yeteneğine sahip (Dosthal, 2007:27) olan Naci Kalmukoğlu, Türk resmi içerisinde, konu çeşitliliğini kullanması bakımından çok önemli bir yere sahiptir.

Klasik-akademik Rus ekolüyle, Türkiye'deki deneyimlerini birleştirip özgün bir üslubu yakalayan Naci Kalmukoğlu, tarihi temaları, İstanbul peyzajları, portreleri, nüleri ve natürmortlarıyla dikkat çekmiştir ( Demircan, 2007).

İstanbul, sanatçının tuvallerinde renk renk, leke leke ve ışık ışık betimlenir. Kuvvetli ışıkla aydınlanan yüzeylerle, sert kontrastlara giren koyu gölgeler resimlerin hareketlerini

belirler. Tüm tuval yüzeyinde lekesele anlatım, renkler üzerinden geniş yüzeyler olarak dağıldığı görülür (Giray, 1998a: 3-5).



Resim 3.7. Naci Kalmukoğlu, “Sokak”, tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 41x33cm., ( Dostal, 2007: 204).

İstanbul, sanatçının tuvallerinde renk renk, leke leke ve ışık ışık betimlenir. Kuvvetli ışıkla aydınlanan yüzeylerle, sert kontrastlara giren koyu gölgeler resimlerin hareketlerini belirler. Tüm tuval yüzeyinde lekesele anlatım, renkler üzerinden geniş yüzeyler olarak dağıldığı görülür (Giray, 1998a: 3-5).

Yapılış tarihi tespit edilemeyen “Sokak” (Resim 3.7) adlı resminde tarihi dokunun tüm varlığıyla kendini hissettirdiği bir bütünlük içerisinde renk ve ışık zenginliğiyle bir sokak betimlenmiştir. 1914 grubu sanatçılarının sanat anlayışlarıyla örtüşen bu betimlemede

kentin tarihi kimliğine dair bir saptama yapılmış gibidir. Tarihi yapıların bütün görkemiyle, bir sokak görüntüsü içerisinde gündelik bir yaşamın içerisinde kopmuşçasına tazeliğini koruyarak resimlediği eserde, tamamlayıcı unsur olarak insan figürlerine yer verilmiştir. Bu figürlerin lekesele değerler olarak alınmaktan öteye gitmediği görülür. Karakteristik Türk evlerinin ve sokağını görüntüsünün hemen merkezinde anıtsal bir cami yer alır. Kompozisyonun şematik şablonu tek kaçış noktalı perspektifsel bir düzene göre kurgulanmıştır.

Resim üzerinde sağlam, güçlü desen anlayışıyla şeffaf renk değerlerinin oluşturduğu zengin bir paletle biçimlendirilmiş renkler dikkati çeker. Düz ve belirsiz fırça vuruşlarının yarattığı ince boya dokusunun egemen olduğu yüzeyde derinliğin, rengin ton dereceleriyle verildiği görülür.

Çoğunlukla Boğaz'ın ve Haliç'in ele alındığı, ışıkla değişen, zaman zaman izlenimciliği de andıran peyzaj çalışmalarında ise klasik-akademik değerlerin yanı sıra empresyonizmle eklemlenen bir senteze ulaşılır. Aynı coğrafyada ve mekânlarda, değişik zamanlarda ve farklı ışık altında betimlenen yapıtlarında bu ayırım, somut olarak görebilir (Baloğlu, 2013). Sanatçıda Rus resminin dayandığı kuralcı ve disiplinli eğilimin, tüm yaşamı boyunca ürettiği resimlerinde geçerliliğini sürdürdüğü söylenebilir (Özsezgin, 1998: 63).

### **3.1.1.5. Eşref Üren (İstanbul, 1897 -1984 )**

1897 yılında İstanbul'da doğan Eşref Üren, 1925 yılında Sanayi-i Nefise'ye girmiş ve İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Celal Esat Arseven, Avni Lifij, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Fuat Köprülü ve Ahmet Haşim'in öğrencisi olmuştur. 1928 yılında Paris'e giden sanatçı maddi imkânsızlıklar yüzünden bir yıl sonra yurda dönmüş ve 1930 yılından sonra, Erzurum ve Sivas Öğretmen Okullarında, Ankara da Yıldırım Beyazıt, Atatürk Lisesi ve Kurtuluş Ortaokulu'nda resim öğretmenliği yapmıştır. D Grubu üyesi olan sanatçı emekliliği sonrası Ankara Maarif Koleji'nde öğretmenlik mesleğine devam etmiştir (Dolmacı, 2008).

Sanat hayatında, Hocaları Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın etkisiyle daha çok manzaraya anlayışına yönelen sanatçı, yukarıda da değinildiği gibi 1928 yılında Paris'e gitmiş, burada Julian Akademisi ve A. Lhote atölyesinde sanat eğitimi almıştır (Ötünç, 2008: 57).

Eşref Üren, 1940'da "Üçüncü Yurt Gezileri Programı"nda Yozgat'a, altıncı son programda ise 1943 yılında Ağrı'ya gönderilmiştir. Yozgat'ta; "Taşköprü", "Sıra Söğütlerden Köprü", "Yozgat Umumi Görünüş", "Yozgat Saathane", "Sıra Söğütlerden", "Cevheri Ali Efendi", "Soğuk Pınar Yolu (Çamlıktan)", "Kaymak Donduran Sekisi", "Çarşı Başı Köprüsü (Akdağ Madeni)", "Akdağ Madeninde Bir Sokak", "Kiremitlikten", "Liseden Çamlığa", "Cumhuriyet Okulu Civarı" ve "Han Kapısı" resimlerini yapmıştır (Savacı, 2010: 146). Ağrı'da ise; "Buğday Yıkayan Kadınlar (kompozisyon)", "Beygirli Manzara", "Malpazarı (eskiz)", "Murat Suyu Kenarı", "Ot Yığıını", "Sararmış Tarla", "Ekin Tarlası", "Doğu Beyazıt'tan Ağrı Dağına Doğru", "Ağrı'ya Gidiş", "Buğday Yıkayan Kadınlar (eskiz)", "Ağrı'da Kahve" (Savacı, 2010: 216) isimli çalışmaları yapmıştır.

Ölçülü ve disiplinli yaşamı içinde suskun ve içe dönük insanları, Cebeci-Kurtuluş semtinin ağaçlı yolları, Kurtuluş Parkı, Opera, Tekel gibi önemli binaları, Atatürk Bulvarı gibi caddeleri ve sokakları ve Çankaya, Kavaklıdere, Cebeci, Akay gibi semtleri, karlarla kaplı apartman çatıları, yollarda oynayan çocuklarıyla Orta Anadolu bozkırının tipik kenti başkent Ankara, Eşref Üren için hem resimlerinin konularını oluşturan bir esin kaynağı hem de en verimli yıllarını geçirdiği bir yer olmuştur.

Sanatçının resimlerinin çoğunu peyzajlar oluştururken bunların arasında natürmortlar, nüfer, portreler, enteryörleri de bulunur. Üslupsal açıdan Eşref Üren peyzajları için genel olarak en önden en arkaya istiflenen bir resimsel düzenlemeden söz edilebilir. Bulut dizileri, ufuk hattı, ufuk hattındaki adalar, tepeler veya ağaçlar, binalar ve çitler, sahil çizgisi, çadır dizileri, serpiştirilmiş veya bir sıraya dizilmiş hepsi ayrı kişilikte ve giyside insan figürleri onun resimlerinde sıkça görülen öğeler olarak gözlemlenebilir. Sanatçı yataylığın egemen olduğu resimlerinde, ağaçlar, elektrik veya telefon direkleri gibi düşey öğeleri genellikle kompozisyonlarının yatay dikey dengesini sağlamak için kullanılmıştır. Yeşiller, sarılar, kırmızılar sanatçının vazgeçemediği canlı renkler arasında sayılabilir.

Eşref Üren'in resimlerinde, Fransız sanatçılar Edouard Vuillard'dan ve Pierre Bonnard'dan etkilenmeler gözlemlenirken aynı zamanda izlenimciliği de aşan coşkun renkler ve desen noktasında naif bir tavır görülür. Özellikle 1966 yıllarına tarihlenen Kurtuluş Parkı resimleri Maurice de Vlaminck'in tablolarının renk ve fırça vuruşları bakımından ön örnekleri gibidir (Dolmacı, 2008).

Açık hava görünümünün ressamı olarak kendine has bir duyarlılıkla konularını ele alan Eşref Üren, bozkıra bağlı bir sanatçı olarak nitelendirilebilir (Hanay, 2009: 65) Ankara'nın iklimiyle, sosyal yaşantısı arasında bir bağ kurarak oluşturduğu peyzaj larını kendi üslûbuyla yorumladığı düşünülebilir. Sanatçının Ankara'da farklı kılan bir başka yönü de, yayınladığı birçok yazısında kent sorunlarıyla ilgilenmiş olmasıdır. Yayınladığı yüzlerce "Enstantane" yazıyla ayrı bir kültür hizmetini de gerçekleştirmiştir. Bu yazıların da kentleşirken sınırları gerilerek makineleşen uygarlığın, ancak sanat ve kültürle huzur, rahata kavuşabileceğini ifade etmiştir. Sanatçı, bozkırın ortasında adeta yoktan var edilen parkları ve yeşil alanları hem yazılarına hem de resimlerinde ele almıştır. Öte yandan bu yazı ve resimler düzensiz bir kentleşmeye karşı doğa ve toplum sevgisinin izlerini de taşımıştır.



Resim 3.8. Eşref Üren, "Ankara / Kurtuluş'ta Sanatçının Evi", tarihi bilinmiyor, mukavva üzerine yağlıboya, 56x63 cm., ("Eşref Üren", 2011).

Sanatçının Ankara'da olgunlaşan düşünce ve resim sanatının, birbirinden ayrılmaz içtenliğiyle kurgulamış kompozisyonlarının tuvallere aktarımında ortaya çıkan görünümüleri her ne kadar izlenimci ressamlar arasında gösterilmişse de resimleri

incelediğinde biçimlerin ve temanın yorumlanmasında ortak izlenimci anlayıştan uzaklaştığı görülebilir (Satır, 2011: 68).

Sanatçının resimleriyle Turgut Zaim'in ve yakın arkadaşı, dostu Cemal Tollu'nun resimleri arasında, biçim yönünden değil ama bakış ve değerlendirme yönünden bir özdeşlik kurulabilir. Turgut Zaim sanatını ve sanatı oluşturacak öğeleri tüm yaşamı boyunca kendi toprağında ve toplum geleneklerinde aramıştır ( Satır, 2001: 69). Bir anlamda yöresel bir bakış açısını üzerinde taşıdığı düşünülen eserlerinde Ankara iklimi ve yaşantısına uyarladığı peyzajlarının lirik özelliklerinin Paris'te kaldığı yılların etkileriyle temellendiği düşünülmektedir (Tansuğ, 2008: 175).

Sanatçının yapım tarihi saptanamayan “Ankara / Kurtuluş'ta Sanatçının Evi” (Resim 3.8) adlı eserinde kent olgusu içerisinden bir kesit betimlenmiştir. Geniş renk lekeleriyle oluşturulmuş serbest biçimlemeci üslubun izlerini taşıyan, kentleşme sorunsalına iyi bir örnek teşkil edebilecek eserde, kent kültürü içerisine kolajlanmış bir köy kültürünün kentle birlikteliğini anımsatan bir sahne resimlenmiştir. Geleneksel kimliğini kaybetmiş mimarinin ortaya koyduğu 1950 sonrası hızlı göçün neticesi ortaya çıkan çok katlı binalar ve kırsal alan geleneksel mimarisine uzaktan yakından çağrıştırmayan derme çatma yapılar bir sosyo- ekonomik durumun göstergesi gibidir. Işık, renk ve desenin birlikte kullanıldığı yüzeyde mimari yapılar üstte gökyüzü lekeselliği ile altta bahçe yüzeyini oluşturan iki lekesel alan arasına tablonun üçte ikilik alanı kaplayacak bir şekilde yerleştirilmiştir. Pastel ancak çok renkli bir paletin ürettiği renklerle istifsel bir düzen içerisinde kompoze edilmiştir. Merkezde yer alan baharın gelişini temsil eden çiçekli ağaç ve ağacın altında yer alan iki tavuk duran ve kuru bu atmosfere hayat enerjisi katmaktadır. Bir anlamda kent kültürü içerisinde umuda ve hayata bağlanışın birer göstergesi gibidir.

### **3.1.1.6. İbrahim Safi (Nahcivan 1898 - 1983 )**

Azerbaycan'ın Nahcivan kentinde doğan İbrahim Safi (Rahman Safief) (Çetin, 1990a: 15) 1918 yılında Türkiye'ye gelmiş ve İstanbul'a yerleşmiştir. Yarım kalan sanat eğitimini Sanayi-i Nefise Mektebi'nde tamamlayan sanatçı, hocası Namık İsmail'in yanında 1930'a kadar çalışmalarını sürdürmüştür (Çetin, 1990b: 3-14). İlk yaptığı resimlerinde Safief imzasını kullanan sanatçı, İbrahim Safi ad ve soyadını aldıktan sonra resimlerini İ.Safi



olarak imzalamıştır. 1930'lu yılların başlarında İzmir Uluslararası Fuarı'nda, Naci Kalmıkoğlu ile resim ve süsleme işleri yapmışlardır. Burada başlayan dostluk ve iş paylaşım birliktelikleri 35 yıl sürmüştür (Elibal,1983: 22) İlk sergisini 1942'de açan İbrahim Safi, 1955 yılından sonra İsviçre, Münih, Köln, Frankfurt, Bonn, Atina, Viyana, Marsilya gibi birçok Avrupa ülkesinde kişisel ve karma sergilere katılmıştır (Köksal, 1990: 10).

Sanatçının ilk dönem çalışmalarında görülen gerçekçilik anlayışı, 1960'lardan sonra yerini izlenimci bir anlayışa bırakmıştır. İzlenimci anlayışta ele aldığı bazı kompozisyonlarında, renk değerleri ile ışık sorunları arasındaki ilginin pek önemsenmediği görülürken, tekniğe dayalı renk zenginliğinin devam ettiği gözlemlenir. Sanatçının ölümüne yakın bir dönemde ise görme duyusunun azalmasıyla rengi taşkın olarak kullandığı görülür (Ötünç, 2008: 114-115).

Türk resmi içerisinde yaşamını resim yaparak kazanan sanatçılar yer alan İbrahim Safi, Çallı kuşağının portre ölü doğa ve manzara geleneğine bağlı kalarak, klasik ve gerçekçi çizgilerle izlenimci duyarlılığı, renkçi bir anlayış ve işlek fırça vuruşlarıyla yaptığı resimlerinde birleştirmiştir. Sanatçının resimleri başka bir ifadeyle akademik kökenli Rus resminin izlenimci bir paletle yumuşatılmış etkileridir (İbrahim Safi, 2012: 84).

İbrahim Safi İstanbul'un doğa ve tarih zenginliğini; Boğaz kıyıları, Galata Kulesi, Beyoğlu sokakları, Sarayburnu, Süleymaniye, Tophane ve Dolmabahçe sırtlarından panoramik görünüm temalarını, günün değişik saatlerinde renk ve ışık zenginliği içinde yoğun renk ve boya dokulusu ile eserlerinde betimlemiştir (Olçay ve Demircan, 2007a). Ayrıca sanatçı kırsal kesim ve kent görünümleri, günlük yaşam sahneleri, halktan özgün kişi tiplmeleri, belgesel, tarihsel nitelikli yapılar ile Ankara, Bursa, İzmir, Antalya, Kilyos gibi yörelerden sokak, cami, kaleiçi evleri gibi zengin bir izlenim birikimini, izlenimci bir tarz ve öznel bir yorumla eserlerine aktarmıştır (İbrahim Safi, 2012: 84).

Sanatçının "Sokakta Sohbet", (Resim 3.9) adlı eserinde bir sokak görünümü içerisinde geleneksel mimari yapılar günlük yaşam kesitinde betimlenmiştir. Yapım malzemesi olarak ahşabın kullanıldığı Türk evlerinin yanal görüntü olarak üçte ikilik bir alanı kapladığı kompozisyonun odak noktasında iki figür ve arkasında da tarihi bir çeşme ile arka binanın açık kapı aralığından bahçe içerisi görünümü yer alır. Kompozisyonun alt orta merkezinde konumlandırılan konuşan iki bayan figürü ile çeşme önündeki ve açık kapı aralığından

içeride gösterilen eylem içerisindeki figürler resmin kuru atmosferine yaşamın devinimsel enerjisini katmış bir görünüm ortaya kayar. Sanatçının diğer sokak görünümünde de rastlayabildiğimiz anıtsal ya da dini yapı yerleştirmeleri bu eserinde de görülür. Kompozisyonun orta üst bölümde, tarihi cami bir köşesiyle kompozisyona yerleştirilirken, minaresi tüm anıtsallığı ile yerini alır. Renk ve kompozisyon olarak sanatçının klasik üslubu burada da etkisini göstermiştir denilebilir.



Resim 3.9. İbrahim Safi, “Sokakta Sohbet”, tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 64x 50 cm., (“İbrahim Safi”, 2010).

İbrahim Safi 1960 tarihli “Kış”, (Resim 3.10) adlı resminde ise değişime uğramaya başlayan İstanbul’un yeni yüzünden bir kareyi kış mevsiminin kontrastlıkları içerisinde resimlenmiştir. Geleneksel mimarinin yerini dönemin kızlı kentleşmesi sonucu daha plansız yapılanmaya bıraktığı izlenimini pekiştiren bir görüntü içerisinde, kimliğinin

tanımlanamadığı istiflenmiş karışık mimari yapılar birlikteliği tuvale aktarılmıştır. Sanatçının resimlerinin değişmeyen bir özelliği sayabileceğimiz yaşamın bir kesiti olma özelliği bu tabloda da yerini korumuştur. Yapılar topluluğu tasarımın yarısından fazla bir alanı yatay ekseninde kaplamakta, dikey dengesi, yapıların dikey görünümüleriyle ve kontur sayılabilecek deseni yapıyla sağlanmaktadır. Sanatçının diğer resimlerine göre daha pastel bir renk armonisi kullanılmış, soğuk renklerin egemenliğinde renklerin şiddet dereceleri düşürülmüştür. Gri alan hâkimiyetindeki yüzeyin açık değerleri karın doğal rengiyle dengelenmiştir. Kompozisyonun merkezine yakın bir alanda yer alan iki kadın figürünün üzerindeki renklerle İbrahim Safi'nin renkçi ve izlenimci anlayışı vurgulanmış gibidir.



Resim 3.10. İbrahim Safi, “ Kış ”, 1960, tuval üzerine yağlıboya, 50x 65,5 cm., (“İbrahim Safi”, 2008).

Peyzajlarından sonra figürleri ve figürlü kompozisyonları öne çıkan eserlerinde günlük uğraşları içinde resmedilen figür, tamamlayıcı bir öğesi olarak ele alınmıştır. Sanatçı doğa karşısında yaptığı küçük ebatlı çalışmalarını daha sonra seri bir şekilde tuvale aktaran yapısı ile çok sayıda eser üretmiştir (Olçay ve Demircan, 2007a). Daha öncede değinildiği

gibi geleneksel klasik çizgilerin bulunduğu ve realist etkilerinde görüldüğü eserleri özellikle peyzajları sanat çevrelerince empresyonist ve neo-empresyonist yönde değerlendirilmiş, empresyonist bir renk ustası olarak kabul edilmiştir (“ Nişantaşı'nda”, 2003) denilebilir.

### 3. 1.1.7. Süheyl Ünver ( İstanbul 1898 - 1986)

1898 tarihinde İstanbul Haseki'de doğan Ahmet Süheyl Ünver, 1920'de İstanbul Darülfünunu Tıp Fakültesi'ndeki eğitimini tamamlamış ve 1921'de stajını da bitirerek 1921 yılında diplomasını almıştır. Aynı zamanda 1923'de Medresetü'l Hattatin'deki yedinci yılını tamamlayarak okulun ikinci mezunları arasında yer almıştır. 1927–1929 yılları arasında Paris Tıp Fakültesi'nde iç hastalıkları uzmanlıklarını tamamlamış, 1930'da İstanbul Darülfunun Tıp Fakültesi Tedavi Kliniği ve Farmakodinami doçentliğine getirilmiştir. 1933'te Tıp Fakültesi Tıp Tarihi doçentliğine atanmış ve Tıp Tarihi Enstitüsü'nün yöneticiliğini üstlenmiştir. 1936 tarihinde Güzel Sanatlar Akademisi'nde Türk tezhibi, süslemesi, eski resim ve minyatür öğretmenliği görevine atanmış, 1955'e kadar 19 yıl öğretmenlik yapmıştır. 1938'de profesör, 1954'de ordinaryüs profesör olmuştur. Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan 500 yıllık nakışhaneyi yeniden kurarak öğrenci yetiştirmeye başlamış ve 1973'de emekli olmuştur. Vefat ettiği 1986 yılına kadar geleneksel Türk sanatları alanına yazı, araştırma ve uygulamaları ile gönül vermiş, öğrenciler yetiştirmiştir (Karata, 2006: 9-30).

Hekimliğinin yanı sıra bir ressam olan Süheyl Ünver, Türk resim tarihinde önemli bir yeri olan Üsküdar'lı Hoca Ali Rıza'nın yanında yetişmiş, ancak üslubu hiçbir zaman hocasının üstünü kalitedeki klasik estetiğine erişememiştir. Sanatçı çok sevdiği eski İstanbul' u eski Türk eserleri ve yapılarını Hoca Ali Rıza'nın üslubunu andıran bir anlayış tarzı ile suluboya tekniğinde kâğıda aktarmıştır (Eyice, 96: 19).

Süheyl Ünver, gittiği bütün şehirlere ait tarihi ve kültürel değerleri, yaşatmak ve ileriki yıllara ulaştırmak kaygısıyla kayıt altına almaya çalışmıştır. Şehre değer katan tarihî dokular ve mimari güzellikleri; camileri, medreseleri, türbeleri, kuş evlerini, namazgâhları, köprüleri; kütüphanelerdeki yazmaları ve bunların süslemelerini; eski evleri, sokakları, harabeleri ve bazı binaların baca resmini yaparak, çizerek ya da fotoğrafını çekerek belgeci

bir tavırla kayıt altına almıştır. Bir seyyah tavrıyla, bu değerlerle ilgili broşür, gazete ve dergi yazıları ile görüntülerini kendi tuttuğu defterlerine yapıştırmış ve altına bilgi notları düşmüştür (Karataş, 2013).

Sanatçı, Konya, Bursa, Edirne Arşiv Defterleri'nde bugün pek çoğu kaybolmuş, tarihî cami, Mevlevihane, medrese, türbe, müze, hamam, çeşme, köprü, köşk, yalı, kahvehane, ahşap konak ve evleri, en küçük ayrıntılarına varana kadar çizerek ve önemli notlar alarak suluboya tekniğiyle resimlemiş belgesel bir niteliğe kavuşturmuştur (Yakupoglu, 2013: 13). Sanatçının bu konudaki defter sayısının bini geçtiği düşünülmektedir. Sanatçının defterlerindeki suluboya resimler ile el yazısıyla kaleme aldığı notlar, ne sıradan bir sanat tarihçinin, ne de bir gezginin aldığı notlar şeklinde değil, bir sanatçının gözüyle edinilen izlenimlerin bir yansıması olarak gezi notları ve günlükleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Hızlan, 2011). İstanbul'da öğrencileriyle birlikte sık değişik semtlerinde geziler düzenleyen Süheyl Ünver, türbelerin, camilerin mimarîsi, çinileri incelenmiş, bu mekânları fotoğraflamıştır (Karaata, 2006: 26).

Geleneksel mimarinin talan ve tahriplerinin göz önüne serildiğini düşündüğümüz eserlerinde özellikle; Edirne'nin İşgal yıllarından başlayan tarih, kültür ve mimari alandaki yok oluşu, kayıtların tutulduğu 1950'lerin sonu ile 60'lı yıllardaki duyarsızlık ve yanlış uygulamaları mercek altına alınmıştır. Bu çalışmalar, belgesel bir nitelik taşımakta beraber aynı zamanda Anadolu geleneksel mimarisinin yöresel ve sanatsal olarak betimlenmesi açısından sanat eseri niteliğine bürünmüştür (Çolak, 2013).

Diğer taraftan Bursa'daki Şehzade türbeleri ile mezar taşları süslemelerine değinirken diğer taraftan ünlü hattatlar, tezhipçiler, lake sanatı, Edirne, İstanbul, Bursa, Kayseri, Sivas, Konya vb. önemli şehirlerdeki mimari yapılarının özelliklerine yönelik çalışmalarda bulunmuştur. Çok yönlü kimliğiyle 1955 yılında Orta Anadolu'yu dolaşmış, bazı kentlerinde konferanslar vermiş, buralardaki kültürel ve tarihi yerleri, gezerek tespitlerde bulunmuştur. 1961–1971 yılları arasında ise Kayseri, Çankırı, Kastamonu, İzmir, Edirne, Kütahya, Bandırma, Manisa, Sivas, Tokat, Amasya ve Konya gibi Anadolu'nun çeşitli şehirlerine giderek kültürel ve sanat çalışmalarını devam ettirmiş, Osmanlı ve Selçuklu mimarisinin kültürel değerlerini belgeselleştirmiştir. Ölümüne kadar, İstanbul, Anadolu ve Trakya gezilerinde, kaybolmaya yüz tutmuş, tarihi eserleri ve tabiat güzelliklerini küçük



suluboya resimlerine aktarmıştır (Resim 3.11). Süheyl Ünver'in bu kültürel değerlerle ait notları ve resimleri içeren 160 defteri bulunmaktadır (Karaata, 2006: 27-34).



Resim 3.11. Süheyl Ünver, “Üsküdar Selimiye'de”, 1960, kâğıt üzerine suluboya, (İstanbul Büyük Şehir Belediyesi, 1996: 207)

Sanatçı, 1960 tarihli yukarıda görülen “Üsküdar Selimiye'de” adlı resminde Selimiye Mahallesi'nde bulunan Anadolu geleneksel mimarisinin en güzel örneklerinden birisi olan bu konağı suluboya tekniğinde betimlemiştir. Üslupsal özellikleriyle geleneksel mimarinin “Türk evi “ tanımlamasını yansıtan bu konak, Süheyl Ünver'in ifadesiyle zaman içinde yok edilerek yerine otopark yapılmıştır. Bu mimari yapı gibi onlarca örneğini barındıran bu semt yılar içerisinde imara açılmış ve çevresini kaplayan yeşil alanlarla birlikte tahrip edilerek kimliksiz yapılara bırakmıştır. Yok edilen doğa ve mimari yapılanma öncesi resimlenen bu sahnede, resim yüzeyde merkezine yerleştirilen yapı, gün ışığının etkilerine göre renklendirilmiştir. Desensel etkinin ağırlığı korunarak yapıldığı düşünülen resmin tüm detaylarıyla geleneksel mimarinin bir ürünü olan bu yapıyı betimlediği görülür. Sonuç olarak Süheyl Ünver, yıllarca duyarsızlık ve yanlış uygulamalardan dolayı yok olmaya yüz tutmuş ya da bugün için çoktan yok olmuş geleneksel mimariyi mercek altına almış resim, çizim ve notlarıyla belgeselleştirmeye çalışmış, araştırmacılara büyük bir kaynak hazırlamıştır denilebilir.



### 3.1.1.8. Cevat Hamit Dereli (Rize, 1900-1989)

1900 yılında Rize’de doğan Cevat Dereli, 1923’te Sanayi-i Nefise’den mezun olmuş, Avrupa sınavını kazanarak 1924 yılında Paris’e gitmiş ve Paris’te Acedemie Julian’da Paul Albert Laurents atölyesinde çalışmalar yapmıştır. 1928 yılında Paris’ten yurda dönen sanatçı, yurda dönüşü sonrası yaptığı çalışmalarında biçim, hacim ve mekân uygulamaları yönünden hocalarının sanat anlayışından ayrılırken (Giray, 2004: 83), eserlerinde kullandığı ışık ve renk değerleri açısından ise hocalarının özelliklerini çağrıştırmaya devam ettiği görülmüştür. Başka bir ifadeyle sanatçının, Müstakillerin Türk Resim Sanatı’na getirdiği yeni uygulamalara yakın resimler ortaya koyduğu söylenebilir (Giray, 99: 301).

CHP’nin kültür politikası doğrultusunda 1939’da düzenlenen ikinci Yurt Gezileri Programıyla Sinop’a gönderilen sanatçı, burada “Şehit Bilal Camii”, “Boyabat Camii”, “Kalebağ (Boyabat)”, “Kale Üstünde Evler”, “Fırkanın Penceresinden”, “Kale Yazısı”, “Kumtepe”, “Sinop Binası”, “Sinop’tan” (Savacı, 2010: 124) tablolarını üretmiştir. 1942’ yılında gönderildiği beşinci gezide ise, Gümüşhane’de, “Elma Toplayanlar (Kompozisyon)”, “Kelkit Suyu”, “Haşere”, “Kelkit Pazarı”, “Kelkit’te Bir Köy”, “Damda Harman”, “Şırna Ovası”, “Kızılköy”, “Köse Nahiyesi” “Bayburt”, “Gümüşhane” (Savacı, 2010: 186) resimlerini yapmıştır.

Cevat Dereli’nin sanatında 1950’den sonra önemli bir değişim gözlemlenir. Geometrik bir sistem içine yerleştirilen ve geometrik leke düzeniyle pekiştirilen kompozisyonları sanat anlayışının belirleyicisi olur. İlerleyen yıllar sanatçıyı, kübik formlu leke ve çizgi dokusunun egemen olduğu çalışmalara ve yöresel konuların ağırlık kazandığı yeni biçim, hacim ve mekan anlayışıyla vardığı bir senteze ulaştırmıştır (Giray, 1999: 301).

Resimlerinde stilizasyonu, geometrik bir üsluplaştırmayla kullanan Cevat Dereli, gerek renk, gerekse çizgi sistemlerinde titiz ve içten bir anlatım sergilemiştir. Anadolu görünümleri ve köy hayatıyla ilgili büyük çapta minyatürleri hatırlatan kompozisyonlarında, ışık, gölge oyunlarını ve şeffaf, sıcak, çekici renkleri yan yana getiren sanatçı (Berk ve Özsezgin, 1983: 51), bu resimlerinde figürleri, sert geometrik konturlar ve bunun paralelinde oluşturduğu leke dağılımıyla oluşturur (Hanay, 2009: 29-30) denilebilir.



Resim 3.12. Cevat Dereli, “Bursa“,1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72.5 x 91.5 cm., (Giray,1999: 301).

Sanatçının 1956 tarihli “Bursa” (Resim 3.12), adlı eserinde, diğer pek çok eserinde olduğu gibi geometrik çizgiler hâkimdir. Dağlar, evler ve hatta ağaçlar kübik formlarla verilmiştir (Ötünç, 2008: 123). Sanatçının genel çizgisinde olduğu gibi kompozisyonun üçte birlik üst kısmında düzlem üzerine yerleştirilmiş geleneksel mimarinin yaşayan son örnekleri ve ön plandaki sol alt altın noktaya yerleştirilen iki mimari yapı Marmara Bölgesi’nin geleneksel mimari özelliklerini yansıtmaktadır. Kompozisyona katılan nesnel değerleri hacimsel boyuta taşıyan geometrik konturlar ve buna katılan geometrik leke dağılımlarıdır. Tuval üzerinde klasik mekân derinliği anlayışı, yerini açık-koyu renk lekelerinin dağılımıyla vurgulanan bir plana bırakır. Koyu veya gri leke alanların içerisine konturlarla yerleştirilen açık mimari formlar geleneksel yapı özelliklerini belirgin bir şekilde ortaya koymaktadır (Giray, 1999: 301).

Folklor ve köy yaşamına eğildiği resimlerin dışında, 1962 yılında yaptığı “Bursa Koza Han” ve 1967 yılında ürettiği “Anadolu Kavağı” gibi resimlerinde, tamamlayıcı unsur olarak yer verdiği geleneksel mimari ve tarihi mekânlar, sanatçının eserlerinde yeni

yorumlarla yer almıştır (Giray, 1999: 304). Cevat Dereli'nin 1970'den sonra ürettiği eserleri ise, sert geometrik plan düzenlemelerinden tamamen uzaklaşmış, ayrıntılardan arınmış ve lirik lekesel kompozisyonlarla içten anlatımlara dönüşmüştür (Giray, 2004: 84).



Resim 3.13. Cevat Dereli, “Kapıdağ Yürüyüşü”, tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 46 x 55 cm., (“Cevat Dereli”, 2006).

“Kapıdağ Yürüyüşü” (Resim 3.13) adlı eserinde ise bir kırsal alan tasviri içerisinde Arka planda bir Türk Evi ve ön planda bir grup figür, günlük yaşamın hareketliliği içerisinde betimlenmiştir. Tuvalin yüzeyine egemen valör armoni sanatçının genel renk anlayışını yansıtırken, geometrik yapılanmanın lirik lekesel kompozisyonlara dönüştüğü görülür. Çizgi yer yer tasarım üzerinde etkinliğini sürdürürken bir anlatım diline dönüşür. Geleneksel mimarinin tamamlayıcı unsur olarak yer aldığı ve bütün özelliklerinin algılanabildiği orta arka planda vurgu açık koyu dengesiyle sağlanmıştır.

Sanatçı İstanbul görünümünde ise, Boğaz, Adalar, Çamlıca, Baltalimanı, Sarayburnu, Çekmece Gölü gibi semtler ve doğal güzellikler ile Dolmabahçe, Beylerbeyi sarayları gibi anıtsal mimari yapıları, kendine özgü yorumuyla tuvalerine yansıtmıştır denilebilir. Cevat

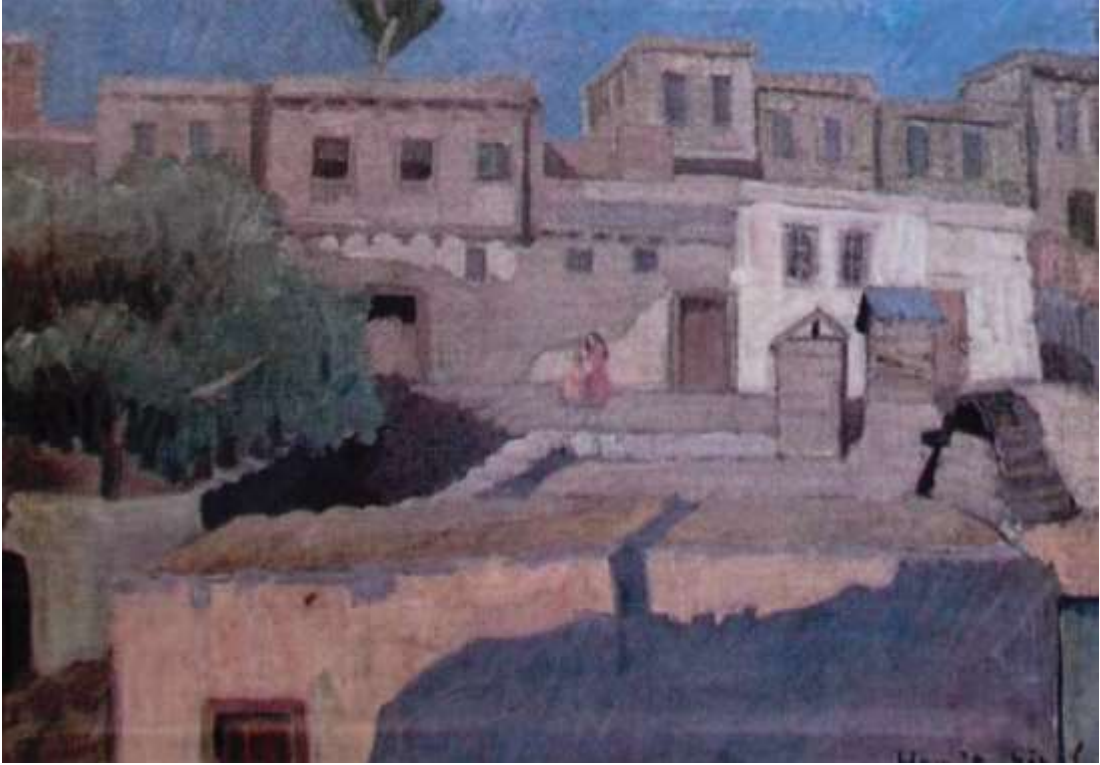
Dereli'nin, ele aldığı İstanbul temasının dışında diğer resim konuları arasında, köy görünümleri, köylü yaşamı, Ürgüp, Kayseri, Sinop, Bursa, Gümüşhane gibi kent peyzajları yer almıştır. Sanatçı, bu görünümler içerisinde resmin tamamlayıcı bir unsur olarak yer verdiği geleneksel mimari öğelerini, kendine özgü bir sanat diliyle karakteristik özelliklerini de koruyarak yorumlamış ve tuvallerine aktarmıştır (Giray, 1999: 300).

#### **IV.1.1.9. Hamit Görele (Görele 1900-1980)**

1900 yılında Görele'de doğan sanatçı, 1924 yılında girdiği Güzel Sanatlar Akademisi'nden 1928 'de mezun olmuştur. Aynı yıl Milli Eğitim Bakanlığı'nca sanat eğitimi için Fransa'ya gönderilmiş Paris'te Andre Lhote atölyesinde ve Akademie Moderne 'de dört yıl çalışmıştır. 1933 'te yurda dönen sanatçı, ilk kişisel sergisini açmış ve "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" sergilerine katılmıştır. 1934 ile 1940 yılları arasında İstanbul, Ankara ve Anadolu'nun çeşitli illerinde (Antalya, Erzurum, Çankırı, Sivas) resim öğretmenliği yapmıştır. 1967 yılında "Yılın Sanatçısı" ödülüne değer görülen Hamit Görele, 1978 yılında "Devlet Onur Belgesi" verilen iki ressamdan biri olmuş, 1980 tarihinde aramızdan ayrılmıştır (Özdemir, 1987: 93-95).

Birinci Yurt Gezileri programı çerçevesinde 1938 tarihinde Erzurum'a gönderilen Hamit Görele, burada "Palandöken Dağları", "Kenar Bir Mahalle", "Kümbetler", "Ulu Cami", "Bayan Neriman", "Sabah", "Yeşil Pencereli Ev", "Muallim Mektebi Cıvarı Mescit Camii", "Kış Geliyor", "Akşam Ezanı Bayan S.", "Fırtınadan Sonra", "Erzurum'da Sabah" (Resim 3.14), "Gri Boyalı Ev", "Bayan Hatice", "Erzurumlu Bir Bayan", "Akşam, Bulutlu Dağlar" (Savacı, 2010: 91) isimli resimlerini yapmıştır. 1942 yılındaki, 5. Yurt Gezileri programı dâhilinde gittiği Çankırı'da ise, "Oyun Oynayanlar (Kompozisyon)", "Takımcı Fatma", "Bayan İ.", "Çankırlı Bir Genç Kız", "Dokumacı Fatma", "Bayan Emine", "Bayan Necibe", "Çerkeşli", "Oynayan Kız", "Düğünde Bir Bayan", "İlgaz'dan Bayan" (Savacı, 2010: 187) tablolarını Türk resmine kazandırmıştır.

Sanat hayatı boyunca sürekli bir yenilik ve yenilenme içerisinde olan sanatçının ele aldığı konuları arasında, kent manzaraları, porteler ve figürlü kompozisyonlar yer alır. Ele alınan bu konuların yeni bir denge anlayışı içerisinde geometrik soyutlama biçimlerine dönüşerek sürdüğü görülür.



Resim 3.14. Hamit Görele, “Erzurum’da Sabah”, 1938, tuval üzerine yağlıboya, 46x61 cm., ( Savacı, 2010: 107)

Sanatçının 1930’ların ortalarına kadar olan resimlerinde dışavurumcu bir fırçayla, konstrüktivist bir mekân tasarımının hâkim olduğu gözlenir. Kalın fırça vuruşları, geniş renk yüzeyleri, azaltılmış gölgeler, içsel renk kullanımı bu dönem resimlerinde egemen olan bir yaklaşım olarak ortaya çıkar. 1945’e kadar yaptığı eserlerde, boyayı formları eriten bir unsur olarak kullanan sanatçı, Gauguin vari bir sembolizmle dışavurumcu yaklaşımı birleştirdiği bu dönem çalışmaları yeni bir sanatsal anlatım unsuru olarak kendini göstermiştir.

Doğayı geometrik ve derinliksiz düzlemlere ayırarak, içsel bir yapılandırma eylemiyle kurgulamaya çalıştığı Cezanne’a özgü kompozisyonları çağrıştıran 1955’lere kadar olan döneminde, mekânın ön plana çıktığı ve yüzeyde kullanılan renklerin açık koyu değerlerinin yapısal bir anlayışla ele alındığı görülür.

Sanatçının eserlerinde derinliksiz ve geometrik düzlemlere ayrılan doğa 1950’lerin ikinci yarısından sonra soyutsal parçalanmalara dönüşmüştür. Konturla parçalanmış resim alanları, bütünden parçaya ve parçadan bütüne düşüncesi içinde belirginleştirici bir sistemle



çalışmalara uygulanmıştır. Dış görünüş ile yapıtın kapsadığı duygu, imge ve düşünler arasındaki bağa yeni bir anlamın yüklediği, formları ayıran ve ayırıtıran iki unsurun çizgiyi ve rengin kendine özgü bir düzenlemeyle kullanıldığı söylenebilir. Rengin değerleri arasındaki bağıntı, n plan ve arka plan arasındaki ilişki farklı bir uzlaşmaya götürülerek, mekân sorunsalına kendine özgü bir takım zmler getirilmiştir (Gürçağlar, 2007: 112-118).



Resim 3.15. Hamit Görele, “Evler”, bilinmiyor, duralit üzerine yağlıboya, 46x61cm., (Yüksel, 2011: 30–31)

Tuval yüzeyinde, geometrik düzenleme kaygısı içerisinde büyük düz yüzeyler haline getirilen sembolik nesne biçimleri, kare, dikdörtgen biçiminde parçalanarak yarı soyut ve şematik düzenlemeler olarak ortaya çıktığı ve 1960 sonrası eserlerinde yoğunluk kazandığı görülür.

Türk resminin modernleşme sürecinde önemli role sahip olduğu düşünülen sanatçının rengi, hacim ve derinlik etkisi vermek için kübist bir yaklaşımla ele aldığı ve doğadan soyutlamalarında bir araç olarak kullandığı gözlemlenir. Sanatçının kompozisyonlarında yer verdiği geometrik biçimlerinin ise, eserde rengin önüne geçtiği söylenilebilir (Akdağlı, 2007: 27).



Hamit Görele'nin inşacı olan resim anlayışı, zaman içinde geometrik ve konstrüktivist bir yapı dâhilinde katı ve kuralcı olmaktan uzaklaşarak, lirik ve atılcı bir kimliğe bürünmüştür ("Hamit Görele Sergisi", 2004: 71). Manzara ve geleneksel mimari (Resim 3.15), sanatçının resimlerinde alışık olunan biçim ve renklerinden farklı olarak, yorumcu anlatım, yoğun bir içsel bakış ve var olan içsel bir estetikle yerini almıştır (Akdağlı, 2007: 27).

Geometrinin kalıplaşmış formüllerinden uzakta durmaya çalışan Hamit Görele, dışavurumcu sayılabilecek tavrıyla biçimleri ve renkleri saf yorum olanaklarına götürmeyi amaçlayan sanatçı kimliğiyle Türk resim sanatı tarihi içerisindeki yerini almıştır (Özsezgin, 2001: 56-58) denilebilir.

### **3.1.1.10. Şefik Bursalı (Bursa 1903 - 1990)**

1903'de Bursa'da doğan 1921 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne giren Şefik Bursalı, öğrenimini 1930 yılına kadar sürdürmüştür. 1934 yılında Konya Öğretmen Okulu'na atanan Sanatçı 1937 yılına kadar burada görevde kalır ve öğretmenlik görevinin yanında resim çalışmalarına devam eder. "Galatasaray Sergileri"nde, Bursa peyzajlarıyla tanınan sanatçının, "Bebek Cami Civarından" (1926), "Bursa'da Çiftlik Kapısı" (1928) gibi resimlerinde hocaları İbrahim Çallı ve Namık İsmail Yeğenoğlu'nun sanatsal etkilerinin görüldüğü söylenebilir (Gültekin, 1990: 44-48). 1937 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne atanan sanatçı, emekli olduğu 1967 yılına kadar bu kurumda görev yapmıştır.

Şefik Bursalı'nın 1935 tarihli "Konya'dan", "Konya Alaaddin Camii Civarı" ve 1936 tarihli "Konya'dan" adlı eserlerinde bu yılların Konya'sının geleneksel mimari dokusu, iklimi ve bozkır karakteri gözlemlenir. Özellikle aşağıda görülen açık bir kompozisyon şemasının görüldüğü "Konya'dan" (Resim 3.16) adlı eserde, Alaaddin Camii ve Karatay Medresesi birlikte gösterilmiştir. 1930'ların Konya'sının toprak damlı kerpiç yapı malzemesiyle inşa edilmiş Şemsi Tebrizi Mahallesinden bir kesit betimlenmiştir. Bugün için yerinde tarihi ve kültürel mimarisiyle uyuşmayan apartmanların yer aldığı bu yerleşin alanı, Orta Anadolu geleneksel mimarinin ürünü olan kökenleri neolitik çağa kadar uzanan, kerpiç yapı geleneğiyle inşa edilmiş evleriyle bozkırın yükünü üzerinde taşıyan bir

betimlemeyle tuval üzerindeki yerini almıştır. Kompozisyonda yer alan yapılar istifi bakımsızlık ve terk edilmişlik hissi uyandıran görüntüsüyle, kentin sosyo-ekonomik göstergesini de anlatılır gibidir.



Resim 3.16. Şefik Bursalı, “Konya'dan”, 1935, tuval üzerine yağlıboya, 75,5x95,5 cm., (Giray, 1999: 349).

Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği “Yurt Gezileri” programı kapsamında 1942 yılında Kocaeli'ne gönderilen Şefik Bursalı bu kentte kaldığı süre içinde, “Üzüm Toplayanlar”, “Sapanca Bahçeleri”, “Sapanca Gölü”, “İzmit Evleri (Saat Kulesi)”, “Körfez Kıyısı”, “Değirmendere (Halidere Köyü)”, “Nar Ağaçlarından Görünüş”, “Değirmendere Köyü”, “Değirmendere Bahçeleri”, “İzmit İstasyon Caddesi” ve “Sapanca Gölü”adlı çalışmaları yapmıştır (Savacı, 2010: 186).

Sovyetler Birliği ve Balkan ülkelerinde 1936-1937 yıllarında açılan “Türk Resim Sanatı” sergilerinde kendisini ve sanatını Konya peyzajlarıyla temsil eden Şefik Bursalı yerli ve yabancı eleştirmenlerden büyük övgüler almıştır (Gültekin 1987: 57-58). Sanatçının 1945 yılından sonra katıldığı “Devlet Resim ve Heykel Sergileri”ne de büyük çoğunluğu Bursa,

Konya, İstanbul, Ankara, Aydın ve Edirne görünümünden oluşan çalışmalarıyla katıldığı görülmüştür (Karoğlu, 1995: 115).

Şefik Bursalı'nın eserleri arasında yer alan 1945 tarihli “Bursa'da Cumhuriyet Meydanı” ve “Uludağ Teleferiği,” adlı resimleri Bursa'nın ve sanatçının sanatındaki değişimi belgelemesi açısından önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir (Giray, 1999: 349). Kent peyzajlarının ressamı olarak da tanımlayabileceğimiz Şefik Bursalı, kent içinde yaşama mücadelesi veren konutları, tarihi yapıları, günlük yaşam içerisindeki cadde ve sokakları yapıtlarına aktarmıştır denilebilir. Sanatçının yaşamında özel bir yeri olan Bursa, düzensiz kentleşmenin sonucu tarihi kimliğini bir bir kaybederken Bursa peyzajlarında zamana meydan okurcasına ölümsüzleşmiştir.



Resim 3.17. Şefik Bursalı, “Manzara Bursa'da”, 1963, tuval üzerine yağlıboya, 94x121cm., (Yaman 2012: 267).

Sanat yaşamı boyunca, peyzaja karşı ilgisini koruyan Şefik Bursalı, doğduğu kent Bursa'nın ve Anadolu'nun diğer kent görünümünde geleneksel mimari örneklerini betimlemiştir (Giray, 1999: 349).

1963 imzalı “Manzara Bursa'da” (Resim 3.17) adlı eserinde de genel çizgisini koruyan sanatçı, kent peyzajcısı olarak cumhuriyet meydanını ve çevresini oluşturan geleneksel mimari dokuyu resimlemiştir. Yüzey yatayına üçe ayrılmış birinci bölümde, Atatürk Heykeli'nin içinde bulunduğu meydan, ikinci bölümde, Yeşil Türbe, Ulu Camii ve tarihi mimari doku üçüncü bölümde ise Uludağ, doğa ve Bursa'yı kucaklayan bulutlu gökyüzü yer almaktadır.

Açık kompozisyon şemasının uygulandığı eserde, orta plandan ön plana doğru yer alan birkaç kattan oluşan sivil mimari yapılar izleyiciyi kentin simgesi durumunda olan Bursa Ulu Cami ve Yeşil Türbe'ye odaklar. 1960'ların kentsel mimarisinin bir göstergesi durumundaki evler, kırmızı çatıları ve üçgen, kare ve dikdörtgen formlarıyla yalınlaşmış bir anlayışla izleyici ile buluşur. Sanatçı bu eserde Bursa'nın gelenssel mimarisini ve doğasını fotoğrafik bir gerçekçilik ve belgesel bir amaç gütmeyen (Arslan, 1997: 307) özgün bir yorumlamayla betimlemiştir (Hatipoğlu, 2010:145) denilebilir. Valör renk anlayışı içinde, rengin yeşil, kahverengi, mavi, sarı ve kırmızının tonlarının kullanıldığı kompozisyon, siyah beyaz olarak düşünüldüğünde, gri değerlerin egemen olduğu görülür. Resimde açık ve koyu değerler gri içerisinde dengeli dağıtılmış, ilgi odağında yer alması istenen evler ve anıtsal mimari öne çıkartılmıştır. Yatay, dikey ve diyagonal denge, formlar üzerindeki hareketlerle dengelenmeye çalışılmıştır.

Manzaralarında genellikle geometrik renk lekelerinin görsel dağılımını önemseyen bir sanat anlayışı içerisinde yer alan ve bunu görsel bir anlatıma dönüştüren Şefik Bursalı'nın eserlerinde, yeşil, kahverengi ve sarı lekelerin büyük ve geometrik yüzeyler oluşturacak şekilde, gölge ve yarı gölge, açık ve koyu tonlar olarak resim yüzeyinde dağıldığı görülmüştür (Giray, 2002: 202). Sanatçının görsel anlatım dilini oluşturan bu olguların sanat yaşamı boyunca sürekli ve kalıcı kıldığı özgün üslubunu yansıttığı söylenebilir (“Şefik Bursalı”,1993: 637). Özellikle Bursa peyzajlarında, geometrik renk lekeleri görsel dağılımı öznel bir anlatım diline dönüştüğü görülebilir (Giray, 2000: 312).

Gerçek sanat, doğayla bütünleşen bir sanatçının duyarlılığında gelişebilir görüşünü her zaman ön planda tutan Şefik Bursalı (“Şefik Bursalı”,1993: 637), eserlerinde gözlemlediği coğrafyayı tarihsel ve kültürel değerleriyle özellikle geleneksel mimarisiyle kendine özgü bir yorumla tuvallerine aktarmış denilebilir (Gültekin, 1987: 58).

### 3.1.1.11 Nuri İyem (İstanbul 1915 - 2005)

1915 yılında İstanbul'da doğan Nuri İyem, 1933'de Güzel Sanatlar Akademisi'nin orta bölümüne girmiş, burada Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde resim ve sanat eğitimi dersleri almıştır. 1937'de akademinin birinci kısmından mezun olan sanatçı askerlik görevinden sonra kısa bir dönem Giresun'da resim öğretmenliği yapmış ve 1940 yılında Güzel sanatlar Akademisi'nin öğretim sisteminin yeniden düzenlenmesi sonucu yeni açılan Yüksek Resim Bölümü'ne kaydını yaptırmış, 1944 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Bölümü'nden başarıyla mezun olmuştur (Tansuğ, 1976: 51-52).

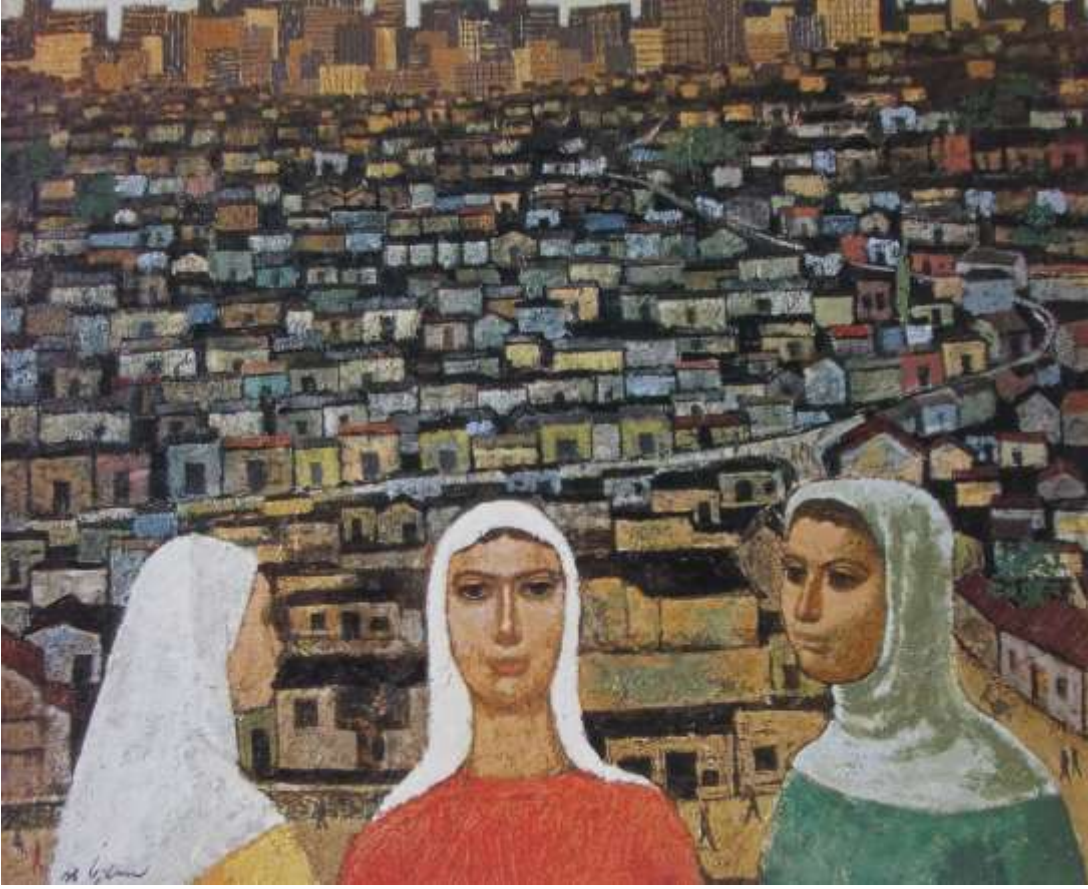
Akademideki öğrencilik yıllarında “Yeniler” grubunun kurucuları arasında yer alan (Türe, 2002: 41). Nuri İyem'in sanatında 1940'lar toplumsal gerçekçi eğilime yöneldiği yılların başlangıcı olarak kabul edilmiştir.

Sanatçı, babasının sıhhiye memuru olması ve ailesel sebeplerle İstanbul ile Anadolu arasında sık sık yaptığı yolculuklarda Anadolu'yu tüm çıplaklığıyla İstanbul'un bakış açısı ile değil, bu topraklarda yaşamış bir bireyin gözüyle irdeleme ve karşılaştırma fırsatını yakalamıştır. Nuri İyem, yaşamında Anadolu'yu ilk kez Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği “Yurt Gezileri Programı” dâhilinde tanıyan birçok sanatçının aksine Anadolu'yu çocukluk yıllarında tanıma fırsatı bulmuştur (Kılıç, 2008: 241).

Nuri İyem'in yaşamında 1940-1950'li yıllar, sanatın düşünsel yapısına yeni anlamlar ve kavramlar yüklediği, toplumsal konuların irdelemeye başladığı aynı zamanda irdelenen bu konuların resme aktarılması yönünde, çabaların yaşandığı bir süreç olmuştur. Bu dönem içerisinde ele aldığı konulara yaklaşımıyla sanatına farklı bir bakış getirmiştir (Hanay, 2009: 143).

1950'li yıllarda resim dilini yenileme çabası içinde yaptığı çalışmalarında soyut anlatımlara yöneldiği gözlemlenen İyem'in bu süreçte soyut anlatımcılığın çabuk ve spontane biçim araştırmalarından yüzey üzerinde oluşan dokusal yapıya kadar ortaya çıkan birçok etkiyi deneyerek özgün arayışlara yöneldiği gözlemlenir. Sanatçının doğaya yönelmiş gözlem geleneğinin esiri olmaktan çok, beceri ve ustalık gerektiren bir arayıştan yola çıkarak soyut denemeler yaptığı söylenebilir (Tansuğ, 1976: 64).





Resim 3.18. Nuri İyem, “Gecekondu Güzelleri”, 1970’ ler, tuval üzerine yağlıboya, (Giray, 1998: 176).

Nuri İyem, ilk örneklerini 1948’de verdiği soyut resim anlayışını, 1965 yılında Beyoğlu Şehir Galerisi’nde açtığı sergiyle sonlandırarak figüratif anlayış doğrultuda çalışmaya başlamıştır. Bu tarihten sonraki çalışmalarında köylü kadın portrelerini kendine özgü bir resim dili ile betimlemiştir. Özellikle İstanbul ve çevresinin gecekondu kadınlarına, köyden kente göçün ve bu yaşamın güçlüklerine katlanan insanların yaşamlarına odaklanmıştır. Kompozisyonlarında portre görüntülerine yakın bir bakış açısıyla betimlediği kadın figürlerinde, karakter ve yapı çizgilerinden çok bir toplum tipini belirginleştirmeye çalışmıştır. Nuri İyem’in eserlerinde bireysel ya da grup olarak resimlenen kadın imgesi, kimi zaman bir köy kasaba görüntüsüyle kimi zamansa kentin varoşlarını simgeleyen bir mekân görüntüsüyle tuvallere aktarılmıştır (Türe, 2002: 41).

İyem’in 1970’ ler olarak tarihlenen “Gecekondu Güzelleri” (Resim 3.18) adlı eserinde gökdelenleri anımsatan çok katlı binaların hâkim olduğu bir kentin gecekonduarca yağmalarcasına istila edildiği bir atmosferde ön planda kırsaldan göç etmiş üç Anadolu



kadını betimlenmiştir. Açık bir kompozisyon şemasının uygulandığı resimde figürler ön alt alana yerleştirilmiştir. Resmin genelinde özellikle gecekodu ve blokların yerleştirilmesinde bir istifleme yerleştirme düzeni dikkat çekmekte ve gecekodu formları resmin arka alanında çarpık yapılaşmanın sonucu ortaya çıkan bir kent dokusunu betimlemektedir.



Resim 3.19. Nuri İyem, “İsimsiz”, 1976, duralit üzerine yağlıboya, 31x40 cm., (Özdemir, 2002: 126).

Sanatçının resimlerinde yer alan grupsal köylü kadın portre düzenlemeleri ya soyut bir zemin üzerine ya da ait oldukları yörenin manzara veya geleneksel mimari yapılarının üzerine, kurulu olduğu görülür (Hanay, 2009: 142). Sanatçının bazı resimlerinde, figürlerin arka planına köy, tarla, evler, köy eşyaları gibi çeşitli ayrıntılar yerleştirildiği ve arka alanda kullanılan bu öğelerle resme derinlik kazandırmak istendiği gözlemlenmiştir (Günay, 2011: 35).

1960'ların ortalarından itibaren ortaya koyduğu, peyzaj, kapalı mekân ve portrelerinin yanında diziler halinde kadın grupları, köy, kasaba görünümünü konu alan onlarca

çalışma yaparak çağdaş Türk resmine değerli eserler kazandırmıştır(Yılmaz, 2008: 43). Sanatçının bu eserleri içerisinde geleneksel mimari yapıların yapıldığı yörenin yerel özelliklerini taşımaya devam ettiği görülür.

Nuri İyem'in yakın plan portreleri dışındaki çalışmalarında, portrenin arka planında, yüzlerin resmedildiği coğrafyanın konumunu tanımlayıcı ipuçları yer almıştır (Giray, 1998: 252). Bu ipuçları figürlerin ait olduğu coğrafyaya ait kent görünümüleri içerisinde betimlenmiştir. Bu betimlemelerde çoğunluğunu çatısız evlerin oluşturduğu Mardin evleri ve Mardin görüntüleri, Ürgüp-Göreme (Resim 3.19), İstanbul gecekonduları, Urfa- Harran peyzajları yer almıştır (Kılıç, 2008: 256). Nuri İyem'in kadın portreleri Türkiye'nin farklı coğrafyalarının, ayrımlı geleneklerini, kültürlerini ve özellikle de tiplerini tanıtmıştır. Ceylan bakışlarını taçlandıran ay yıldızlı Hacıbektaş güzelleri, öznel görünümüleri ile çevrelerini saran doğa dokusunun önünde abideleştirmiş olduğu görülür (Giray, 1998: 255).

Nuri İyem'in toplumsal gerçekçi nitelikteki resimlerinde Anadolu geleneksel mimari teması ve kırsaldan büyük kenlere göç olgusu, köy-kent görünümüleri içinde işlenmiştir. Kırsaldan büyük şehirlere göç eden Anadolu insanının farklı bir deneyim yaşandığı kent ortamı, sanatçının resimlerine gecekondulu mahalleleri ve bu yerleşim yerlerindeki sıkıntılar, sevinçler, hüznlerle yansımıştır. Kırsal alan kültürü ile kent temasının birleştiği bu oluşum süreci İyem resimlerine konu olmuştur. (Hanay, 2009: 106).

Nuri İyem, Türk mimarisinin ve kentsel dokusunun etkisinin açıkça vurgulandığı resimlerinde, yöreselliği ön plana çıktığı görülür (Çetin, 2005: 27). Anadolu'ya özgü kadın figürlerinin yer aldığı resimlerinin ön planın arkasında ise genellikle bu coğrafyaya özgü sert geometrik biçimlerle oluşturduğu ev görüntülerini bir fon olarak kullanmıştır (Çetin, 2005: 28).

Anadolu geleneksel mimarisinin farklı coğrafik bölgelere ait örneklerinin en çok görüldüğü sanatçılar arasında sayabileceğimiz Nuri İyem'in resimlerinde geleneksel mimari öğelerin büyük bir kısmı, eserlerinin arka planında kırsal kesim görünümünde betimlenmiştir. Gecekondulu mimarisi olarak tanımlayabileceğimiz yapı öğelerinin ise büyük kentlerde, özellikle de İstanbul'u çevreleyen düzensiz yapılaşmanın ortaya çıkardığı gecekondular (Resim 3.20) resimlediği yapıtlarında yer aldığı görülmüştür Sanatçının

eserlerinde geleneksel mimari öğelerin geleneksel peyzaj duyarlılığı içinde yer almadığı, doğanın veya kentin karakteristik özellikleri içinde bir sanatçı duyarlılığıyla yansıtılmasının ötesinde anlamlar yüklenerek, yaşamı ve mimariyi özgün biçimlerle yorumlayan resimler olarak ortaya çıktığı gözlemlenir.



Resim 3.20. Nuri İyem, “Evler”, 1985, tuval üzerine yağlıboya, 40x30 cm., (Giray, 1998: 281).

Güneydoğu Anadolu bölgesi’nde Mardin ve çevresinde, Harran ovasında yada Kapadokya Bölgesi’nde yer alan geleneksel mimarinin örnekleri olarak simgelerle soyutlamaların zenginleştiği yalın ve çarpıcı coğrafya görünümleri içerisinde betimlendiği tesbit edilebilir (Giray, 1998: 254). Özellikle özgün coğrafyası, fantastik görünümü, tarih katmanları ve kendisine özgü mimarisiyle farkı bir yere sahip Kapadokya bölgesi, Ürgüp ve Göreme çevresi, 1950’li yıllarda kırıç yüksek tepelerin çevrelediği toprak ovalarda yükselen damsız kutu evleriyle, Nuri İyem’in doğa ve kent soyutlamalarıyla özdeşleşen doğal

görünümle sunmuştur. İstanbul'un geleneksel mimarisinin Nuri İyem'in eserlerine yansması ise 1940'lı yıllarda başlamıştır. Büyük kentin görkemli görünümü ve yapıları yerine, mütevazı sokak araları, küçük mimari yapılar, camileriyle bilinen İstanbul'un sıradan yaşamı içerisindeki kişisel olgular yaratılmıştır. 1950'li yıllarda keşfedilen Bodrum da, kentin görünümü geleneksel mimarisi içerisinde yer alan ak evleri, denizi ve sahilleriyle Nuri İyem'in resimleri arasına bu yıllarda girmiştir. Akçay ve çevresi de sanatçının resimlerine öznel peyzaj duyarlılığı içerisinde yerel mimari dokusu, sokakları, köşe evleriyle resimlenmiştir. Sanatçı resimlediği çevreyi Balıkesir ve Sındırgı'ya kadar uzanmıştır. Kimilerine göre sıradan zamanın içerisinde eriyip giden görüntüler olarak bakılan yitirilen kültürel mirasın bir parçası olan bu kasabalar, sokaklar, bahçeler, evler doğal güzellikler kısacası yaşamın ta kendisi, Şile ve Polenezköy resimlerinde görme ve çalışma eylemine dönüşmüştür (Giray, 1998: 258-260).

Türk toplumunun 1950 sonrası ekonomik ve sosyal değişimine paralel olarak, Nuri İyem'de de konularının farklılaştığı görülür. Bu farklılaşma aynı zamanda Türk toplumundaki değişiminin resimsel bir kronolojisini oluşturmuştur. Sanatçı, ilk sanat anlayışı dönemini oluşturan, 1930-1950 yılları arası, plastik resmin en temel çözümleme aracı olan nüer çalışmış, süreç natürmort, portre ve peyzajlar ile devam etmiştir. 1950-1960 arası soyutlamalarla sürmüş, 1960 'tan sonra ise resim çalışmaları figüratif anlayışta devam etmiştir. Nuri İyem'in 1950-1960 arası soyut biçimlerinin ardında, kaynağını toplumdan ve insandan alan bir duyarlığın izleri görülür. Soyut resimlerinin hemen hemen hepsine, toprak tonlarının hâkim olduğu gözlemlenirken, Anadolu'nun eleştirel tavır renginin kırmızı, umudunun temsil renginin ise mavi olduğu yargısına varılabilir. Sanatçının soyut eserlerinde düşünce, en az biçim ve renkle, kendi ifadesine dönüşmüştür denilebilir. 1960 sonrası, sanayileşmenin etkisi ile kırsaldan kente akan insan kitleleri, Nuri İyem'in resimlerine konu olmuş, ortaya çıkan sosyal hareketlenmelere bağlı olarak gelişen demografik değişim, bu eserlere dinamik bir unsur olarak yansmıştır (Kılıç, 2008: 243-248). Nuri İyem'in Sanatsal anlayış dönemlerinin ortak özelliğinin, biçim tutarlılığı olduğu söylenebilir (Tansuğ, 1976: 74).

Sanat yaşamı boyunca yerel ve ulusal kaynaklardan beslenen bir resim anlayışını benimseyen ve savunan sanatçı, çocukluk yıllarını geçirdiği Diyarbakır, Urfa, Mardin coğrafyasında özellikle Mardin ve çevresini, Harran Ovası'nın kültürü ve sosyo-coğrafik yapıyı özümsemiştir (Giray, 1998: 18-19). Çocukluk yıllarının geçtiği bu yörenin köylerini,

sokaklarını, evlerini, coğrafyasını, yöre kadını ve Güneydoğu insanının gelenek ve göreneklerini, kadına bakış açısını ilerleyen yıllarda belleğinde kalan imgelerle resimlemeye çalışmıştır (Giray, 1998: 256).

Sanatçının eserlerinde doğal görünümünün yer yer soyut yorumlarla özümserken, anlatımın gizemini bozan tüm ayrıntılardan titizlikle ayıklandığı ve yaşamın çevre ile sınırlandığı belli bir noktalara odaklanıldığı görülür.

#### **IV.1.1.12. Naile Akıncı (Van 1923, - 2014 )**

1952 yılında, Zeki Kocamemi atölyesinden mezun olan Naile Akıncı, 1953 yılından, bu güne, geçen süre içerisinde “Eyüp Çeşitlemeleri” dizisine devam etmiştir. Sanatçının, ısrarla yapmayı sürdürdüğü birbirinin tekrarı olmayan Eyüp manzaralarında hem kendisindeki hem de doğadaki değişimleri resimlemiştir (Giray, 2007: 307).

Geniş bir bakış açısıyla baktığı bölgeleri, büyük bir sabırla işleyerek tuvallerine aktaran Sanatçı resmin yüzeyinde sert kontrastlara yer vermeden monokrom denilebilecek bir anlayışta, duyarlı birbirini kesen çizgi dokusu ve küçük ton farklılıkları içerisinde geleneksel minyatürle modern resmin sentezinde çalışmalar üretmiştir (Ersoy, 2004: 22). Seçtiği görüntüleri dikkatli bir gözlemlerle işleyen sanatçı, soyutlama kaygısı içerisinde ele aldığı konularını, her tuvalinde ve farklı ve çağdaş kent peyzajlarına dönüştürmüştür (Arısoy, 2010: 78). Ağırlıklı olarak İstanbul’u resimleyen Naile Akıncı yapıtlarında Eyüp, ayrı bir önem taşımıştır (Oktay vd. 2005: 15).

Naile Akıncı’nın 1970’li yıllardaki resimlerine, “Marmara Adası” kompozisyonları ve figür çalışmaları yansırken, 1980’lerde bu adanın evleri ve halkı çalışmalarına esin kaynağı olmuştur. 1990 ve sonrası dönemde ise İstanbul’un farklı mekânlarını tuvaline aktarmıştır. Eserlerinde, çağdaş bir açık hava ressamı ustalığıyla ayrıntıyı, bütünsellik içinde eritmiştir (Arısoy, 2010: 80).

Naile Akıncı’nın resim dilini oluşturan güçlü desen ve renk armonisi incelendiğinde resimlerinin, soyut ile somut, figüratif ile non-figüratif tatların uyumlu bileşimi niteliğinde olduğu söylenebilir.



Aynı yerden baktığı tuvaline aktardığı Eyüp resimlerinin tamamında, coğrafi mekanın değişmemesine rağmen yinelenmeyen farklı resimlerle karşılaşılır. Bu resimler estetik değerler açısından birbirlerine bağımlı görünürken, mekana yüklenen özellikler nedeniyle birbirinden farklı güçlü bir çeşitleme dizgesine dönüşür. Farklı resimlerinde yer alan, görünüşte aynı olan formlar, her resiminde farklı bir duyarlılığın ve düşüncenin birimlerini oluşturur gibidir.

Sanatçının Eyüp kompozisyonlarında yüzeyini oluşturan öğeler Eyüp'ün geleneksel mimarisini ve çağdaş yapılarıdır. Bu yapılar genel itibarıyla bu bölgenin dünü ve bugünüdür. Çizgilerle birlikte, bu çizgilere bağımlı renk armonileri yapılar arasında kurulan organik bağı kurarak resmin devingenliğini ortaya çıkarır. Sanatçı, soyut resim tadındaki bu boyama biçimiyle öznel bir doğa görünümünü çeşitlemelerini ortaya çıkarır ve resimlerindeki valör sorununu ustaca çözümlenmiştir denilebilir. Valörü sağlamada çizginin ritminden de yararlandığı görülür (Gönenç, 1993: 16-189).



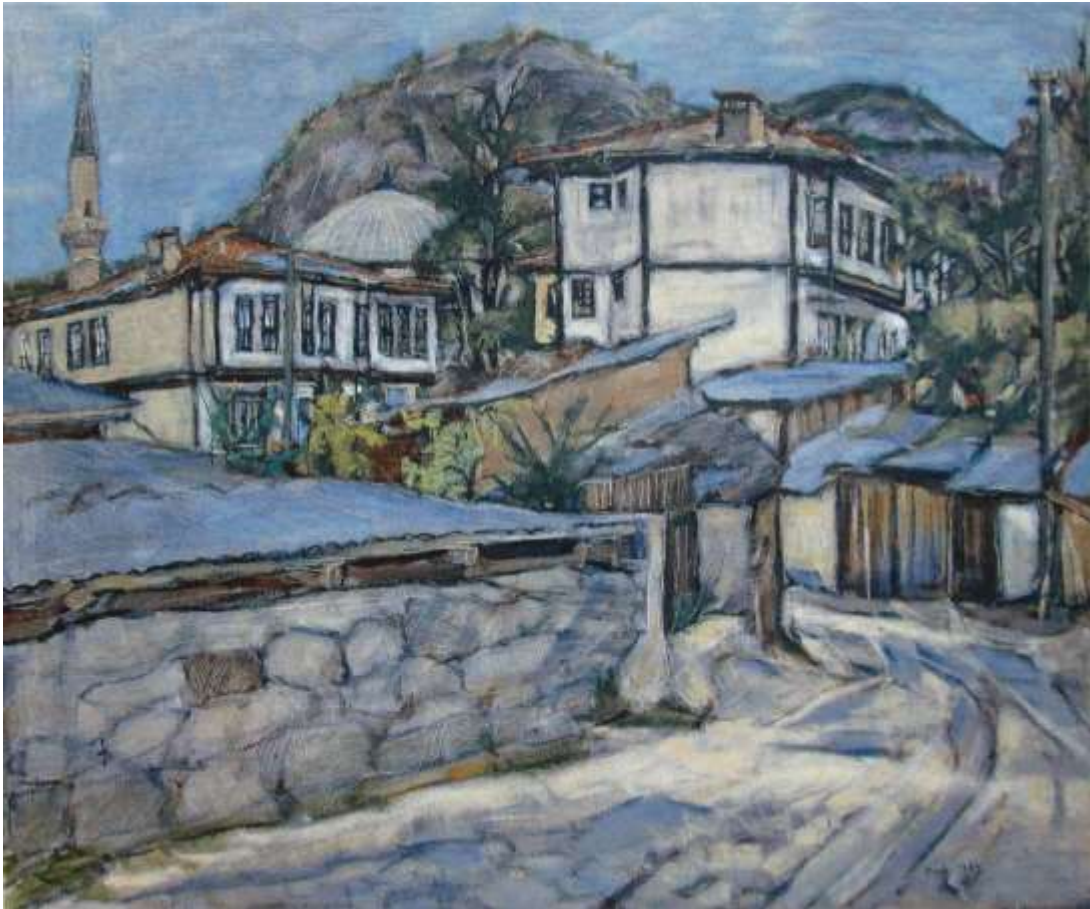
Resim 3.21. Naile Akıncı, “Eyüp'ten Görünüm”, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 46,5x75 cm., (Gürel, ve Çalkoğlu, 2005: 40-41).

Naile Akıncı, kompozisyon düzeni ve çizgisel sağlamlılığıyla gerçekleştirdiği peyzajlarını, özellikle de Piyer Loti'den Eyüp görünümelerini bir tür manzara oto portreciliğine dönüştürmüştür. Sanatçı çalışmalarında, gerçek mekân ile resimsel mekan arasında ilişkiyi



birbirinden koparır. Levent Çalkoğlu'nun deyimiyle, Naile Akıncı'nın resimleri kendi içerisinde gösterdikleri kendi bağları, strüktür ve düzenleniş ilkesi ile değişebilir olanın yerine geçmeye aday yeni görünüş dünyaları yaratır şeklinde ( "Naile Akıncı", 2001) ifade edilebilir.

Sanatçının diğer yapıtlarında da Eyüp peyzajlarında (Resim 3.21) olduğu gibi belirlediği panorama içerisinde ana imgeler yerlerini korusa da, parçaları birbirinden kopartıp nesnelere büyültüp-küçülmüştür. Bu sayede resimsel karşıtıktaki tüm parçalar birebir tanımlanabilir olasılıklardan uzaklaştırılmıştır ( "Naile Akıncı", 2001).



Resim 3.22. Naile Akıncı, "Bolu-Mudurnu", 1984, tuval üzerine yağlıboya, 60x73 cm., (Gürel, ve Çalkoğlu, 2005: 95).

Naile Akıncı'nın çoğu kompozisyon yerleşkesindeki topoğrafik bakış açısı, Matrakçı Nasuh'un minyatürlerinde resimlediği coğrafyaya bakış açısını çağırıştırır (Gönenç, 1993: 20). Naile Akıncı Eyüp başta olmak üzere Bebek, Ortaköy, Küçükusu, Cerrahpaşa, Silivri, Arnavutköy, Anadolukavağı (Giray, 1999: 557). Büyükdere, Büyükada, Kadıköy gibi İstanbul'un tablolara aktarılabilecek güzelliklerini ve Balıkesir'in Altınoluk ilçesini

resimlemiştir. Ayrıca 1962 yılında kısmen yerleştiği Marmara ve Ekinlik Adaları'nın kendine özgü yöresel renk ve karakterlerini ve bu bölgenin geleneksel mimarisinin çeşitli örneklerini de yine kendine özgü peyzaj anlayışı içerisinde tuvallerine aktarmıştır (Civan, 2013). Ayrıca Altınoluk, Bodrum, Ayvalık, Bolu (Resim 3.22), Ankara gibi çeşitli yerlerden manzaralar üreten sanatçı, kendi deyişi ile doğayı değil onun özünü hissettirmek sanatının temelini oluşturmuştur. İçerisinde insan unsurunun çok fazla yer almadığı bu görünümelerde tarihi dokusu ile doğa bütünleşmiş ve manzaraya yukarıdan bakışı değişmemiştir denilebilir (Üstünipek, 2012).

1950 tarihli resimlerinde yumuşak renk lekelerinin yarattığı armoninin uyumunu yakalayan Akıncı, 1960'lı yıllarda lekenin yerine çizgisel dokunun sardığı çalışmalara yönelmiştir. Bu yıllardaki yaptığı resimlerinde yumuşak ve dağılgan lekeler kaybolmaya yüz tutarken, konturlarla çevrelenen dinamik bir yapılanma yerini almış, tuval yüzeyini geometrik bölmelere ayıran çizgi dokusu, lekesel anlatımlara egemen olduğu gözlemlenir.

1980 sonrası ise bu çizgisel doku daha döngüsel ve eğimli seçimlere yönelirken, ayrıntıda yaratılan dinamik kıpırtılar, görünümünün gizemini arttıran örtüşmeleri ortaya çıkarmıştır denilebilir (Giray, 99: 557).

Sanatçı, resimlerinde lekeleri, dokuları, çizgileri, tekstürleri yenilenerek ve çeşitlendirerek tekrarlara düşmeden geleneksel peyzaj anlayışının dışında kullanmıştır. Naile Akıncı'nın, çağdaş ve özgün tatlar içerisinde ki çalışmalarıyla geleneksel mimariye belgeci bir yaklaşımla bakarak yer verdiği ve Türk resim sanatı tarihi içerisinde, kendine özgü yerini aldığı söylenebilir (Bender, 2014).

#### **IV.1.1.13. Neşet Günal (Nevşehir,1923-2002)**

1923'de Nevşehir'de doğan Neşet Günal, Güzel Sanatlar Akademisi'nden Leopold Levy'nin öğrencisi olarak 1946'da mezun olmuş, iki yıl sonra 1948 yılında devlet bursuyla Paris'e gitmiştir. Pariste fresk ve duvar resmi üzerine eğitim almış, Andre Lhote ve F. Leger'in atölyelerinde çalışmıştır. 1954'te yurda döndükten sonra akademiye asistan olarak atanmıştır (Türe, 2002: 44). Emekli olduğu 1983 yılına kadar Akademi'de, üstlendiği yöneticilik görevlerinin yanında sanat eğitimciliğinin de sürdürmüştür.

Çağdaş Tür Resim Sanatı'nın, toplumsal gerçekçi eğilim temsilcilerinden. Neşet Günal yöresellikle, köylü temasının kesiştiği noktada, sanatçı kimliğiyle ortaya çıkmıştır. Sağlam desen yapısı içerisinde, biçime öncelik veren, her şeyi hesaplayıp dengeleyen sanatçı, malzeme estetiğini, somut anlatımıyla birleştirmiş, biçim merkezli bir desen anlayışında rengi bu uyuma eşlik ettirmiştir (Hanay, 2009:144). Diğer bir anlamıyla, Neset Günal'ın resimlerinde desen, yapıcı ve kurucu öge konumunu üstlenirken (Ergüven, 1996: 22), 1960lardan önce Fernand Leger etkisinde şekillenen resimlerinde, ön plana çıkan renk unsuru, bu tarihlerden sonra tamamen önemini yitirerek ikincil ögeye dönüşmüştür denilebilir (Kılıç, 2008: 286). Resimlerinde rengin, biçimsel yapının arkasına itilerek yardımcı öge rolünü üstlendiği görülür (Ergüven, 96: 22). Yardımcı öge konumundaki renk, biçim ve dengeden sonra gelmesine rağmen yalnızca biçimi vurgulamak ve dengelemek için rastgele değil belli bir kural ve denge kurgusu içerisinde yerleştirildiği gözlemlenir (Hanay, 2009: 145).

Desenin ağırlığını hissettirdiği figürlerinde, el ve ayakları abartarak çizmiştir. El ve ayaklardaki abartılma Sanatçının ifadeci tutumunun, toplumsal gerçekçiliğin, toplumsal oluşumlara göndermesi olarak düşünülebilir (Hanay, 2009:146). Neşet Günal'ın bu yaklaşımına ikonografik boyutla bakıldığında el, ayak, toprak üçlemesinde; gücünü topraktan alan ve toprağa gönderen bozkır insanının en önemli sermayesi olan el ve ayak uzvunu ön plana çıkardığı söylenebilir. Toprağa basan ayağı ve bu toprağı işleyen eli abartarak bu coğrafya insanının gerçekliğine vurgu yapmış, Sanatçı kimliğiyle özdeşleştirmiştir denilebilir (Kılıç, 2008: 287).

Bu kompozisyonlarda traktör biçerdöver gibi teknolojik araçlar görülmez. Bunun nedeni olarak Neşet Günal'ın fakirliği, zor şartlar altındaki salt yaşamı, bu yaşamın zorluklarını anlatmak istemesi ve bu zorlukların içerisindeki alın teri ve emeğin yansıtılması gerçeğinin yattığı algısı çıkarılabilir (Hanay, 2009: 146).

Neşet Günal'ın resimlerinde, konunun anlatımı ve ifadesi bağlamında temel öge olarak alınan birbiriyle uyumlu bir şekilde kurgulanan figürlere, mekânın da dâhil edilmesiyle, oluşan kompozisyonlara farklı bir bakış açısıyla yaklaşıldığı söylenebilir. Bu mekânların genel karakteristik yapısının, sert güneşin altında bir ev yıkıntısı önü, duvar dibi, kapı önü, bir korkuluk gölgesi veya taştan ya da kerpiçten yapılmış köy evlerinin yer aldığı kırsal bir doğa parçası, bozkır arazisi olduğu görülür (Türe, 2002: 45). İnsanların karakter yapısının

ise, hayat şartlarının zorluğu ile yaşamını sürdürme ya da göç etme ikilemi arasında kalmış yoksul, köylü, işçi, emekçi insan kitlesi olduğu söylenebilir (Hanay, 2009, 146).

Sanatçı büyük boyutlu tuvallerinde, yüzeyler üzerinde oluşturduğu dokular da, derin bir felsefenin anlamı gizlemiştir. Toprağı bir metafor olarak ele alan insanın yaşamını varoluşunu, toprağın yapısıyla ilişkilendirerek eserlerine yansıtmıştır (Hanay, 2009: 147).

Sanatçı, 1960'lı yıllardan itibaren, 1950'lerde oluşturduğu ve köy yaşantısını ele alan resimlerin yerini, çocukluğu ve gençliği sırasından yakından tanıma olanağı bulduğu "Toprak Adamları" almıştır (Ergüven, 1996: 70-94). "Kapı Önü", "Duvar Dibi", 80'li yıllarda "Korkuluklar" ve 1990' lardaki "Sorun-Sorum" başlığı altında hazırladığı resim dizisi ile devam etmiştir.

1954-83 yılları arasında Akademi de öğretim görevlisi olarak çalışan Neşet Günal günümüzde toplumsal gerçekçi alanda eserler üreten, birçok sanatçının da yetişmesinde önemli rol oynamıştır. Neşet Günal, gerek hocalığı gerekse sağlam bir desenle beslenen büyük boyutlu kompozisyonlarıyla genç sanatçıları figüratif ve toplumsal gerçekçi eğilimleri üzerinde derin izler bırakan bir usta olmuştur (Türe, 2002: 46).



Resim 3.23. Neşet Günal, "Duvar Dibi- IV", 1975, tuval üzerine yağlıboya, 139x210 cm., (Ergüven, 1996: 138-139).

Neşet Günal'ın seri olarak ele aldığı konulardan bir diğeri "Duvar dibi" ' resimleridir. Sanatçının en kalabalık ve birden fazla tiplmeyi bir arada gösterdiği kompozisyonlarıdır. Çoğunlukla sıra sıra ya da grup şeklinde duvar dibine biriken insanlar, eylemsiz ve duran bir vaziyette aynı istikamete doğru yönelmiş, çevreyi seyir halinde durmaktadırlar (Kılıç, 2008: 288).

Sanatçının bu diziyi sonlandırdığı 1975 tarihli, kapalı bir kompozisyona sahip, dikey ve yatay alanların denge kurgusu içerisinde ele alındığı görülen “Duvar Dibi IV” (Resim 3.23) ) isimli resminde sırtı izleyiciye dönük beş figür, kompozisyonun yarısına yakın alanını kaplayan yatay konumdaki duvar önünde uzaklara bakmaktadır. Bu figürler elleri belirli bir kararlılığın ötesinde görünmeyen yüzlerin fizyonomisi gibidir. Ufuk hattını bir uçtan diğerine kesen harabeye dönmüş ev kalıntılarının geçmiş ile gelecek arasında hangi zaman dilimini temsil ettiği tamamen algılayıcıya bırakılmış olarak öndeki duvarı tekrarladığı görülür (Ergüven, 1996: 132).

İç Anadolu bölgesinin daha çok köy ve küçük kent ortamının malzemeye bağlı, geleneksel yapı tipi, kerpiç, Eski Kapadokya bölgesi olarak tanımlanan Niğde, Nevşehir ve Kayseri çevresinin geleneksel mimarisi ise taş yapı geleneğe dayanır (Aktuna, 2007: 34). Bu iki malzeme, bu bölgenin Coğrafik yapısına bağlı olarak kolay temin edilebilmesi dolayısıyla da geleneksel mimarinin vazgeçilmez malzemelerinden ikisini olmuştur (Göğebakan, 1999: 50). Neşet Günal'ın, her ayrıntının inceden inceye işlendiği “Duvar Dibi IV” adlı tablosunda, ufuk hattını bir uçtan diğerine kesen harabeye dönmüş ev kalıntıları incelendiğinde bu bölgeye ait geleneksel taş mimarisinin kırsal alan uygulamalarının en güzel örneklerinden olduğu görülür. Bu tasvir bir anlamıyla da sahip çıkılıp korunamayan bir geleneğin bulunduğu son durumu göstermesi açısından önem arz etmektedir. Tablonun geneline hâkim olan atmosfer bu alanda da kendini hissettirmektedir. Tabloya hâkim olan renkler, mavi, mor yeşil ve kahve renginin valör kombinasyonlarıdır. Yüzeydeki bu renkler, henüz desen aşamasında görülmüş olmanın rahatlığıyla malzemeyi yönlendirirken her şey yerini, tanımlamakta zorlanılan bir atmosfer içerisine bırakır.

Neşet Günal, “Kapı Önü” dizisini, diğer dizilerinde olduğu gibi, bir tiyatro sahnesinde rollerini dağıtıp oyunu düzenleyen, metin, yorum, dekor, gibi öğeler arasında birlik sağlamaya çalışan yönetmen ustalığı ile kurgular. Kırsal kökenli yoksul yaşama bakışlarını betimler. 'Kapı Önü' dizisinde herhangi bir arka alan olmanın sınırlarını aşan, geleneksel



kırsal bir mimarinin parçası olan, sıvaları dökülmüş dış cephenin kapı önü sahnesi, sınıfsal bir kimliğe gönderme yapmıştır. Bu diziye bütün olarak bakıldığında, diğer resimlerde olduğu gibi bütün ayrıntıların görüldüğü resim yüzeyinde, kapı önü sefaletin sergilendiği bir sahnedir. Henüz sokak ile ev arasında tercihini yapmamış insanları (Ergüven, 1996: 102) bulunduğu bu ortam evin içinin adeta bir yansımasıdır. Sanatçının, Orta Anadolu'nun zor yaşam koşullarını betimlenmesinin yanında, beklide bir anlamıyla büyük şehirlere göçerliğin neticesinde ortaya çıkan gecekondu yaşamına bir göndermedir.



Resim 3.24. Neşet Günal, “Kapı Önü- IV”, 1977, tuval üzerine yağlıboya, 150x170 cm., (Ergüven, 1996: 121).

1977 tarihli “Kapı Önü IV” (Resim 3.24) resminde, yıpranmış bir kerpiç evin görünümünün arka alanı oluşturduğu kompozisyon, dikeyine üçe ayrılmış birinci bölümde karakteristik kadın figürü yerleştirilirken, sağdaki üçte ikilik alanda çocuk figürleri yer alır. Tabloda göz figürlere odaklanırken, resim yüzeyine kerpiç yapının, yıpranmış sınıfsal mesajının sanatçının klasik renk ve çizgisiyle, hâkim olduğu görülür (Günay, 2011:52).





Resim 3.25. Neşet Günel, “Yaşantı-II”, 1974, tuval üzerine yağlıboya, 225x200 cm., (Ergüven, 1996: 109).

Neşet Günel’in 1974 tarihinde yaptığı “Yaşantı-II ” (Resim 3.25) eserinde ise, resmin sol tarafında derme çatma bir çardak, çardağın hemen önünde kadın ve çocuk figürü yer almaktadır. Kompozisyonun üçte ikilik sağ bölümünde kucığında kız bir çocuğuyla ayakta duran ve yüzü sanat izleyicisine bakan erkek figürü konumlandırılmıştır. Sanatçının diğer resimlerinde olduğu gibi bu resminde de el ve ayaklar büyük boyutta resmedilmiştir. Resmin arka kısmında, yörenin geleneksel mimarisinin yer aldığı bir yerleşim görüntüsü içerisinde kerpiç evleriyle bir köy yer almaktadır. Gözün ilgi alanı içerisinde ufuk hattının hemen altına yerleştirilen bozkır atmosferi içerisindeki gecekonduyu çağrıştıran yoksulluğun ve yaşamın güç şartlarının bir göstergesi niteliğindeki bu meskenler, çevrenin sosyo - ekonomik durumuyla paralellik gösterir bir izlem yaratmaktadır (Girgin, 2009: 88).

#### IV.1.1.14. Rahmi Pehlivanlı (1926-1992)

Herhangi bir klasik sanat eğitimi almayan Rahmi Pehlivanlı, Portre ressamlığına, 1952 yılında Erzurum'da Aziziye kahramanı Nene Hatun'un resmini yaparak başlamıştır. Bir süre sonra dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar tarafından Atatürk'ün doğduğu evin tablosunu yapmak üzere Selanik'e görevlendirilmiş ve bu evin resmini çalışmıştır. Rahmi Pehlivanlı Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan IV. Murat tablosu ile bu müzedeki ilk çağdaş Türk sanatçısı olmuştur (Pehlivanlı, 2001: 7).

Rahmi Pehlivanlı'nın resimlerinde biçimsel doku ve alt kurgudan çok anlatıma yönelik değerlere önem kazanmıştır. Çizgi, desen, renk ve ışık, gölge dizgesi bir sıra içinde birbirini bütünlemiştir. Sanatçının renklerle aşırı oynadığı çalışmalarında desen ve biçim kurgusu belirsizliğe ve bulanıklığa giderken, renklerin karmaşasından doğan 'naivite', bir gerçeklik ile ifadesine erişmiştir (Yaldız, 2000: 12).

Hem portrelerinde hem de diğer kent ve doğa görünümündeki renk fırtınalarının ardında kimi kez "colorist" anlayış denebilecek kadar renkçi ifadeler (Örneğin Tunuslu Dansöz, Masumiyet vs. gibi), kimi kez ise de "tachisme" özellikleri gösteren lekeli yerleştirim yer almıştır. Renklerin fırtınası adını koyduğu bu ifade yöntemi ile sanatçı, anlatmak istediği asıl görünümü boyutsuzluktan kurtarıp belirgin duruma getirebilmeyi amaçlamıştır (Yaldız, 2000: 115).

Rahmi Pehlivanlı'nın sanat hayatında birçok büyük projelere başat olmuştur. Sanatçının ilk önemli proje çalışması; 11 Aralık 1978'den beri Anıtkabir'de Atatürk Özel Kitaplığı ve Sanat Galerisinde sürekli sergilenmekte olan 16 tablolu (Pehlivanlı, 2001: 10) 1926–1938 yılları arasında Türkiye'yi ziyaret eden yabancı devlet adamlarını Atatürk ile bir arada konu edinen, fotoğraflardan yararlanılarak yapılan "Atatürk Koleksiyonu" dur (Külebi, 1991: 24-25).

Sanatçının gerçekleştiremediği İkinci projesi ise Kurtuluş Savaşı'nı, dönem dönem, kronolojik bir sıralama içinde büyük boyutlu tuvalere günümüz teknolojisi ile birleştirerek resimlemek istediği serisidir. Bu projenin en önemli yanı, içerisinde bir Atatürk maketinin yer almasıdır. Bu projeye, Yağlıboya tekniğinde yapılmış Kurtuluş Savaşı panoramalarının yer aldığı sanat ortamında, Atanın kendi ağzından anlatımıyla, tarih

canlandırılacaktır. Sanatçının en büyük isteği bu projeyi devletin katkılarıyla bir müzede yeni kuşaklara sergileme arzusudur (Pehlivanlı, 2001: 9).

Rahmi Pehlivanlı 1989 tarihli “Bir Sokak, Safranbolu”( Resim 3.26) isimli eserinde Geleneksel Anadolu Mimarisi'nin koruma altına alınarak yaşayan en güzel örneklerinin yer aldığı Safranbolu'nun bir sokağını betimlemiştir. Geleneksel Türk Ev'lerinin yer aldığı bu belde, 19.yüzyılı andıran bu görüntüsünde açık bir kompozisyon olarak resmedilmiştir. Tam ortadan bakılarak çizilmiş kompozisyonda beşe ikilik sağ bölümde cami ve ahşap dükkanlar yerleştirilmiştir. Sol beşe üçlük bölümün önünde tek katlı biraz bakımsız görünen alışveriş dükkânları, üst kısımda ise geleneksel Türk evleri yer almaktadır. Sıcak renk armonileri içerisinde, yola düşen gölgelerin netliği ve açısıyla bir yaz günü ve hemen öğle sonrası resmedildiği düşünülen resimde yaşayan bir tarih görülmektedir.



Resim 3.26. Rahmi Pehlivanlı, “Bir Sokak, Safranbolu”, 1989, karton üzerine suluboya, 50x65 cm., (Kültür Bakanlığı, 2001: 342-343.).

Rahmi Pehlivanlı'nın üçüncü projesi ise, Türkiye'yi il ve ilçeleri birlikte, adım adım dolaşarak, "Renk Renk Türkiyem" başlığı altında (Pehlivanlı, 2001: 9) Türkiye'nin kentlerinin, kırsal yörelerinin, insanların gelenek görenek özellikleriyle tuvallere

aktarılmasıdır (Pehlivanlı, 2001: 10). Dört yüz guaş, suluboya ve ikiyüz yağlıboya yapıttan oluşan 1982'de başladığı (Külebi, 1991: 24- 25) bu projeye resimlenen Türkiye'yi tüm yönleriyle bütün dünyaya tanıtılabilmektedir (Pehlivanlı, 2001: 10). Bu seri aynı zamanda Anadolu'nun kırsal ve kentsel açıdan hızla yok olan değerlerinin ve geleneksel mimarisinin bir sanatçı duyarlılığıyla ele alınması yönüyle önem arz etmektedir (Gökakın, 2001: 18). Anadolu'nun pastoral bir belgeseli olarak Türk resim tarihinde hakkettiği yeri alacaktır (Gökakın, 2001:19). Sanatçının 1992 yılında beklenilmeyen ölümüyle bu projesi de yarım kalmıştır. Bazı eksik illere rağmen Rahmi Pehlivanlı'nın ve ortaya çıkan eserleri, şu anda Rahmi Pehlivanlı Kültür ve Sanat Vakfı merkezinde korunmakta, tanıtım ve müze çalışmaları sürdürülmektedir.

Rahmi Pehlivanlı, 1954–1989 yılları arasında, Cumhurbaşkanı Celal Bayar'ın portresini yaparak başladığı portre ressamlığı sürecinde Avrupa'dan Afrika'ya, Ortadoğu'dan Amerika'ya uzanan coğrafyada (Pehlivanlı, 2001: 8) yirmi iki tablodan oluşan Türk ve yabancı devlet başkanlarının portrelerini yapmış ve “Kralların Ressamı” olarak anılmaya başlamıştır (Külebi, 1991: 24-25).

### **3.1.2. Ulusallaşma Bağlamında Anadolu Geleneksel Mimarisinden Faydalananlar**

#### **IV.1.2.1. Turgut Zaim (İstanbul, 1906 – 1974)**

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı'nın öğrencisi olan sanatçı, bu yıllarda mimari görünümlere ilgi duymuş, İstanbul'un çeşitli köşelerinin ele alındığı manzaralar çalışmıştır. Kendi olanaklarıyla 1920'li yılların ortalarında Paris'e giden bir süre burada çalışan sanatçı (Arslan, 1997: 1960) burada bulunduğu süre içerisinde müzelerde incelemeler de bulunmuş ve İtalyan primitiflerinden etkilenmiştir (Tansuğ, 1976: 28). Paris'ten sanatı için birsey alamayacağını düşünmüş ve yurda dönmüştür (Arslan, 1997: 1960).

Akademiye döndüğünde soğuk karşılanan sanatçının, “her öğrencinin kendi toplumunda yetişmesi gerektiği” düşüncesi safsata olarak nitelendirilmiştir. Turgut Zaim, Hocası İbrahim Çallı tarafından “aklı başında olmayan bir öğrenci” olarak duyurulmuştur. Akademide beklentilerini bulamayan sanatçı, Konya'ya gitmiş, ilkokullarda gezgin (seyyar) resim öğretmeni olarak çalışmaya başlamıştır. Bir yıl sonra resim öğretmenliği

yapabilecek belgesi olmadığı için görevine son verildiğinden İstanbul'a dönerek akademiye bitirmek zorunda kalmıştır. Mezuniyeti sonrası Sivas Öğretmen Okulu'na tayin edilen sanatçı, bir yıl burada öğretmenlik yaptıktan sonra 1932 yılında Ankara'ya yerleşmiştir (Tansuğ, 1976: 28). Ankara yıllarıyla birlikte Orta Anadolu başta olmak üzere Güney Anadolu ve yurdun diğer bölgelerinde incelemelerde bulunmuştur. Yörükler ve Avşarlar'ın yaşantılarını yakından tanıma fırsatı bulan Turgut Zaim'in uslubu bu yıllarda biçimlenmeye başlamıştır (Arslan, 97: 1960).

Cumhuriyet Halk Partisi'nin "Yurt Gezileri" programı kapsamında 1939 yılında Kayseri'ye giden Sanatçı burada , "Erciyes", "Kıranardı Bağevi", "Huand (Honat) Hatun Türbesi", "Pınarbaşı", "Avşar Gelinleri", "Ürgüp", "Avşarlar" ve "Yaylaya Doğru (Avşarlar)" (Savacı 2010: 124) adlı resimlerini yapmıştır. 1942 yılında gittiği Kırşehir'de ise "Mucur Pazarı (kompozisyon)", "Köylü (2 adet Gravür)", "Avanos", "Bozkır", "Türkmen Pazarda", "Türkmen Başı", "Çocuklu", "Pazara Gidiş" isimli resimlerini Türk resim sanatına kazandırmıştır (Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri, 1998:202).

Sanatçı 1939 yılında Birinci "Devlet Resim ve Heykel Sergisi"nde, yurt "Erciyes" adlı resmiyle ikincilik ödülüne layık görülmüş (Öztop, 2003: 162), 1957 yılında gerçekleştirilen "18. Devlet Resim ve Heykel Sergisi"nde ikincilik, 1959 "19. Devlet Resim ve Heykel Sergisi"nde ise birincilik ödülü almıştır.

Turgut Zaim geleneksel minyatür düzeninden esinlenmeyi batı tekniğiyle bağdaştırarak kültürel kimliğimizi, yöresel özelliği içeren bir Bozkır üslubu oluşturmayı amaçlamıştır (Köksal, 1991:12).

"Yörükler Köyü" adlı (Resim 3.27) resminde Anadolu'nun geleneksel yaşamı içerisinde Yörükler betimlenmiştir. Açık havanın hâkim olduğu mekân anlayışı içerisinde bozkır yaşamı, köy doğası resmedilmiştir. Ön planda kilim üzerine kurulu bir sofranın çevresinde yemek yiyen çocuklar ve anneleri arka planda ise yine günlük yaşam içerisinde yöresel kıyafetleriyle figürler ve kerpiç ya da taş evleriyle bir köy resmedilmiştir. Işık gölgenin birinci planda tutulmadığı derinliğin ön, orta, arka, plan içerisinde verildiği kompozisyonda valör renklerin hâkim olduğu görülür (Özen, 2010: 144). Kompozisyonda tüm anlatımsal elemanlar yüzey üzerine dağılmıştır. Tablonun üçte ikilik bölümüne yukarıda da belirtildiği gibi yer sofrasında yemek yiyen kadınlar ve çocukları



yerleştirilmiştir. Geriye kalan üçte birlik bölümünde ise gökyüzü, günlük yaşam içerisindeki insanlar, toprak evlerden oluşan yerleşim birimi yer alır. Sanatçının resimlerinde çok sık olarak kullandığı Anadolu geleneksel mimarisi görüntülerinden bir planda, burada tekrar kullanılmıştır. Kompozisyonun ön alanı ile arka alanı arasındaki lekesel bağlantıyı sırtı izleyiciye dönük köylü kadın ve ayakta duran iki erkek figürünün bağladığı görülebilmektedir.



Resim 3.27. Turgut Zaim, “Yörükler Köyü”, tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 117,5x95,5 cm., (Özel, 1992: 44).

Sanatçının kompozisyonlarında yuvarlak ve mutlu yüzleriyle köylü kadınları, kızları, sevimli çocuklar figürleri ve erkekleri, yalın bir anlatım ve geniş yüzeylerde kullanılan renkleriyle yer almıştır. Yerel ve özgün bir üslup içerisinde işlenen konular, kompozisyon düzeni perspektif ve figür yorumları bakımından minyatürü anımsatmakla beraber ele aldığı Anadolu teması bakımından minyatürden ayrıldığı söylenebilir (Berk, 1970: 13).



Sanatçı, kültürel öğeleri yöresel kıyafetler, kilimler, testi vb. şekillerde resimlerine yerleştirerek köy yaşamını, Anadolu'yu ve Yörükleri kompozisyonel bir unsur olmaktan çıkararak gelenekleri, görenekleri gelecek nesillere aktaracak öğeleri de eserlerine aktarmıştır (Hanay, 2009:132).

Yaylada Yörükler temasını işlediği 1960-1969 yılları arasındaki eserlerinde anıtsal anlatımla birlikte alegorik niteliklere sahip figür gruplarına yer verilmiştir (Hatioğlu, 2010: 227).

Sanatçının kırsal yaşam alanlarının dışında kent yaşamını konu olan resimleri de bulunmaktadır. Bu kompozisyonlarında tekdüzeleşen bir kent yaşamı yerine bayram yerleri ve lunaparkların yer aldığı kalabalık figür gruplarının işlemiştir (Sezer, 1976: 13).

Yapıtlarında ayrıntıdan uzak yalın bir anlatım dilini tercih eden Turgut Zaim kendine özgü bir pentür üslubu ortaya koymuştur. Resimlerinin arka planında Anadolu Geleneksel mimarisine ait öğeler barındıran eserlerinde (Ağyürek, 2011: 50-51) milli ve yerel değerlere ait eğilimleri bulmak mümkündür. Batı resim anlayışı içerisinde yer alan temel kurallarını kavradıktan sonra Anadolu'yu ele alan eserler yapmış, figürü, kendi çağdaş üslubu doğrultusunda kırsal yöre dekorları içinde ve dengeli bir şekilde üsluplaştırmış ve Türkiye'de milli resmin temellerini oluşturan bir kimlik olara Türk Resim Sanatı tarihine geçmiştir (Karoğlu, 1995: 118-119).

Sanatçının eserlerine minyatür, bazen renk anlayışı, bazen istif düzeni, ya da kompozisyon olarak yansımıştır denilebilir. Ancak Turgut Zaim'in sanatsal tavrı, şematik tek düzeliğin ötesinde boşluğu hissettiren ve gerçeğe düşündüren bir mekân anlayışında renk ve ışığın getirdiği imkânları da kullanarak, açık koyu değerlere de yer vermesiyle birlikte resimlerini geleneksel tarzdan ayıran özgün bir boyuta taşımıştır (Elmas, 2000: 100).

1940'lı yıllarla birlikte Türk resim sanatının gündemine oturan, ulusallık-yöresellik tartışmaları yaşanmadan önce kişisel ve sanatsal tavrıyla bu eğilimin güçlü temsilcilerinden birisi olacağını göstermiştir (Hanay, 2009: 134). Sanatçı Anadolu'ya yapıyı gezileri sırasında gözlemlendiği Anadolu manzaralarını, köy ve köylüleri, yörükleri fotoğraflamış veya eskizlerine aktarmıştır. Turgut Zaim gezi sonrası atölyesinde eskiz ve

fotoğrafları, büyük boy yağlıboya tekniğinde yaptığı kompozisyonlara aktararak eserlerinin alt yapılarını oluşturmuştur (Tansuğ, 1976:13).

Turgut Zaim, Anadolu temalı resimlerini, bir çeşit toplumcu romantizmle yorumlamamış, Anadolu'yu ve Anadolu insanını yaşamın zor koşulları altında bezgin ifade biçimlerine sokmadan, Anadolu'nun onurlu durusunu ifade etmiş gibidir adeta. Anlamları, ciddiyet gizli yüzlerin ağırbaşlı gösterişli kaygılarında aramış ve bu arayışlarını eserlerinde betimlemiştir (Tansuğ, 1976: 16).



Resim 3.28. Turgut Zaim, “Yörük Köyü”, tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 55,5x60 cm., (Yaman, 2012: 283).

Bir Yörük köyünü betimlendiği bu tabloda (Resim 3.28) resim yüzeyi dikeyine üç bölünmüş birinci ve üçüncü bölüme geleneksel iki Türk evi yerleştirilmiştir. İki ev arası

alanın yatayına kesilmiş ufuk hattı altına cami ve arka alanına ise bir yerleşim merkezi yer almıştır. Kompozisyonun bütününde kullanılan resimsel öğelerin Anadolu'nun yerel motifleri olduğu görülebilmektedir.

Gerçekçi anlayış algılamasında mekân, figürlerin gerçekleri ve görevsel yapısı içerisinde birlikte gelişerek anlam ve önem kazanmıştır denilebilir. Sanatçının eserlerinde hamur açan, çocuğunu emziren, eşeğini yükleyen kadınları, zurna çalan çocukları, üzüm gözlü sıpaları, yumuşak tüylü Orta Anadolu keçileri, halı dokuyan genç kızları, pazaryerinde dolaşan delikanlıları, yün eğiren yörük köylüleri, inandırıcı bir mekân içerisinde tasvir edilmiştir (Büyükişleyen, 1991: 21).

Bir açık hava ressamı olarak görebileceğimiz Turgut Zaim'in eserleri incelendiğinde kızgın güneşin kavurduğu bir yaz mevsimine veya sert yaşam koşulları ile insanları sıkıntıda bırakabilen kış mevsimine rastlamak çok mümkün olmamaktadır. Sanatçının resimlerinde genelde hâkim olduğunu düşündüğümüz Anadolu insanının umudunu ve yaşam sevincini yansıtan mevsim, bahar olarak görülebilmektedir. Kendine özgü düzeni ve renkleriyle bahar mevsiminin serinliği hissedilir adeta, bu bahar tüm zamanı, seçme yaparak toplanan bir araya getirilen ışığı, güneşin kendisi olan gölgesini yitirmiş soyutlanmış bir dönem aralığıdır. Bu aralık içerisinde ayrı ayrı duran parçaları ustaca bir araya getirebilmekte ve bir arada yaşatabilmektedir (Tansuğ, 1976: 11).

Figür kümelerinin arka planındaki peyzaj sanatçının düşüncesinin ve gözlemlerinin imgeleri gibidir. Portre gerçekçiliğini önemsemeyen sanatçının, figürlerin, bireysel olarak yüceltilmesinden de kaçındığı görülür. Kompozisyon içerisindeki küme düzenlemelerini gerçekleştirirken figür grupları dışındaki diğer resimsel elemanları da istifleyerek ilişkileri hiç koparılamayacak bir bütünün kümeleri olarak düzenlemeye çalışmıştır düşüncesi çıkarılabilir. Resimlerine hâkim olan yumuşak valör renklerin dışında yer yer, ön, orta ve arka planlarda koyu bir renk vurgusuna rastlamak mümkündür.

1963-1965 yılları arası "Bozkır Türküsü" adını verdiği resimlerinde, günlük yaşam görüntüleri içerisinde epik bir ifade biçimiyle, köylü grupları anıtsal bir ifadeyle bir araya getirilmiş alegorik bir bütünün parçaları gibi düzenlenmiştir. Bu düzenlemeler realizm-idealizm zıtlığına koşut gibi algılanabilmektedir. Resimlerin arka planında yer alan kerpiç evleriyle bir orta Anadolu köyü, ön planda ise insan kümelerinin bulunduğu alanlar yer

aldığı görülür (Tansuğ, 1976:17). Kompozisyonlarının genellikle arka planında da Anadolu geleneksel ev mimarisini yansıttığı söylenebilecek sanatçı (Çeken, 2004: 96), 1972 yılında Milliyet Sanat Dergisi'ne kendi kaleminden aktardığı yazısında; geleneksel mimarisi, resim sanatı ve süsleme sanatları olan bir ülkenin içerisinden yetişen sanatçıları bu birikimin ürünü olması gerektiğini savunmuştur. O güne kadar yapılan ve yapılmakta olan yabancı yöntem veya akımları benimseyerek eserler veren sanatçıları onaylamadığını belirten sanatçı, bir ülkenin sanatçısının bunları taklit ettiği sürece kendi kimliğini bulamayacağını ve bu tesirlerin gölgesinden kurtulamayacağını ifade etmiştir (Tansuğ, 1976: 20).

Turgut Zaim'in kompozisyonlarında tekrarlanan tasarım şemaları yer alırken bu şemalarda alt, üst ön ve arka plan ilişkileri olarak benzerliklerin olduğu görülebilir. Sanatçının eserlerinde, yüzey üzerindeki mekân, figür betimlemeleri değişirken genel atmosfer ve iklim aynı kaldığı görülür. Hareket açısından ölçü zorlamalarının görülmediği kompozisyonlarında, figürler genellikle durağan bir yapı içerisinde kapalı gruplaşmalar meydana getirmiştir. Hareket eylemlerinin görülmediği resimlerinde zaman zaman "Göreme peyzajı önünde keçi sürüsü ve keçi güden oğlan" adlı resminde olduğu gibi hareket yönelişlerinin olduğu dikkat çekmektedir. Görünüm ve yapıca bir değişiklik göstermeyen köy yaşamının sarsıcı karşıtlıkların bulunmadığı sakin ortamında, köy kavramının bütünselinde bulduğu anlam neticesinde yaptığı eserler, sanatçının kendi resimsel dilini oluşturabilecek bir kaynağı, sanatının anlamını ve üslubunu Anadolu bozkırının biçimlerinde bulduğu düşüncesini güçlendirir (Tansuğ, 1976: 23-31).

Sanat anlayışının temel kaynağını geleneksel Türk resim sanatı içerisinde arayan ve bu arayışı çağdaş bir anlayışla değerlendirerek minyatür sanatının verileriyle batı tekniklerini birleştirerek yeni bir sentezde sunan Turgut Zaim, 1930'larla birlikte resim sanatımız içerisinde ulusallık arayışlarının da ilk örneklerini vermiştir denilebilir (Elmas, 2000: 99).

### **3.1.1.2 Bedri Rahmi Eyüboğlu (Görece, 1911 – 1975)**

1930'ların sonlarına doğru Avrupa'daki sanatçılarda görülen geleneksel sanatlara olan ilgiye, Bedri Rahmi Eyüboğlu' da kayıtsız kalmamış, dönemin millî sanat söylemine paralel olarak, Sanatçı modern olan sanatlarla, geleneksel olan sanatların sentezini yapma çabasına yönelmiştir (Işık, 2007:112).

Sanatçıları korumak, sanatçı ile halkı yakınlaştırarak yurdun güzelliklerini saptatmak, yeni sanat ile eski halk arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmak, İstanbul'un dışarısına çıkamayan sanat ve sanatçıyı, Anadolu gerçeği ile yüz yüze getirmek ve İmparatorluk kültüründen Cumhuriyet kültürüne geçişi, bu yolla duyumsatmak niyeti olan Yurt Gezilerinin, ilerleyen yıllarda Anadolu'nun, Türk resim sanatı içerisinde dikkate alındığı düşünülürse, bir anlamda amacına ulaştığı söylenebilir (Yaman, 2003: 216-229).



Resim 3.29. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Edirne’de Eski Sokak (Muradiye de Bir Sokak)”, 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38 x 46cm.,(Erol, 1984: 67)

Bu Yurt gezileri kapsamında, 1938 Eylül’ünde Edirne’ye giden Bedri Rahmi, Edirne’de bir ay kalmış burada doğa görünümlerinden oluşan, insan figürünün yer almadığı kompozisyonlarını tuvaline aktarmıştır (Turan, 1984: 68). Bu resimler arasında: “Kirişhane’de Hamam”, “Tunca Boyu”, “Arda Boyu”, “Çarşı İçi, Muradiye’de Kahve”, “Arda Boyunca Eski Değirmen”, “Çarşı İçinde Eski Hamam”, “Muradiye’de Eski Sokak” (Resim 3.29), “Saat Kulesi”, “Gazi Mihal’de Minaresiz Cami”, “Kirişhane’de Dağlar” (Savacı, 2010: 91) isimli resimleri bulunmaktadır. Sanatçının burada gerçekleştirdiği resimleri arasında o dönemin Edirne’sinin geleneksel mimarisine yönelik ipuçları bulmak mümkündür.

1940 yıllarla birlikte yeniden gündeme gelen Çağdaş Türk Sanatı'nın oluşumunda ulusal değerler ve kaynaklardan faydalanma sorunsalına 1930'lardan itibaren farklı yaklaşımlarla eğilen, çözümler arayan Bedri Rahmi ve Turgut Zaim halka ve halk sanatlarına en büyük değeri vermeleriyle birlikte oluşum arayışlarını sürdürdükleri görülür. Sanatçı bir kilimi, bir minyatürü, yapıtlarında açıkça göstermekten çekinmemiştir (Turan, 1984: 71).

1942 yılında Yurt Gezileri kapsamında Çorum'a gitmiş, burada kaldığı üç ay içerisinde; "Han Kahvesinde Saz (Kompozisyon)", "Pazardan Dönüş", "İskilip-Çorum-Köylüler", "Hamur Açımlar(Çorum)", "Mecitözü-Sabah", "Çorum (Faytonlar)", "Mecitözü-Dağsaray Köylüsü, Meydan", "Çorum İskilip (Yivlik)", "Han Önünde", "Mecitözü (İğdeli Gelin)", "Üçetek", tablolarını yapmıştır (Savacı, 2010: 216).

1942'deki Çorum gezisinden sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu'nda görünmeğe başlayan insana ve yerel konulara dayanan düzenlemeler, incelendiğinde Sanatçının Anadolu'yu, Çorum'da keşfettiği düşüncesi çıkarılabilir. Artık Anadolu, onun resminde ve kimliğinde, dinmeyen bir sızı oluşturacaktır (Erol, 1984: 68). Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim gibi Anadolu toprağına ve yöresel motiflere yönelen sanatçıların, bu yönelişlerindeki en büyük etkilerden birinin Yurt Gezileri olduğu söylenebilir.

Sanatçı ilerleyen yıllardaki sanat anlayışını, Anadolu kültürüne ait verileri kendi çizgi ve renk anlayışı doğrultusunda yorumlamıştır (Hanay, 2009: 34). Anadolu kültürlerinden beslenen bu resim anlayışı, yeni bir sentez oluşturma yolunda uğraşlarla devam etmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, 1950'den sonra oluşturduğu eserlerinde ise, soyutlama anlayışının iyice belirgin olmaya başladığı görülür. Önceki dönemlerinde zaman zaman yer verdiği perspektif ve derinlik algılaması, artık ortadan kalmış, Geleneksel Türk Resmi'nin bir alanı olan minyatürdeki istifleme sistemi kompozisyonlarında görülmeye başlamıştır.

Sanatçının birçok kompozisyonunu renk ve çizginin olmadığı, görünen ya da görünmeyen benekler üzerine kurguladığı gözlemlenebilmektedir. Çizginin; noktaların bir araya gelmesiyle, rengin ise; piksellerin bileşiminden oluştuğu bilinciyle hareket ederek noktayı bazen gözün algılayabileceği boyutlara çıkartarak, resmin plastik yapısına yardımcı eleman olarak bazen figür ve nesnelere, bazen mekânı ön plana çıkarmak için kullandığı düşünülmektedir (Kılıç, 2008: 158).



Bedri Rahim Eyüboğlu, eserlerinde oldukça zengin renkler kullanmış ise de, onun renkçiliği Anadolu süsleme sanatı unsurlarının zengin ve çeşitli renkler içermesi nedeniyle, kullanılan renkler bir tercih değil, doğal bir yansıtmadır. Ona göre biçimler kalıcı fakat renkler geçici olup, nesnelere hangi renge boyatılırsa boyatılsınlar, özgün biçimlerini daima korurlar.

Eyüboğlu, çizgiyi önemli bir evrensel ve mutlak ifade aracı olarak kabul ederek, rengin tek başına ifade aracı olamayacağını, biçime bağlı ve tamamlayıcı bir yan eleman olduğunu düşünmektedir (Kılıç, 2008: 151).

1950'lerde kırsal kesimden kentlere başlayan göç hareketi, 1960'larla birlikte kentlerde yeni bir sosyo-kültürel alanlar yaratmış, şehirleri gecekondularla kuşatmıştır. Ne köylü ne de kentli olarak kendilerini tanımlayabilen, geriye dönüşü olmayan ama geleceği de belirsiz bir kitlenin oluşturduğu bu çevrede adeta kendine özgü bir kültür ve yaşam anlayışı doğmuştur. Birbiri üzerine yığılan bu yaşam alanları, bireyleri köylü kimliğinden çıkartarak kendi kurallarına adapte etmiş ve kendi dünyasına yerleştirmiştir. Adeta günümüzde inşa edilmiş babil kulesini çağrıştıran üst üste yığılan gecekondular, beklide geçmişinde getirdiği birikimi dışlayarak yüzyıllardır süregelen geleneksel bir mimari konut algılamasından dışında, yozlaşmış kendine özgü mimariyi yaratmıştır.

1960 sonrası Türk resim Sanatı, çarpık yapılaşma, gecekondulaşma ve göç gibi sosyal ve kültürel bir olguya, içerik yönünden değilde, biçimsel yönden yaklaşmıştır denilebilir. Özellikle çarpık yapılaşmanın yarattığı kentsel dönüşümün etkileri üzerinde durmuştur. Bu duruş minyatür sanatının istif tekniğini kullanarak görsel diline dönüştürülmüştür. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turan Erol, Nuri İyem ve Oya Zaim Katoğlu gibi sanatçıların içinde bulunduğu bu süreçte üretilen eserlerdeki kompozisyon anlayışı içerisinde ele alınan gecekonduların topografik konumlarının, Matrakçı Nasuh'un mekân istif anlayışı ile yakın bir paralellik gösterdiği söylenebilir (Işın, 2013).

1960 sonrası Türkiye'sinde geleneksel mimarinin, aşırı değişime uğramış örnekleri olarak karşımıza çıkan köyden kente göçün sonuçları olan düzensiz kentleşmenin bir uzantısı, gecekondular gerçeğine, yukarıda da belirttiğimiz gibi tarafsız kalmayan sanatçılardan Bedri Rahmi Eyüboğlu, yerleşim alanlarının ve toplumun, değişen demografik yapısını eserlerinde kırsaldan kente yönelen bir tutumla ele almıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun

resimlerine 1971’de giren gecekondü teması, sonraki çalışmalarında da kendi öz sanat anlayışının folklorik ve nakışsal özelliklerini koruyarak devam etmiştir.



Resim 3.30. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Sarı Kondu”, 1973, tuval üzerine akrilik boya, 70 x 100 cm., (Şerifoğlu, 2008: 462).

Büyük kentleri çevreleyen sarp tepelere kadar, kaşla göz arasında sarıp sarmalayan bu mimari istilanın resim diliyle anlatımına kişisel bir yaklaşım getiren Bedri Rahmi’nin bu sanatsal dilinde, bu mimari yapılar ayrıntıya önem veren nesnel bir gerçekçilikle betimlenmemiştir. Çocuksu bir renk şenliği içerisinde büyüme, çoğalma olgusuyla vurgulandığı izlenimi yaratır. 1964 tarihli “Kondü”, 1973 tarihli, “Sarı Kondü” (Resim 3.30), ” Pırpır Kondü”, “Gecekonduların Büyük Mavisi” ve 1974 Tarihli ”Gecekondular” adlı resimlerinde sanatçının yüzey tasarımında büyük lekeyi ve ana motifi gözden yitirmek istemeyen renkçi bir ressamın yaklaşımıyla hareket ettiği ve gecekondü imgesini beneklere dönüştürerek kompozite ettiği gözlemlenir (Erol, 1984: 139).

Resimlerinin konusu olarak halk kültürü ve geleneklerini esas alması, renk kullanımındaki değişkenliği, derinlik ve perspektif kurallarını, soyutlama anlayışına paralel olarak reddederek istifleyici bir sistem kullanması, olgunluk ve sanat yaşamının son dönemlerinin ortak özellikleri arasında yer alır. Bu açıdan bakıldığında eserleri, “Bedri Rahmi’nin” ya da

“Bedri Rahmi'nin resmi gibi” dedirtecek bir üslup bütünlüğü gösterdiği söylenebilir (Kılıç, 2008: 162).

Sanatta, dünya çapında var olabilmeyi, sanatın tüm toplumca ya da milletçe benimsenmesine bağlayan ve evrensel özellik için yüzde yüz yerli olanı savunan Bedri Rahmi Eyüboğlu (“Bedri Rahmi”, 1975: 10-11) şair, ressam, eğitimci olarak, Türk resminde yerellik ve ulusallık kavramlarına yeni bir boyut getirmiştir. Eserlerine halk bilimi ve kültürünü, yeni sanatsal sentezler oluşturmak bağlamında kullanmıştır denilebilir.

Her türlü malzemeyi sanatında kullanan (Işık, 2007: 112) Bedri Rahmi, değişik teknikte eserler üretmiş, sanat üzerine düşüncelerini derlediği birçok kitapla da ülkemiz sanat kültürünün zenginleşmesine katkıda bulunmuş, Türk resmine yön veren çok sayıda sanatçı yetiştirmiştir denilebilir (Karoğlu, 1995: 120-121).

### **3.1.2.3. Mehmet Pesen (İstanbul, 1923 – 2012)**

Anadolu’yu ve köylü temasını, resimlerinde ağırlıklı olarak işleyen Mehmet Pesen, geniş bir bakış açısıyla figürlerin bütünleştirildiği doğayı ele almıştır. Kompozisyonlarına, grupsal figürler ve peyzaj ağırlıklı olarak yaklaşmıştır (Hanay, 2009:43). Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi ve On’lar grubunun üyesi sanatçı, eserlerinde folklorik öğeleri, işleyen yaklaşımıyla yöresel-ulusal bir karakter sergilemiştir. Batıdaki sanatsal gelişmelere uzak kalmayan Mehmet Pesen, kendimize özgü sanatımızın oluşumunda, kültürel değerlerimizin özü oluşturması gerektiğini savunmuştur (Girgin, 2009: 73). Mehmet Pesen’in sanat anlayışındaki ulusallık, ne konu ne de göndermelerde bulunan folklorik öğelerden kaynaklanır, ulusallık doğrudan resmin kendine özgü dili içerisinde irdelenmesidir.

Mehmet Pesen’in ölçülü bir deformasyon ve lirik bir soyutlamanın ön planda olduğu ilk dönem resimlerinde göze çarpan, renkçi ve lekeci tavrıyla, zaman zaman Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun resmine yakınlık gösterdiği söylenebilir. Ancak bu dönem eserlerinin, Bedri Rahmi etkisinde yorumlanması eksik ve yanlış bir değerlendirmeye neden olabilir. Sanatçının eserlerinde, özgün olma çabasıyla birlikte, çağdaş Türk resminin estetiğini oluşturma düşüncesinin egemen olduğu görülür. Bu çerçevede sanatçının eserleri, batı

sanatına tavır almadan, soyut resmin tatlarından ustaca yararlanmış, çağdaş, özgün ve yerel bir kimlik arayışının ürünleridir denilebilir.

Sanatçı, 1950’li yıllarda, soyuta yaklaşan, nakışçı bir anlayışa yönelmiş, oylum yanılısamısından kaçan, iki boyutlu, folklorik göndermeler içeren resimler yapmıştır. Soyuta yaklaşan figürleriyle, figür dışı nesnelerin resimsel bir bağ oluşturduğu, resim yüzeyinde, parça bütün ilişkisini resimsel bir devingenlikle çözümlenmiştir. Bu eserlerinde renkçi olduğu kadar lekeci bir kimlik taşıdığı, soyutlama ve gerçekçilik arasında bir dengenin arandığı, valör sorunu üzerinde durulduğu renk, leke, benek uyumunun egemen olduğu görülür. Soyut ile somut resim arasında kurduğu sentez, somuttan soyuta geçişin sınırında kaldığı söylenebilir (Gönenç, 1993). 1955 yılında başladığı “Horozlar” serisi ile birlikte, 1952 tarihli “Horon”, 1956 tarihli “Kastamonu” ve 1960 tarihli “Çayda Çıra” gibi resimleri, Sanatçının bu dönemini betimleyen eserlerine, örnek verilebilir (“Mehmet Pesen’in 1944-1970 Nakış Dönemi”, 2013).

1960’larda tüm sanatçıların ilgi odağı haline gelen, resimlerde çeşitli malzeme kullanımı ve lekese soyut anlatımlar, Mehmet Pesen’i de etkilemiştir. 1955 yılında motifsel yorumlarla başladığı “Horozlar” serisini, 1965 yılının sonlarında itibaren kum ve boya karışımlarıyla soyut anlatımlara yönelmiş, 1966 tarihli “Kırmızılı Kumlu Horoz”, “Sarı Yeşil Kumlu Horoz” gibi resimleriyle yeni yorumlara dönüştürmüştür (Giray, 1993). 1971’de “Kağnılar”, 1974’de “Horoz”, “Halay”, “İmece” resim dizilerinde (Pesen, 1988), Kontur, siyah-beyaz ve renk örtüşmesi anlayışından uşaklaştığı görülen Nedim Günsür, önceki sanat evreleriyle organik bağı koparmadan, çıkış noktası figür ve doğa olan ancak, figürler ile mekânın oldukça belirsizleştiği soyut resim izlenimi veren, lekeci ve çok renge girmeyen bir anlayışın hâkim olduğu resimlere yönelmiştir (Gönenç, 1993).

1974’te “Karadeniz”, 1975’te yapmaya başladığı “Gelin” ve “Toprak Altı Evleri” (Resim 3.31) eser dizileriyle minyatüre gönderme yapan Sanatçının bu eserlerinde, önceki eserlerinde olduğu gibi çıkış noktasının figür ve doğa olduğudur. Ancak figür ve mekân netleşmesi bakımından önceki eserlerinden farklılık gösteren bu resimlerinde, figürlerin küçüldüğü, resimlerde mekân içinde mekânlar oluştuğu ve netleştiği, aynı zamanda bir minyatür tadı taşıdığı söylenebilir. Mehmet Pesen’in bu resimleriyle birlikte, eklektik bir biçem ve resim anlayışı içerisinde, soyut bir lekecilik anlayışı ile minyatür tatlarının sentezine yöneldiği söylenebilir.



Resim 3.31. Mehmet Pesen, "Toprak Altı Evleri", 1976, tuval üzerine yağlıboya, 25x70 cm., (Türkiye İş Bankası, 2001: 7).

İlerleyen yıllarda, her biri bir önceki eserinden daha çok öznelleşen büyük renk lekeleri, anlatımın kurgulandığı mekânlara, mimari dokular kent sembollerine dönüşmüş, giderek figürsel anlatım küçülmüştür. 1980'li yıllarda ise tuvallerin kenarlarını dolanarak resimleri çerçeveleyen bordürlere dönüşmüştür. Aynı zamanda lekelerin değişimiyle birlikte, netleşen resimsel mekânlar ve figür düzenlemeleriyle birlikte ritim ve devingenlik öne çıkmıştır.



Resim 3.32. Mehmet Pesen, "Anadolu Kompozisyon", 1979, tuval üstüne yağlı boya, 58x100 cm., (Pesen, 1988: 36).

Mehmet Pesen, 1970'lerin sonlarına doğru, "Kapadokya" serisi gibi resimlerinde, daha net resimsel mekânlar ve figür düzenlemelerine yönelmiş, figür ve mekânlar arasındaki organik bağ bir resim gerçeği olarak daha netleşmiştir. Figür ve mekân düzenlemelerindeki



ritim ve devingenlik öne çıkmıştır. Sanatçı, ürettiği “Anadolu Kompozisyonları” (Resim 3.32) serisi ve 1980’ler de yaptığı “İstiklal Savaşı” resimlerinde Türkiye’yi, haritasal bir şablon içerisine sokmadan simgeleyen kompozisyon düzenlemelerine yönelmiştir. Mehmet Pesen’in, bu kompozisyonlarda çıkış noktası olarak, minyatürel bir resim yüzeyinden hareket ettiği, geçmişle organik bağlarını koparmadan, yurt renklerinin ezgisel atmosferini resim diline dönüştürme çabası içerisinde olduğu görülür.

Açık bir kompozisyon şemasına dayalı bu dönem eserlerinde, resim yüzeyi zenginleşmiş, özellikle de “Anadolu” düzenlemelerinde temalar, kendine özgü bir tasarım içerisinde bütünleşme çabası içerisine girmiştir. Mehmet Pesen, sanat yaşamının başlangıcından o güne resimlediği temalarını, bir arada ve yeni bir biçimle işleyerek, “minyatürel” bir görseleğe dönüşmüştür. 1987 yılına kadar sürecek olan minyatüre göndermeler, bu yıldan başlayarak özellikle de “Gelin” serilerinde, minyatür çıkışlı bir resim anlayışına yönelmiştir (Gönenç, 1993).



Resim 3.33. Mehmet Pesen, “Kapadokya” 1979, tuval üstüne yağlı boya, 18 x 62 cm., (Pesen, 1988: 37).

Sanat yaşamı boyunca, Anadolu’nun insanı, köyünün güncel yaşamı resimlemiştir. Yukarıda değindiğimiz diğer 1975 sonrası resim serilerinin yanında, Konya, Bursa, Kaş, Bodrum. Diyarbakır’ın yanı sıra, Karadeniz kentlerinin doğal ve yaşamsal kesitlerini, özellikle de İstanbul’un semtleri, çarşıları; tarihi yapıları ve köprüleri acımasızca yok edilmeye çalışılan güzellikleri, minyatür’ün şematik ve iki boyutlu kuruluş çatısı altında, kendisine özgü sanatsal yorumla betimlemiştir (Giray, 1993). Mehmet Pesen, bir minyatür ustası stilizasyonu ile kentsel dokular içerisinde Anadolu Geleneksel Mimarisi’nin çeşitli örneklerini özgün sanat diliyle sunumlara dönüştürmüştür (Günyaz, 1999).

Orta Anadolu’da Erciyes Dağı’nın coğrafik olarak etki alanı içerisinde bulunan asırlar



boyunca burada yaşamış medeniyetlerin kültürünü barındıran ve yaşatan Kapadokya bölgesi, Sanatçının 1979 tarihli “Kapadokya” (Resim 3.33) adlı resminde kılasık sanat anlayışla betimlenmiştir.

Karakteristik mekansal görüntüsü içinde günlük yaşam sahnelerinin resmedildiği eserde tamamı ön cepheden resmedilmiş üst üste istiflenmiş konutlarıyla geleneksel taş mimarisini kapsayan yerel bir görünüş dikkat çeker. Ön planda hem sağa ve sola hareket halinde hem de durağan figürler yer alır. Büyük lekeler doğa ve mimari yapıların alt renk temelini oluşturur (Türe, 2002: 84). Yatay hareketlerin hâkim olduğu kompozisyonda ağaçlar dikey hareketlerle resme devingenlik katmakta, arka planda mavi-gri tonlarında yer alan organik görünüşlü tepeler ağaçlarla oluşturulan devingenliği desteklemektedir. Figür gruplarının arkasında orta planda yer alan beyaz renkli geleneksel mimari öğelerle tepeler, arka plandaki ritmik hareketleri yinelemektedir. Bu ritmik hareketler kompozisyonun kurgusuna devingenlik katmaktadır (Hanay, 2009: 153-156). Sonuç olarak geleneksel mimari öğelerin, doğaya ait öğelerle ortak bir ritmik bir yapı içinde ele alındığını söylenebilir.



Resim 3.34. Mehmet Pesen, “Bursa Kompozisyon”, 1983, tuval üstüne yağlı boya, 12x48 cm., (Pesen, 1988:56).

1983 tarihinde yaptığı, “Bursa Kompozisyon”unda (Resim 3.34) bu kentin Geleneksel Mimari’sinin en güzel örneklerini klasik minyatürel kompozisyon anlayışı içerisinde bir araya getirmiştir. Diğer mimari betimlemelerinde olduğu gibi mimari öğeler, batılı anlamda perspektif algısı yaratmaz. Derinlik etkisi, perspektifsel kaçış yöntemiyle değil, büyük, orta küçük form birlikteliği içerisinde, tamamı ön cepheden, üst üste istiflenmiş kümeleşmeler birlikteliğiyle resmedilmiştir. Yatay hareketler, ağaç ve minarelerin dikeylikleriyle dengelenmiştir. Mekânın gri lekesel değerleri önünde açık renler kullanılarak yerleştirilen mimari öğeler eserin tamamına hâkim bir rol üstlenmiştir. En ön planda figürler, yüzey üzerinde günlük yaşamın içerisindeki yerlerini almıştır.

### 3.1.2.4. Nedim Günsür (İstanbul, 1924-1994)

1924 yılında Ayvalık'ta doğan Nedim Günsür, 1942 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun olmuştur. Okuldaki arkadaş grupuyla kurdukları, "10"lar ismini verdikleri sanat topluluğu içerisinde yer almıştır (Ayan, 2006: 9).

Nedim Günsür'ün sanat anlayışına giren biçim ve temalarla birlikte toplumsal ilgi ve plastik değerleri öğrencilik yıllarından başlayarak, Paris yıllarında dahi kırılmaya uğramadan devam ettiği görülür. Sanat yaşamı boyunca organik bir bağ oluşturacak bu motif ve temalar, zenginleşerek sürmüştür. Öğrencilik yıllarının hemen sonrasında yakın çevresinden yola çıkarak almış olduğu notlar üzerinde temellendirilerek devam eden insanı merkez alan yaklaşımı, gözlemden ve yaşanmışlıktan beslenerek olgunlaşmıştır. Savaş, hastalık, göç, yalnızlık, ayrılık, acı ve umut gibi temalarla yeni boyutlar kazanmış, gerçek dünyadan kopmadan içselleşen kurgulara doğru genişlemiştir (Ayan, 2006: 11).

1948'de Akademiyi bitiren sanatçı, Fransa Devleti'nin Akademi'yi birincilikle bitirenlere vermiş olduğu altı aylık bir bursu kazanarak Paris'e gitmiştir. Bursu bittikten sonra kendi imkânlarıyla 1952 yılına kadar Paris'te kalmıştır. Bu süre içerisinde Paris'te müze ve galerilerde incelemelerde bulunmuştur. Nedim Günsür Paris merkezli sanat etkileri taşıyan ilk başlarda yarı soyut, giderek ise tam soyut, çizgi, açık-koyu ve renk gibi plastik elemanların olabildiğince yalın ve katışıksız kullanıldığı resimler yapmıştır. Sanatçı Paris'te karma sergilere katılmış ve kişisel sergiler açmıştır (Tansuğ, 1976: 175). Günsür, Türkiye'de ilk kişisel sergisini de Fransa'dan gönderdiği resimlerle, 1951 yılında Maya Galerisi'nde gerçekleştirmiştir (Özsezgin, 1983).

Nedim Günsür yurda döndükten sonra, 1952'de resim öğretmeni olarak atandığı Zonguldak ve Zonguldak Ereğlisi'nde kömür işçilerinin trajik öykülerini anlatan, toplumsal eğilimli iki boyutlu ve yarı soyut resimler çalışmıştır (Uzunoğlu, 2008: 153). Figüratif ekspresyonizm olarak tanımladığı bu resimlerinde madencilerin işinin zorluğunu, insanların yaşadığı korkuları, endişeleri, yorgunluğu tuvallerinde yansıtmış ve konuyu dramatize etmeden objektif bir şekilde betimlemiştir (Hanay, 2009: 150). 1959'da İstanbul'a yerleştikten sonra da madenciler serisine devam etmiş aynı zamanda yerleştiği, ahşap evleri, konakları, yalıları, Arnavut kaldırımlı sokakları, tarihsel anıtları ve Boğaziçi

kıyılarıyla o eşsiz pitoresk görünümüleri artık sunamayan bu kenti, yoksul halkı, yoksul çevresi, yoksul evleri, yoksul eğlenceleri ve yoksul direnişi ile resimlerine konu etmiştir (Tansuğ, 1976: 176-178).



Resim 3.35. Nedim Günsür, “Tepe Mahalle”, tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 97x34 cm., ( İşanç, 2008:74).

1940’ların sonlarıyla birlikte başlayan köyden kente göçün, özellikle sanayi merkezli kentlerde, 1950’li yıllarda doğurduğu çarpık kentleşme ve gecekonlaşma soruna (Hanay, 2009: 43) duyarsız kalmayan sanatçı, 1960’lı yıllarla birlikte, kentleşme ve sanayileşme sorunlarına eğilmiş, fabrikaları, işçileri, gurbetçileri ve gecekondu mahallelerini konu alan resimler yapmıştır (Uzunoglu, 2008: 153). Kırsal alanlardan büyük kentlere hızlı göçün doğurduğu konut ve barınma ihtiyaçları, ekonomik zorluklar, insanları kentin dışında satın aldıkları ucuz aralarda veya kamu arazilerinde yasal olmayan imarsız evler yapmaya zorlamıştır. Bir süre sonra buralarda oluşmaya başlayan altyapısı ve üst yapısı olmayan gecekondu kentler çözümü giderek zorlaşan problemleride beraberinde getirmiş, toplumun ve hükümetlerin ortak bir sorunu haline dönüşmüştür.

Sanatçının tarihi bilinmeyen “Tepe Mahalle” (Resim 3.35) adlı resminde, çarpık ve düzensiz yapılaşmadan ortaya çıkan sorunlara göndermelerde bulunan ve köyü anımsatan betimleme yer almıştır. Günsür’ün gecekondu temalı resimlerinde, gecekondu yıkımını yapanlar (Resim 3.36), bu yıkım karşısında çaresiz kalan bireyler ve yıkıma direnenler, az gelişmişliğin bir göstergesi olarak betimlenmiştir (Ayan, 2006: 25). Kentlileşemeyen ya da kentsel değerleri benimseyemeyen, kentsel yaşama ve kültüre uyum sağlayamayan kırsal alanla kent arasında sıkışmış bir kitleyi (Arısoy, 2010: 71) , toplumsal gerçekliğin duyarlılığıyla, sosyolojik açıdan yoksulluğun sınırları içerisinde ele alarak eserlerine yansıtmıştır (Hanay, 2009: 43).

Naifsel özellikler taşıyan sanatsal anlayışıyla yukarıda sözü edilen toplumsal içerikli figüratif yapıtlara eğilen (Giray, 2007: 322) Nedim Günsür'ün, Zonguldak resimlerindeki kitlesel bütünlük, şematik ve soyutlayıcı eğilim, ilerleyen yıllarda Türk halk sanatı geleneği ile ilintili bir anlatıma dönüşmüştür (Uzunoğlu, 2008: 153). Bu dönem eserlerinde minyatür etkilerini hatırlatan daha gelenekçi, bir anlatım sezilirken, bu etkileri çağdaş bir yorumla figüratif, şematik ve geometrik olarak işleyen bir anlayış sergilediği görülür (Hanay, 2009: 88).



Resim 3.36. Nedim Günsür, “Gecekondu Yıkımı”, tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 32x67 cm, ( İşanç, 2008:76).

Sanatçı, doğayı ve içerisinde bulunan yapı, nesne ve figürleri çok yakından incelemiş, kendine özgü bir dünya içerisinde bu öğeleri yeniden bir araya getirip kurgulayarak, kendi sanat üslubunun yaratmıştır. Resimlerinde kullandığı mekânların çoğu, doğa görünümünden oluşmuştur. Bu doğa görünümünün büyük bir bölümü kurgusaldır ve bu kurguda değişik zaman dilimleri içerisinde algılanmış ya da yaşanmış farklı yerler resim dili içinde bütünleştirilerek kullanılmıştır (Gönenç, 2012: 112).

Nedim Günsür'ün eserlerinde, 1949 tarihli "Rouen Katedrali" resmiyle başlayan mimari-mekân birlikteliği, 1950'li yılların ikinci yarısından sonra ki kompozisyonlarında daha ağırlıklı olarak yer almış, kurgusal mekânlar içerisinde bina, ev ve sokak olarak son dönem resimlerine kadar devam etmiştir (Ayan, 2006: 13). Sanatçı toplumsal gerçekçi anlayışıyla, dönüşüme uğramış yerel mimari yapılar olarak ele aldığını düşündüğümüz dünyanın her yerinde rastlanabilecek konut formlarını yaşadığı coğrafyanın sosyo kültürel ve sosyo

ekonomik atmosferi içerisinde kendine özgü üslubuyla yansıtmıştır. Sanatçıyı özel kılan bu yönüyle işlediği gecekondular temalı resimlerinde, kıraç tepelere kondukları toplumsal koşulların neticesi oluşan bu evler, çağdaş pek çok sanatçının da işlediği temalar arasında yer almıştır. Kimi sanatçılar gecekondularını farklı istiflemelerle kompozite ederken kimileri ise modern yapıların doldurduğu bir kentte, farklı anlamlar yükleyerek betimlemiştir. Nedim Günsür ise gecekonduların yıkımını, bu yıkımlar sırasında, insanların korunakları olarak kabul ettiği bu yapıları korumak için verdikleri mücadeleleri ve mücadelelerin birer tamamlayıcısı olan gecekondularını, sessiz, kuru ve özensiz yuvalar yığını olarak resimlemiştir (Tansuğ, 1976: 188).

Kent görünümü içerisinde ele aldığı geleneksel mimari unsurlarda ise tahta perdeyle çevrili bahçe içindeki ahşap evler, geleneksel mahalle yapısı, geride mimariye katılan yeşermiş ağaçlarıyla nostaljik bir çağrışım yaratır.



Resim 3.37. Nedim Günsür, “Eski Sokak”, 1980, tuval üzerine yağlıboya, 39x61cm.,  
(Ayan, 2006:188).

1980 tarihli “Eski Sokak” (Resim 3.37) adlı resminde kapalı bir kompozisyon içerisinde geleneksel mahalle yapısı betimlenmiştir. Eserin, mekan kurgusunda, yatay iki dikdörtgenle belirlemiş yer ve gök oranlamalarına dayalı temel kompozisyon şeması kullanılmıştır. üçte ikilik yukarı dikdörtgen alana gökyüzü yerleştirilirken aşağıda kalan

dikdörtgeni ise yer düzlemini oluşturmuştur. Yer ve gök düzleminin belirlendiği yatay kurguyu, yatay-dikey karşıtlığına dayalı geometriksel dengeye dönüştürerek dikeyine üçe böldüğü yüzeyde, birinci ve üçüncü bölümlere evleri konuşlandırmış ortada kalan alana ise insan figürleriyle birlikte diğer tamamlayıcı unsurları yerleştirmiştir. Lekesel olarak ise açık üzerine koyu, koyu üzerine açık ton karşıtlıklarına dayalı bir kurguyu kullanmıştır.

Nedim Günsür, kompozisyonda orta bir bölü üçlük alana yerleştirdiği bir grup insan, omzunda terazisiyle yoğurtçu, çevresi kadın ve çocuklarla sarılmış merkepli satıcıyla, geleneksel bir mahalleyi yaşatır gibidir. Genel yapı malzemesi olarak ahşabın kullanıldığı görülen karagöz oyunundaki evleri çağrıştıran yapıların çekmeli pencere önlerinde saksıda çiçekler yer alırken, pencereden sokağı seyredenler ve evler arasına asılmış rengârenk çamaşırlar bu ortamın huzurunu birlikte yaşarlar (Tansuğ, 1976: 190).

Nedim Günsür; Madenciler, Savaş Resimleri, Onuncu Köy Dizisi, Kızamık, Lunaparklar Bayram Yerleri, Panayırlar, Düğün Alayları, Cambazlar, Palyaçolar, Küçük Satıcılar, İnşaat İşçileri, İşsizler, Dalyan ve Dalyan Bekçileri, Gecekondu ve Gecekondu Yıkımları temalarını resimlemiştir. Göçerler ve Gurbetçiler Dizisi, Kuşlar, Damlar, Antenler, Uçurtmalar, Balonlar ve Baloncular, Vitrinler, Sokaklar, Trenler, Balıkçılar, Çardaklar, Pamuk Toplayanlar, İskeleler, Yel Değirmenleri, Kar Resimleri ve Gün Batımı gibi dizi resimlerinde bildiğimiz bir dünyayı, kendine özgü yorumuyla tuvallerine aktarmıştır.

Sanatçı bazı resimlerinde plastik eleman olarak açık-koyuya, bazılarında çizgi ve dokuya kimi zamanda karşıt renklerin kullanımına öncelik vermiştir. Ele aldığı her konunun plastik dile dökülüşünde, izleyiciyi, yeniden yaratılmış duyumsanabilen gerçekçi düşsel bir dünyayla karşı karşıya getirmiştir (Ayan, 2006: 31). Resim yüzeyinde yer alan öğelerin, soyutsal bir geometriye indirgenmeden figüratif ile soyut arasındaki sınır bölgede, somuttan soyuta ulaşma noktasında tutulduğu görülebilir (İşanç, 2008: 36).

#### **IV.1.2.5. Ali Demir (Kayseri,1931- )**

1931 yılında Kayseri'nin Darsiyak köyünde doğan Ali Demir'in, 1947 yılında başlayan sanat yaşamı, 1968'den itibaren Anadolu'dan izlenimleriyle devam etmiştir. Eserlerinde ağırlıklı olarak kahverengi, sarı ve turuncunun tonlarını kullanan sanatçının üslubunun



oluşumunda kullandığı renk açılımlarının özel bir yeri olduğu görülmektedir. Sanatçı için kahverengini Anadolu toprağının simgesi olarak kullanmış, Türk İnsanın ve coğrafyasının kendisine özgü ulusal dokusunu Anadolu'ya ait resminin oluşumunda, öncelikli tema kaygısı olarak ele almıştır (“Ali Demir”, 2013). Anadolu insanın ve bu coğrafyanın yaşam alanında yer alan olgulara yönelmiş, sarı ve kahverenginin tonlarıyla harmanlandığı bir renk armonisini çok renkli bir palet yerine, seçimlik renklerle eserlerine uygulamıştır (Sarıaslan, 2008: 30).



Resim 3.38. Ali Demir, “Köy peyzajı”, 1975, tuval üzeri yağlıboya, 80 x 100 cm., (“Ali Demir”, 2013)

Binlerce yıllık bir birikimi üzerinde taşıyan Anadolu bozkır, üzerinde üretip var eden hayatı devam ettiren insanının yaşam, çile, sevinç ve acısıyla bütünleştirmiştir. Bütün bu yaşanmışlığa rengini veren toprağı, zaman zaman tek düze olarak algılanabilecek bir betimlemeyle resimlerine aktarmıştır. 1975 Tarihli “Köy peyzajı” (Resim 3.38), adlı resminde Anadolu Bozkır üzerinde geleneksel mimarisiyle bir yerleşim alanı günlük yaşamı içinde resimlenmiştir. Kompozisyonda Anadolu'nun geleneksel taş ve kerpiç mimarisi köy evleriyle, Selçuklu'nun kültürel ve tarihsel mirası kümbet uyumlu bir

birliktelik sergilerken, Kapadokya'nın toprak evleri olduğu tahmin edilen yerleşim birimleri ise bu birlikteliğe eşlik eder görünmektedir.

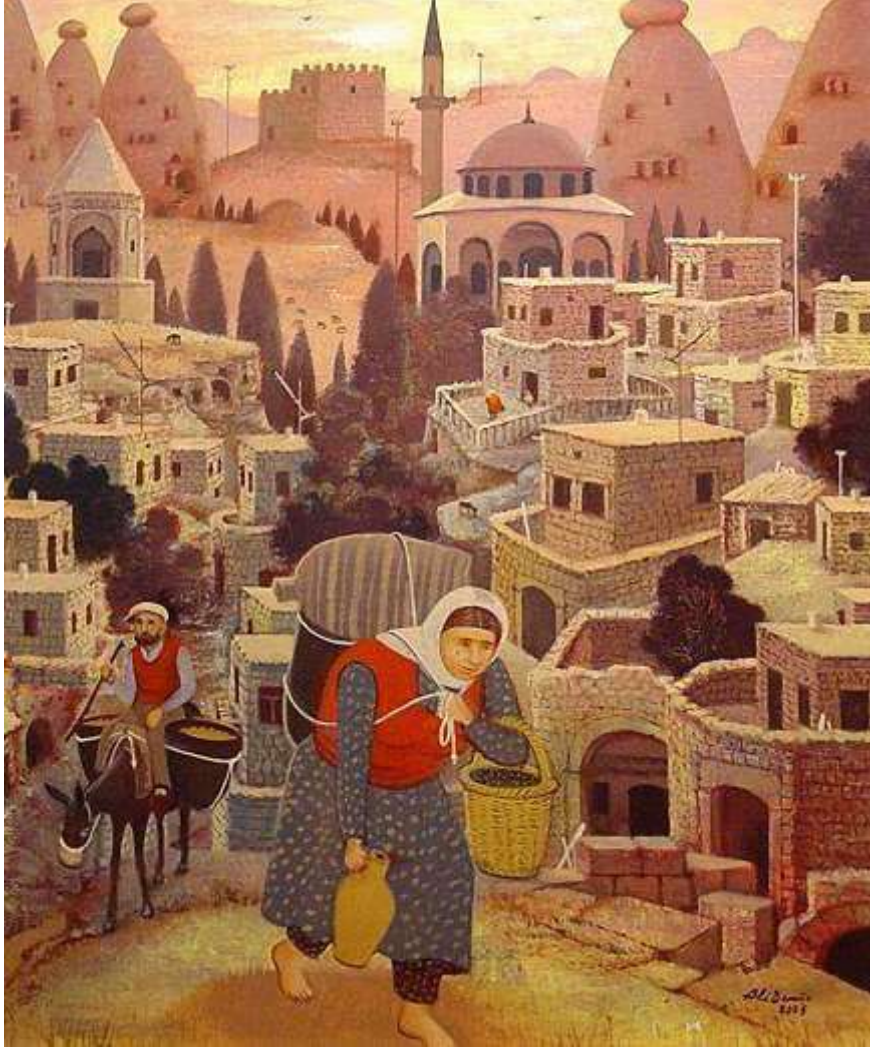
Sanatçının benimsediği bu anlatım dili, renkten arınmış bir palette vücut bularak bir plastik kurgulanışa dönüşmüş, kurgulanışı ortaya çıkaran kurgunun varlığı borçlu olduğu, toplumcu bir maya ile karıştırılmış hamurun resimsel öyküsünü oluşturmuştur denilebilir. Ali Demir'in öykülerin kahramanları her yönleriyle üzerinde yaşadıkları coğrafya toprağının rengini almıştır. Yaşanılan yerlerin atmosferik ortamını yansıtan bu durum, bazı sanat eleştirmenlerince, tek düzelik, bir eksiklik, yetersizlik ya da lirik bir anlatımın söylem biçimi olarak değerlendirilebilmektedir (Aksun, 1989).

Çağdaş Türk resminde Anadolu imgesinin, sanatçı hassasiyetiyle ele alınması cumhuriyetin ilk yıllarından sonra 1938-1943 yılları arası yurt gezileri programıyla sanatçılara sağlanan olanaklar neticesinde gerçekleşmiştir. Bu program dâhilinde birçok ressamımız ilk kez Anadolu'yu ve Anadolu insanını duyarlı bir gözle inceleme olanağı bulmuş, Anadolu imgesiyle somut biçimde yüz yüze gelmiştir. Devletin, bu kültür programının arkasında toprağa ve yöresel öğelere bağlı, gerçekçi bir akım oluşturma eğiliminin bulunduğu söylenebilir. Bir başka ifadeyle, Anadolu'nun değişik coğrafi bölgelerinde yer alan, yaşanan ve gözlemlenen yerlerin sanatçıda bıraktığı yaşamın içinden kaynaklanan izlenimlerin ve Anadolu imgesinin, kalıplaşmış popüler heveslere kapılmadan özgün görüşlerle birleştirerek, resimsel bir duyarlılık içinde bir sanat diline dönüştürebilmesi (Özsezgin, 1978: 43) amaçlanmıştır denilebilir.

Yurt gezileri programlarının ruhuna uygun hareket ettiği görülen Ali Demir'in geleneksel mimari, doğa ve insanı tema olarak aldığı Anadolu betimlemelerimde sarı rengin, çorak ve çatlak Anadolu toprağının ağaçsızlığa ve susuzluğa karşı olan haykırışını, sessiz kuru görünümüyle ağacın ise, ormana ve yeşile olan bir özlemi simgeleşerek ifade ettiği düşünülebilir (Sariaslan, 2008: 30).

Sanatçı, 1969 yılında "Anadolu Sonbaharı" adlı resmiyle "Devlet Resim ve Heykel Sergisi"ne kabul edilmiş, 1970 yılında ise TRT Kültür Bilim Sanat Ödülleri Resim Heykel Yarışmasında "Anadolu" isimli resmiyle ödül almıştır. 1967-1987 yılları arasında konusunu Türkiye tarihi ve topraklarından alan "Irmak" resimleriyle yurdun gerçeklerine üslupsal renkleri ve kendisine özgü sanatsal bir bakış açısıyla yaklaşmıştır (Sariaslan,

2008: 33). Ali Demir'in Anadolu ve Kurtuluş Savaşı betimlemelerinin yanında, resimlediği bir başka teması ise, minare, kubbe, Galata Kulesi'yle simgeleşen İstanbul'dur. Sanatçının resimlerinde İstanbul (Aksun, 1989: 7), simgeleşen yapıları ve geleneksel mimarisiyle farklı bir görsel anlatımsal dile dönüşmüştür denilebilir.



Resim 3.39. Ali Demir, “isimsiz”, 2005, tuval üzeri yağlıboya, 80 x 100 cm., (“Ali Demir”, 2006)

Sanatçının akademik eğitim yoluyla batıyı birebir almak yerine ulusal değerlerimize ve insanımıza dayanan bir anlayışı benimsediği görülür. Ali Demir, ulusal sanat adına yapılan, bir kilimin usluşturulmasını ya da minyatürün uyarlanması da yeterli olmadığını, ulusal sanatın, toplumun yapısının özünüyle uyumlu bir şekilde bütünleşmesi gerektiğini savunmuştur. Sanatçının ulusal ve yerel duyarlılığın, kendimize özgü, kendi gereçlerimiz ve kendi biçimlememizle ortaya çıkıp özgün bir sanat diline dönüşerek sonuca ulaşmasıyla ulusal sanatın varolabileceğine inandığı görülür (Köksal, 1986: 57-58).

Ali Demir, Anadolu insanı geniş bir açıdan yaşadığı gerçeklikler içerisinde (Özsezgin, 1978: 37-38) resimlemiş, bozkırın tersine kentleşmeye doğru ilerleyen kargaşalı süreçte insanlığın içinde koruyabildiği saflığı gösterebildiği kadar, toplumsal olgunlaşma ve gelişime karşı olan uzaklığını da görsel bir alaycılıkla (Sarıaslan, 2008: 49) resimlerine aktarmıştır.

1980’li yıllardaki günümüze yaptığı resimlerinde Anadolu’yu, konu aldığı bölgenin karakteristik özellikleri ve geleneksel yaşam biçimleriyle betimlemiştir. 2005 tarihli “İsimsiz” (Resim 3.39) adlı resminde Kapadokya bölgesinde bir köy, diğer resimlerinde olduğu üzere günlük yaşam sahnesi içinde bölge insanları ve geleneksel mimarisiyle yöresel kimlikleri korunarak resimlemiştir. Kompozisyonda Kapadokya bölgesinin geleneksel taş mimarisi bütün özellikleriyle vurgulanmıştır

Kırsal alandan kentlere göçün neticesinde kentlerde oluşan köy kültürü, köyleşmiş kent görüntüleri resimlerinin büyük çoğunluğunda tasvir edilen sahneleri oluşturmuştur. Aynı konuyu resimleyen diğer sanatçıların aksine sanatçı, tıka basa doldurulmuş çarpıklaşmış bir kentleşme yerine, oturmamış, karmaşık, çelişkili ve yoğun bir yaşam trafiği içerisinde çeşitli işler içerisindeki çocuklar kadınlar ve gecekonduları işlemiştir (Köksal, 1986: 58).

Kendi ifadesiyle, Naif bir sanatçı olmadığını belirten sanatçı, Klee’ye, Mondrian’a, Jackson Pollock gibi sanatçıların üslupsallıklarına karşı olduğunu belirtir (Sarıaslan, 2008: 108). 1966 yılından 2008 yılına kadar 83 kişisel sergi, 13’ü Almanya ve Hollanda’da olmak üzere 88 karma sergiye katıldığı (Sarıaslan, 2008: 127) söylenebilir

#### **IV.1.2.6. Erol Akyavaş (İstanbul, 1932- 1999)**

Erol Akyavaş’ın, ilk dönemini oluşturan 1950’lili yıllarda, lekesel, "Soyut Dışavurumcu" eserler ürettiği, ilk resimlerinden son dönem resimlerine kadar yaptığı çalışmalarında figüre sınırlı bir yer verdiği görülür. Sanatçının, 1950’lerde gerçekleştirdiği figürsüz soyut lekesel çalışmaları, 1960’larda figüratifi çağırıştırır lekesel soyut algılamının ağırlık kazandığı resimlere dönüşmüş 1960’ların ikinci yarısıyla birlikte iç mekânın öncelikli olduğu enteryörler yapmıştır. 1975’li yıllarda tuğla duvar görüntüsünü çağırıştırır yanal yüzeyler, fayans karo döşemeler ve yüzeyleri aynı dokusal alanlarla kaplanmış üç boyut



etkisinde geometrik prizmalarla bütünleşen iç mekân kompozisyonları devam etmiştir (Kılıç, 2008: 312-315). 1980'lerin başında ise tuval yüzey üzerinde birbiriyle organik bir bağı olmayan nesne ve eşyaları kompoze edilmiş, perspektif kurallarına uymayan fantastik iç mekânlar yaratılmıştır (Kılıç, 2008: 318-319) denilebilir.

Mimari bir yapı amacına uygun olarak işlevsel ve estetik açıdan yılların verdiği bir gelenek içerisinde nasıl planlanıp yapılıyorsa, Erol Akyavaş'ın resimleri de bir sanat yapıtının kendisine has anlatımsallığı içinde estetiğe uygun biçimlerin seçilip tasarlanmasıyla oluşmuştur. Bu anlamıyla resimlerinin yüzeyini oluşturan elemanlar bir yapının tasarım, planlama ve uygulama sürecinde olduğu gibi belirli aşamalardan geçtikten sonra tuvallerine aktarılmıştır denilebilir.

Sanatçının resimlerinde kendini hissettiren mimari yaklaşım hem konu olarak hem de biçim olarak duvar dokularında kendini göstermiştir. Enteriyör resimleriyle beraber erken dönem eserlerinde de dolaylı olarak görülen mimari öğelerin eserlerde, soyut enteriyör, yüzey bölmeleri geometrik istif ve parçalanmalarla soyutsal kent dokuları (Resim 3.40) içinde yer aldığı söylenebilir (Kılıç, 2008: 330).



Resim 3.40. Erol Akyavaş, 'İsimsiz', 1955, tuval üzeri yağlıboya, 92 x 178 cm., (Çoban, 2013).

1967'de kesin olarak New York'a yerleşen sanatçının eski uygarlıklardan farklı dönem ve coğrafyalardan etkilenerek yaptığı çalışmalarında minyatür etkileri sezilir. Matrakçı Nasuh'un sefer yolları üzerinde resimlediği şehirleri kuşatan şato ve surları hatırlatır

geometrik bir disipline sahip olduğu görülür. Erol Akyavaş'ın Batı sanatının teknik veri ve birikimlerini, doğu felsefesi ve dini kültürleriyle harmanladığı, yeni tentezlerle kendi sanat dilini ortaya koymaya çalıştığı söylenebilir (Ağyürek, 2011: 58).

1970'lerde figür ve mimarinin kullanıldığı, sıra dışı mimari perspektiflerin yer aldığı, geometrik yapıları resimler yoğunluk kazanmaya başladığı görülür. Kuşbakışı çizilmiş kale resimleri, piramit (Resim 3.41), tuğla ve karolardan oluşan iç mekânlar, duvarlar ve köşe kesitleri dönem resimlerinin temalarını oluşturmuştur. Erol Akyavaş 1970'lerin sonlarında yaptığı resimlerinde mimari başlı başına bir konu olmuş, mistik ve derin anlamlar yüklenen mimari formlar sonsuzluğa giden süreklilik içinde, renk ve ışığında egemenliğinde kompoze edilmiştir (Dolmacı, 2008).



Resim 3.41. Erol Akyavaş, “Duvarlar”, 1979, tuval üzerine yağlıboya, 45,5x35 cm., (Giray, 2010: 209)



Şehir manzaralarını (Resim 3.40) kendine has bir şekilde yorumlayan Matrakçı'nın, sanatçıyı etkilediği düşünülmektedir. Matrakçı'nın titiz işçiliği, stilize edilmiş gerçekçiliği ve kuşbakışı bir perspektifle resimlediği kale, gemi, mimari yapılar, Akyavaş'ta çizgisel bir gerçeklikle karşılığını bulmuş, kendine has semboller kullanılarak, yeniden tasarlanıp biçimlendirilmiş (Aladağ, 2011: 146-147), kendisine özgü bir dille resimlere yansıtılmış (Tansuğ, 1988; 264) denilebilir.

### 3.1.2.7. Devrim Erbil (Uşak 1937, -)

Devrim Erbil 1952 yılından itibaren soyutlamalarla başlayan kasaba ve kent görünümünü kimi zaman boyasal, kimi zamansa çizgisel yüzey düzenlemeleri şeklinde devam etmiştir (Akdağlı, 2007: 40). Sanatçı, doğadan yola çıktığı 1960'lı yıllardaki resimleriyle çizgisel ağırlıklı kompozisyonlar gerçekleştirmiş, mavi rengin hakimiyetindeki bu eserlerinde insan ve doğayı işleyerek keskin sert çizgilerle oluşturulan ritimsel yüzeyde öznel bir soyutlamaya yönelmiştir (Erdemci vd., 2008: 250). 1970'ler de Geleneksel Anadolu mimarisine ait dokuları çizgisel resim diline çevirmiştir. Bu dönem çalışmalarında yukarıda da söylenildiği üzere Matrakçı Nasuh'un şehir krokilerinden etkilenmiş olduğu söylenebilir. 1980'li yıllarda Geleneksel mimarinin birer ürünü sayabileceğimiz İstanbul camilerinin kaynak alındığı resimlerini yapmış, kent dokuları, ağaçlar ve İstanbul, kompozisyonlarındaki yerini korumuştur (Akdağlı, 2007: 40). Çalışmalarında klişeleşmiş soyut kalıplara ve renkçiliğe düşmeyen Sanatçı, doğa, kent, mimarlık yapıtlarını perspektif dışı iki boyutlu bir anlatımla tuvallerine aktarmıştır (Arslan, 1997: 531-532).

Devrim Erbil kültürel ve tarihsel bir miras olan İstanbul'u resimlerinde nesnel bir yorumlamayla ele almış, kent mimarisini yalın bir kurgu sistemi içerisinde yeniden yorumlamıştır (Erdemci vd., 2008: 18). Sanatçının kuşbakışı kompoze ettiği İstanbul peyzajları ve Anadolu kasabaları gibi resim dizilerinde, Osmanlı minyatürünün ünlü nakkaşı Matrakçı Nasuh'un topoğrafik bir bakış açısıyla yaptığı eserlerinden etkilendiği söylenebilir (Tansuğ, 1995: 95).

Matrakçı Nasuh'un kent algılaması, sanatçının resimlerinde kendi tasarımları için bir alt yapı oluşturmuş, geleneksel biçimlerin kalıpları arasında sıkışmamıştır. Çizgi, biçim ve

doku itibarıyla Matrakçı Nasuh'un minyatürleri ile buluşmak, bütünleşmek ve özümsemek istenmiştir. Sanatçının bu sanatsal tutumu ne modern sanatı icra edenlerin nede geleneksel sanat savunucularının eleştiri alanında yer almamış, kendi sanat serüveni içerisinde sanat üslubunu bugünlere kadar sürdürebilmiştir. Devrim Erbil'in, 1960'lardan bugüne diğer sanatçılardan ayrılan en önemli yönünün, geleneksel kaynakları eserlerinde tamamen erimiş olması nedeniyle, eserlerinde geleneksel yönün ön planda hissedilmemesi olduğu söylenebilir (Kılıç, 2008: 335).

Doğa kaynaklı görüntüleri ustalıklı biçimlendiren, sanatçı doğa, ağaçlar Anadolu kasabaları ve İstanbul temalarını kendine has plastik bir düzenleme içerisinde çizgisel bir dilin hâkim olduğu grafiksel tasarım algısında kompozisyonlara dönüştürmüştür (Ersoy, 1998: 61).

Köy, kent, kasaba gibi yerleri konu aldığı resimlerdeki en belirgin özellik, tuvale aktarılan yerin en önemli yapının esas plastik eleman olarak kabul edildiği ve yüzey kurgusunun bu geleneksel mimarinin etrafında şekillendiğidir. Resimlerdeki bir meydan, mimari, anıt veya akarsu resimlenen yerleşim alanının kendisini hissettiren esas karakterlerinden birisini oluşturmuştur (Ergüven, 1995:72).



Resim 3.42. Devrim Erbil, "Anadolu Çeşitlemeleri", 1973, tuval üzerine akrilikboya, 98x149 cm., (Akbulut, 2011: 36-37).

Özgün bir sanat yaratmanın kaynağını yerel sanatların sanatçının özünde yarattığı yeni sentezlerde arayan Devrim Erbil, geleneksel sanatlarımızı şematik tarafla değil, plastik

biçimlendirme anlayışıyla kompozisyonlarını kurgulamıştır. Sanat yaşamının başlanıcından itibaren değişmeyen bu tasarım kurgusu çalışmalarına devam etmiştir. Sanatçı diğer bir anlamıyla sanatını yönlendiren arayışını biçimlendirme öğeleriyle değil bu öğeleri besleyecek kaynakları geleneksel sanatlarımızda aramıştır (Kılıç, 2008: 336).

Yerel kentin ve doğanın bir yorumcusu olan Devrim Erbil, kente ve doğaya yukarıdan geniş bir açıyla bakmış, açık kompozisyon şemaları kullandığı tuvallerinde sınırlarını aşan bir bütünlük hissi uyandırmıştır. Bir anlamda evrensel potaya öz kültür ve geleneklerin penceresinden bakmıştır denilebilir (Kılıç, 2008: 336).

Sanatçının eserlerinde görülen monokrom armoni tuval yüzeyinde (Akdağlı, 2007: 41) kendine özgü bir atmosfer yaratır. Orta griye yakın bir etkiyle kullanılan renkler minyatürle çağdaş bir dil arasında bir bağ kurmuştur. İlk çalışmalarındaki lokal renkler zaman içerisinde yerini ayrıntıcı, parçalardan bütünü oluşturan bir anlayış sistemine dönüşmüştür (Akdağlı, 2007: 43). Çizgisel yüzey duyarlılığı geleneksel Türk resmi'nden çıkarılan sentezlerle çağdaş bir yoruma ulaşmıştır. Bir soyutlama üslubu içerisinde dokusal bir yapı sistemine dönüşen Anadolu'nun geleneksel mimari unsurları olan sokaklar ve evler (Yurdigül, 2010: 112) çizginin sonsuz olanaklarından yararlanılarak (Ersoy, 1998: 61) başka dünyalara yol almıştır denilebilir.



Resim 3.43. Devrim Erbil, “Anadolu Çeşitlemesi”, 1973, tuval üzerine yağlıboya, 97x294 cm., (İş Bankası, 2011:34–35).

Devrim Erbil'in, çizginin ağırlığını hissettirdiği ancak kompozisyonda ön plana geçmeyen “Kasabalar” serisinde çizgisellik çağdaş anlayış içerisinde giderek bağımsızlaşmış mekân yanılısamasının sınırlı kırılımlarıyla özgün bir boyuta ulaşmıştır (Ergüven, 2008: 17).

Perspektifsel etkilerin görülmediği Anadolu Çeşitlemeleri' (Resim 3.43) dizisinde minyatür sanatında görülen istifleme ve tasvir sanatı dikkati çektiği gözlemlenir. Kullanılan imgelerde zaman ve mekân duygusunun ortadan kalktığı görülür. Bu resimleri bir başka yönüyle Anadolu'da dokunan halıları çağrıştırmaktadır denilebilir (Şentürk, 2011: 90).

Bu kompozisyonlar kimi zaman boyayla kimi zaman ise baskı teknikleri kullanılarak, çizgisel bir kurgu içerisinde oluşturulan ahenkli ve ritmik dokular ile uygulamalara dönüştürülmüştür. Sanatçı çalışmalarında bir devinim ve titreşim yakalamaya çalışmış, zamanın ve kendisinin değişimine paralel olarak bir yetkinlik ve olgunluğa ulaştığı söylenebilir (Özer, 2011: 199).

Geleneksel Türk resminden alınan esinlerle üretilen özgün yapıtlarda sanatçının amacının geleneği sürdürmek değil, geleneğin üzerine yeni anlamlar koyabilmek olduğu düşünülebilir (Girgin, 2009: 76). Sanatçının "Anadolu Çeşitlemeleri" (Resim 3.42 ) dizisi yöresel bir duyarlılığın yüzey dokusuna yansıdığı çalışmaları arasında yer almıştır. Anadolu'nun kırsal yerleşim alanlarının sanatsal topografyasında yer alan mimari formlar Devrim Erbil'in bir araya getirdiği kompozisyonlarda özgünlüğe dönüşmüştür denilebilir (Ergüven, 1995: 70).

Klasik Anadolu görünümünden dışında farklı bir yorumla yapılan "Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı Üzerine Çeşitlemeler" (Resim 3.44) adlı eserinde biçim ve çizgilerin birlikteliğinde üst üste istiflenmiş evler yer alır. Yatay olarak beşe bölünen tuval yüzeyinde beşte dörtlük alt alana ayrı ayrı bölümlere doğa ve evler yerleştirilmiştir. Yatay alan bölüntüleri çoklu dikey bölüntülerle desteklenerek kesitlere ayrılmış ve sonra kesitler birleşerek bütünü oluşturmuştur. Kırmızı, kahve, mavi rengin hâkim olduğu yüzeyde Anadolu kasabasının yerel mimari öğeleri ile doğası, soyutlamacı lekesel ve çizgisel bir yaklaşımla Anadolu farklı bir perspektiften betimlenmiştir (Girgin, 2009: 78–79).

Çağdaş bir nakkaş davranışıyla doğa ve mekân ilişkisi içerisinde Anadolu çeşitlemelerini Türk resim sanatına kazandıran sanatçı, İstanbul ve doğa görünümünde de doğal ve çizgisel dokularla rengi en aza indirgeyerek çizgi ile rengin birlikteliğini üsluplaştırmıştır (Tansuğ, 1995: 95). Sanatçının eserlerinde pentür ve renk beneklerinin hâkim olduğu "Şiirsel Gerçeklik" olarak da tanımlanabilecek özgünlüğü kendine has bir üslubla sürdürdüğü görülebilir (Özsezgin, 1976: 26).



Sanatçı ayrıca tuval resminin dışında gravür, halı, mozaik, vitray ve seramik gibi farklı malzemelerle de çalışması sürdürmüştür, ortaya koyduğu ritim örgüsünü köy, kasaba ve kentin anlatımında kullanmıştır (Ergüven, 1995: 8).



Resim 3.44. Devrim Erbil, “Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı Üzerine Çeşitlemeler”, 1977, tuval üzerine yağlıboya, 125x110 cm., (İş Bankası, 2004:49)

Özet olarak geleneksel sanatlarımızı bir esin kaynağı ve çıkış noktası olarak gören ve çağdaş eserler üreten Devrim Erbil’in, kent, mimari ve doğa, sürekli resim temaları olmuştur. Her çeşit çizgiyi tasarımlarının gerektirdiği şekilde kullanan sanatçının, topografik bir bakış açısıyla yaptığı resimlerinde, Matrakçı Nasuh’tan etkilendiği söylenebilir (Ersoy, 2008: 61). Eserlerinin tamamına yakınında folklorik bir etki sezilebilir (Ağyürek, 2011: 55). Doğada algılanan varlıkları kendi aralarındaki soyut



ilişkiler bağlamında tuvallerine aktarmış, rengi doğasına bağlı olarak değil kendi seçimiyle kompozisyonlarında kullanmıştır (Çetin, 2005: 66) denilebilir.

### **3.1.2.8. Oya Katoğlu (İstanbul 1940, -)**

Naiflere çok daha yakın sanat anlayışı içerisinde kompozisyonlarında Anadolu görünümelerini betimleyen Oya Katoğlu, doğa, ev ve insan faktörünü birbirini bütünleyen sahneler içinde belirginleştirerek yapıtlarına titiz bir işçilikle aktarmış ve boyamıştır (Büyükişleyen, 1991: 89).

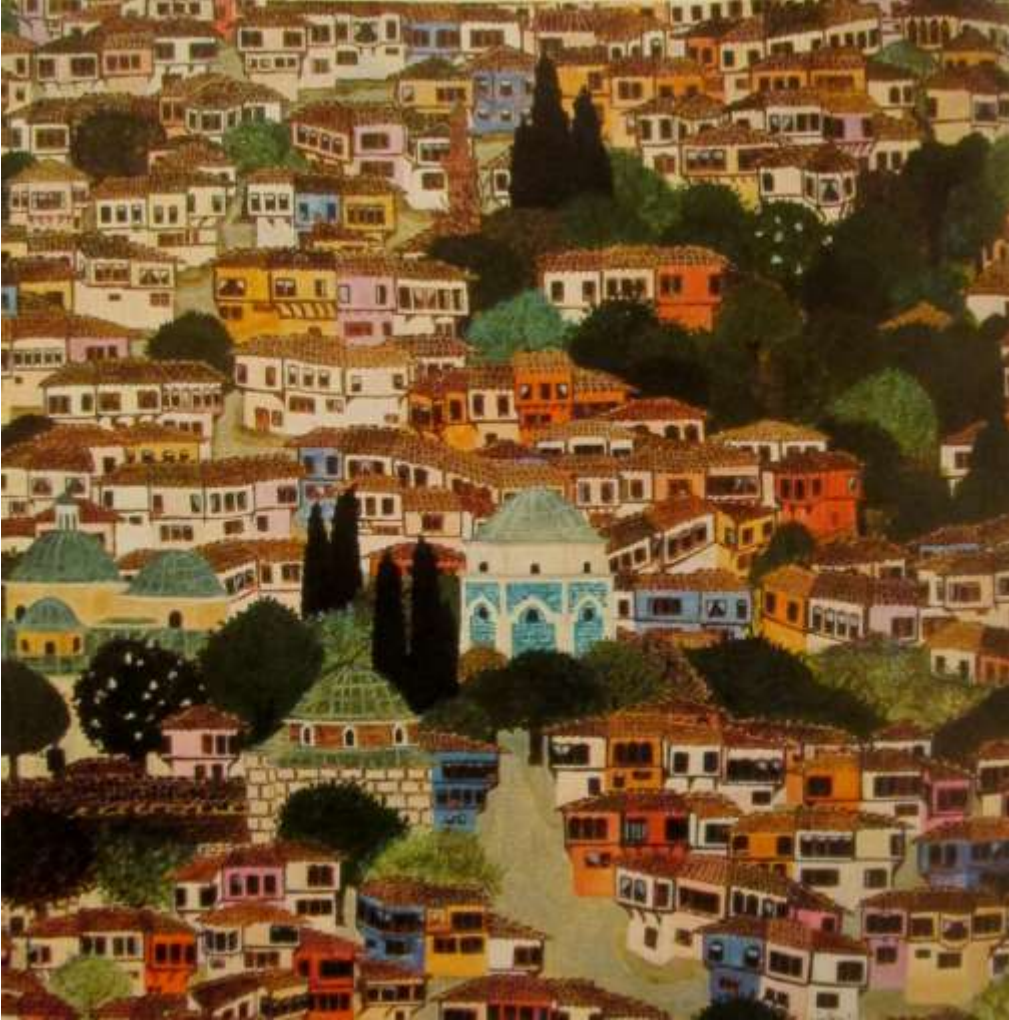
Geleneksel mimari dokuyu yöresel izlenimlere dayalı olarak ışık, çizgi ve leke birlikteliğinde çevresel faktörleriyle tuvaline aktarmıştır. Geleneksel sanatlardan esinlendiği anlatım olanaklarını çağdaş bir istifleme yorumuyla ortaya koymaktadır (Göğebakan, 2009: 36).

Sanatçının eserlerinde naif denilebilecek çizgisel oluşumları gerçekçi figür biçimlerine eşlik ederken, geleneksel Anadolu mimarisinin zengin görünümü kent mimarisi içerisinde yer almıştır (Özsezgin, 1982: 105). Türkiye’de mimarinin 1960’lı yıllardan sonraki hızlı değişimi betonlaşma ve gecekondulaşma Oya Katoğlu’nun resimlerine de yansımış, bir tepki olarak düşünülebilecek geleneksel mimari yapıların ayrıntılı görünümleri, kendine özgü bir anlayışla resimlerinde betimlenmiştir (Göğebakan, 2009: 37).

Ev, köy, kasaba ve kent görünümünün oluşturduğu kompozisyon düzeninde, minyatür etkileri görülen sanatçı (Hanay, 2009: 160-161) geleneksel istif ve motif aktarmacılığının Türk resmindeki temsilcilerinden birisi olmuş, kendine özgü yorum ve düzeniyle bir üslup oluşturmuştur (Köksal, 1981: 35). Resimlerinde grafiksel, stilize edilmiş bir düzenleme içerisinde evler, pencereler, perdeler, çatı saçakları ve kiremitlerine varana kadar işlenmiş ince bir işçilik görülür (Karoğlu, 1995: 119).

Sanatçının resimleri incelendiğinde yapıtların temel kaynağının kentsel mimari doku içerisinde yer alan geleneksel mimari olduğu görülebilir. Aynı zamanda toplumun geleneksel yaşam biçiminde naif bir çizgide dışavurumcu bir anlam kazandığı söylenebilir. Oya Katoğlu’nun resimlerinde Anadolu konularına eğilim, naifsel yaklaşım ve

tasvirici anlatım açısından Turgut Zaim'in etkisi görülmekle birlikte düzenleme ve usluup açısından Turgut Zaim'den ayrıldığı tesbit edilebilir (Satır, 2001: 62).



Resim 3.45. Oya Katoğlu “Bursa’da Sabah”(detay), 1969, yapıldığı malzeme ve teknik bilinmiyor, 40 x 60cm., (Eyüpoğlu,1973:36).

1940’larla birlikte başlayan Anadolu insanının yaşam biçimine yönelişler 1960 larla birlikte toplumsal gerçekçi resim anlayışı çerçevesinde bir çok sanatçı Anadolu insanının coğrafik şartlara bağlı sorunlarını ve yaşam biçimlerini, yapım malzemesi; ahşap, kerpiç ve toprak geleneksel mimariyi resimlerinde yorumlamaya devam etmiştir (Satır, 2001: 63).

Sanatçı, 1969 tarihli “Bursa’da Sabah” (Resim 3.45) adlı resminde, kapısı, pencereleri, perdeleri, tuğla kiremitli çatıları, harç dokusu, bacalarıyla Anadolu geleneksel mimarisinin en güzel örneklerini barındıran Bursa’yı, sokaklarıyla birlikte ve şehir dokusu içinde istifsel bir tasarımla betimlenmiştir (Eyüpoğlu, 1973: 22).

Minyatür tekniğinden yararlanarak derinliği olmayan üst üste istiflenmiş bir kompozisyon yapısı içerisinde düz yüzeyler ve lokal parlak renk kullanımıyla resimlerini yapan (Otuñç, 2008: 194) Oya Katoğlu'nun ayrılan yönü minyatüre daha yakın olması figürlerin küçülerek biblolaşmasıdır (Büyükişleyen, 1991: 89).

Kimi eleştirilenlerce eğitim görmüş naif sanatçılar arasında görülen ve naif resmin özelliklerine büyük yakınlık gösteren Oya Katoğlu'nun resimler minyatür sanatının çağdaş bir uzantısı olarak algılanır. Sanatçının resimlerinde özgün kimliğinin yanında resminin içerisinde yer alan öğeler detay zenginliği içerisinde parçalara ayrılmış ve düzenlenmiştir. Eserlerinde yöresel ve otantik yaşam sahneleri resimlenmiştir.

Turgut Zaim'in Anadolu'yu insanı doğası ve yaşam biçimleriyle görsel bir dile dönüştüren sanat anlayışından önemli izler taşır. Anadolu kasabalarının geleneksel özelliklerini koruyan semtlerini, kiremit damları, kaldırım taşlı sokakları, cumbalı işlemeli perdeli evleri, kubbeli çarşıları, hamamları ve buraları dolduran insanları yerel kıyafetleriyle günlük yaşamları içerisinde betimlemiştir. Eski kasaba ve semtlerimizin yapısal özellikleri içerisinde "Çarşı", "Şu Sarı Ev", "Her Yerde Pazar", "Seyirlik", "Pazar yorgunluğu", "Bodrum" gibi eserlerinde Anadolu'nun günden güne yitirilen yaşam sahnelerini resimlemiştir (Köksal, 1991: 12).

#### **IV.1.2.9. Nusret Çolpan (Bandırma, 1952 – 2008)**

1952 yılında Bandırma'da doğan Nusret Çolpan, Yıldız Üniversitesi Mimarlık Fakültesini bitirmiş, Prof. Dr. A. Süheyl Ünver ve Azade Akar'dan Türk Süsleme Sanatları dersi almıştır (Çeker, 2009; VI).

16. y.y. in meşhur şehircilik ve topoğrafya ressamı Matrakçı Nasuh, Nusret'in sanat hayatına yön veren en önemli kişidir. Kanuni dönemi seferlerinde menziller üzerindeki şehirleri üstten önden farklı açılardan tasvir eden Nasuh'un üslubundan etkilenen Nusret İstanbul'da bazı tarihi bölgelerin detaylarını kendi yorumlarıyla yapmaya başladı (İrteş, 2008:54-55). Kanuni dönemi nakkaşlarından Matrakçı Nasuh'un sanatından çok etkilenen çağdaş minyatür yorumcusu Nusret Çolpan, mimarlık eğitiminin ona kazandırdığı disiplin

ve görüşten de faydalanarak minyatüre, minyatür sanatının genel prensipleri içerisinde kendine has çağdaş bir çizgi ve renk getirmiştir (Çeker, 2009; VI).

New York, Tokyo, Paris, İstanbul gibi Türkiye'nin ve dünyanın birçok kentini minyatür tekniğinde resimleyen sanatçı (Bavlı, 2007: 12), çalışmalarını gerçekleştirmeden önce ele alacağı konu ile ilgili geniş çaplı bir araştırma yapmış, topladığı belge ve bilgileri bir değerlendirmeden geçirmiştir. Minyatürde tasvir edilecek bir kentin öncelikle yüzey üzerinde leke ağırlıklı etütlerini yapmış, mimari formların ve diğer öğelerin hangi büyüklükte ve nede yer alması gerektiğine karar vermiş ve detaylandırmıştır. Her mimari form mimari açıdan en ince detayına irdelenerek minyatürel formlara dönüştürülmüş ve resmedilmiştir.



Resim 3.46. Nusret Çolpan, “Galata'dan Cibali(Haliç)”, tarihi bilinmiyor, minyatür, ölçüleri bilinmiyor, (Çeker, 2006:33).

Nusret Çolpan, yukarıda da belirtildiği gibi Matrakçı Nasuh'un gittiği seferlerde gördüğü şehirleri resmetmesinden esinlenmiştir. Minyatürlerine aktarmak istediği kentleri önce ziyaret etmiş, onlarca kare fotoğraf çekmiş, şehirle ilgili temin edebildiği tüm kaynakları toplamıştır. Kendi oluşturacağı tasarımına göre algılamaya çalışmış ve tasarım planlarını oluşturmuştur (Bavlı, 2007: 13-14).

Kendisiyle yapılan bir röportajda “Şehrin tamamını değil en can alıcı noktasını bulup resmetmek gerekiyor. Şehri genel hatlarıyla oturttuktan sonra binaları tek tek ele alıyorum

*ve ayrıntılarını çiziyorum. Minyatüre yerleştirmeye karar verdiklerimi boyuyorum ve ağaçları ekliyorum (Uçak, 2008: 69-70)” demektedir.*

Minyatürün prensipsel kurallarını kendi sanat anlayışı doğrultusunda esneten sanatçı, eserlerinde istediği renkleri kullanmış, yağmur yağdırıp şimşek çaktırmış çağdaş minyatür örnekleri vermiştir (Bavlı, 2007: 14).

Sanat yaşamı içerisinde yer yer tarihi ve dini konularda eserlerde üreten sanatçının eserlerinin çoğunluğu, kent betimlemelerinden oluşturmuştur. Belirli bir gözlem yapılarak oluşturulan özgün tasarım kompozisyonlarının büyük bir bölümü İstanbul manzaralarından ve güncel şehir tasvirlerinden oluşmuştur. Bu betimlemelerde Anadolu geleneksel mimarisinin kentlerdeki yansımalarını yorumlamış (Resim 3.46) hem de üslubunun oluşumunda özgün bir dil yaratma çabası içerisine girmiştir.

Nusret Çolpan ile Matrakçı Nasuh minyatürleri karşılaştırıldığında uslupsal açıdan doğrudan bir benzerlik olmamasına karşılık, Matrakçı Nasuh'un eserleri, yalın, manzaraları doğa tanımı, şehir planlarını belirlemek üzere yapılmış ve açıklayıcı bir etki izlenimi uyandırırken, Nusret Çolpan'ın eserlerinde ise, bir kalabalıktan, genel bir manzara aktarımından, izlenimci bir etkiye dönüşmüşlükten ve zaman zaman minyatürlerinde yarattığı yaz, kış, gece motiflerinden söz edilebilir. Ayrıca Nusret Çolpan'ın çağdaş minyatürlerinde martıların uçuşuna, apartmanlara, gökdelenlere, heykellere, anıtlara, uçaklara, vs. günümüze ait öğelere rastlanılır.

Sanatçıyı özgün kılan yönlerden biriside renk kullanımudur. İlk dönem resimlerinde yeşil, mavi, kırmızı ve beyaz dominant renkler olarak algılanırken, Sanatının olgunlaşmasıyla birlikte yeşil ve mavi renklerin yerini, turkuaz mavisine bıraktığı görülür. İki rengin birleşimi olan turkuaz denizlerinin rengini oluşturmuştur.

Sanatçı, Taksim Metrosu'nda Fatih'in gemileri karada yürütmesi sahnesini işleyen uygulamalarıyla başlayan süreçte İstanbul'un çeşitli semtleri için minyatürler tasarlamıştır. Osmanbey'de av sahneleri, Pangaltı'da gemileri, kalyonları, Levent'te oraya ismini veren gemicileri, leventleri tasarlamış ve uygulamıştır. Sanatının yorumlamasında bocalama evresi olarak söylenebilecek bu dönemde konularının çeşitlendiği ve üslubunun değişmeye başladığı görülecektir.



Eserlerinde öncelikli konusu mekân olan sanatçının bu projeler kapsamında yaptığı çalışmalarında önceliğin mekândan eyleme kaydığı, bilinen minyatür kalıplarından pratik yorumlar ortaya çıkardığı ve kendi üslubunu bu konuya adapte etmekte zorlandığı gözlemlenir. Çini yüzeylere yaptığı minyatürlerin mekânlarının daha önceki tasarımlarına göre yalın olduğu, çizgisel yorumlarının minyatür algılamasının gerisinde kaldığı ve minyatürlerinin standardının altına inildiği görülür.

Bu projelerinin devamında, kâğıt, çini, sıva yüzeylere yaptığı çalışmalarında malzemeyi çözümlendiği araştırmacı bir biçimi yeniden ortaya çıkardığı ve kendi özgün üslubunda eserler ürettiği söylenebilir. İki farklı açıdan değişime uğrayan minyatürlerinde tarih konulu, eylem ağırlıklı tasarımlar yerine tekrar mekân ağırlıklı minyatüre yöneldiği ve eserlerinde haritalardan etkilenerek işaret sembollerini, güçlü motifleri kullanmaya başladığı tespit edilebilir.

Harita etkileriyle birlikte topografik minyatürlerden yola çıkarak oluşturduğu eserlerinde spiral kompozisyon yerleştirmeleri görülmüştür. Spirallerin kullanımıyla yüzeyde hareket ve perspektif kurgusu ortaya çıkmış eserlerinde farklı metaforlar yaratmaya başlamıştır. Minyatürü çağdaş bir yaklaşımla güçlü bir bakış açısıyla yorumlamaya devam etmiştir.

Yeni tasarımlar panoramik minyatürler olarak tanımlayabileceğimiz bir seriyi ortaya çıkarmıştır. Türkiye haritası üzerinde bölge ve illere göre yerleştirilen tarihi eserler, tarihi ve kültürel yerler, teknolojik semboller, yer yer bitki örtüsüyle oluşturulan tasarımlara dönüşmüştür. Bu seride çeşitli kamu kuruluşları için yaptığı eserlerinde havacılığın gelişimini ve Türkiye ve Meclis konularını işlemiştir. Sanatçı son dönem çalışmalarında Osmanlı İmparatorluğu'nun 700. yılı ve Cumhuriyet serisi minyatürlerini yapmıştır.

Nusret Çolpan minyatürlerinde sanatına ait bütün unsurlar oldukça olgun ve olması gereken oranlarda bulunmakta ve günümüz ve gelecek için arkasından gidilebilecek bir minyatür ekolü olduğu düşünülmektedir (Konak, 2013).

1990'lı yılların başında kendine özgü minyatür üslubunu ortaya koyan sanatçının İstanbul konulu minyatürlerinin baş aktörlerini, Süleymaniye ve Galata semtlerine ait görümler, Topkapı Sarayı, Ayasofya ve Sultanahmet camileri ile Rumeli ve Anadolu Hisarı oluşturmuştur.

Kompozisyonlarında özellikle kış ve bahar gibi mevsimsel farklılıklar içerisinde, deniz ve dalgalar, gökyüzünün ayrılmaz bir parçası olan bulutlar, yeryüzü ile öznelleşen ağaçlarla, ekolojik tabiat dokusunun bütünleştiği geleneksel ve modern mimari öğeler, kendi ölçülerinde, gerçek oran ve orantılarıyla yer almıştır (İRteş, 2008: 55).

Türkiye'nin, Ankara, İznik, Bursa, Çanakkale, Kayseri, Sivas, Divriği, Konya, Amasya ve daha birçok kentini çalıştığı minyatürlerinde, resimlenen bölgenin ve kentin iklim, tabiat ve doğal özelliklerini, coğrafi dokusunu, önemli tarihi eserlerini ve geleneksel mimari mirasını, ayrılmaz bir bütünün parçaları olarak görmek mümkündür.

Sanatçının minyatürlerinde; bulut, olgusu kimi zaman New York'un büyük ve gösterişli atmosferini sararken kararmış, kimi zaman Mekke'de aydınlanmış, kimi zamansa Tokyo'da Japon resminin karakteristiğine bürünmüştür. Betimlediği diğer dünya kentleri arasında, Paris, Köln, Bosna, Venedik, Moskova ve Buhara, bulunmaktadır. Ayrıca bir tasarım üzerinde iki ayrı ülkenin ayrıntılı özelliklerini veya tüm İslam dünyasının önemli eserlerini bir arada kurguladığı çalışmaları bulunmaktadır (Anmaç, 2008: 60-63).

35 yıl minyatür çalışan sanatçı, yurt içi ve yurt dışında çeşitli sergiler açmış, birçok karma sergiye katılmıştır. Değişik koleksiyonlarda yaklaşık 300 eseri bulunmaktadır (Çeker, 2009: VI). Sanatçının 200'ün üzerinde değişik tasarımı, 500 civarında tahmin edilen çalışmasıyla, minyatürü kitap resimleme sanatından kurtararak sanatsal nitelikli tablosal görüntülere dönüştürdüğü (İRteş, 2008: 54-55) söylenebilir.

#### **4.1.3. Kişisel Yorum Bağlamında Anadolu Geleneksel Mimarısından Faydalananlar**

##### **3.1.1.9. Refik Epikman (İstanbul 1902 - 1974)**

1902 yılında İstanbul'da doğan sanatçı 1925'te Sanayi-i Nefise Mektebi Resim Bölümü'nü bitirmiş, Paris'te, 1924-28 yılları arasında Jullian Akademisinde, Paul-Albert Laurans atölyesinde çalışmıştır. Yurda dönüşünde Güzel sanatlar Akademisi'ne asistan olarak girmiş, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne üye olmuş, sergilerine katılmıştır. Refik Epikman, desen, hacim ve mekân kaygısına dayalı, inşacı bir uygulama anlayışıyla

resimler üretmiştir. Bu dönem resimlerinde ışık ve renk değerlerinin dağılımıyla vurgulanan nesnel değerler bir mekân olgusu içinde devingenliği ve yaşamsallığıyla tuvallere aktarılmıştır. Manzaralarında aynı renk ve leke anlayışıyla resmettiği zenginleşen geniş mekân izlenimleri, ıssız doğa, doğanın gizemli görsel değerleri vurgulanır (Giray, 1997: 156-157).

Refik Epikman, asker dönüşü kadroların kaldırılması sebebiyle öbür arkadaşları ile birlikte açıkta kalmış, 1931 yılında Ankaraya yerleşmiştir. Bir süre öğretmenlik yapan sanatçı 1939 yılında Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü'ne atölye hocası olarak atanmış, emekli oluncaya kadar bu görevde kalmış, ilerleyen yıllarda çağdaş Türk resmi içerisinde görev alan birçok sanatçı ve sanat eğitimcisi yetiştirmiştir. (Çoban, 1993: 119).

1939 yılında, Cumhuriyet Halk Partisi'nin Yurt Gezileri Programıyla Hatay'a gönderilen Epikman, burada, "Defne Şelalesi", "Asi Nehri Kenarında", "Kale Dağı", "Değirmen", "Kale Yolu", "Nehir", "Kadın Kıyafeti", "Hatay Kıyafeti", "Köprü", "Antalya Dağları", "Bityas Köyü" adlı oniki adet resim yapmıştır. 1942 yılında görevlendirildiği Ankara'da ise, "Harman", "Kızılcahamam" (2 tablo), "Köy Evi", "Haymana-Sokak", "Ev İçi", "Mamak", "Genç Kız Portresi" (2 tablo), ve "Haymana Meydanı" olmak üzere on çalışmaya imza atmıştır (Giray, 1997: 160).



Resim 3.47. Refik Epikman, "Köşedeki Ev", tarihi bilinmiyor, duralit üzerine yağlıboya, 70x117 cm., (Yaman.2012: 259).

1930'lardan sonra Refik Epikman'ın sanat anlayışında çizgi ve konstrüksiyon önem kazanmaya başlamıştır. Sanatçının, 1950'li yıllarda bir süre kübik anlayışla dışa vurumcu eğilime yöneldiği, 1960'lardan sonra ise lirik soyut anlayışın ağırlık kazandığı gözlemlenmiştir.

Refik Epikman'ın "Köşedeki Ev" (Resim 3.47), adlı eserinde Ankara Kalesi başta olmak üzere yörenin karakteristik mimarisi, dokusal ve istifsel bir örgü içerisinde resimlenmiştir. Tuval yüzeyinin desensel bir yapı içerisinde kurgulandığı kompozisyonda, merkez noktaya yakın bir bölgede, resim yüzeyinin yaklaşık yüzde yirmibeşlik alanını kaplayan yöre mimarisinin güzel örneklerinden birisini yansıtan iki katlı bir konut betimlenmiştir. Eserde gözü, ana oğeden yatayda kompozisyonun yanlarına taşıyan iki sokak yer alırken, arka planda yer yerilmiş kümeleşen evler ve cami kompozisyonu bütüne taşımıştır. Kompozisyonun üst kısımda Ankara Kalesi, surlar ve saat kulesi, alt bölümde ise o günlerin Ankara'sının sosyo-kültürel mimari ortamı ve taşlarla döşeli meydanıyla bu kentin tarihsel dokusu tasvir edilmiştir. Sanatçının bu eserde diğer eserlerinde olduğu gibi desen, hacim ve mekan kaygısına dayalı inşacı bir uygulama anlayışını vurgulamıştır denilebilir.

Sanatçının 1963 sonrası resimlerinde geometrik soyut formlarla imlenen geleneksel mimari öğeleri bulmak mümkündür (Çoban, 1993: 122). Bindirmeye dayalı tasarım, konunun kuruluşu, renk ve ışık dağılımı sanatçının resimlerinde başarılı sentezlere ulaşmıştır denilebilir. Resimlerindeki kent görünümünün ya da kırsal kesim yaşamının günlük uğraşlarının, güçlü bir anlatımla betimlendiği gözlemlenir (Giray, 1997c: 159).

Sanatçı "Vizyon-III" (Resim 3.48) adlı eserinde lirik geometrik, soyut bir anlayış içerisinde geleneksel mimarinin oluşturduğu bir yerleşim görünümünü betimlemiştir. Kahve, sarı ve turuncu renk kombinasyonlarının birlikteliğinde oluşturulan kompozisyonda yer yer mavi ve yeşil gibi soğuk renklerin yardımıyla sağlanan açık koyu renk dengesi, lekesel ve kontursal fırçayla sağlandığı görülebilir. Diyagonal bölüntülerle sağlanan yüzey planlamasında, sol alta yer alan bölümde mimari tasvir, göz hizasından bakılarak vurgulanmış, diğer bölümler de ise topoğrafik bir bakış açısını çağrıştıran bir yorumla ele alınmıştır.

Genel olarak Refik Epikman'ın geometrik-figüratif dönemlerinde tasarım ve renk anlayışı bakımından bir yenilik görülmemekle birlikte, kişiliğini açık bir biçimde ortaya koyan bir resim dili, oluşturduğu söylenebilir (Satır, 2001: 117).



Resim 3.48. Refik Epikman, “Vizyon-III”, 1967, tuval üzerine yağliboya, 95x 69,5 cm., (Yaman.2012: 264).

#### **IV.1.1.2. Arif Bedii Kaptan (İstanbul, 1906 -1979)**

Türk resminde başarılı peyzajları ve bu peyzajlar içerisinde geleneksel mimari eserlere vurgu yorumlarıyla öne çıkmış bir sanatçımızdan biriside Arif Bedii Kaptan’dır (Erol, 1998: 155)

Deniz Harp Okulu'ndan1924 yılında mezun olan Arif Kaptan, Nazmi Ziya’dan uzun süre resim dersleri almış ve Güzel Sanatlar Akademisine misafir öğrenci olarak katılmıştır (Boyar, 1948: 180). 1930’da askerlik görevinden ayrılan sanatçı, kent ve doğa görünümelerini konu alan manzara resmine yönelmiştir. İlk sergisini 1935 yılında Güzel



sanatlar Akademisi'nde, ikinci sergisini ise "Bursa Manzaraları" adıyla Ankara'da açmış, 1939'da D Grubu'na katılarak sergilerine eserler vermiştir (Yaman, 2012: 284).

Cumhuriyet Halk Partisinin düzenlediği "Yurt Gezileri Programı" içerisinde düzenlenen yurt gezilerine, iki kez katılan Arif Bedii Kaptan, bu geziler kapsamında 1940 yılında Kastamonu'ya, 1943 yılında ise Çanakkale'ye gitmiş (Katipoğlu ve Kaptan, 1998: 155), gittiği yörelerin kendine has özelliklerini yansıtan peyzaj resimleri yapmıştır. Bu resimler arasında, "Kastamonu'dan; Kuyualtı", "Bahçeli Kahve, Kırmızı Ev", S"anat Okulu Eteklerinden, Aşağı Köprü Yolu", "Paşa Suyu (İzbe köy)", "Anıt Meydanı (İnebolu)", "Ana Cadde", "Kırmızı Beyaz Ev (İnebolu)" (Savacı, 2010: 146), Çanakkale'den ise; "Balıkçı Dükkânı (kompozisyon)", "İçi Yanık Ev", "Bir Sokak (Çanakkale'den)", "Halk Bahçesi'nden (Çanakkale'den)", "Bakkal Dükkânı", "Saat Kulesi (Çanakkale'den)", "İç Liman (Gelibolu)", "Kilitbahir (2)", "İskele Üstü (eskiz)", "Namık Kemal ve Süleyman Paşa Mezarları (Bolayır)" (Savacı, 2010: 216) adlı resimleri bulunmaktadır.



Resim 3.49. Arif Bedii Kaptan, "Kırmızı Ev", 1940, tuval üzerine yağlıboya, 32x42 cm., (Hatipoğlu, 2010: 394)

Sanatçının üçüncü yurt gezileri programında yaptığı 1940 tarihli "Kırmızı Ev" (Resim 3.49) adlı eserinde konunun betimlendiği yöreyi, tüm gerçekliğiyle yansıtır. Cumhuriyet

Halk Partisi tarafından düzenlenen “Yurt Gezileri” programı kapsamında yapılan bu eser, küçük ayrıntılar dışında Kastamonu köy evlerinin geleneksel mimarisinin ortak özellikler gösteren (Tan, 1995: 60) bir örnek teşkil eder. Anadolu Geleneksel Mimarisi çerçevesinde plan, mekân ve cephe özellikleriyle dikkat çeken, Kastamonu evlerinin tuvale yansıyan en güzel örneklerinden birini belgeselleştirir (Eyüpgiller, 1999: 386).

Kompozisyonun orta planında yer alan, Geleneksel Türk Evi plan tipine sahip olduğu gözlenen iki katlı konutun, Ön cephedeki çıkma üzerinde, çok sayıdaki pencerenin bulunması, Türk evi plan tipinin, evin içinin doğal ışıkla aydınlatılmasındaki hassasiyetini ön plana bir kez daha çıkması açısından önemlidir. Geleneksel plan tipi olarak ev yola sıfırlanmış bahçe arka bölüme alınmıştır.



Resim 3.50. Arif Bedii Kaptan, “Köy Evleri”, 1970, karışık teknik, 40x42 cm., (Giray,2011: 191)

Arka planı; birbirini tamamlayan ağaçlar, yeşillikler ve bir dağ görüntüsü oluşturur. Mavi gökyüzü üzerindeki Beyaz bulutların hareketli görüntüsü gözü, sağ ekseninde, küçük bir ev

üzerindeki boşluğa çekmektedir. Yatay ve dikey ve diyagonal çizgiler açısından dengeli bir kompozisyon sahip çalışma, kapalı kompozisyon uygulamasıdır. İlgi odağı, merkezdeki kırmızı boyalı ev olarak tasarlanmıştır. Yalın bir mekân kurgusuna sahip eser, ön, orta ve arka plan olmak üzere üç ayrı derinlik etkisi üzerine kuruludur. Türk resminde çağdaş anlamdaki gerçekliğin ve yöreselciliğin ilk örnekleri arasında sayabileceğimiz Arif Bedii Kaptan'ın bu eseri, Anadolu doğasını ve kültürünü lirik bir anlatımla yansıtır (Hatipoğlu, 2010: 393).

1947-1949 yılları arasında Paris'te Lhote Atölyesi'nde çalışmalar yapan sanatçının, yurda dönüşünde resimleri katı bir çizgiciliği ve kübizmden esinlenen bir düzenleme anlayışını ön plana çıkarmış, düz renkler ve geometrik biçimler derinlikten yüzeye yönelmiş, yerel ve folklorik temalar konusunu olmuştur (Büyükişleyen, 1991: 36). 1957'den 1962 yılına kadar geçen Paris yılları sonrası sanatçının soyut anlatımlara yönelen kompozisyonlar ürettiği bir döneme girdiği görülür. Gerçekleştirilen resimler, soyut doğa yaklaşımıyla görülmemiş ve keşfedilmemiş bir armoniye varma isteğini ortaya koyar gibidir (Özsezgin, 1982: 50-51). Sanatçının 1964 tarihli “Soyut Köy” adlı çalışmasının, sanatçının soyut anlatımlara doğa soyutlamaları olarak yaklaşımını sergilemesi açısından (Giray, 1999: 418) önemli olduğu düşünülmektedir. 1970 tarihli “Köy evleri” (Resim 3.50) adlı resminin de yukarıda belirtilen “Soyut Köy” adlı resmi ile aynı seri içinde üretildiği görülür. Geleneksel mimarinin düz damlı kerpiç veya taştan yapıldığı düşünülen köy yapı tiplerinin lirik, renkli bir anlatımla kompoze edildiği eserde, mimari formların istifleniş biçimlerine dikkat edildiğinde, resim yapıldığı yılların gözde konusu olan gecekondu üzerine geliştirdiğini düşünülmektedir (Giray, 2010: 190). Sanatçının Soyut Köy resimleri serisini 1970 sonrasında Soyut Kent resimleri izlemiştir. Arif kaptan'ın soyut ve soyutlama arasında geçirdiği değişimi ortaya koyan “Peyzaj”, “Soyut Şehir” ve “Soyut Şehir III”, “Yeşiller İçinde”, “Soyutlama” gibi eserleri ise bu döneme örnek gösterilebilir (Giray, 1999: 418-425).

Cumhuriyet'in halkçılık ideolojisi bağlamında, Cumhuriyet Halk Partisi tarafından 1938-1943 yılları arasında düzenlenen “Yurt Gezileri Programı”, sanatın ve sanatçının Anadolu'yu tanımasını sağlamış, evrensel kültürün oluşumunda alt kültürlerden birisini oluşturan binlerce yıllık Anadolu kültürünü yakından tanıtmıştır. Ayrıca “Yurt Gezileri Programı”nın, Batı resim tekniklerini, Anadolu imgelerinin doğurduğu düşünsel yaklaşımla ilk kez sentez haline getirmesi açısından, Türk resim sanatında bir kırılma

noktası yarattığı söylenebilir. Sonuç olarak bulunduğu merkezlerin dışına çıkmamış ressamın birçoğunun ilerleyen yıllarda yöresel bir resim anlayışına yönelmelerine vesile olmuştur (Öndin, 2003: 219-238) denilebilir.

#### **IV.1.3.3. Cihat Burak (İstanbul 1915 – 1994)**

Yakın dönem çağdaş Türk resim sanatı içerisinde yer alan sanatçıların, geleneksel ile çağdaş Anadolu mimarisini bir arada bulduran kentleri, sanatlarına aktarmalarındaki davranış biçimlerinin değişmeye başladığı görülebilir. Bu durum insanın ayrılmaz bir parçası olan mimarinin, resmin dış yapısından soyutlanarak içyapısında yer almaya başladığı şeklinde, yorumlanabilir. Mekân ve çevre teması içinde geleneksel mimari öğeleri sanatın plastiğiyle birleştirip eserlerinde yorumlayan sanatçılar arasında yer alan Cihat Burak, mimari öğeleri resmin plastiğiyle birleştirip, resimlerinde bir sanatçı gözüyle en üst noktalara ulaştırdığı söylenebilir (Arısoy, 2010: 73).

1940'lar sonrası toplumsal gerçekçi bir sürecin başlamasıyla köy ve kent gerçekleri özgün temalarla çarpıcı ifade biçimlerine dönüşmüştür. Kırsal ya da kentsel temalar birçok sanatçı tarafından resimlerinde işlenir hale gelmiştir. Bu sanatçılar arasında asıl mesleği mimarlık olan Cihat Burak, bazen gözlemci, bazen de düşsel yaklaşımlar içinde kırsal alan temasından çok kent'e ve kentin ilginç sayabilecek sorunlarına eğilmiş ve öznel yaklaşımıyla eserler üretmiştir (Tansuğ, 2008: 270).

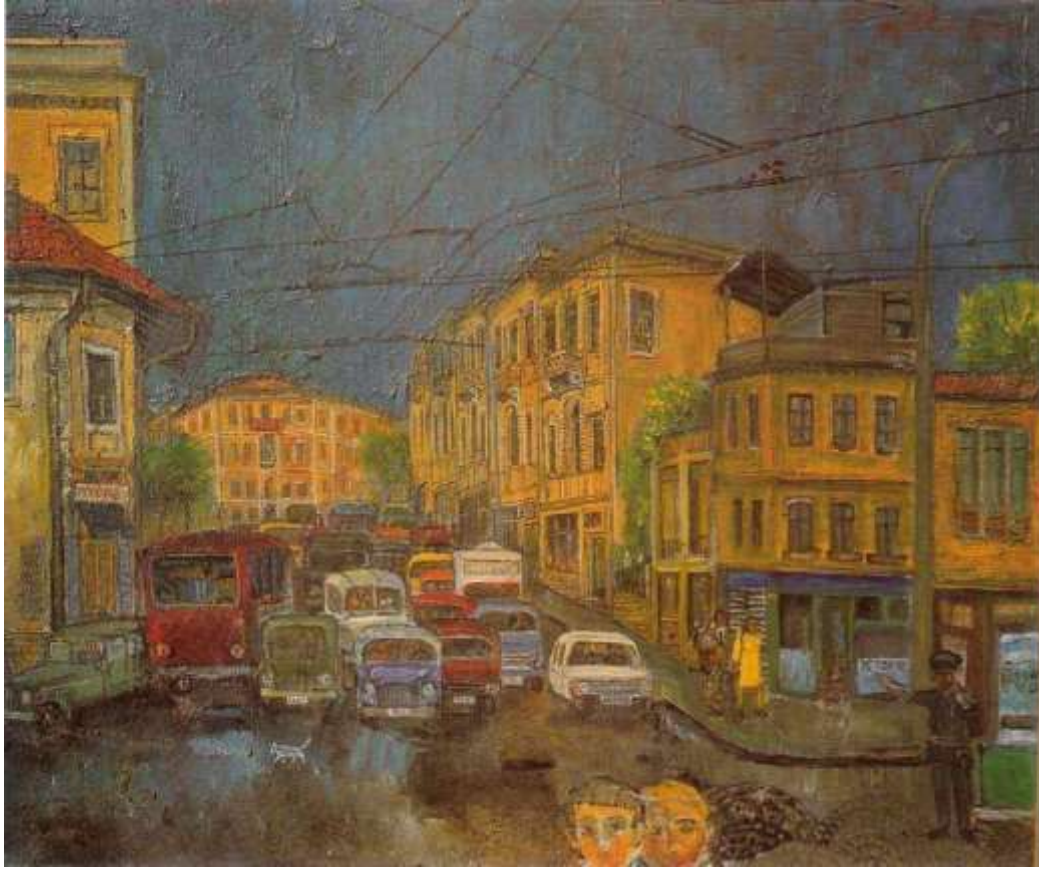
Sanatçının eserlerinde kentin geleneksel mimari dokusundan çok, genel görünümü ile kent yaşamı üzerinde durmuş, eserlerinde fantastik bir atmosfer içerisinde mimari kurgular yer almıştır. Gündelik yaşama ait görünümler ve bu görüntüler içerisindeki mimarinin, imgelere dönüşerek düşsel bir özelliğe bürünmüştür denilebilir. Bu saf duyarlılığın sanatçıyı bir anlamda naif eğilim içine soktuğu görülür.

Boyanın ve malzemenin teknik özelliklerine hakim olduğu düşünülen sanatçının resimlerinde çizgi, boya ve malzemeninin estetiğinin eniyi şekilde kullanıldığı düşünülmektedir. Resimlerinde kırsal alan olgusunun kent yaşamıyla kaynaşma noktasında, bakış açısını kent üzerinden yapan Cihat Burak, kırsal alan olgusunun kent kavramı içerisindeki rolüne bir parça değinir gibidir (Hanay, 2009: 164-166).



Sanatçı resimlerinde yer verdiği mimari öğeleri, mesleğinin de verdiği birikimle sanatsal bir özgürlük ve duyarlılıkla, kullandığı, özgür bir kurguyla ele alınan konuların öyküsel bir anlatımla, içsel bir dünyanın yansımaları olarak eserlerine aktarıldığı görülebilir (Yurdigül, 2010: 115).

Naif bir duyarlılığın oluşturduğu sanatsal bir dünya içerisinde kültürel birikimlerinden beslenen sanatçı, tüm mimari ve yapısal uygulamalarında hayal gücü ile gerçeklik arasında biçim, anlam ve rengini bulmuş gibidir (Üner, 2008: 25). Cihat Burak yapıtlarında yer verdiği mimari öğelere, bütün detayları ve süsleme unsurlarıyla büyük bir titizlikle yaklaşmıştır denilebilir.



Resim 3.51. Cihat Burak , “Akaretler Yokuşu”, 1977, tuval üzerine yağlıboya, 60x73 cm, (Arisoy, 2010:72).

Eserlerinde tasarımların mimarisinden, mimari öğelerin fantastik görünümüne kadar pek çok izin görülebildiği, mimari yaratıcılığın tuval yüzeyine aktarıldığı bir öze büründüğü tespit edilebilir. Geleneksel mimarisinden, kültürel yaşamına değin, çağın çıkarlarına yenik düşen ve tarihsel bir kenti anlamayan duyarsızlığın karşısında sanatçı bir kimlik olarak ve



öznel sanatsal duruşuyla karşı çıkmıştır. Sahip çıkılamayan, gasp eden ve yozlaştıran bir yaklaşımın karşısında eserler üretmiştir denilebilir (Tansuğ, 1976: 93).

Cihat Burak kendine özgü renk kullanımıyla yaptığı resimlerinin dışında gravür ve baskı teknikleriyle de ilgilenmiş, kendinin bulduğu bir boyama tekniğiyle cam üzerine dekoratif işler yapmış motiflerini ışıkla özel bir hesaplaşmaya sokmuştur (Tansuğ, 1976: 111). Eserlerinde içten, arınmış, yapmacıksız ve çocuksu bir anlatım diliyle resimsel öyküler anlatmış, Anadolu'nun tarihsel ve halk kültürü ile batı kültürünü sentezleyen bir noktada mizahi yönüyle yaşadığı dönemin sosyo-kültürel ve politik tarihini yorumlayıcısı resimler ve gerçekçi bir duyarlılıkla karışık biryapı içerisinde garipsenebilecek kent, çeşme betimlemeleri yaptığı (Ersoy, 1998: 162) söylenebilir.

Kentin ve kente ait geleneksel mimarinin değişiminin özüne ulaşabilen sanatçının, mimari ile plastik sanatsal yapı ilişkisini en iyi şekilde vurguladığı, mimari mekân betimlemeleriyle birlikte kent yaşamındaki silüetleri (Resim 3.51) ve bu silüetlerdeki değişimleri zaman ve mekân olarak görünenin dışında yorumlamaya çalıştığı görülebilir (Çetin, 2008: 73).

#### **IV.1.3.4. Lütfi Günay (Çanakkale 1924, -)**

1949'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Zeki Kocamemi atölyesinden mezun olan Lütfü Günay, mezuniyet sonrası bir süre Paris'te Fernand Leger atölyesinde (Rona, 1997: 728) çalışmıştır. Soyut sanatın Türkiye'deki ilk temsilcileri arasında yer alan sanatçı 1950 yılında yurda dönmüş, 1951 yılında Ankara'ya yerleşmiş ve soyut resme karşı karşıt görüşlerin yaşandığı bir ortam içerisinde soyut sanat anlayışının, savunuculuğunu ve tanıtımını üstlenen bir sanatçı olmuştur (Büyükişleyen, 1991: 67). 1953 yılında Adnan Çöker' le birlikte Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde soyut nitelikli eserlerden oluşan "Sergi Öncesi Etkinlik" ismiyle Türkiye'nin ilk soyut sanat sergisini açan Lütfü Günay, 195-1980 yılları arasında Amerikan Asker Yardım Kurulu'nda grafiker olarak çalışmıştır (TRT TÜRK, 2013).

Kişisel, grup ve devlet sergilerinde sanatsal tavrından ödün vermeden ürettiği yapıtlarını sergilemiştir. Sanatçının örgütlenmesi yolunda büyük emekleri olduğu düşünülen sanatçı,

Türkiye Ressamlar Cemiyetinin, Siyah Kalem Grubu, Ankara Ressamlar Birliğinin ve Ankara B.R.H.D.'nin kurucu üyeleri arasında yer almıştır (Büyükişleyen, 1991: 67).

Soyut sanatın icrasında karışık tekniklerden de faydalanan Lütfü Günay, 1970'lerin ikinci yarısından sonra yeni arayışlara girdiği, figüratif resim anlayışına özellikle manzaraya yöneldiği görülür. Bozkır, Ankara ve gecekonduyla birlikte kıyı bölgelerine ait doğa görünümlerini resimlerine konu etmiştir. Lütfü Günay'ın sanatsal tavrındaki değişikliğin nedenleri arasında, hızla artan sanat galerinin istekleri ve beklentileri ile bu galerilerden resim satın alan müşterilerin belirli konu ve görüntüdeki resimlere sahip olma arzularının olduğu düşünülebilir.

Boyanın lezzetini sanatının erken dönemlerinde yakalayarak kullanmaya başlayan sanatçının, resmin öğelerini ve kurallarını iyi bilen bir usta olarak, soyut anlayışından konuya yönelişinde de resimlerinin plastisiteden bir şey kaybetmediği ve gerilimini koruduğu görülür (Büyükişleyen, 1991: 68).

Uzun süre karışık teknik uygulamaları benimseyerek, lekesele geçişlere dayalı etkili soyut kompozisyonlar üreten sanatçının, geometrik biçimsellikle başlayan sanat serüveni daha sonraki yıllarda ilhamını doğanın ve kent yaşamının her şeyi çok çabuk eskitip, bozarak geride bıraktığı kalıntıların oluşturduğu, bir döneme girmiştir. Bir televizyon programında sanatını doğayla bütünleşme olarak tanımlamış, resimlerine, genellikle, bir seçki dâhilinde doğadan aldığı bazı izlenimleri, kendi sanatsal deneyim ve birikimleriyle sentezleme neticesinde kafasında bitmiş halini gördükten sonra başladığını ifade etmiştir.

Uzun yıllar soyut ve peyzaj çalışmalarını birlikte yürüten sanatçı, son dönem çalışmalarında soyutlama disiplinini çağrıştıran lekeci duyarlılığı ve dışa vurumcu karakteri baskın olan peyzajlar yapmıştır (TRT TÜRK, 2013).

Lütfü Günay Türk resminde, 1950'lerden bu güne, genel akım ve eğilimlerin dışında kalmaya çaba sarf etmiş, sanatsal sorunları kişisel iradesi yönünde değerlendirerek çözümler arayan bir sanat yolunu tercih etmiştir.

Sanatçının yukarıda da belirtildiği gibi 1953 yılında Adnan Çöker'le birlikte Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde açtıkları "Orijinal sergi öncesi" adlı sanat etkinliğinde yer

alan eserlerin siyah-beyaz fotoğrafları, sanatçının arşivinde bulunmaktadır. Bu fotoğraflara bakılarak yapılabilecek bir incelemede, sanatçının bu çalışmalarında, nesne ya da figür yorumlarının, ait oldukları nesnel görünümünden soyutlanarak ele alındığı ve soyut-geometrik düzen anlayışının temel formlara ve formlar arasındaki ilişkilere indirildiği tespit edilebilir (Özsezgin, 2001: 53-55). Renk yüzeylerinin kesin konturlar, yer yer geometrik bölünmelerle biçimlendiği, karşıt renkler arasında uyum olanaklarının araştırıldığı 1950 dönemi eserlerinden sonra, malzeme kullanımı olanaklarının araştırıldığı, serbest renk akıtmalarının egemen olduğu, daha sentezci bir anlayışın hâkim olduğu bir süreçte resimler yapmıştır (Özsezgin, 2001: 135).

1960'lı yıllarda, Ankara Ressamlar Birliği'nin grup sergilerine verdiği resimleriyle birlikte sanatçının giderek kimliksel bir olguya büründüğü görülür. "Siyahta Yaşantı", "Kırmızıda Yaşantı", "Duvarda Afiş Yaşantısı" gibiresimleri renk kolajlarından oluşan düzenlemelerine örnek gösterilebilir (Yaman, 2012: 384). 1970'lerle birlikte soyutçu biçim analizlerini doğa etütleri üzerinden yapmaya başladığı sentezci bir bakışa yönelişin ilk işaretlerini vermiştir. Lütfü Günay'ın soyut içerikli kompozisyonları nda, "denge ilkelerine dayalı" bir Anlayış düzeninde biçimlendirilmiş ve organik bir yapısallığa dönüştürülmüştür (Özsezgin, 2001: 101).

Sanatçının 1979'da Ankara'da (Galeri Evren) açtığı, doğa izlenimlerine yönelik resimlerinden oluşan sergisi, sanatının yeni bir dönemi olarak değil, Anadolu gözlemlerinin aracılık ettiği soyutlama uygulamaları olarak değerlendirilmesinin daha doğru olacağı düşünülmektedir. Lütfü Günay bu resimlerine, temelini doğa izlenimlerinin oluşturduğu soyutlama estetiğinin denendiği bir sürecin ürünleridir denilebilir.

Doğa karşısında görüneni ve izlenileni yine doğaya sadık kalınarak resim yüzeyine aktarma yükümlülüğü içerisinde olan izlenimciliğe ya da bu görüşün uzantılarına götüren sanatçı kimliğinden uzak durmuştur. Lütfü Günay, daha çok doğasal gerçekçiliğine dayalı ancak doğanın bağlayıcı olmadığı yüzey üzerinde gerçekçilikten sapan izdüşümlerin görüldüğü resimler yapmıştır. Sanatçının eserlerinde doğasal gerçekliğin belirleyici saptama özeliğini koruduğu ve kendine özgü sanatsal bir dilin kullanıldığı gözlemlenir. Sanatçı görünen gerçeklik içerisinde içsel bir duyumla çıkarttığı kendi sanatsal gerçekliğini, özgün yapıtlara dönüştürme konusundaki sorumluluğuyla resimlerini yapmış olduğu söylenebilir. Lütfü Günay'ın sanat anlayışındaki gerçekçilik bütünüyle dışa yönelik

bakışın ifadesi değil, içe yönelik bir yansıtılmış görünen nesnenin içinde saklı olan gizli ortaya çıkarılması ve tablonun ana malzemesine dönüştürülmesidir denilebilir. Doğa görünümlerine, kendi sanatsal eğilimi doğrultusunda baktığını söyleyebileceğimiz Lütfü Günay'ın, manzaralarında insan figürü kullanmaması sanatçının doğa resimlerini, yaşanan canlı çevreden uzaklaştırma gayreti içerisinde olduğu hissi uyandırırken, Hayâli dünyanın insan gerçekliğinden yalıtılmış fantastik ortamıyla bizi baş başa bırakır gibidir (Özsezgin, 2001: 165-175).



Resim 3.52. Lütfü Günay, “Kayaş'ta Gecekondular”, 1975, kağıt üzerine yağlı pastel, 41x54 cm. (Özsezgin, 2001:56-57).

1950'lerden 1970'lerin ikinci yarısına kadar geçen süreçte resmin biçimsel değerlerini öngören soyut çalışmalarıyla çağdaş Türk resim sanatında adından söz ettiren Lütfü Günay, 1970'lerde, 1950'li yıllarla birlikte hızla artan bir göçün yol açtığı, gecekondulaşma olgusunu resimlerine taşımıştır. Kentsel ve toplumsal sorunları da beraberinde getiren bu konuyu, resmin bir plastik elemanı olarak değerlendirerek tuvallerine aktarmıştır (Yaman, 2012: 384). Yetmişlerin ikinci yarısıyla birlikte doğa görünümleri ve yaşadığı kent, Kayaş sırtları (Resim 3.52), Altındağ gecekondu yöresi gibi yerler resimlerinin ana temaları

arasında yer almıştır. Daha önceki yıllarda ve aynı dönemde, birçok sanatçının ilham kaynağı olmuş bir tema sanatçının resimlerinde farklı bir yorumla yer almıştır.

Özellikle Ankara'nın, Altındağ semti ve çevresinde, Anadolu geleneksel mimarisinin özünü kaybetmiş bir yansıması olarak Orta Anadolu'ya özgü bir yapılanma karakteri içinde kendini gösteren gecekondular, sanatçının resimlerinde, salt pitoresk bir öge olarak, doğanın genel görünümünü belirleyici katkıları açısıyla koyu ve tok renk ayrımları arasında, lekeci bir yaklaşımla, doğa görünümünün kucaklayıcı ağırlığı ve baskın etkisi altında uzaktan algılandıkları gibi ayrıntılara inilmeden lekesele bağlantılar içinde kompoze edilmiştir. 1980 sonrası resimlerinde de Ankara gecekonduları teması devam etmiştir. Soyut eserlerinde denemiş olduğu değişik araç-gereçlerin, bu dönem çalışmalarında da kullandığı, plastik biçim arayışlarının ortak kaygılar çevresinde devan ettiği ve sanatçının bu resimlerinde de renk, leke ve çizgi bağlamında soyutlayıcı elemanların sanatçının diğer resimlerinde olduğu gibi geçerliliğini koruduğunu görülür.



Resim 3.53. Lütfü Günay, "Gecekondular", 1979, kağıt üzerine karışık teknik, 43x55 cm., (Özsezgin, 2001: 192).



Gecekondu temasına (Resim 3.53) yönelik toplumsal bir sorunu, tuvale taşımak amacıyla resimler yapan diğer sanatçılardan farklı olarak Lütfü Günay'ın gecekondu resimlerinde, yanlış yapılanmanın, kent yaşamına getirdiği çarpıklıklar bir sorunsal olarak getirilmemekte suskun gecekondu olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Kimi resimlerinde bu tema, doğa görünümünün içine lekesel olarak serpiştirilmiş ilk bakışta fark edilemeyen doğa resmine koşut bir soyutlama tekniğinin varlığını çağrıştırır gibidir.

Ankara gecekondu ile başlayan bu sürecin, başkentin sınırlarının dışına taşarak sanatçının yaz aylarında, gittiği güneybatı Anadolu, Orta Anadolu ve diğer bölgelerin doğa ve kent özlemlerine dönüşerek tuvalerine yansıdığı (Özsezgin, 2001: 181-193) görülür.

#### **IV.1.3.5. Adnan Çoker (İstanbul, 1927, -)**

Türk resim sanatında mimarinin soyutlanıp resimsel sorunlar dâhilinde ele alınmasının yanında mimariye yerel bir motif ve ulusal sanata özgü bir biçim olarak bakan sanatçılarda bulunmaktadır. Bir başka ifadeyle büyük kentlerin mimari kargaşasına çağdaşlığın bir görünümü olarak bakan sanatçıların yanında Türk mimarisine sanatın çağdaşlığı içerisinde ulusal bir gözle bakıp bakan bu tavrı özgün bir sanat diline dönüştüren sanatçılarımızın da bulunduğu düşünülmektedir (Taktak, 1984: 17-20). Sözü edilen sanatçılar arasında sayabildiğimiz soyut sanat anlayışını benimseyen ve Türkiye'de de bu akımın önde gelen temsilcilerinden biri olan Adnan Çoker, 1950li yıllarda soyut empresyonizmin spontane fırça darbelerine dayalı çalışmalar ile müzikal bir ritim ve denge elemanı olan "kontrpuan" çalışmaları yapmıştır (Kılıç, 2008: 406). 1953 yılında Lütfü Günay'la birlikte Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde soyut nitelikli eserlerden oluşan "Sergi Öncesi Etkinlik" ismiyle Türkiye'nin ilk soyut sanat sergisini gerçekleştirmiştir (Ecevit, 1954: 2).

Resmin ışığını kullanarak başarılı kübist eğilimli örnekler veren Adnan Çoker'in "Siyah Resimler Dönemi" 1968'den sonra başlamıştır. Bu dönemle birlikte o güne kadar yararlandığı müzik eşliğinde çalışma yöntemiyle, hareket resmi (Action Painting) ve jest resmi (Gesture Painting) yaklaşımlarını bırakmış, soyut çalışmalarını mimari eğilimli resimler olarak sürdürmeye başlamıştır (Tansuğ, 1995: 44). 1969 yılında yaptığı "Doğu Çerçevelemesi" adlı tablosuyla ilk kez İslam mimarisinin özelliklerini kullanmaya başlayan Adnan Çoker, mor, pembe, eflatun ışıktan oluşan alanları tümüyle

yalınlaştırmıştır. İslam mimarisi özelliklerin kullanıldığı 1970 ve 1972 yılları arası “1971 Yılına Saygı”, “Beş Eleman On Işık” ve “Çifte Minare + Çifte Minare” gibi büyük boyutlu tuvalleriyle sanat anlayışını pekiştirmiştir. Eserlerinde dikey ve yatay formlar eskisinden farklı olarak ritmik bir örgü içinde erimez ve yatay doğru üzerinde güneşin batışını anımsatan ışıklı bantlar dikey aks üzerinde beliren siyah çerçeveden oldukça uzakta bir yerde durmuştur. “Siyah Simetri”, “Gerilim” ve “Mor Sınırlama” adlı eserlerinde ise ışıklı biçimlerin orantılı olarak küçülmeye başladığı siyahın seyirciyi içine çeken sürekli genişleyen bir boşluk yarattığı görülür. 1973 tarihli Osmanlı mimarisinin kapı formundan yola çıkılarak gerçekleştirdiği "Taç Kapı" adlı resmi etkilenmelerin görüldüğü en belirgin eserleri arasında yer almıştır (Bahar, 2004: 57). 1980'li yıllarda yaptığı resimlerinde ışıklı bantlar manzara özelliğini yitirmiş, uzay algısını yaratan siyah boşluğun içinde asılı kalmıştır (Duben, 1979: 10-13).

1995'den sonra çoklu elemanlar sanatçının kompozisyonlarına tekrar girmiş (Bahar, 2004: 46), Osmanlı sanatının süsleme öğeleri, çiçek motiflerini anımsatan yeni elemanlar siyah mekân üzerindeki metalik ışıklı, dörtgenlere yerleştirilmiştir (Büyükcüoğlu, 1996: 21). 1990'lara sonuna sanatçının yarım küre biçimlerinin büyüdüğü ve ışıklı bantlar ile desteklendiği ve çemberin kendisi ile veya başka bir çemberle ilişkisi sorgulandığı görülür. 2000'li yıllarda da ise "Burçlar" serisi ile tam daire Adnan Çoker'in resimlerinde yerini alır (Bahar, 2004: 50).

Resmin kendi mekânını yaratması araştırmalarında, bulunduğu kültürel ortamın birikiminden beslenen sanatçı, Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin kubbe, kemer, minare gibi yapı öğelerinden yola çıkarak gözlemlendiği mimari öğeleri, eserlerinin tasarımında yer alan soyut biçimleri oluşturmada, kaynak olarak (Antmen, 2007) değerlendirmiştir denilebilir. Soyut bir mekânda birbirleriyle ilişkilendirilerek oluşturulan, geometrik soyut tasarım düzeni, mimari öğelere gönderme yapan (Resim 3.54) bir anlayışta resmedilmiştir.

Adnan Çoker'in resimlerinde boşluğun rengi olan siyah üzerinde kurulu tasarım içerisinde, belli belirsiz bir çizginin görselleşerek biçimi oluşturduğu görülür. Belli bir bakış açısından görülen bu biçimler, gözü resmin içine doğru yönlendirilmesi için en büyük görevlerden birisini üstlendiği düşünülmektedir. Osmanlı cami mimarisinde, yapının bir cephesinden bakıldığında, bütününe algılanabildiği gibi, sanatçının eserlerinde de boşluk üzerinde önden görülen biçim, tüm boyutlarıyla algılanabilir (Çetin, 2008: 81).

Sanatçının eserlerinde kullandığı kendi deyimiyle bir "kalıp biçim"e dayan Osmanlı ve Selçuklu mimarisinin iç mekanını dış dünyaya açan sivri kemerli kapı ve pencere formları, resim yüzeyinde kullanılış işleviyle geometri ve alışılmış biçimsellikten ayrılır (Çetin, 2005: 60). Eserlerindeki biçimciliğin, geometrik biçimcilikten çok "kalıp biçim" yada "askı biçim" diyebileceğimiz, siyah boşluk içinde, havada yan yana ya da birbirlerinden uzak durağan bir biçim anlayışında ele aldığını söylenebilir. Sanatçada somut nesne değerleri, soyut biçimlerde aranmış ve eserlerde görülen simetri anlayışı, geleneksel kompozisyon anlayışının en aza indirgenmesi, bir biçimi başka bir biçimle dengeleme sorununun ortadan kaldırılmasını sağlamıştır. Önceden tasarlanmış "kalıp biçim " ve "askı biçim"lerle "denge simetri" yaratılmış, biçimlerin birbirinden uzaklaştırılmasıyla "simetrik gerilim"e de yaklaşmıştır (Duben, 1997: 412-413) denilebilir



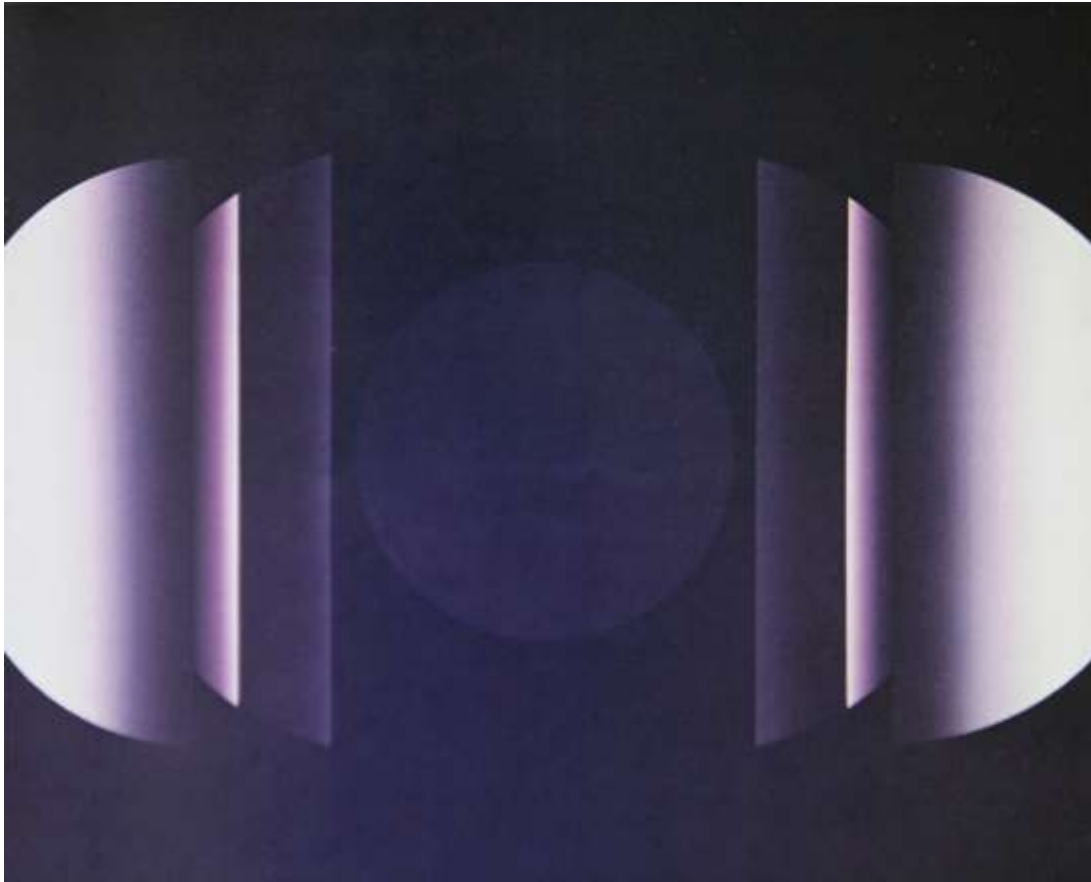
Resim 3.54. Adnan Çoker, "Yeniden Yapılandırma", 1962, tuval üzerine yağlıboya, 130x162 cm., (Yaman, 2012:376).

Adnan Çoker eserlerinde renkten çok biçime, ifadeden çok kurguya dayanan ve geleneklere derin bağlı kompozisyon tasarımları yapmış ve tuvallerinde uygulamıştır. Geleneksel Türk mimarisinde iç mekânı dış dünyaya açan kemerli kapı ve pencere

öğelerinden esinlenerek oluşturulan gizemsel anlam, soyut bir hacim anlayışıyla bağdaştırılarak yorumlanmıştır (Çetin, 2008: 83-84).

Sanatçı minimalist anlayışta ürettiği resimlerini ve sanat anlayışını 1968'den günümüze kadar geliştirerek sürdürmüş (Kelleci, 1999: 229), eserlerinde siyah zemin yüzeyinde morumsu renk değerlerini en çarpıcı biçimde kullanarak karşıt bir güç oluşturmuştur denilebilir. Siyah zemin üzerinde oluşturulan simetrik düzenlemelerle yarım küreler ve düz çizgiler, tuvalin siyah yüzeyinde bir renk esnası oluşumunu meydana getirmiştir (Kelleci, 1999: 224).

Adnan Çoker, sanatının felsefi ve düşünsel temellerini İslam felsefesiyle birlikte Maleviç'den alırken, biçimsel konu ilhamı ile yapı anlayışının temellerini ve kaynağını, büyük hayranlık beslediği “Türk mimarisinin özeti” olarak ifade ettiği Mimar Sinan'a yaslamıştır (Bahar, 2004: 61-62).



Resim 3.55. Adnan Çoker, “Açık Simetri- XV”, tarihi bilinmiyor, tuval üzerine akrilikboya, 130x162 cm., (Giray, 2011:207).

Rönesans mimarisinde yapının nihayetlendiği nokta olan kubbe, Sinan'ın eserlerinde ise başlangıç ve çıkış noktasını teşkil etmiş, mimari unsurlar kubbeye göre belirlenmiş, Bütün mimari öğeler birbirleri ile bütünleşerek taşıyanla taşıyıcı arasındaki sınır ortadan kalkarak, kubbe, duvarlar ve ayaklar bölünmez bir bütünü meydana getirmişlerdir (Bahar, 2004: 63). Mimar Sinan'ın kubbeyi, mimarının bütüne ulaşımında çıkış ve dağılım odağı haline getirmesi ile aşağıya doğru eklenerek bağlanan parçalar üzerine havaya asılı kubbe ile taçlandırması sanatçının ana biçimlendirme şemasını oluşturmuştur (Kılıç, 2008: 410).

Rönesans mimarisinde yapının nihayetlendiği nokta olan kubbe, Sinan'ın eserlerinde ise başlangıç ve çıkış noktasını teşkil etmiş, mimari unsurlar kubbeye göre belirlenmiş, Bütün mimari öğeler birbirleri ile bütünleşerek taşıyanla taşıyıcı arasındaki sınır ortadan kalkarak, kubbe, duvarlar ve ayaklar bölünmez bir bütünü meydana getirmişlerdir (Bahar, 2004: 63). Mimar Sinan'ın kubbeyi, mimarının bütüne ulaşımında çıkış ve dağılım odağı haline getirmesi ile aşağıya doğru eklenerek bağlanan parçalar üzerine havaya asılı kubbe ile taçlandırması sanatçının ana biçimlendirme şemasını oluşturmuştur (Kılıç, 2008: 410). Osmanlı mimarisinde görülen en az mimari elemanı ile anıtsal ölçülere ulaşma hedefi, Adnan Çoker'i de Minimalizmin, en az renk ve biçim ile çok şey ifade etme noktasına ulaştırmıştır. Mistik ve gizemli ışığı yakalamaya en uygun renkler olması dolayısıyla, (Resim 3.55) beyazdan pembeye, pembeden mora mordan siyaha uzanan renk çeşitliliği ile renklerin kendi içlerindeki uyum ve dengesini sağlamış hem de siyahla uyumlu birleşimler ortaya çıkarmıştır (Kılıç, 2008: 413).

Özet olarak, Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde büyüme ve gelişime paralel olarak sadeleşme ön plana çıkmış, teknik özellikler artmış, en az yapı elemanı ile anıtsal yapılar inşa edilir olmuştur. Selçukludan Osmanlı'ya doğru gelindikçe, kubbenin yapısal özelliği artmış Mimar Sinan'la birlikte hacmi genişlemiştir. Adnan Çoker'in kompozisyonlarında ise minimize edilmiş bir yapı içerisinde eleman sayısı en aza indirgenmiştir (Bahar, 2004: 35). Mimariyi dış mekana açan pencerelerin, dışarının ışığını iç mekana iletirken, ışığın içeri az ve öz girmesini sağlayan bir yapısal görevi de üstlendiği söylenebilir. Adnan Çoker'in resimlerinde pencere ise benzer bir amaca hizmet etmiş ışığın mekânda üstleneceği anlamı belirlemeye (Bahar, 2004: 60) çalışmıştır denilebilir. Adnan Çoker, 1950'lerden günümüze tartışılan kimlik sorununa geometriyi, geleneksel mimarının birikimiyle sentezleyerek ortaya koyduğu özgün yapılarında verdiği yanıtlarla katılmıştır (Arısoy, 2010: 53).



### 3.1.3.6. Turan Erol (Milas Muğla 1927, -)

1951 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nü bitiren Turan Erol (Gögebakan, 2009: 31), öğrencilik yıllarında “Onlar Grubu”nun kurucuları arasında yer almış ve bu grubun 1070 yılındaki son sergisine kadar bütün etkinliklerine katılmıştır. 1952’de Diyarbakır Ziya Gökalp Lisesi’ne resim öğretmeni olarak atanmış (Özgür, 1999: 29), buradaki görevini 1960 yılının ikinci yarısına kadar sürdürmüştür.



Resim 3.56. Turan Erol, “Güneydoğu'da Bir Köy-I”, 1960, tuval üzerine yağlıboya, 56x46 cm., (Özgür, 1999:94).

Sanatçının Diyarbakır dönemini çalışmaları, içinde yaşadığı ortamın durağanlığıyla biçimlenmiş, insan ve doğa ile aracsız ilişkiye girdiği, kendisini özümleyerek eritip yeniden dökeceği bir çeşit laboratuvar işlevi görmüştür (Berk, 1982: 39). “Köyden Çıkış” ve

“Diyarbakır'da Ev“ gibi durağan olduğu kadar ölçülü ve güçlü kompozisyonlarını burada gerçekleştirmiştir (Özgür, 2002: 13).

1960 tarihli, “Güneydoğumda Bir Köy-I” (Resim 3.56) adlı çalışmasında görüleceği gibi katı bir istiflemenin yerini, esnek ve hareketli, leke düzenlemeleri almıştır. İleriki sanat çalışmalarında da görülecek fırça ile biçimlendirme kendini göstermeye başlamıştır. Bu eserde yerel bir atmosfer içerisindeki kadınlı çocuklu grupların yöresel kıyafetleriyle günlük yaşam içerisinde betimlendiği görülür. Resmin orta alanını kaplayan özellikle tercih edildiği düşünülen düz damlı kerpiç evlerin dikdörtgen formlarının aynı zamanda bir soyut tadı da açığa çıkardığı görülebilir ve 1960'larla birlikte başlayacak olan, soyut-lekeci resimlerine de bir temel oluşturduğu söylenebilir (Özgür, 1999: 38).

27 Mayıs 1960 devrimi'ni izleyen aylarda, Turan Erol, Ankara'ya, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne Şube Müdürü olarak göreve başlamıştır (Büyükişleyen, 1991: 58). Sanatçının Ankara'ya atandığı dönemde doğum tarihleri 1900'ler olan, Turgut Zaim, Eşref Üren, Refik Epikman, İhsan Cemal Karaburçak, Cemal Bingöl, Abidin Elderoğlu, Saip Mualla gibi sanatçılarla birlikte doğum tarihleri 1920'ler olan Adnan Turani, Lütfü Günay, Mürşide İçmeli, Orhan Peker, Kayıhan Keskinok, Fethi Arda, Gencay Kasapçı, Oya Katoğlu, Duran Karaca gibi sanatçılar İstanbul'un dışında başkent Ankara'da aktif sanat yaşamının içinde yer almaktaydılar (Büyükişleyen, 1991: 19-20) Sanat ve sanatçı adına bir altyapısı sahip bulunan Ankara, sanatçı için yeni görevleri üstlendiği ve sanatını özgün bir sanat diline dönüştüreceği merkez olmuştur. Orta Anadolu bozkırı üzerinde yer alan bu kent, 1970'lerin sonuna kadar sanatçıya, toplumsal, tarihsel, siyasal havası, doğası, bozkır ve gecekondularıyla resimlerinin temalarıyla belirleyici ilham kaynağı olmuştur:

1961'deki Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde “Tırpan” adlı resimle İkincilik Ödülü alan sanatçı, 4489 sayılı yasa ile 1961-62 yılları arasında, bir yılını geçireceği Paris'e gitmiştir. Sanatçı Paris'te resmin temelde düz bir yüzeyin belirli bir düzen içinde renklerle kaplanmasını öngören Nabiler'i ve sanatçılarından Bonnard ve Vuillard'ı incelemiştir. Turan Erol'un Paris'te kaldığı süre içerisinde yaptığı çalışmalar incelendiğinde belirli bir akımın ya da sivrilmiş bir sanatçının izinde gitmediği resmin tarihsel süreçlerini dikkatle izlediği ve kendine özgü olanı yakaladığı söylenebilir (Özgür, 1999: 44). Sanatçı 1963-64 yılları arası Fransız hükümetinin bursuyla tekrar Paris'e gitmiş, burada kendini tanıma, denetleme, karşılaştırma olanağı yakalamıştır. Ayrıca Paris'te gravür tekniği üzerine

eğilmiş, Belçika, Hollanda, İtalya müzelerinde incelemelerde bulunmuştur (Özgür, 1999: 48).

Turan Erol “Köyden Çıkış”, “Güneydoğu 'da Bir Köy” gibi Diyarbakır dönemi resimlerinden yeni çalışmalarına uzanan yapıtlarından oluşan ilk sergisini 1963'te gerçekleştirmiş, “Gecekondu” temasına ait “Mavili Beyazlı Gecekondu” adlı ilk betimlemesini ise 1968 yılında yapmıştır (Özgür, 1999: 52-53). Sanatçının, 1960'ların sonuna doğru Ankara'nın kentsel konumu içerisinde yer alan gecekonduları tema olarak ele aldığı resimler üretmeye başladığı görülür.

Türkiye'de 1950'lerle birlikte görülmeye başlayan kırsaldan kente göç hareketleri, şehirlerin merkezlerinde ya da çevresinde ortaya çıkan yeni yerleşim alanları yaratmıştır. Büyük kentlerin çevrelerinde, hızla oluşan bu kenar mahalleler, şehir kültürüne yeni bir yön katarak köy kültürünün şehirlere taşınmasına sebep olmuştur. Şehirlerde ki bu sosyal değişime ve ortaya çıkan yeni sorunlara duyarsız kalamayan sanatçılar konuyu resimlerine taşımıştır (Gırgın, 2009: 55). Bu sosyo-kültürel olguya duyarsız kalmayan sanatçılardan biride Turan Erol'dur. Sanatçı, Anadolu'nun diğer büyük şehirleri gibi kırsal alandan Ankara'ya akın eden insanların oluşturdukları yerleşim alanları “gecekondu” semtlerine, doğaya ve insana yönelik nesnel yaklaşımıyla bakmıştır (Şenyapılı, 1996: 332).

Hızlı göçün neticesi oluşan Ankara'nın bir başka yüzü gecekondu, sanatçının resimlerine, genellikle yüksek tepeleri sarmaya başlayan üst üste istiflenen renkli görünümüleriyle yansımıştır. Kentin dış mahalleleri olarak oluşan bu yerleşim alanları, 1960'larda eğildiği lekese soyut anlatımların bir uzantısı olmuştur. Sert kontrastlar oluşturan renk lekelerinin egemen olduğu görünümünde (Giray, 2000: 543), tuvallerine hâkim olan beyaz yerini mavilere bırakmış ve kahverengiler boy göstermiş (Şenyapılı, 2008: 50), Ankara gecekondu ve Anadolu bozkırı kompozisyonlarında özgün yorumlara ulaşmıştır (Kelleci, 1999: 177) denilebilir.

Sanatçının o dönem gecekondu kompozisyonları üzerinde görülen renkler, oralarda yaşayan insanların ayırım sanma ya da varlığını kanıtlama mücadelesi içerisinde gerçekleştirdikleri dışavurumlarının bir yansıması gibidir. Köydeki boz evlere karşılık, bu mahalleler zehir gibi bir yeşil, mor, sarı, firuze gibi canlı renk yığınlarına bürünmüş yapılar olarak (Arısoy ve Altinkurt, 2012: 9) yer alır.

Geleceğin kentini, nüfusunu, halkını; oluşturmakta olan bir kültürü işaret eden bir yönü (Şenyapılı, 1989: 152) vurgulayan sanatçının resimlerinde gecekondu (Resim 3.57), kimi zaman bir çağlayan gibi aşağı akarcasına, kimi zamanda tek başına yer almıştır (Göğebakan, 2009: 34). Turan Erol'un "Gecekondu" dizisiyle, gerek istif, gerek leke, gerekse renk açısından yeni bir döneme girdiği söylenebilir (Edgü, 1994: 2-4).

Sanatçının geleneksel mimarisinin bir ürünü olan gecekondu evleri, kırsaldan kente göçen insanların yapmış olduğu yaşam birimleri ve yerleşim alanları teması içerisinde plastik resim elemanı olarak kullandığı görülür (Göğebakan, 2009: 33).



Resim 3.57. Turan Erol, "Altındağ", 1972-94, tuval üzerine yağlıboya, 148 x 104 cm., (Berk, 1999:37).

Turan Erol'un 1970'lerde resimlerine egemen olan lirik-soyutlama anlayışının, 1970 sonlarına doğru yaptığı resimlerde de devam ettiği görülür. Açık lekenin egemenliği ile

beyazın bütün niteliklerinin başarı ile tuvallerine yansıdığı Bodrum resimlerinde, beyaz badanalı taş evler geleneksel mimarinin karakteristiği içinde resimlerine yansıtılmıştır (Kelleci, 1999: 177). Bodrum resimleriyle birlikte Ankara'nın karlı sokakları, Milas sokakları, evleri, köprüleri, ağaçları (Edgü, 1994: 2-4), dağları (Erciyes-Ağrı), verandaları, natürmortları (Özgür, 1999: 62) bu dönem konuları arasında yer alır (Edgü, 1994: 2-4).

Sanatçının 1980'lerin başındaki resimleri, tam soyuta varmayan bir anlamda soyut bir lekecilik niteliğindedir denilebilir. Çoğunlukla belli bir konuya, bir temaya, bir görünüme dayanmayan bir sokağın, bahçe içinde bir figürün, evlerin, gecekonduların, çıplak topraklar arasından tek tük beliren yapıların, balık ağlarının, ya da bir görünüm ortasındaki koca bir ağacın mavimsi, yeşilimsi lekesinin (Berk ve Özsezgin, 1983: 86) özgün bir yorumla tuvallerine aktarıldığı söylenebilir.



Resim 3.58. Turan Erol, "Firuze Ev ve Çitlenbik Ağacı", 1989, tuval üzerine yağlıboya, 70x100 cm., (Berk, 1990:90).

1986–1987 yıllarında ise "Kömür Dağıtım Yeri" resimleriyle renklerinin koyulaştığı ve grileştiği görülür (Edgü, 1994: 2-4) Sanatçının önceki resimlerinde yer alan sessiz, duru ve aydınlık doğa, bu eser dizisinde yerini neredeyse kara, yaban, yerinde duramayan bir doğaya bırakmış beyazın yerini, karalar, maviler almış, özellikle kahverengiler boy



göstermiştir (Berk, 1990: 10). "Kömür Dağıtım Yeri " dizisinde Turan Erol'un asıl amacının, koca bir siyah lekenin önüne atın beyaz beneğini oturtabilmek ve kamyonların kıvıl kıvıl hareketlerini, araçların turuncuları, kırmızıları, mavilerini: (Özgür, 1999: 61-62) plastik bir eleman olarak kompozisyonlarındaki tasarımlara yerleştirebilmek olduğu düşünülmektedir.

1990'lara doğru yaptığı "Bodrum" resimlerinde soyutlamanın ve lekecilğin silinmeye doğru gittiği görülür. Bu eserlerinde leke figürün kontrolüne girmiş evleri, sokakları, ağaçları var etmek için kullanılmıştır. Aynı zamanda çizgi ilk kez kompozisyonlarda (Resim 3.58) rengin doygunluğu yüksek değerleriyle varlığını hissettirmiş, bütün renkler artık egemenliklerini ilan etmişlerdir (Berk, 1990: 9)

Genel bir değerlendirme yapıldığında, Turan Erol'un yaşadığı yerleri, yöresel değişimler sonrasında belleğinde kalan izlenimleriyle uzun bir dönem eserlerinde işlemeye devam görülür (Edgü, 1994: 2-4). Sanatçının doğa görümleri, nesnel renklerine bağlı kalınarak, renk doygunluğu canlı tutulmadan açık-koyu karşıtlığında tasarlanmış, rengin anlatımcı yönü ön plana çıkartılarak soyutlama ve peyzaj ilişki kurulmaya çalışılmıştır (Çağdaş, 2007: 47). Doğanın kendisi değil, kendisinden üretilmiş yapısal farklılıkların arandığı (Özsezgin, 2000: 55) eserler olarak ortaya konmuştur

Çağdaş Türk resim sanatı içerisinde yer alan birçok sanatçıda olduğu gibi, Turan Erol'un resimlerinde de Anadolu geleneksel mimari öğelerinin yer aldığı, Doğum yeri Milas'ın, yazlarını geçirdiği Bodrum'un geleneksel mimarisinin izlerini ve yaşamını sürdürdüğü Ankara'nın çarpıklaşmış kent mimarisi içerisinde yer alan gecekonducularını, eserlerine yansıttığı söylenebilir (Gögebakan, 2009: 32)

#### **IV.1.3.7. Fethi Arda (Elazığ 1934, -)**

1928 yılında Müstakiller Grubuyla başlayan ve D Grubuyla süren yenileşme çabaları doğrultusunda geline nokta izlenimci estetiğin kırılmasında Halil Dikmen ve Zeki Kocamemi'in üslendiği görev sanatçı üzerinde de etkisini göstermiştir. Fethi Arda'nın bu dönem çalışmalarında hocası Zeki Kocamemi'nin eserlerinde görülen hacimsellik ve üçüncü boyut arama çabalarının izlerine rastlamak mümkündür (Özsezgin, 1997: 16).

Hocaları Halil Dikmen, Zeki Kocamemi gözetiminde resim eğitimini tamamlayan Fethi Arda, 1958 yılında Güzel Sanatlar Akademi Yüksek Resim Bölümü'nden mezun olmuştur (Özsezgin, 1997: 14).

Fethi Arda'nın öğrencilik yıllarının birikimleri üzerine kurulu ilk dönem çalışmaları, hocalarının sanat anlayışlarıyla yakın bir benzerlik göstermiştir. Sanatçının sonraki dönem çalışmalarını da bir ölçüde yönlendirmiş olan bu ilkesel yaklaşım kendi ifadelerinde değinildiği gibi yılların birikimiyle ortaya çıkan ustalıklardan yararlanılmasına neden olmuş, resimlerinin temeline gizli olarak ta olsa doğa motiflerini yerleştirmesine kaynaklık etmiştir. Sanatçının ilk dönem çalışmalarında çizgi, yapısal ve plan ayırım özelliği olarak egemenliğini korurken, 1960'larla birlikte renk seçeneği, çizgi üzerinde belirginlik kazanmış bir tür senteze ulaşmıştır. Diğer bir ifadeyle renk, “pentür” tadında, yağlıboya ve pastel gibi iki temel malzeme üzerinde çizginin yapısalı karakterini bozmayacak bir beğeni düzeyinde yoğunlaşmıştır denilebilir (Özsezgin, 1997: 22). Fethi Arda, bir bölümü Akademi dönemi çalışmalarından oluşan soyut-anlatımcı türdeki resimleriyle Ankara'da Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde 1964 yılında açtığı kapsamlı resim sergiyle tekrar yoğun bir çalışma sürecine girmiştir (Özsezgin, 1997: 34). 1960'larda başlayarak 1970'lere kadar sürdürdüğü çalışmalarında yaşadığı döneme ait soyut eğilimler çerçevesinde bazı kaynaklarda “lirik-nonfigüratif” bir çizginin ürünleri olarak değerlendirilen soyut kompozisyonlar yapmıştır (Akdağlı, 2007: 60) denilebilir. Fethi Arda 1960'ların sonuna kadar devam eden, konunun seçicilik arz etmediği, lirik non-figüratif ve geometrik bir kurgu içerisinde soyut etkiler taşıyan resimlerinden sonra, 1970'lerin ikinci yarısıyla birlikte yakın çevresinden gözlemediği doğayı düşünsel birikimiyle sentezleyerek eserler üretmiştir (Akdağlı, 2007: 61)

Doğaya ilişkin elemanların temeldeki soyut yapısallığın biçimlenmesinde birer araç olduğu kırmızı, sarı, yeşil ve gri tonlar arasında, keskin siyah ara bölmelerin soyut bir yapısallığı vurguladığı bu dönem resimlerinde, daha önce sağlanan çizgisel anlamdaki yapısal değerler, renkçi doğrultuda ele aldığı özdeki ilişki elden bırakmadığı (Özsezgin, 1997: 34) görülür.

Sanatçının, “Ankara'da Gecekondu”, “Bodrum'dan Görüntüler”, gibi yerel gözlemlerle yapılan eserlerinde lekeci bir anlayışın izleri görülürken, lekeci anlayışla çalışan diğer sanatçılar, Orhan Peker, Turan Erol ve Lütfü Günay'dan ayrılan yönünün özellikle yağlı

boyalarında ortaya çıktığı daha kararlı ve arınmış renk lekelerini kullandığı 1960-1964 soyut dönemi deneyimlerinden gelen ölçü, leke, tutum, renk kullanım etkilerinin resimlerine yansıdığı söylenebilir (Köksal, 1985: 49).



Resim 3.59. Fethi Arda, "Dikmen'de Sarı Ev", 1976, tuval üzerine yağlıboya, 80x100cm., (Türkiye İş Bankası, 1998:15).

1976 tarihli "Dikmen'de Sarı Ev" (Resim 3.59) adlı resminde, yüzeyin yarısından fazlasını kaplayan güneşin batış saatlerini algılatan turuncunun açılımları, turuncu lekenin tamamlayıcısı konumunda bulunan mavinin valörleriyle koyusal alanda dengelenmiştir. Bir bozkır atmosferini anımsatan kahverengi egemenliğindeki bölgenin hemen üzerinde sarı boyalı bir gecekondu yer alır. Bu mimari yapı yanal yüzeyde maviyle boyanmış bir açık, orta, koyu dengesi sağlanmaya çalışılmıştır. Resmin yapıldığı yıllarda ağaçların dahi nadir bulunduğu dikmen sırtlarında üremeye başlayan bu yapılar ilerideki yıllarda önü alınamaz bir hızla çoğalacak ve 2010'lu yıllarda yerini beton bloklara bırakacaktır.

Apartman-gecekondu ikileminin yaşandığı bir ortamda Fethi Arda, biçimin derinliğe kaçan üçüncü boyutu vurgulayan yapısı içerisinde, hacimselliği nesnenin yada görünümün

kendisinden soyutlamayı öngören kişisel yaklaşım sergilediği söylenebilir. Açık mekân içindeki görüntülerin, ağır, kalın, dayanıklı ve sağlam yapısını, boşluğu dolduran heykelsi formlarıyla, daha da belirginleştirdiği görülür (Özsezgin, 1997: 98).

Fethi Arda'nın 1980'leri izleyen yıllarında resimlerine, başkentin gecekondu yöreleri, ıstakozlar, balıklar, Bodrum görünümü başlıca konuları olmuş, manzara ve ölü doğa gibi iki ana konu etrafında yoğunlaştığı, renkçiliğin vurgulandığı 1980 ve 1990'lı yıllardaki resimlerinde, temanın gerektirdiği sınırlı renk tonlarıyla yetindiği ve rengin değerini ön planda tuttuğunu görülmüştür. Yağlı boya ve yağlı pastel gibi iki değişik malzemenin kullanım olanaklarından faydalanarak farklı çalışma teknikleriyle yaptığı resimlerinde evler, yöre yapıları ve çiçekler farklı bir görünüme bürünmüştür. Yöresel peyzaj türünü vurgulamak amacına yönelik olmayan Bodrum dizisinde yöreye özgü evler beyaz badanalı görünümüyle, sanatçının paletiyle bütünleşmiş ve Bodrum peyzajları sanatçıda kimliğini bulmuştur (Özsezgin, 1997: 68-72).



Resim 3.60. Fethi Arda, “Gecekondu ve Apartmanlar”, 1975, tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm., (Özsezgin, 1997:82)

Sanatçının Ankara ortamından diğer anlamıyla içerisinde yaşadığı çevresinden edindiği gözlemlere dayalı yaptığı “gecekondu” (Resim 3.60) serisinde, geleneksel mimarinin

bozulmuşluğunun en son örneklerinin yaşandığı bir ortama geçekonu mahalleleriyle beton blokların birlikteliğine ve yok olan geleneksel mimariye yöresel yanıyla bakmamış, görüneni yorumsal bir ifadeyle çizgiye ve renge aktarmıştır denilebilir.

Bunun nedeni olarak benzer toplumsal ortamların yaşandığı Türkiye'nin ve dünyanın diğer kentlerinde de rastlanılabilecek büyük apartman bloklarının kıyılarına gizlenmiş veya boş buldukları alanları işgal etmiş kırmızı çatılı gecekonu görüntülerine rastlanılabilecek olması gösterilebilir.

Fethi Arda'nın amacının, sosyal ortamların doğurduğu yaşamsal yerleşim veya geleneksel mimarideki yaşanan çelişkiyi yansıtmak değil, peyzajın, biçim mantığına dayalı bir resme malzeme oluşturacak yönlerini bulup tabloya koyabilmek olduğu düşünülmektedir.

Fethi Arda'nın yapıtlarının dönemsel nitelikleri gözden geçirildiğinde anlatım biçiminin öncelikli bir çabası olduğu görülebilir. İfade biçimindeki ödün vermez tavrının konu değişimlerine de feda etmediği söylenebilir (Özsezgin, 1997: 14).

Renk sanatçının eserlerinde çizgiyle sınırlandırılmış bir alanı doldurmak için değil, resim yapma sürecinin getirdiği kendiliğinden, herhangi bir dış etki olmaksızın oluşan etkiler içerisinde uygulanan bir yöntem için vardır. Biçim ve renk her sanatçının kendine özgü dünyasını çözümlendiği sanat dilidir (Günay, 1984: 40-41).

Yağlı boya ve pastellerinde doğa görünümüleriyle nesnelere ait oldukları ilişkiler örgüsü veya bağlantısından kopartarak yorumsal özgün ve plastik bir dille tuvallerine taşımıştır. Coşku ve lirik bir anlatımın eksik olmadığı sanatçının resimlerinde anlatımın bir öykülemeye değil bir sezdirmeye dayalı bir anlayışla verilmeye çalışıldığı görülebilir. Gözlemlenen konuların coşkusuna aracılık eden yanlar bulunup çıkarılmaya çıkılırken, sınırsız mekân kavramına dayalı olarak tuvalin bütününe yayılan iri fırça darbeleri anlatımcı ifadeye dönüşür (Akdağlı, 2007: 60).

Bodrum yöresinin (Resim 3.61) kendisine özgü mimari tarzı sanatçının resimlerine esin kaynağı olmuştur, ancak Bodrum görünümünde gözlemlenen yapıların ve doğanın Arda'nın resimlerine sadık bir gözlemcilikle yansımadığı görülür. Resimlerinde yöreselliğin ötesine uzanma arzusu sezilen sanatçıda, yöreye kimliği veren yarıntılardan



uzak kalmaya çalışıldığı görülür. Sıcak-soğuk dengesine dikkat edilerek, açık koyu değerlerde çalışılan resimlerde geniş fırça tuşlarıyla büyük formlara dönüşen görüntülerde sessizliğin hâkim olduğu gözlemlenir. Beyazın yoğunluğunun egemen olduğu sessizlik, yoğun kent yaşamının atmosferinde uzak bir atmosferi betimler gibidir.

Gerçek olanla kavramsal olanın bir bileşkesi olarak ele alınan boşluk ve nesne bağıntısı, boşluğun nesneyi, nesnenin boşluğu tamamlayıcı işlevi, sanatçının resimlerinde tanık olunan bir olguya dönüşmüştür. Sanatçının resimlerinde renk ve biçim ilişkisi ise kendine özgü biçim yorumuyla renk birlikte düşünülmüş ve oluşturulmuştur (Özsezgin, 1997: 102).



Resim 3.61. Fethi Arda, “Bodrum”,1984, tuval üzerine yağlıboya, 33,8x33,5cm., (Özsezgin, 1997:99).

Fethi Arda, sanat yaşamı boyunca öğrendiğini kullanmak yerine öğrendiklerinden yararlanmış, öğrendikleriyle sınırlı kalmamış yeni bilgi ve kullanım olanakları donanan ve bu birikimi sanatına da uygulayan bir sanatçı kimliği olmuştur (Özsezgin, 1997:176).

### 3.1.3.8. Kadir Ata (Silivri 1936, -)

Silivri'ye bağılı Fenerköy'de 1936 ılında doğan sanatçı, 1958 yılında, Refik Epikman atölyesi öğrencisi olarak Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nden mezun olmuştur. Mezuniyet sonrası 1958-1970 yılları arasında Malatya, Kars, Kilis, Maraş ve Diyarbakır'da resim öğretmenliği ve idarecilik görevlerinde bulunmuştur. Bu dönem öğretmenlik ve idareciliğin getirdiğı yoğun iş ortamında kendi söylemiyle “firçadan uzak yıllar” yıllar olmuştur. 1970'de İzmir Eğitim Enstitüsü Resim- İş Bölümü'ne atanmış, emekli olacağı 1998 yılına kadar sanat eğitimciliğı olarak bu görevinde kalmıştır\_(Yaman, 2007: 24-27) 1971'de TRT'nin düzenlediğı Resim yarışmasında “Başarı Ödülü”ne,1972 ve 1973 DYO Resim yarışmalarında “Birincilik ve Başarı Ödülü”ne layık görülmüştür (Yaman, 2007: 24-27).

Kadir Ata'nın sanat anlayışının ve resimlerinin üslûp özelliklerini 1970'ler, 1980'ler ve 1990-2000'li yıllar biçiminde dönemlere ayırmak mümkündür. Ayrıca sanatçının konularına göre resimleri, manzaralar, temalı resimler, portreler ve natürmortlar biçiminde incelenebilir (Yaman, 2007: 49)

Türkiye'nin 1970'li yıllardaki sosyolojik yapısının etkileri (“Kadir Ata”, 2012) sanatçının resimlerinde de yansımalarını göstermiştir. Ağaç, ev ya da insan Kadir Ata'nın resimlerinin çıkış noktası oluşturmuş ve bu öğelerin arındırılmasıyla resimsel bir dile dönüşmüştür. Rengin sınırlı tutularak boyanın yoğun olarak kullanıldığı geometrik olandan lekesele, lekeseleden soyuta uzanan, bir biçim diline dönüşen çalışmalarında, doğanın yalın biçimleri ve lekeleri resimlerinin yüzey espasını yaratmıştır (Yaman, 2007: 151) . Manzaralar ve portrelerin oluşturduğu 1980'li yıllardaki resimlerinde görsel verilerden hareket eden sanatçının, geleneksel resmin biçimlendirme olanaklarını kendi betimleme yöntemlerine dönüştürme çabaları içerisinde doğaya ait öğeleri yalın ve nesnel bir biçimlendirmeye (“Kadir Ata”, 2012) ortaya koymaya çalıştığı görülür.

Buca görünümüleri, peyzajları, portreleri ve natürmortları, genellikle kahverengi tonlarının oluşturduğu monokrom bir armoni içinde, renk, desenin ağırlık kazandığı görünümlere dönüştürülmüştür. Sanatçı, yaşadığı çevreden edindiğı gözlemleri aktardığı Buca'ya ait görünümlerin dışında Urla ve Karaburun manzaralarını da betimlemiştir Geleneksel mimarinin en güzel örnekleri barındıran Anadolu'daki kentler, hızlı ve bilinçsiz bir

yapılaşma sonucu değişime uğramış, geleneksel mimari yerini, kimliksiz bir mimari olan apartmanlara bırakmıştır. Hızlı yok oluş ve değişimin yaşadığı bu süreçte zamana ve kıyımaya karşı direnmeye çalışan Ege bölgesinin karakteristik özelliklerini barındıran evler, sanatçının resimlerinde doğayla çatışmayan bir kimliğe bürünmüştür. Resimlerde ev kümeleriyle birkaç ağacın oluşturduğu geometrik kurgu, sanatçının arındırmasıyla lekesele bir kimlik kazanmış, cetvelle düzenlenmiş etkisi veren yalınlaştırılmış yüzey üzerinde tek veya iki katlı ev kümelerinden oluşan bir düzenleme yaratmıştır (Yaman, 2007: 90-91). 1995–1998 yılları arasında yaptığı “Sokak-Alibey Adası (Ayvalık)”, “Tımarhane Adası(Ayvalık)”, “Eski Ev I-Narlıdere”, Eski Ev II-Narlıdere”, “ Buca Evleri” gibi resimleri bu konuyla ilgili diğer örnekler arasında sayılabilir (Yaman, 2007: 105).



Resim 3.62. Kadir Ata, “Narlıdere’de Eski Ev –I”, 1997. tuval üzerine yağlıboya, 65x81 cm., (Yaman, 2007:117).

1990’larla birlikte Buca manzaraları yerini İzmir ve çevresi coğrafyasını konu alan Ege peyzajlarına bırakmıştır. Urla, Karaburun, Manisa-Spil Dağı ve Selçuk çevresindeki şeftali bahçeleri, sanatçının bu dönem gözlemleyerek resimlediği yerler arasında sayılabilir. Urla ve Karaburun resimlerinde, bu bölgelerin kırsalındaki ev kümeleri sanatçının çalışmalarına

konu olurken tuvallerindeki boyasal tat artmış, desen ise ağırlığını korumuştur. Renkler kahverenginin açılımlarından kızıl kahvelere ve bordoya uzanan çeşitlilik göstermiş, pembe açık değerleri oluştururken, yer yer mora dönüşen lacivertler de, 1990 dönemi resimlerinin soğuk dengesini meydana getirmiştir. Önceki dönem eserlerinde, düz yüzey üzerinde konturlarla biçimlenen öğeler konturla birlikte hacimselleştirmeyi de beraberinde getirmiştir (Yaman, 2007: 108). Doğa görünüşleriyle birlikte evler resim yüzeyi üzerinde daha küçük kalanlar kaplamış, dar sokaklar, bahçeler ve Ege'ye özgü geleneksel mimari, köyler ve kasabalar, eskimişliklerin ve yaşanmışlıkların bir simgesine dönüşmüştür (Yaman, 2007: 112-115).



Resim 3.63. Kadir Ata, “Limontepe”, 2001, Tuval Üzerine.Yağlıboya, 54x65 cm., (Yaman, 2007:117).

“Narlidere’de Eski Ev –I” (Resim 3.62) adlı resimde yok olan zamana karşı bir varlık mücadelesi vermeye çalışan iki katlı eski bir Ege evi betimlenmiştir. Kırmızı bir zemin üzerine kontursal bir desenle çizilen mimari ve gökyüzünü oluşturan mavi ile birlikte resmin bütünü pentürel bir etki yaratır. Çatısından, pencerelerine ve merdivenine kadar ayrıntılarıyla verilen mimarinin kompozisyonun merkezine yerleştirildiği ve çizgisel

etkinin yatayına iki çizgiyle gökyüzüne bağlandığı aynı zamanda gökyüzünün büyük lekesele bütünlüğünün parçalandığı görülür.

Limontepe semtinde gecekondular yerleşimi konu aldığı “Limontepe” (Resim 3.63) adlı resminde ise eğimli bir tepede yükselen gecekondular evler, dağınık konumlarıyla bir köyü andırmaktadır. Monokrom bir etkide bordo rengin hâkimiyetindeki yüzey üzerine kübik bir parçalanmayı andıran yaklaşımla kontursal etki içerisinde görüntü kompozite edilmiştir. Farklı bölge insan kimliklerinin bir araya geldiği yerleşim alanında ortak noktanın köy atmosferini kente taşıdıkları ve yöresel mimari kimliklerinden koparak kimliksiz bir mimaride buldukları görüntüsüdür. Işık-gölgeye girilmediği görülen kompozisyonda derinlik lekesele değerlerle sağlanmış, Tuvalin yüzeyine egemen olan vişneçürüğü ve pembemsi kırmızılarla yeni başlayan günün bozulmamış sabah dinginliği verilmek istenir gibidir.

Sanatçı görsel verilerden hareketle, görülenin geçici niteliğini aşacak betimleme yöntemleri araştırmış, geometrik olandan soyuta uzanan plastik bir arayışı, giderek arınan bir nesnelliğin egemen olduğu yalın biçim diline dönüşmüştür (“Kadir Ata”, 2012) denilebilir. Sanatçının 1990 ve 2000’li yıllarda yaptığı resimlerin büyük çoğunluğunu manzaralar oluşturmuştur. Yoğun boyanın sağlam konturlarla şekillendirdiği resim yüzeyleri, 1970 ve 1980’leri sentezleyen bir biçimcilik anlayışıyla eserleri meydana getirilmiştir (Yaman, 2007: 151-153).

### **3.1.3.9. Fahri Sümer (Bozöyük 1942, -)**

1942 yılında Bozöyük’te doğan Fahri Sümer, 1965’de Güzel Sanatlar Akademisinde Neşet Günal atölyesinden mezun olmuş, 1967–1981 yılları arasında Söke, Bozöyük ve İstanbul’da resim öğretmenliği yapmıştır. 1981 yılında İzmir Buca Yüksek Öğretmen Okuluna, 1982’de de Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi’ne atanmış 1992 yılında profesör olmuş emekli olduğu 2008 yılına kadar sanatçı eğitimci olarak görevini sürdürmüştür (Gezgin, 2003: 27).

Akademiye bitirdiği 1965 yılında ilk sergisini açan Fahri Sümer, sanatının ilk yıllarında, "Kübist dışı vurumcu ve soyut çalışmalar" yapmıştır. İlerleyen yıllarda renk ve leke’den

çok çizginin ağırlı taşıdığı, yöresel görünüm ve figür düzenlemelerini içeren resimlere yönelmiştir (Moralı, 1995: 10).

Çağdaş Türk resmi içerisinde, geleneksel ve tarihi, dokuların sanatsal biçimlerinin, dış görünümü ile formsal yapılarının bazı sanatçılar tarafından mercek altına alındığı, ancak toplumsal ortamın niteliğiyle çağdaş sanat düşüncesi arasında yeniden sentezlenerek biçimlendirme bilincinde bir süreklilik içerisinde oluşturulamadığı görülmüştür. Sanatçıların bahsedilen olguları nedensellik bağlamından çok öyküsel bir önermeyi içeren, biçimlerin resim yüzeyine aktarılması, dışsal bir algılama olarak ele aldıkları şeklinde açıklanabileceği düşünülmektedir. Bunun nedenlerinden birisinin de geleneksel sanat birikimi ile sanatçı arasında kurulan ilişkide ortaya konan saptama ve vurguların, bir dil çözümlemesinin sonucu yapılmadığından (Sağlam, 1997: 10) kaynaklanabileceği söylenebilir.

Fahri Sümer Sûrname minyatürlerinin ifade kalıplarını çağrıştıran bir gelenek ve yerellik ekseninde, geleneksel ve güncel olan arasındaki neden-sonuç sorunsalına yönlendirme yapan, bir dizi resim yapmıştır. Sanatçı bu eserlerinde geleneksele, analitik ve entelektüel bir bakış açısıyla yaklaşmış ve seçmeci bir bakış açısının kazandırdığı veriler ışığında yeni yorum arayışlarına girmiştir denilebilir.

Sanatçının, figürlü kompozisyonlarında, gündelik yaşam sahnelerini belgeleyici yanı sıra toplumcu-gerçekçi bir çizgiden ayrıldığı, belirli bir konu örgüsü oluşturma kaygısı içerisinde olduğu görülür. Sanatçının derinlik izlenimi yaratmayan düzlemsel bir mekân içerisinde figürleri, yaşamdan kopuk durağan bir duruş ve şematizm içerisinde tasarlamadığı ve yaşamın içerisinde bir kesit olarak kompoze etmiştir denilebilir (Sağlam, 1997: 18).

Kroki ve fotoğraf gibi bir dizi görsel notun ve dış gözlemin sağladığı alt yapıyla atölyesinde gerçekleştirdiği sanatsal yorumlara dönüşen resimlerindeki geleneksel sanatlara yaklaşımının, tümüyle Cezanne'vari "modernist" bir çizginin bilinciyle gerçekleştiği söylenebilir (Sağlam, 1997: 20).

Sanatçının eserlerinde, ön ve arka alan arasında belirli bir değişimin gözlemlenmediği, yüzeyinin bütününde derinlik hissini ortadan kaldığı, ön planda gerçekleştirilen çizgi-



leke ve renk birlikteliğinin tüm resim yüzeyine hâkim olduğu bir anlayış dikkati çeker. Salt imgelerin ön düzlemde birbirleriyle kurdukları ilişkilere dayalı yalın-yüzeysel ifade yaklaşımı ön plana çıkar. (Sağlam, 1997: 26)

Fahri Sümer'in seksenli yıllardaki kırsal alan temaların ağırlıkta olduğu resimlerinde de doğa kaynaklı izlenimlerin, geometrik bir düzen içinde ve temel bir desen düşüncesiyle ele alınması devam etmiştir (Sağlam, 1997: 38). İstiflemeci bir düzen kaygısıyla biçimlendirilen bu resimler, yerellik ilgisiyle birleşerek, yaşantı ve kültür tipolojisini sunan simgesel görüntülerle peysaj kimliğine dönüşmüştür (Sağlam, 1997: 40).

Fahri Sümer 1970'li yıllardan günümüze uzanan çizgide bakışını Batı Anadolu'nun yerel yaşam alanlarından, uzaklaştırmış, boyasal ilgisinin zirveye ulaştırdığı yeni üslup ve temalara yöneltmiştir (Sağlam, 1997: 42).

Sanatçının 1980'li yıllardaki resimleri irdelendiğinde üç boyutlu bir mekân yanılsamasının olduğu ve mimari mekânların, figürden ayıklanarak gözleme dayalı bir süreç sonrası oluşturulan temsili görüntülerinin, özgün bir sanat diliyle resim yüzeyine aktarıldığı görülür (Sağlam, 1997: 78). Görünen gerçeklik izlenimi yaratan perspektifsel bir algılamadan kaynaklanan üç boyutlu bir mekân yanılsamasının, sanatçının, yaşanan ve güncel olanıyla bir ilişkisinin olmadığı görülür. Geçmişte bugüne aktarılan tarihsel ve kültürel mirasın birer göstergesi durumundaki geleneksel mimarimizin en güzel örnekleri imgesel yığınlar olarak tasarımlarında yer almıştır. Bu yanılsamanın düzlemsi bir yüzey üzerinde kompoze edilen geleneksel imgeler yapılanmasının tasarımsal (Sağlam, 1997: 82) süresinin sonucuna olduğu söylenebilir.

Fahri Sümer sağlam biçim ilkesiyle yatay ve dikey eksenlerde dengelendiği resim yüzeyinde nesnelere yerel renk tonlarını vurgulayarak nesnelere yüzeyden ve diğer öğelerden ayırt etmeye çalışmıştır (Sağlam, 1997: 96). Renk olgusunu, özellikle Anadolu geleneksel mimarisi içerisinde yer alan, ege bölgesinin karakteristik özelliklerini yansıtan evlerin tema olarak aldığı peyzajlarında (Resim 3.64), biçimsel istiflemenin hâkim olduğu yüzey üzerinde, kısmi bir derinlik etkisi yaratmak ya da üst üste, yan yana tasarlanan düzlemleri birbirinden ayırmak için kullanıldığı düşünülebilir (Sağlam, 1997: 100). Renkçi olarak nitelenemeyecek paleti, zaman zaman belirli tema, dizi resim ve üslupsal dönemleri çerçevesinde renklenerek kararlılık gösteren tercihlere dönüşmüştür. Bu kararlılık kendisini

mavimsi renk etkileriyle oluşturduğu armonilerinde yada zeminde kahverengi tonların ağırlıklı olarak öne çıktığı peyzajlar kendini göstermiştir (Sağlam, 1997: 96).



Resim 3.64. Fahri Sümer, “Çeşme'den”, 1990, tuval üzeri yağlıboya, 55x46 cm., (Sağlam, 1997:56 ).

Fahri Sümer'in geleneksel kent dokusu, yerel yaşantı ve değerlerine göndermelerde bulunduğu simgesel formlar, yaşadığı coğrafyanın tarih-toplum ve kültür bağlamındaki açılım nesnelere olmuştur (Sağlam, 1997: 102). Sanatçı Safranbolu'nun (Resim 3.65), yaşadığı kent olan İzmir ve çevresinin farklı açılardan ele alınmış değişik köşelerinin, cadde ve sokaklarının olabildiğince figürden arındırılarak oluşturulan resimsi görünümünü, tuvaline aktarmıştır. Resmin plastiğini yeni kompozisyon olanaklarıyla deneyen ve eserlerine aktardığı yöreye özgü mimariyi bu çerçevede işleyerek simgesel görüntüler ortaya koymuştur denilebilir.

Ayrıca Batı Anadolu'daki ana yerleşim bölgelerinin geleneksel mimari yapısını belirleyen karakteristik özellikleri üzerinde taşıyan Türk evleri ve konaklarını da eserlerine taşımıştır (Sağlam, 1997: 128). Geleneksel mimarinin dış görüntüsel karakterinin belirleyici olduğu,

cadde ve sokak görünümlerinin, sanatçının eserlerinde yöre yaşantısı içerisinde temsili seçereleri tutulmuştur da denilebilir (Sağlam, 1997: 132).



Resim 3.65. Fahri Sümer, “Safranbolu'dan”, 1997, tuval üzerine yağlıboya, 55x46 cm., (sağlam, 1997:180).

Sanatçının resimlerindeki bu yaklaşımın koruyuculuk içgüdüsünden kaynaklanmadığı, geçmişe bir özlem duygusu yaratmaktan ziyade, peşinde olduğu plastik kaygıları sanat diline dönüştüren ve bir tema etrafında oluşturulan örgüyü ortaya koymasından kaynaklandığı düşünülebilir. Diğer bir anlamıyla ortaya çıkan görünümler bir kentin ya da mekânın kendine özgü niteliklerini ortaya koyan seçilmiş karakteristik görüntünün imge düzeyinde bir sunumudur (Sağlam, 1997: 132). Oldukça geniş bir araziye, yamaca yayılan bu tarihi doku dar sokaklar, Arnavut kaldırımlar ve merdivenlerin çevresinde kurulmuştur. Evler çoğunlukla iki katlı olup, alt katları moloz taştan, üst katlar da hıms tekniğinde, kâgir olarak yapılmıştır. Dolgu malzemesi olarak kerpiç ve tuğlaya yer verilmiştir. Evler pencereler ve cumbalarla dışa yöneliktir. Balkonlar çekmeler üzerine oturtulmuştur.

#### IV.1.3.10. Abdurrahman Kaplan (Karaman 1947, -)

1947 yılında Karaman doğan Abdurrahman Kaplan, 1963-1967 yılları arası İstanbul Çapa Resim Seminerine devam etmiş (Turani, 1994: 16). 1967 yılında girdiği Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü nünden 1970’de başarı ile mezun olmuştur. Mezuniyet sonrası öğretmenlikten ayrılmak zorunda kaldığı 1972’ye kadar Konya ve Kırşehir de resim öğretmeni olarak çalışmıştır (Gökaydın, 2001: 94). Bir öğrencinin kişisel sergi açmasının çok zor olduğu yıllarda ilk kişisel sergisini Gazi Eğitim’de son sınıf öğrencisiyken 1970 yılında, ikinci sergisini ise 1972’de açmıştır. Grafik sanatçısı olarak çalıştığı 1972 sonrası yıllarda, renkli kâğıtları kullanarak, geometrik bir yapı içinde soyut biçimlemelerle düzenlemeler oluşturmuştur (Turani, 1994: 18).



Resim 3.66. Abdurrahman Kaplan, “Mor Antik Kent”, 1993, tuval üzerine yağlıboya, 80x80 cm., (Turani ve Kaplan, 1994:65).

Yaklaşık on beş yıl sanat uygulamalarına ara veren sanatçı 1988–1994 yılları arasında “geometrik mantığa dayalı deneysel çalışmalar dönemi” olarak adlandırılabilir.

eserlerinde geometrik öğeleri denge ve kompozisyon titizliği içerisinde kullanıldığı görülür. Bu çalışmalarında büyük yüzeyler ve bunların parçalarını oluşturan detaylar, renklerle düz sürülmüş yüzeyler halinde boyanmıştır. Eserlerinde yüzey üzerine tasarlanan manzara, evler, şehirler, Tümülüsler, taş kitabeler, antik silüetler, eski ve viraneye dönmüş tarihi yapılar (Resim 3.66), soyutlanmış bütünün birer parçasını oluşturmuştur denilebilir (Turani, 1994: 21).

Abdurrahman Kaplan'ın eserlerde yer alan imgeler, sanatçının kendi biçimlemelerine dönüşerek, geçmişe ait bir zaman dilimi içerisinde sanatçı gerçekliği ve yalnızlığıyla yerini alır. Eserlerde yaratılmaya çalışılan bir biçimcilik tutumundan söz edilebilir. Resimlere hâkim olan ara ve pastel renk düzenlemeleri dışında kompozisyonlara yer yer giren mavi, sarı ve kırmızılar, eserlerin kontrast etkilere doğru bir yönelim göstermesine neden olmuştur (Turani, 1994: 24) denilebilir.

Kültür ve tarih birlikteliğinin ortaya çıkardığı yerel unsurların, ön planda kullanıldığı çıkararak rasyonel bir düzen arayışı içerisinde (Sağlam, 2005) , sanatçının bütünselliği yaratma tutkusunu, resimlerini özgün biçimlere kavuşturmuş, yerel ve evrensel betimlemelerle ortaya koyduğu sentezin de ana temasını oluşturmuştur (Ege, 1994: 11). Anadolu coğrafyasında yaşayan insanların ortak kültürel zenginliği ve mirası üzerine kurulu resimleri, anlatım dili olarak hem gelenekten beslenmiş hem de gelenekle hesaplaşmaya yönelik bir tutum sergilemiştir (Akdeniz, 2007) denilebilir. Anadolu insanını derin bir duyumsallıkla algılayan sanatçı zaman zaman tarihsel ve güncel dokularla resimlerini somutlaştırmıştır (Ege, 1994: 11).

Sanatçının resimlerinde doğanın optik yapı içerisinde biçimlenmediği görülür. Düz yüzeyler halindeki doğa ve mimarlık öğeleri, tanınabilir geometrik görüntülerinden uzaklaşmadan, soyut bağlantı öğeleri yardımıyla, içinde yer aldığı resim yüzeyi ile birlikteliklerini akılcı bir kompozisyon içinde sürdürürler (Turani, 1999: 93).

Uygur Türkleri'nden Selçuklu Türkleri'ne oradan da Osmanlı İmparatorluğu'na geçerek devan eden 18. yüzyılın ortalarına kadar süregelen geleneksel Türk resim sanatı'nda, yer alan eserlere bakıldığında çeşitli olayların tasvirlerinin titiz, özenli ve ince bir teknik kullanılarak yapıldığı gözlenebilmektedir. Derinlik, ışık-gölge, hacim, perspektif gibi kavramların kullanılmadığı bu eserlerde dikkati çeken resim yüzeyinin iki boyutlu bir

görünümde olmasıdır. Yüzeyin düzenlenmesine yönelik olan bu çalışmalarda özellikle minyatürlerde tüm detaylar iyi etüt edildiği, doğru tespitlerde bulunduğu ve özgün bir üslup içerisinde yoğun detay çizimleriyle zenginleştirilerek resmedildiği bilinmektedir. Geleneksel Türk sanatının özelliklerini bilen onunla dayanışma içerisinde olan ancak geleneğin kendisinde olmayan Abdurrahman Kaplan'ın, kendi kökenlerindeki çok boyutlu çeşitliliği (Gökaydın, 2001: 7), batı resim geleneğini ve Doğu-batı kültürünü sentezleyerek birleştirdiği, düşünülmektedir. Eserlerinde hangi geleneğin ne kadar yer alması gerektiğini bilen ve dengeyi kurabilen bir sanatçı karakteri sergilediği görülebilmektedir (Gökaydın, 2001: 8).

Sanatçı, "Anadolu Uygarlıkları", "Kültür Tarih Uzun", "Soyut Antik Kent", "Az- tek Maya Mitolojisine Göndermeler", "Bir Zamanlar Kapadokya", "Zübdetü'l- Tevarih", "Padişah Resimleri" ve "Bir Anadolu Efsanesi" gibi serileri resimlediği temalar arasındadır (Gökaydın, 2001: 7).

Abdurrahman Kaplan sanat yaşamı boyunca, soyut ve düzlemsel bir kompozisyon anlayışı içerisinde resimler yapmıştır. Doksanlı yılların sonuna doğru Yüzyılların birikimiyle oluşan değerleri üzerinde taşıyan Anadolu coğrafyasındaki yerel kültür ve uygarlık katmanlarını, seçilmiş imge ve formlarla ikonografik olarak yorumlamaya yönelmiştir (Sağlam, 2006: 2-3).

Var olan tarihsel, etnik ve coğrafi perspektifleri, adeta bir prizma içerisinde geçirerek kendine has üslubuyla yeniden biçimlendirerek yorumladığı "Bir zamanlar Kapadokya" (Resim 3.67) serisinde Kapadokya dokusu ve mimarisi, resmin merkezine neredeyse simetrik bir biçimde yerleştirilmiştir (Üstübal, 2011). Aynı şekilde dinsel etkileri sembolize eden öğeler de kompozisyonun arka planıyla ilişki içinde merkezine gelecek şekilde tasarlanmıştır. Bu bölgenin tarihsel dokusunun çok kültürlü yapısı bir anlamda politik bir unsur olarak eserlere yansıdığı düşünülebilir. Kompozisyonlarda yaşam alanları olan bölgenin geleneksel mimarisinin ürünleri, peri bacaları ve taş evlerin asimetrik bir şekilde gösterilmesiyle ortaya konan biçimsel farklılığın, kaotik gerilimi arttırdığı görülür. Resimlerin bütününde dikkat çeken bir noktanın da kaos ve düzen arasındaki gerilim olduğu söylenebilir (Üstübal, 2011). Sanatçının "Bir zamanlar Kapadokya" serisinde renkleri olabildiğince aza indirgeyerek, Ürgüp-Göreme coğrafyasına özgü bir renk armonisinin arınmışlığını yaratmaya çalıştığı söylenebilir (Kaplan, 2012).





Resim 3.67. Abdurrahman Kaplan, “Bir Zamanlar Kapadokya”, 2010, tuval üzerine akrilikboya, 80 x 50 cm., (“Sanal”,2013:2).

#### 4.UYGULAMA ÇALIŞMALARI: DÜŞÜNSEL VE BİÇİMSEL ÇÖZÜMLEMELER

“Anadolu Geleneksel Türk Mimarisinin 1940 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları” başlıklı çalışmada, adından da anlaşıldığı üzere, geleneksel mimarinin 1940 sonrası Türk sanatçıların eserlerinde plastik bir öge olarak ele alınışının karşılaştırması amaçlanmıştır. Buna paralel olarak, yok olmaya yüz tutan zengin geleneksel mimari formları kullanılarak özgün çalışmalar oluşturulmuş ve bu çalışmalarda ağırlıklı olarak geleneksel mimarinin oldukça zengin görünümlü dış cephe yüzeyleri kullanılmıştır.

Tarama ve inceleme olarak da nitelendirilebilecek bu çalışmada 1940 ile 2000 yılları arasında hangi sanatçıların hangi eserlerinde geleneksel Anadolu mimari uygulamalarının hangi ölçek ve nitelikte yer aldığı, bu öğelerin hangi bağlamda kullanıldığı araştırıp belirlenmeye çalışılmıştır.

Konuyla ilgili uygulama çalışmaları yapılırken gerçek yaşamda var olan ya da bir süre varlıklarını sürdürmüş olan geleneksel mimari yapılardan yararlanılmış, ancak konunun düşünsel ve resimsel açıdan incelenen örnekleri dışında onlardan ayrı ve daha kapsayıcı bütünselliği olan bir çalışma dizini oluşturmak üzere yola çıkılmıştır. Seçilen örnekler İç Anadolu bölgesinden, özellikle halen karakteristik özelliğini yitirmemiş Niğde, Nevşehir ve Kapadokya bölgesi gibi yerleşim birimlerinden alınmış olmakla beraber, gerçek yapılar yerine bunların düşsel izlenimleri asıl formlarına bağlı kalınarak kullanılmıştır. Tematik bütünsellik sağlama açısından geleneksel mimari yapılar, resimlerde, kent ve yerleşim birimlerinin içinde yer alan ve o yerleşim birimine karakter kazandıran başlıca unsurlar olarak görülmüştür.

Bu yaklaşımın çıkış noktası, mimar gözüyle değil, sanat gözüyle, toplumsal ve ekonomik nedenlerle ortaya çıkan ve büyük kentlerimizde özellikle Ankara’da çarpık yapılaşmaya yol açan gecekondu olgusuna bakarak akla gelen bir varsayıma ve hayale dayanmaktadır. Uygulama çalışmaları bu hayalin resimsel olarak somutlanması girişimi olarak görülebilir. Ekonomik zorunluluk nedeniyle edinilebilen en ucuz malzemeyle teknik yardım alınmadan gelişigüzel oluşturulan gecekondu yapıları yerine, yerel malzemenin doğru kullanımıyla ihtiyacı karşılayacak ölçü ve boyutta geleneksel mimari yapıya uygun konutlar yapılacak olsaydı çarpık görünümün ne ölçüde bir görünüme dönüşebileceği düşünülmüş ve bu düşünce uygulamaların çıkış noktasını belirlemiştir. Bu yaşam alanları içinde anıtsal

yapıların yer alması ise, burada yaşayan insanların tarihsel ve kültürel ve dinsel karakter ve ihtiyaçlarını belirleyen öğeler olarak düşünülmüştür.

Bölgelere özgü geleneksel yapı malzemesi kullanıldığında oluşturulabilecek sağlıklı, çevreye uygun ve kendine özgü estetiği ve karakteri olan yaşam alanları oluşturulabilecekken, günümüzde, gecekondular ya da eski yerleşim alanları kentsel dönüşüm adıyla yıkılmak ve yerine apartmanlar ya da çok katlı binalar yapılmakta, tek bir binaya bir köy sığdırılabilmektedir. Kentlerde bu tür girişimlerle, yukarıda kısaca belirtilen yaşam alanlarıyla sağlıklı uydu kentler oluşturmak yerine, dar bir alana nüfus yoğunluğu çok olan ve ileride çözümsüz birçok soruna yol açacak türde bir yapılanmaya gidilmektedir. Kimi kentlerimizde ise geleneksel mimari özellikler taşıyan alanlar yıkılıp küçük bir kısmı koruma ve yaşatma adına sözde restorasyon adıyla yeni malzeme kullanılarak görünümü kurtaran türde renovasyona tabi tutulmaktadır. Bu bölgeler giderek restoran ya da hediyelik eşya satan dükkânların açılmasıyla turistik çarşı özelliği taşıyor hale gelmektedir. Antalya Kaleiçi gibi.

Yukarıda özetlemeye çalışılan yapısal çözüm ve uygulamayla ortaya çıkan sorunların irdelenmesi çalışmanın düşünsel temelini oluşturmaktadır. Bu düşünsel temele dayalı olarak yapılan uygulama çalışmalarında, söz konusu düşünsel temel, yukarıda belirtildiği gibi, hareket noktasını oluşturmuş, ancak resim çalışmaları sırasında resim sanatını etkileyecek şekilde öne çıkmaması için gayret sarf edilmiş, yalnızca resimsel kaygılar dikkate alınarak konu özgün bir dille resmin plastiği içinde çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu nedenle resimler değerlendirilirken de aynı kaygıyla hareket edilmiştir.

2012 tarihli “İsimsiz” (Resim 4.1) adlı resmin kompozisyon kurgusu yatay ve dikey eksenlerden örülmüştür. Türk resminde benzer konuları ele alan birçok sanatçının aksine, burada yansıtılan Anadolu mimari öğeleri neredeyse mimar çizimlerini andırırcaasına ayrıntılı betimlemelerden oluşur. Sözelimi, Bedri Rahmi, Turan Erol vb. sanatçıların eserlerinde mimari görünüm salt leke ve biçim olarak ele alınmışken, Devrim Erbil’in kuşbakışı panoramik İstanbul görünümünde ise optik bir görünümün soyutlaması söz konusudur. Çalışmada ise plastik kaygıları bertaraf etmeden, mimari öğeler titizlikle betimlenerek organik bir bütünü elamanları olarak yer almıştır. Resim, ilk bakışta soyut geometrik bir izlenim uyandırırken, adım adım izleyiciyi içine çekerek ayrıntılı detayların

çizgisel hazzını yaşatır. Yer yer doku ögesiyle desteklenen elemanlar gerçekte düş arasında gelgitler oluşturur.



Resim 4.1. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2012, duralit üzerine yağlıboya, 50x50 cm.

Kompozisyonda renk olgusunun asimetrik dağılımı resmin farklı bölgelerinde odak noktaları oluştururken, alt kenardaki perspektifsel köprü betimlemesi yapının genel ahengine aykırı bir öge olarak dikkat çeker. Burada bilinçli bir uyumsuzluk söz konusudur, dikey yapıyı kıran bir öge olarak kullanılmıştır.

2011 tarihli “İsimsiz” (Resim 4.2) çalışma kurgusunu minyatür sanatından alan “senfonik” kompozisyon örneğidir. Kapalı çerçeveyi kırarak dışarı taşan kompozisyon örnekleri klasik dönem Osmanlı ve İran minyatürlerinde sıklıkla görülen bir durumdur. Genellikle minyatür sayfasının içine yerleştirilen çerçeve, kimi zaman yukarıdan, kimi zaman yanlardan mimari, doğa, bazen de figürle kırılarak sonsuzluğa açılan pencere hissi verir. Çerçeve dışında kalan kısımlarda ise genellikle zarefşan tekniğinde altın serpmesi, kimi zaman da konuya eşlik eden renksiz tasvirler tekrarlanır.



Resim 4.2. İbrahim Çoban, “Şehir”, 2011, duralit üzerine akrilik boya, 100x80 cm.

Resimde dikdörtgen kompozisyon içine iki yatay blok şeklinde istiflenen mimari görünümler, kendi içerisinde biçimsel, boyutsal ve renksel çeşitlenmelerle, tip ve varyasyon ikileminin bir nevi plastik dışavurumunu içermektedir. Kompozisyonun üst kısmında yer alan Beylikler dönemi Türk mimarisini anımsatan kubbeli ve portalli yapı, hem yapısal olarak, hem de yansımasıyla beraber, işlenmesi bakımından, diğer dikdörtgen ve kare yapılmı mimari öğelerden daha baskın görünümüyle resimde egemen unsur görevini üstlenerek yapıya hâkim olmuştur. Minyatürlerde ve Flaman ülkelerin ressamlarında görülen çok odaklı kompozisyon örneğine benzer bir yapı bu resmin diğer bir özelliğidir. Kompozisyonun alt kısmında yer alan Orta Anadolu mimarisini çağrıştıran yapıların içerisinde, resmin tümüne hâkim olan mor, eflatun, lila, pembe ve ultramarin mavisi armonisini sarsarcasına yerleştirilen kırmızı konak ikinci odak noktasını oluşturmaktadır.



2011 tarihli “İsimsiz” (Resim 4.3) adlı resim, çok katmanlı, çok odaklı “senfonik” kompozisyon örneği diyebileceğimiz, “karmaşık ‘ritmik’ bestesi olan resimler” sınıfına giren bir yapı söz konusudur. Giriş bir örgüye sahip olan kompozisyonda, elemanların çokluğu, biçimlerin bir birine benzer yapı ve ölçülerden oluşması yüzeyi doku şeklinde sarmıştır. Sadeleşmek için renk en aza indirgenmiş ve yer yer boşluklar bırakılmasını zorunlu kılmıştır. Resmin üçte ikilik kısmında yapılar yansımalarla beraber betimlenirken, yukarıda kalan kısımda ise bu etkiden bilinçli bir şekilde kaçınılmıştır. Bu da, monotonluk hissini kırarak beklenmedik bir etki doğurmuştur. Resim genel olarak mavi-grilerden oluşturulsa da kimi yerlerde canlı renklerle yapılan hafif hareketlenmeler ve vurgusal küçük darbeler ritim duygusunu artırmıştır.



Resim 4.3. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2011, Tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.



Daha önce de değinildiği gibi, plastik kaygılar göz ardı edilmeden, belgeselci bir yaklaşımla betimlenen mimari yapılar aslına yakın bir görünüm arz ederek, çağdaş Türk resmindeki benzer yapılardan net olarak ayrışır. Genel hatlarıyla bakıldığında resim, matematiksel bir titizlik ve kurgu etkisi bırakmaktadır. Bütün bunları bir kenara bırakacak olursak bu resim geometrik soyutlamadan daha ziyade lirik soyutlama çağrışımı yapmaktadır denilebilir.

Çalışmalar arasında en karmaşık kompozisyonlarından biri olan 2012 tarihli “İsimsiz” (Resim 4.4) kompozisyon, daha öncekiler gibi senfonik yapı içermektedir. Çokluk ve birlik ilkesini kuvvetle çağrıştıran resimde, hem renk, hem biçim anlamında ritim duygusu ön plandadır. Resim yüzeyi hiç boşluk bırakılmaksızın mimari yapılarla örüntü haline getirilmiştir. Tıpkı bir müzik eserindeki seslerin ve melodilerin çeşitlenerek tekrarlanması gibi bu yapıda da biçimler, renkler küçülerek, büyüyerek yinelenmekte ve çoksesli-eşzamanlı müzik yapısına koşutluk sergilemektedir. Eserin çok odaklı ve çok katmanlı yapısı, kendi içinde özgün bütünlüğü olan farklı kompozisyonların hiyerarşisi gibi durmakta, adeta bağımsız kompozisyonlardan kurulmuş külliye etkisi uyandırmaktadır.



Resim 4.4. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 150x200 cm.

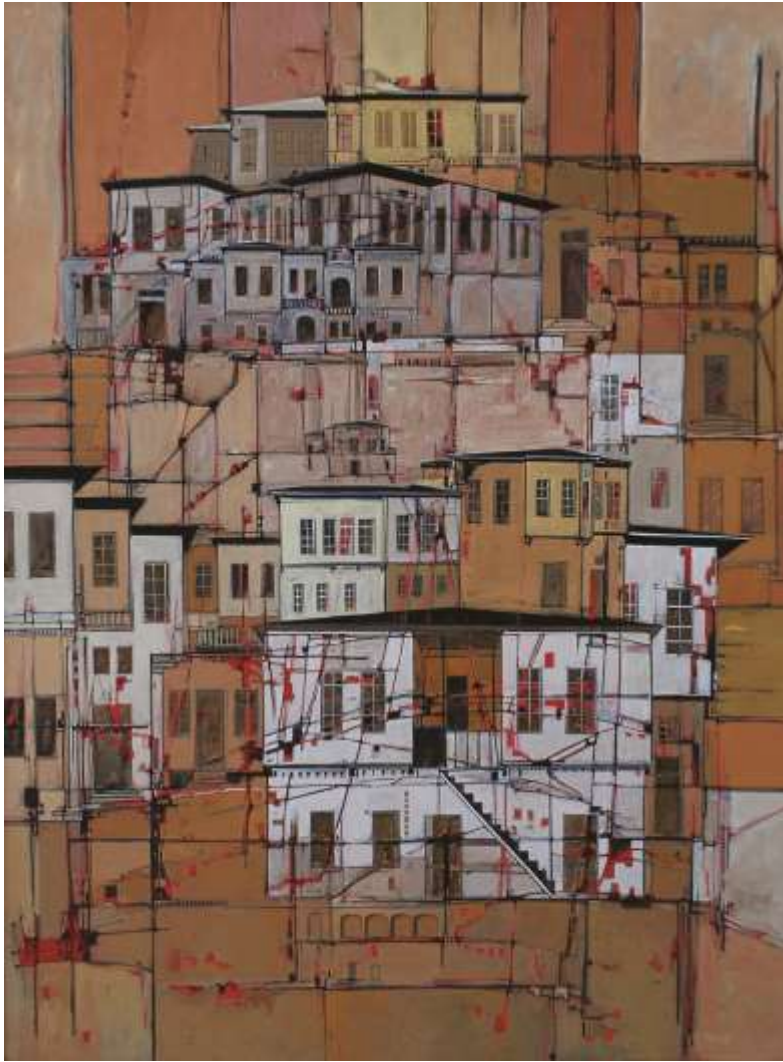
Çok sayıda benzer öğelerden oluşmanın doğuracağı olası monotonluk, tekrar hissi, yer yer farklı renklerin çarpıcı katılımıyla kırılmıştır. Özellikle siyahların, kırmızı-turuncuların, uçuk mavi-yeşillerin dengeli dağılımı, bazı yapıların saydamlığıyla ilginç bir etki kazanmıştır. Resmin en belirgin özelliklerinden biri de, her detayın, her parçanın kendi biçimi olması ve rastlantısallığa yer verilmemesidir.

Tasarım anlayışının en önemli kavramlarından biri de yapı ve elaman ilişkisidir. Doğada da görülen buradaki özellik şöyle açıklanabilir: Yapı, kendisini oluşturan elemanların toplamı olmaktan ziyade, ayrı ayrı düşünüldüğünde elemanların hiç birinde olmayan yeni bir etki ve özelliğin ortaya çıkmasıdır. Başka bir ifadeyle, tüm, parçaların toplamı değil, birlikte oluşturdukları yeni sistemdir.



Resim 4.5. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2011, Tuval üzerine yağlıboya, 90x80 cm.

Buradan yola çıkacak olursak, oluşturulan 2011 tarihli “İsimsiz” (Resim 4.5) adlı resimdeki yapıda yukarıda bahsi geçen özelliği görmek mümkündür. Kompozisyon onlarca farklı parçadan oluşmasına rağmen bütünlüğe sahiptir. Ayrıca kompozisyon iki farklı kümenin denklemi gibi diyalektik bir yapı oluşturmuştur. Üst ve alt kısımların hem birbirini çağrıştırmaları, hem de aynı zamanda kendi içinde farklılaşmaları ve her ikisinin bir bütün oluşturması söz konusudur. Yine öbür resimlerde de görüldüğü gibi, burada da çok odaklı kompozisyon örneğiyle karşılaşmaktadırlar. Kompozisyonun üst kısmında çift kaçışlı perspektif, alt kısmında ise tek kaçışlı perspektif kullanılması karşıtlık oluşturmuş, resmin en yukarısında yer alan konak, ara boşluğu kesen büyük minare, alt sol kısımda yer alan eski düz duvar farklı odaklanmalar oluşturmuştur. Renk ölgesinin aza indirgenmesi, daha çok tonalitenin kullanılması, konunun içeriğine ve daha kolay algılanmasına zemin hazırlamıştır denilebilir.



Resim 4.6. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2013, Duralit üzerine akrilikboya, 100x80 cm.



Geometrik soyut kompozisyonların yapısal özelliklerine sahip olan 2013 tarihli “İsimsiz” (Resim 4.6), adlı çalışmada biçimlerin mimari yapılara dönüşmesi Osmanlı minyatürlerinin betimleme anlayışına koşutluk sergiler. Bununla beraber kompozisyonun geneline dağılmış kırmızı benekler ve çizgilerden oluşan rastlantısallık hissi veren öğeler, eserin kurgulanmış akılcı yapısıyla tezat oluşturarak, hem geleneksel örneklerden, hem de benzer konuların işlendiği diğer resimlerden ayrılmasını sağlamaktadır. Öte yandan, parça-bütün ilişkisi açısından bakıldığında, bütünü oluşturan her elaman bir yandan kendi bireyselliğini korurken, bir yandan da tümel bir etki oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Renklerin ağırbaşlılığı, ışık-gölgeden yalıtılmışlığı biçimlerin ön plana çıkmasını ve algılanmasını kolaylaştırmıştır.



Resim 4.7. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 90x90 cm.

Her yeni yapı, elamanlarda potansiyel olarak var olan saklı özellikleri ortaya çıkarmaktır. Aynı birim veya element farklı oluşumlarda farklı özellikler ortaya koyar. Karbon atomlarının hem kömür hem elmas olması gibi, tasarımda da bazen aynı veya benzer parçalar farklı kurgulandığında farklı izlenimler doğurmaktadır. 2012 tarihli “İsimsiz” (Resim 4.7) resimde de neredeyse kopyalanırcasına tekrarlanan orta Anadolu sivil mimari öğelerini, kubbeleri, minareleri, köprüleri, portalleri, kapıları ve pencereleri vb. görülür, Ancak, her seferinde yeni bir tat, yeni bir doku, renk ve biçim kaynaşması içerisinde tekrara düşmeden yenilenerek biçimlenmelerine özen gösterilmiştir.

Resmin çok parçalı kurgusuna karşın, renklerde sadelik, arınmışlık, uyum ve tonların bir birilerine çok yakın oluşuyla algıyı kolaylaştırmaya çalışılmıştır. Yer yer simetrik yansımaların görüldüğü kompozisyonda, kimi yerde asimetrik ters dönmüşlükler beklenmedik, şaşırtıcı etkiler doğurmaktadır. Resim gerçeklikten alınmış öğelerle düşsel bir ortam yaratma çabasını barındırır. Her şey çok olağanmış gibi dururken olağandışı bir dünyanın içinde buluruz kendimizi. Açık-koyuda, renkte ve ışık-gölgede kontratsan kaçınılmışken, kurguda yön, ölçü ve açı zıtlığı ön plana çıkarılmıştır.

Son dönemde yapılan resimlerde görülen ayıklama, boşluk açma eğilimi, süregelen arayışların yeni bir evresi olarak görülebilir. Fakat bu gelişigüzel bir denemeden ziyade, sistematik bir sürecin bilinçli yansımasıdır. Başından beri kurgulanan tüm kompozisyonlarda oluşturulmaya çalışılan sistemli yapı, bu çalışmalarda da kendini ortaya koymaktadır. Burada ölçme ve değerlendirme kıstaslarına göre sistemli yapının tarifine gereksinim vardır. Sistem: Karşılıklı olarak birbirini etkileyen, birden fazla parçalardan meydana gelen bir bütündür. Sistemler bir takım alt sistemlere ayrılır. Yeryüzünde öyle bir sistem yoktur ki, başka sistemlerden etkilenmesin veya başka sistemleri etkilemesin. Strüktürel analiz yapan bilim dallarına göre sistemlerin yapısı ve özellikleri başka sistemlerle etkileşimi sırasında verdiği reaksiyonlara göre tayin edilir. Evren, bir hiyerarşik sistemler topluluğudur. İyi kurulmuş yapıların tümünde sistem vardır.

Sanat eserleri de bu durumdan bağımsız değildir. Bir tablonun analizinin yapılması, bir nevi onun kuruluşunu tayin etmek, özelliklerini açığa çıkarmak, özetle sistemini okumaktır. Sistemi olan bir yapının bir parçasına göre geri kalan kısımlarını kestirmek, fikir yürütmek mümkündür. Paleontologların bir hayvan kemiğine göre iskelet yapısını belirlemesi, arkeologların testi parçasına göre amforanın genel şeklini tanımlayabilmesi,



eski bir halı parçasına göre bütününün onarılabilmesi, Selçuklu mimarisi üzerinde bölük pörçük duran geometrik süslemeye göre yüzeyin yeniden tasarlanabilmesi sistemli oluşlarından kaynaklanmaktadır. Sistemli yapının parçası tüme ışık tutar.



Resim 4.8. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2013, Tuval üzerine yağlıboya, 150x150 cm.

2013 tarihli “İsimsiz” (Resim 4.8) adlı resmin bu bağlamda yorumlanmasıyla, sistemli bir yapının sistemli bozumuyla karşılaşırız diyebiliriz. Daha önceki resimlerde sınırlara kadar dolan karmaşık yapı, burada yer yer silinerek bütünden izler taşır. Yumuşak renk ve leke dokuları arasında beliren geometrik mimari öğelerin geri kalanını hayal etmek, sürekliliğini, devamlılığını çıkarsamak mümkündür. Bu yapıda yer yer silinmişlik hissi veren boşluklar aslında önceden var olan birimlerden arta kalan kimlikli boşluklar olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 4.9. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2011, Tuval üzerine akrilik 70x70 cm.

2011 tarihli “İsimsiz” (Resim 4.9) adlı çalışma ve bundan sonraki resimler farklı bir yere oturtulabilir. Burada önceki resimlerde tüm yüzeyi aralıksız kaplayan yapılar çok az kullanılmış, geri kalan büyük alanlar lirik soyutlamalara özgü lekesel-renkçi anlayışla betimlenmiştir. Ancak, sanki şehrin kendisi silinmiş, geriye hayaleti kalmışçasına gizemli bir atmosfer ortaya çıkmıştır. Resmin alt kısmında asılı duran mimari yapılar geri kalan alanı kontrol edercesine baskın duruşa sahiptir. Bununla birlikte, genelinde, somutla soyutun renkle bütünleştirilen uyumu sağlanmaya çalışılmıştır denilebilir.

2012 tarihli “İsimsiz” (Resim 4.10) adlı resme baktığımızda ilk akla gelen soru şudur; düzenli yapı rastlantısal olarak bozulmuş mudur, yoksa rastlantısallık içine bilinçli

yapısallık mı girmiştir? Daha önceki resimler göz önüne alındığında yapının bilinçli bozumundan söz edebiliriz. Farklılaşma olarak, bir önceki resimdeki bilinçli lekesellik yerini çizgisel ayrışmaya bırakmıştır. Düzler ve eğrilerin, bitmişlikle yarım kalmışlığın iç-içe oluşunun doğurduğu zıtlık bu resmin başlıca özelliği olarak tanımlanabilir.



Resim 4.10. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2012, duralit üzerine akrilik 80x100 cm.

Resimde geleneksel kültürel yapılara karşı yapılan acımasız tahribatın, yenilik adına bir takım yöresel ve ulusal değerlerin geri dönüşü olmayan yıkıma maruz bırakılmasının resimsel olarak sorgulandığı da düşünülebilir.

2012 tarihli “İsimsiz” (Resim 4.11) adlı kompozisyonda da, yukarıda değinilmiş olan sistemin sistemli bir şekilde bozulması örneği ile karşı karşıyayız. Sisteme aykırı bir eleman daha girmiştir. Arka planda geleneksel yapıları yutmağa hazırlanan beton gökdelen silüetleri, hem yapısal hem içerik olarak yeni bir etki doğurmuştur. Kompozisyonun ortasına yerleştirilmiş devasa kubbemsi yapı, resmin geneline hâkim olan trajik çağrışımlı kırmızılar, masumiyet simgesi gibi duran beyaz savunmasız yapıları ezercesine



durmaktadır. Daha önceki resimlerdeki suya yansımalar gibi duran ters dönmürlük, burada kaderine küsmürlük gibi algılanmaktadır. Resme egemen olan uyumsuzluk, çelişkili karşıtlıklar, hem biçimsel hem de renk olarak direniş, karşı koyuş izlenimi vermektedir. Bu amansız mücadeleden, denk olmayan rekabetten kimin sağ çıkacağını kestirmek kolay değil gibi görünmektedir.



Resim 4.11. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2012, duralit üzerine akrilik 70x100 cm.

Resmin plastiği ile içeriğini organik olarak kaynaştırmaya çalışılmış, sorgulayıcı, eleştirel sanatçı bakış açısının dışavurumu olarak yorumlanabilecek bir yapı oluşturulmak istenmiştir.

Geometrik soyut kompozisyonların yapısal özelliklerini taşıyan 2011 tarihli “İsimsiz” (Resim 4.12) adlı bu resimde, mimari yapıların ana bir forma dönüşmesi yine Osmanlı minyatürlerini çağırıştırır. Yapıya egemen olan geniş kubbeli cami görünümü, resmin kurgulanmış küçük dikdörtgen parçalardan oluşan yapısıyla tezat oluşturarak kuramsal bir geçişe işaret etmektedir. Öte yandan, parça-bütün ilişkisi açısından bakıldığında, bütünü

oluşturan her elaman kendi bireyselliğini korurken, bu kez ana yapı içinde bireyselliğini yitirerek başkalaşır.

Yapının üst kısmında çözümler, başkalaşımalar, beklenmedik çıkışlar söz konusudur. Sağ üst kısımda yapıdan arta kalan pencere, geri planda silik Anadolu köy görünümünü nostaljik bir görünüm arz ederken, bunlar kendi kaderine terk edilmişliğin simgesi olarak da yorumlanabilir.



Resim 4.12. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2011, duralit üzerine akrilik 80x100 cm.

Din unsuru geleneksel yapının hem kültürel, hem yaşamsal kaderinin bir parçasıdır. Buradaki kubbeli yapının Osmanlı döneminde yapılan ihtişamlı, gösterişli camilerden farklı olarak halk mimarisinin eseri gibi durması da, resmin konusuyla uyumlu bir plastik çözümleme olmuştur. Sağ üst köşede asılı duran pencere ögesi, kompozisyonda yeni bir



odak noktası olurken, diğer yandan da umuda ve ışığa çağıran, iyimserlik hissi veren bir öge olarak ortaya çıkar.

Son olarak 2012 tarihli “İsimsiz” (Resim 4.13) adlı çalışmada, plastik unsurlarla içeriğin organik kaynaşmasından doğan, sorgulayıcı, eleştirel bakış açısının yansımasıdır. Kurgusal açıdan büyük-küçük, geometrik ve yuvarlaklığın karşıtlığını taşıyan resimde, boşluk-doluluk ilişkisi de yorumlanmıştır. Eserin kompozisyonu plastik açıdan organik bir bütünlüğe sahiptir. Büyük biçimlerin anıtsal nitelikleriyle, küçük parçaların karşıtlığı, ritmik devinimlerle birleşerek iki boyutlu düzlemde farklı bir derinlik etkisi doğurmuştur. Diğer yandan resimde sıcak rengin hiç olmayışı, sadece soğuk mavi renklere oluşması, konunun kırılmalılığı, dokunaklılığıyla uyum halindedir.



Resim 4.13. İbrahim Çoban, “İsimsiz”, 2012, duralit üzerine akrilik 150x150 cm.

Devasa mimari parçaların önde ve arkada eşzamanlı olarak görünmeleri, yanılsama etkisi yaratırken, aynı zamanda çağdaş betonarme yapıların geleneksel Anadolu mimarisi üzerindeki faşizan baskısını da gündeme taşır. Aslında sorgulamalar içeren resimde ilginç ipuçları, ironik göndermeler, metaforik alaycılıklar vardır. Devasa yapıdaki parçalar, renk ve biçim bakımından geleneksel yapılarla benzeşirken, onlardan biriymiş gibi izlenim vererek trajik bir şekilde küçük yapıları ezmektedir. Benden gözükersen, beni haince vuran sinsi bir yaklaşımın ifadesi gibi duran bu resim, yakın tarihimizin sosyo-politik ve kültürel uygulamalarının bir nevi plastik parodisi olarak da görülebilir.

## 5. SONUÇ

Yapılan tarama ve inceleme sonucunda konuyla ilgili olarak ortaya çıkan gözlemlenen durum şöyle özetlenebilir: 1940 sonrası Türk resmi kronolojik sıralamayla incelendiğinde başlarda Anadolu geleneksel mimari öğeleri genellikle peyzaj içinde kompozisyon elemanı olarak yer aldığı görülmüştür. 1950 sonrasında ise figüratif eğilimlerle birlikte Türk resminde ortaya çıkan soyut eğilimler ışığında resim yapan sanatçılar da, doğa gözlemlerini mimari öğelerle birleştirerek yeni bir yorumla eserlere yansıtıldığı gözlemlenmiştir. Lirik soyut anlayış içinde yapıldığı görülen eserlerde geleneksel mimari öğeler resmin plastik ögesi olarak işlenmiştir. Geleneksel mimariye yerel bir motif ve ulusal sanata özgü bir biçim olarak bakan sanatçılardan Adnan Çoker, Türk mimarisine sanatın çağdaşlığı içerisinde ulusal bir gözle bakmış ve bu bakış açısıyla mimari öğeleri düşünsel boyutta sentezleyerek özgün bir sanat diline dönüştürmüştür.

Turgut Zaim eserlerinde bir yandan kırsal kesimde yaşayan Türk insanının kültürünü gelecek kuşaklara aktarmak istercesine halı kilim motifleriyle birlikte geleneksel yapıları da arka planda eserlerine katarken bir yandan da Anadolu insanının karakteristik özelliklerini adeta simgeleştirerek figürlerini oluşturmuş ve ön planda işlemiştir. Ancak sanatının mimari yapıları baskın öge olarak kullandığı eserleri de vardır.

1950'lerle birlikte ortaya çıkan figüratif-non figüratif ikileminde figüratif eğilimde olanlardan Nuri İyem, göç olgusunu ve Anadolu kadını tema aldığı resimlerinde, Turgut Zaim gibi, genellikle ön planda insan figürlerine yer vermiş, Anadolu kırsalının ve kent yaşamının mimari görünümünü ise arka planda yansıtmıştır. Soyut diyebileceğimiz denemelerinde mimari formları geometrik lirik denilebilecek bir tasarımla resmin plastik ögesi olarak kullanmıştır.

1960-1970 arası figüratif eğilimli eserler veren Bedri Rahmi Eyüpoğlu, lirik bir anlayışla mimari öğeleri benekler biçiminde resimlerinde bir kompozisyon elemanı olarak kullanmıştır. Önceki resimlerinde mimari öğeler peysaj içinde yer alırken, 1970'den sonraki dönemde kimi resimlerinde minyatürleri yansıtan tarzda mimari öğeleri doku etkisi yaratmak üzere kullandığı gözlemlenmiştir.

Toplumsal gerçekçi sanatçılardan Neşet Günal, Anadolu köylüsü ile Anadolu toprağını resimlerinin konusu olarak almış adeta bu ikisini tek potada eritip bütünleştirmiştir. Toprakla mücadele eden ancak değişen dünya düzeni nedeniyle önem kazanan sanayileşme karşısında ihmal edilen köylü ve yok olmaya yüz tutan köy yaşamının trajik gerçeğini resimlerinde çarpıcı bir biçimde yansıtarak günümüz gerçeğine daha o günden ışık tuttuğu ve eleştirel bir yaklaşım sergilemiş olduğu söylenebilir. Geleneksel Türk mimarisine özgü yapılar da bu kendi haline bırakılmışlığın göstergesi olarak yıkık dökük ve yoksulluğu yansıtır tarzda resmedilmiştir.

1930'larda başlayan ve 1946 yılında kurulan Onlar Grubuyla devam eden ulusal değerleri resmin içinde kullanarak evrensel bir dil yaratma çabası sürecinde, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nedim Günsür, Mehmet Pesen Ali Demir, Devrim Erbil, Oya Katoğlu, Nusret Çolpan, Erol Akyavaş gibi sanatçılar geleneksel mimari öğeleri ulusal kaynak olarak kullanmışlar ve eserlerinde çeşitlilik arz eden sanatsal üsluplarıyla özgün sanat dillerine çevirmişlerdir. Bu grup sanatçılarının birçoğunun özellikle minyatür sanatının istifçi, görsel, biçimsel ve düşünsel etkilerinden faydalandığı görülür.

Nedim Günsür, Zonguldak dönemi sonrası, İstanbul'un ahşap evleri, konakları, yalıları, Arnavut kaldırımlı sokakları, yoksul halkıyla birlikte yoksul evlerini betimlemiştir. 1950'li yılların ortaya çıkardığı çarpık kentleşme ve gecekondulaşma soruna da duyarsız kalmayan sanatçı, 1960'lı yıllarla birlikte, kentleşme ve gecekondu mahallelerini konu alan resimler yapmıştır.

Mehmet Pesen'in kompozisyonlarında büyük renk lekeleri anlatımın kurgulandığı mekânlara, mimari dokular da kent sembollerine dönüşmüştür. Pesen, bir minyatür ustası stilizasyonu ile kentsel dokular içerisinde Anadolu Geleneksel Mimarisi'nin çeşitli örneklerini özgün sanat diline dönüştürdüğü görülmüştür.

Ali Demir Binlerce yıllık bir birikimi üzerinde taşıyan Anadolu bozkırı üzerinde üretip var eden, hayatı devam ettiren insanın yaşam, çile, sevinç ve acısıyla bütünleştirdiği resimlerinde yaşanmışlığa rengini veren toprağı, zaman zaman tek düze olarak algılanabilecek bir betimlemeyle resimlerine aktarmıştır. Demir'in Anadolu'nun değişik coğrafi bölgelerinde yer alan, yaşanan ve gözlemlenen yer ve mekânların bıraktığı izlenimleri geleneksel yapılarıyla resimsel bir duyarlılık içinde işlediği gözlemlenmiştir.

Erol Akyavaş'ın resimlerinde kendini hissettiren mimari yaklaşım hem konu hem de biçim olarak duvar dokularında kendini göstermiştir. İç mekan resimleriyle beraber erken dönem eserlerinde de dolaylı olarak görülen mimari öğelerin eserlerde, soyut kent dokuları içinde yer aldığı söylenebilir.

Naiflere çok daha yakın sanat anlayışı içerisinde kompozisyonlarında Anadolu görünümelerini betimleyen Oya Katoğlu, doğa, ev ve insan faktörünü birbirini bütünleyen sahneler içinde betimlemiştir. Türkiye'de mimarinin 1960'lı yıllardan sonraki hızlı değişimi betonlaşma ve gecekondulaşma Oya Katoğlu'nun resimlerine de yansımış, bir tepki olarak düşünülebilecek geleneksel mimari yapıların minyatür etkileri yaratan ayrıntılı istiflenmiş görünümleri kendine özgü bir anlayışla resimlerinde betimlenmiştir.

Matrakçı Nasuh'un sanatına etki ettiği Nusret Çolpan'ınsa İstanbul'a özgü yapıları kendi detaylı yorumuyla resmettiği görülmüştür. Refik Epikman'ın ise kendine özgü bakış açısıyla mimari örnekleri kompozisyonun başlıca ögesi olarak kullanmayı yeğlediği gözlemlenmiştir. Abdurrahman Kaplan'ın da, Anadolu kültürlerinin sentezini ortaya koyduğu eserlerinde geleneksel mimari ile birlikte kültürel simgeleri eserlerine farklı teknik ve uygulamaları da katarak özgün bir dile dönüştürmeye çalıştığı görülmüştür. Turan Erol ise, sanat yaşamı boyunca figüratif yanlısı tavrını korumuş, geleneksel mimari öğeleri kendi sanatsal diliyle yakın plan peyzajı anımsatan görünümde ele almıştır. Ankara gecekondularını işlediği dönemde ise gece kondu formlarından yararlanmışır.

Lütfü Günay ve Fethi Arda'nın da Turan Erol'un sanat anlayışına yakın bir üslupta eserler verdiği görülür. Lütfü Günay, mimari öğeleri figüratif anlayıştan çok soyutlama diyebileceğimiz bir dile dönüştürmüş kompozisyonlarında lekeselekliklerin bir ifadesi olarak kullanmıştır. Fethi Arda mimariyi daha çok gerçek görüntüsünden arındırarak lekesel bir anlayışta ele almış ancak yapılar eserlerinde mimari özünü kaybetmemiştir.

Kadir Ata ve Fahri Sümer, mimari öğelere peyzaj içerisinde, görünenin öznel bir gözle yorumlanması yönünde çalışmalar yapmış, tabiatın sunduğu görsel şablonu tasarımsal kompozisyonlara dönüştürmemiş, resimsel tat içinde düşünsel farklılıklarıyla ele almışlardır. Yukarıda belirtildiği üzere çalışmanın kapsamına giren 1940 sonrası Türk resminin önemli bir bölümünde geleneksel Anadolu mimari yapılarının ya eserlerin tamamlayıcı kompozisyon elemanı olarak işlendiği ya da yeni tasarımlarda kurgu ve doku



ögesi olarak kullanıldığı görülmüştür. Kimi sanatçıların mimari yapıları eserlerinde yalnızca plastik öğeler olarak ele aldıkları saptanmıştır. Adnan Çoker, Abdurrahman Kaplan, İsmail Ateş ve Erol Akyavaş gibi sanatçıların eserlerinde ise, mimari yapıların resmin bir plastik elemanı olmasının ötesinde, düşünsel ve kavramsal yeniliğe yol açacak tarzda algılanarak leke ya da biçim ağırlıklı dönüşümlere uğratarak resmedildiği gözlemlenmiştir.

Yapılan uygulama çalışmalarında, temel alınan düşünsel kavrayıştan kaynaklanan bir anlayışla geleneksel Anadolu mimari örnekleri, özellikle orta Anadolu yapıları, resimlerin ana teması olarak seçilmiş ve resim yüzeyinin tamamını kapsayacak şekilde işlenmiştir. Yapılan tasarımlarda geleneksel mimarinin dış yüzeyleri, çeşitliliği de gözetilerek, resmin plastiği içinde özgün bir dille çözümlenmeye çalışılmış ve kompozisyonlarda İç Anadolu yerleşim birimlerinin görsel yapısını ve estetiğini öne çıkaracak resimsel düzenlemelere gidilmiştir. Bu yapılırken, resimsel açıdan incelenen örneklerden farklı bir biçimde matematiksel bir titizlik ve kurgu etkisi yaratılmış, hem renk, hem biçim anlamında ritim duygusu ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Çalışmaların çok odaklı ve çok katmanlı yapısı, kendi içinde özgün bütünlüğü olan farklı kompozisyon hiyerarşisi içinde kurgulanmış, bağımsız kompozisyonlardan kurulmuş bir birliktelik etkisinin doğurduğu monotonluk izlenimi ve yineleme etkisi farklı renklerin çarpıcı katılımıyla kırılmaya çalışılmıştır. Soyut kompozisyonların yapısal özelliklerine sahip olan bu resimlerde, biçimlerin, mimari yapılara dönüşmesiyle Osmanlı minyatürlerinin betimleme anlayışına göndermeler yapan bir farkındalık oluşturulmak istenmiştir. Yer yer simetrik yansımaların görüldüğü kompozisyonlarda ise, kimi yerde asimetrik ters dönmüşlükler sağlanarak beklenmedik etkilerin ortaya çıkması hedeflenmiştir. Gerçeklikten alınmış öğelerle düşsel bir ortam yaratma çabası içinde açık-koyu, renk ve ışık-gölge kontrastlarından kaçınılmış, kurguda yön, ölçü ve açı zıtlığı ön plana çıkarılmıştır.

Bazı resimlerde sınırlara kadar dolan karmaşık yapı tasarımları, diğer çalışmalarda zaman zaman silinerek bütünden izler taşır kompozisyonlara dönüştürülmüş, izleyene yüzey üzerinde beliren geometrik mimari öğelerin geri kalanını düş gücüyle tamamlama olanağı tanınmıştır. Özetlenecek olursa, bir yandan resimsel düzlemde geleneksel Anadolu mimarisinin estetiğine dikkat çekilmek istenmiş, bir yandan da geleneksel yapıların maruz kaldığı acımasız tahribat ya da yenilik adına bir takım yöresel ve ulusal değerlerin yitip gitmesinin resimsel olarak sorgulanılmasına çalışılmıştır.

## KAYNAKLAR

- Açııcı, F. K.. (2012). Yaşamın İçinde Doğal Tas: Akçaabat Orta Mahalle. *Doğal Yaşam Doğal Tas Sempozyumu Bildiri Kitabı. (29 – 30 mart 2012)*. Msgsü Sedad Hakkı Eldem Oditoryumu. İstanbul : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Ağyürek, G. (2011). *Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana sanat Dalı, Ankara.
- Akdağlı, S. (2007). *1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Aksun, B. (1989). Ali Demirle yapılmış derli-toplu bir söyleşi, Üç Simge: Minareler, Kubbeler ve Galata Kulesi. *Tercüman*. (6 Şubat 1989), 7.
- Aktuna, M. (2007). *Geleneksel Mimaride Binaların Sürdürülebilir Tasarım Kriterleri Bağlamında Değerlendirilmesi Antalya Kaleiçi Evleri Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Aladağ, E. (2011). *Minyatürde Mekan Algısı ve Erol Akyavaş*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı, Resim Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.
- Altinkurt, L. (2005). Türkiye'de Sanat Eğitiminin Gelişimi, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (12), 125-136.
- Altun, B. S. (2008). *Geleneksel Türk Evleri, Kullanılan Yapı Malzemeleri, Yapı Elemanları ve Yapım Sistemleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- And, M. (2004). *Osmanlı tasvir sanatları 1 : minyatür*. (2. Baskı). İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. (1. baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. (1999). *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*. (11). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Arısoy, D. (2010). *1950'den Günümüze Türk Resminde Kent İmgesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Arseven, E. (1970). *Türk Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Arslan. N. (1997). Sami Yetik. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (III). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

- Arslan, N. (1997). Şefik Bursalı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (I). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Atalay, S. (2006). *İsmail Ateş Resminde Geometri ve Sonsuzluk Arayışı*. rh+sanart Dergisi, (29), (Mayıs 2006), 88-89.
- Ayan, A. (2006). *Nedim Günsür Retrospektif Sergisi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ayan, A. (2006). Resim Sanatında İnsani Bir Duyarlılık: Nedim Günsür. *Nedim Günsür Retrospektif Sergisi Katalogu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. ve Tanındı, Z. (2012). *Osmanlı Resim Sanatı*. **Ankara:** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bahar, B. (2004). *Türk Resminde Soyut Yapısalcı Anlayışta Öncü Bir Tavrı Adnan Çoker*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara.
- Baraz, Y, Özsezgin, K, Yılmaz, M. (2003), *İsmail Ateş*, İstanbul : Galeri Artist Yayınları.
- Başbuğ, F. (2010). 1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatına Etkisi. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, (29), 371-392.
- Başkan, S. (1994). Türk Resim Sanatında İlk Sanatçı Birliği: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, *Kültür ve Sanat*, (23), (Eylül 1994), 32-35.
- Başkan, S. (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*. Ankara: Çardaş Yayıncılık.
- Başkan, S. (1999). Resimde Duyarlılık ve Abartma. *Türkiye' de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, (41), (Kasım/Aralık 1999), 48-51.
- Bavlı, Umut (2007). Minyatürün Dirilişi. *Yaşa Dergisi*, (15), (Ekim 2007), 12.
- Bedri Rahmi Eyüboğlu Anlatıyor (1975). *Varlık*, (421), (1 Ağustos 1955), **10-11**.
- Belge, M. (2002). *İstanbul Gezi Rehberi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Berk, Nurullah ve Özsezgin, Kaya. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, Nurullah. (1970). Turgut Zaim'in Sanatı, *Varlık*, (754), (Temmuz 1970), 13.
- Berk, Nurullah ve Turani, Adnan. (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. (II). İstanbul: Tiğlat yayınları
- Berk, İ. ( 1982). Bir Peysaj Ustası: Turan Erol. *Hürriyet Gösteri*, (21), (Ağustos 1982), 34-37.
- Berk, İ. (1990). *Turan Erol*. İstanbul: Ada Yayınları.

- Beyda, Ç. (2010). *Türk Resminde Geometrik ve Soyut Değerlerin Mimari ve Kentsel İmgelere Uyarlanması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Ankara.
- Beykal, C. (2003). Bir Cemiyet Bir Gazete Bir Sergi, *Hürriyet Gösteri*, (248), (Mayıs 2003), 19–21.
- Boyar, S, P. (1985). Ressam Sami Yetik. Sanat Çevresi, (84), (Ekim 1985), 5-9.
- Büyükişleyen, Z. (1991). *Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar*. (1.Baskı). Ankara: Sanat Yapım Yayıncılık.
- Büyükkahraman, T. (2006). *Türk Resminde İstanbul*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana sanat Dalı, Ankara.
- Büyükunal, Feriha. (1996). Sanat Hayattan Çıkar, *Yeni Yüzyıl Gazetesi*, (1 Ekim 1996), 21.
- Çalışkan, N. (2010). *Bursa ile İlgili Osmanlı Devri Görsel Belgelerinin Sanat Tarihi Açısından Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksel Lisan Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Çağdaş, Ö. (2007). *Soyut Ve Soyutlamacı Eğilimler Kapsamında Türk Resminde "Manzara"*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Çeken, B. (2004). Resim Sanatında Halkbilimsel Öğelerden Yararlanma. *Millî Folklor Dergisi*, (64), 94-98.
- Çeker, A. (Editör). (2009). *Minyatür İstanbul Nusret Çolpan*. İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları.
- Çelik, S. (2009). *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.
- Çetin, B. (2005), *Türk Resminde Geometrik ve Soyut Değerlerin Mimari ve Kentsel İmgelere Uyarlanması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Çetin, E. (2008). *Türk Resminde Mimari Yaklaşımlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- Çetin, Ö. (2004). *Mehmet Ruhi Arel ve Sanatı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Çetin, T, E. (1990a). *İbrahim Safi*. İstanbul: Roche Kültür Yayınları.
- Çetin, T, E. (1990b). İbrahim Safi. *Sanat Çevresi*, (139), (Mayıs 1990), 3-14.

- Çoban, İ. (1993). *Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü'nün Çağdaş Türk Resim Sanatı İçerisindeki Yeri (1932-1973)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Çoban, İ. (2009). Türk Kültürü'nde Geleneksel Sivil Mimari'nin Günümüzde ki Yeri ve Toplum Sanat Alanı'na Yansımaları. *Uluslar arası Ahmet Yesevi'den Günümüze Yön veren Türk Büyükleri Sempozyumu Bildirileri 03-07 Eylül 2008*, Ankara: Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu Yayınları.
- Cossons, M. (2000). Batılı Ressamların Fırçasından Boğaziçi. *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, (19), (Güz 2000), 13-17.
- Dal, E. (1997). Cemal Tollu *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (III), İstanbul: Yem Yayınları
- Devrim, M. (2003). Türk Resminde Mimarinin Kullanımı, *Türkiye'de Sanat*, (57), (Ocak-Şubat 2003), 16-23.
- Dostal, İ. H. (2007). *Naci Kalmukoğlu*. İstanbul: ARKAS Yayınları.
- Duben, İ. A. (1979). Batı Resim Dilini Kullanma Aşamasından Geçip Kendi Kültürüne Dönen Ressam: Adnan Çoker. *Milliyet Sanat Dergisi*, (315), (19 Mart 1979), 10-13.
- Duben, A. (1997). Adnan Çoker. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (I), Yem Yayınları. 412-413.
- Ecevit, Bülent. (1954). Promete Zincirde. *Yeni Ulus*, (19.Şubat.1954), 2.
- Edgü, F. (1994). Turan Erol'un 1990 resimleri. *Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi, Yapı Kredi Kemal Satır Sanat Galerisi ve Yapı Kredi İzmir Sanat Galerisi'nde Açılan Turan Erol Resim Sergisi katalogu*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Merkezi Yayınları, 2-4.
- Ege, S. (1994). *Abdurrahman Kaplan Boya Resimler*, Enlem 80 Plastik Sanatları Yayın Dizisi. Ankara: Enlem 80 Yayınları. 11.
- Elibal, G. (1983). *Ressam İbrahim Safi'nin Ardından*, *Sanat Çevresi*, (52), (Şubat 1983), 22-23.
- Elmas, Hüseyin. (2000). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Erdemci, F., Germaner, S. ve Koçak, O. (2007). *Modern ve Ötesi 1950-2000*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ergüven, M. (1995). Devrim Erbil. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Ergüven, M. (1996). *Neşet Günal*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Ergüven, M. (2008). *Titreşimlerin Büyüsü*, İstanbul : Agora Kitaplığı.



- Erol, T. (1984). *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Erol, T. (1998). Arif Bedii Kaptan. *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*, İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınları.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayın Evi.
- Eyice, S. (1996). *A. Süheyl Ünver'den Hatıralar ve Ederine Dair Bir Kaç Söz, A.Süheyl Ünver'in İstanbul'u*, İstanbul: İstanbul B.Şehir Bld. Yayınları, XIX.
- Eyüboğlu, B. R. (1973). *Oya Katoğlu. Türkiyemiz Sanat Dergisi*, (9), 22.
- Eyüpgiller, K. K. (1999). *Bir Kent Tarihi: Kastamonu*, İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Giray, K. (1988). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Yayımlanmış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Giray, K. (1993). Mehmet Pesen'in Sanatına Bir Bakış. *Mehmet Pesen Resim Sergisi 4-28 Ekim 1993, Kataloğu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Giray, H. (1995). *Hikmet Onat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giray, K. (1996). *Türk Sanatı'nın Çağcıl Gelişmelere Açılması*. Kültür ve Sanat, (Mart 1996), (5), 39-43.
- Giray, K. (1997a). *Çallı ve Atölyesi*. İstanbul: İş Bankası Sanat Yayınları.
- Giray, K. (1997b). *İş Bankası Resim Koleksiyonu*. İstanbul: İş Bankası Sanat Yayınları.
- Giray, K. (1997c), *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları
- Giray, K. (1998a). *Naci Kalmukoğlu'nun Paletinden İstanbul, Naci Kalmukoğlu*, Emlak Bankası Beyoğlu Sanat Galerisi 16 Aralık 1997 - 9 Ocak 1998 Sergi Kataloğu, İstanbul: Emlak Bankası Kültür Sanat Yayınları.
- Giray, K. (1998b). *Nuri İyem*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (1999). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'dan Örneklerle Manzara*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Giray, K. (2002). *Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler*, İstanbul: Akbank Yayınları.
- Giray, K. (2004). *Cumhuriyet'in İlk Ressamları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

- Giray, K. (2006). İsmail Ateş'in Soyut Anlatımları Üzerine Bir İnceleme. *Şeker Sanat*, (60), (Mayıs-Haziran 2006), 26-29.
- Giray, K. (2007). *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü*. İstanbul : Kadir Has Üniversitesi Rezan Has Müzesi.
- Giray, K. (2010). Türk Resminde Empresyonist Estetiğin Farklı Yorumları: Nazmi Ziya Güran ve Hikmet Onat. *Antik Dekor*, (121), 108-116.
- Girgin, F. (2009). *Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Yöresel Motifler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-iş Eğitimi Bilim Dalı, Ankara.
- Göğebakan, Yüksel (1999), *Malatya ve Çevresi Geleneksel Konut Mimarisinin Plastik Açısından Çözümlemesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Ana sanat Dalı, Malatya.
- Gökakın, A. (2001). *Rahmi Pehlivanlı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gökaydın, N. (2001). *Abdurrahman Kaplan*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Gönenç, T. (1993). *Eyüp'te Zaman 1953-1993 Naile Akıncı Retrospektif Sergisi 16-30 Ocak 1993*. İzmir: İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi yayınları.
- Gönenç, T. (1993). *Mehmet Pesen Üzerine Dipnotları. Mehmet Pesen Resim Sergisi 4-28 Ekim 1993 Kataloğu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Gören, A. K. (2002). Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze Türk Resim Sanatı. *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Gültekin, G. (1990). Ressam Şefik Bursalı. *Sanat Çevresi*, (140), (Haziran 1990), 44-50.
- Gültekin, G. (1987). Şefik Bursalı. *Milli Kültür*, (57), (Mayıs 1987), 57-58.
- Günay, E. (2011). *Nuri İyem ve Neşet Günal'in Türk Resim Sanatı'ndaki Yeri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Burdur.
- Günay, V. (1984). Fethi Arda ile Bir Gün. *Sanat Çevresi*, (67), (Mayıs 1984), 40-41.
- Günyaz, A. (1999). Bilinç ve Coşkuyla Hep Yeni Güzelliklere.... *Mehmet Pesen Resim Sergisi 6-27 Ekim 1999*, Kataloğu, İstanbul: Garanti Bankası Yayınları.
- Gürbüz, M. ve Karabulut, M. (2008). Kırsal Göçler ile Sosyo-Ekonomik Özellikler Arasındaki İlişkilerin Analizi, *Türk Coğrafya Dergisi*, (50), 37-60.
- Gürçağlar, Aykut. (2007). Değişken Bir Müstakil: Hamit Görele. *Antik Dekor*, (102), 112-118.

- Güven, S. (2010). *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D Grubu Ressamlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.
- Hamit Görele Sergisi. (2004). *Sanat Çevresi Dergisi*, (305), (Mart 2004), 71.
- Hanay, A. (2009). 1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Hatipoğlu, Ö. (2010). *1923-1940 Dönemi Türk Resmine Biçim, Konu, Anlam, Yorum ve Yargı Temelli Yeni Bir Yaklaşım*, Yayınlanmamış Sanat Tarihi Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Işık, V. (2007). *Türk Resminde 1930-1970 Tarihlerinde Yapılan Sanat Tartışmaları ve Tartışmaların Odağındaki Sanatçı: Bedri Rahmi Eyüboğlu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- İnternet: Akdeniz, H. (2007). Abdurrahman Kaplan'ın Padişah Resimleri. Web: (<http://www.abdurrahmankaplan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=402&section=550&lang=TR&periodID=&pageNo=6&exhID=0>) adresinden 11 Eylül 2013'de alınmıştır.
- İnternet: Akıncı Naile retrospektif sergisi Katalogu 6 Aralık 2001- 27 Ocak 2002. (2001). Web: <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/122667.asp> adresinden 20 Ekim 2013'de alınmıştır.
- İnternet: Ali Demir. (t.y.). *Doku Sanat Galerileri*, Web: <http://www.dokusanat.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=47&lang=TR&section=6&sanID=289> adresinden 21 Mayıs 2013' de alınmıştır.
- İnternet: Anmaç, G. (2008). Değerli Hocam Nusret Çolpan. *İsmek El Sanatları Dergisi*, (6), 60-63. Web: (<http://nusretcolpan.com.tr/yazilanlar/gulcinanmac.pdf>)\_adresinden 25 Ocak 2014' de alınmıştır.
- İnternet: Antmen, A. (2007). Adnan Çoker'in Ritmi Yerinde. Web: <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=218734> adresinden 11 Mart 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Arısoy, D., Altinkurt, L. (2012). Türk Resminde Kent, *Akademik Bakış Dergisi, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, (33), Kasım - Aralık 2012, 1-18. Web: <http://www.akademikbakis.org/eskisite/33/13.htm> adresinden 10 Aralık 2013'te alınmıştır.
- İnternet: Baloğlu, H. (2013). O, Bir Yıldızdı: Halilhan Dostal ile Naci Kalmukoğlu Retrospektifi Üzerine Konuştuk. web: <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=0&articleID=1086&bhpc=1> adresinden 06 Mayıs 2013'te alınmıştır.
- İnternet: Başbuğ, M. (2009), Saray Ressamı Zonaro'nun Fırçasından Üsküdar, Web: <http://www.uskudar.bel.tr/tr-TR/bilgi/Lists/Sunumlar/Attachments/1445/T03> adresinden 25 Nisan 2014'te alınmıştır.

- İnternet: Bender, A. (2014). İstanbul'u İzliyorum... Naile akıncı. Web: <http://blog.milliyet.com.tr/istanbulu-izliyorum/Blog/?BlogNo=455549> adresinden 17 Nisan. 2014'de alınmıştır.
- İnternet: Bilim, C. (2002). Elçi, M. Seyid Abdülvahab Efendi, Yazar, Sefaret Tercümanı Bozoklu Osman Şakir Efendi Musavver İran Sefaretnamesi. *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)*, (13), 261-286. web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/19/1270/14626.pdf> adresinden 02 Haziran 2013Tde alınmıştır.
- İnternet: Binzet, C, A.(2009). Görsel Bir Şölene Dönüşmüş Kuvâyi Milliye Destanı. Web: <http://www.abdurrahmankaplan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=402&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=5&exhID=0> adresinden 11 Eylül 20132'de alınmıştır.
- İnternet: Çetin, Y. ve Avcı, A. M. (2010). Çağdaşlaşma Sürecinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve Asker Ressamların Bu Okuldaki Eğitim Faaliyetleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (25), 51-66. web: <http://www.jasstudies.com/DergiPdfDetay.aspx?ID=2218> adresinden 22 Temmuz 2013'de alınmıştır.
- İnternet: Çetin, Y. (2012). Eski Gravür ve Çizimlere Göre Doğubayazıt İshak Paşa Sarayı'nın Mimari Yapısı Hakkında Bir Değerlendirme. *Sanat, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (22), 177-196. web: <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025008948/1025007453> adresinden 06Kasım 2013'de alınmıştır.
- İnternet: Civan, C. (2013). Resme Adanmış Bir Ömür Naile Akıncı. Web: <http://www.skylife.com/tr/2013-11/resme-adanmis-bir-omur-naile-akinci> adresinden 20 Ekim 2013 'de alınmıştır
- İnternet: Demircan, Z. (2007). Türk Ressamları Dizisi Naci Kalmukoğlu (1896-1951). Web: [http://www.zeypor.com.tr/pages/arkas\\_news/haziran\\_2007/haber6.html](http://www.zeypor.com.tr/pages/arkas_news/haziran_2007/haber6.html) adresinden 11Aralık 2013'de alınmıştır.
- İnternet: Dolmacı, S. (2008). Ankaralı Renk Ustası: Eşref Üren. *Lebriz Sanal Dergi*, Web: <http://lebriz.com/pages/lzd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=370&bhcp=1> adresinden, 28 Eylül 2013'te alınmıştır.
- İnternet: Dolmacı, S. (2008). Sanatıyla Dünya Kapılarını Aralayan Bir İsim: Erol Akyavaş. Web: <http://lebriz.com/pages/lzd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=388> adresinden 16 Aralık 2013'te alınmıştır.
- İnternet: Dostal, İ. H. (2013). Beyaz Ruslar ve Naci Kalmukoğlu 2013 Konferansı 2. Bölüm. Web: [http://www.dailymotion.com/video/x10h6u8\\_beyaz-ruslar-ve-naci-kalmukoglu-2013-konferansi-2-ci-bolum\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x10h6u8_beyaz-ruslar-ve-naci-kalmukoglu-2013-konferansi-2-ci-bolum_creation) adresinden 11 Aralık 2013'de alınmıştır.

İnternet: Ebel, K. A. (2005). Osmanlı Şehir Tarihinin Görsel Kaynakları. (Çev. D. ÖZEL ve N. Bilge). *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 3(6), 487-515. web: <http://www.talid.org/downloadPDF.aspx?filename=157.pdf> adresinden 12 Aralık 2013’de alınmıştır.

İnternet: Ersoy, İ. K. (2000). Anatolian Wall Painting and Cultural Traditions. *Ejos*, 3(2), 1-27. web: [http://www.academia.edu/6076772/KUYULU\\_Inci\\_Anatolian\\_Wall\\_Paintings\\_and\\_Cultural\\_Traditions\\_EJOS\\_III\\_Number\\_2\\_pp.\\_1-27](http://www.academia.edu/6076772/KUYULU_Inci_Anatolian_Wall_Paintings_and_Cultural_Traditions_EJOS_III_Number_2_pp._1-27) adresinden 29 Eylül 2013’ de alınmıştır.

İnternet: Erzen, J. (2008). Renklerin Mimarisi. ,Web: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=34&section=550&lang=TR&exhID=0&periodID=&pageNo=2> adresinden 05 Aralık 2013’ da alınmıştır.

İnternet: Gönenç, T. (2012). Nedim Günsür’ün Resimleri (Toplu Bir Bakış). *Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesini – XX kataloğu*. (29 MAYIS 2012). 112. Web: [http://www.beyazart.com/v3/pdf/20BM\\_Katalog\\_lowres.pdf](http://www.beyazart.com/v3/pdf/20BM_Katalog_lowres.pdf) adresinden 02 Haziran 2013’te alınmıştır.

İnternet: Hızlan, D. (2011). Süheyl Ünver’i Saygıyla Anarak. *Hürriyet Gazetesi*. (13 Ağustos 2011). Web: [http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/18470360\\_p.asp](http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/18470360_p.asp) 10 Aralık 2013’de alınmıştır.

İnternet: Işın, E. (2013). Arâf: Gecekondu Hayat. web: <http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/araf/> adresinden 16.Aralık.2013’de alınmıştır

İnternet: İbrahim Safi. (y.t.y). web: [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=573](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=573) adresinden 11Kasım 2013’te alınmıştır.

İnternet: İbrahim Safi. (2012). 275. *Değerli Tablolar ve Antikalar*. (16 ARALIK 2012 PAZAR). 32, 33, 42, 43, 84, 272. Web: <http://artam.com/muzayede/275-muzayede-degerli-tablolar-ve-antikalar-2333> adresinden 11 Kasım.2013’te alınmıştır.

İnternet: İrteş, M. S. (2008). İstanbul aşığı bir Nusret geçti. *İsmek El Sanatları Dergisi*, (6), 54-55. web: <http://nusretcolpan.com.tr/yazilanlar/semihirtes.pdf> adresinden 25 Ocak 2014’ de alınmıştır.

İnternet: Kaplan , A. (2012). Bir Anadolu Efsanesi. web: <http://www.abdurrahmankaplan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=402&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0> adresinden 11Eylül 2013’ da alınmıştır.

İnternet: Karatas, T. (2013). Süheyl Ünver’in Edirne defterleri. Web: [http://kitapzamani.zaman.com.tr/kitapzamani/newsDetail\\_getNewsById.action?newsId=8416](http://kitapzamani.zaman.com.tr/kitapzamani/newsDetail_getNewsById.action?newsId=8416) adresinden 13 Eylül 2013’de alınmıştır.

İnternet: Konak, R. (2013). Nusret Çolpan Minyatürlerinde Gelenek ve Biçim İliksisi. web: <http://www.okumakayricaliktir.net/2013/09/3262/> adresinden 10 Ocak 2014’de



alınmıştır.

İnternet: Nişantaşı'nda Yeni Bir Sanat Merkezi "A Sanat" Eşsiz Bir İbrahim Safi Sergisi İle Kapılarını Açtı (2003), Web:  
(<http://v3.arkitera.com/v1/sanat/2003/06/haberler/asanat.htm>) adresinden 23 Ekim 2013'de alınmıştır.

İnternet: Olcay, S. ve Demircan, Z. (2007a). *Türk Ressamları Dizisi İbrahim Safi (1899-1983)*. Web: [http://www.zeyport.com.tr/pages/arkas\\_news/haziran\\_2007/haber6.html](http://www.zeyport.com.tr/pages/arkas_news/haziran_2007/haber6.html) adresinden 11Aralık 2013'de alınmıştır.

İnternet: Olcay, S. ve Demircan, Z.(2007b), *Türk Ressamları Dizisi Sami Yetik (1878-1945)*. Web:  
[http://www.zeyport.com.tr/pages/arkas\\_news/haziran\\_2007/haber6.html](http://www.zeyport.com.tr/pages/arkas_news/haziran_2007/haber6.html) adresinden 11Aralık 2013'de alınmıştır.

İnternet: Öndin, N. (2000). Türk Manzara Resmi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2), 1-13. web:  
<http://sbed.mu.edu.tr/index.php/asd/article/view/48> adresinden 27 Nisan 2013'de alınmıştır.

İnternet: Özsezgin, K. (2002). Geometrik Düzen ve Duru Renk İlişkisi. *Artist Plastik Sanatlar Dergisi*, (3), 43-45. web:  
<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=34&section=550&lang=TR&periodID=&pageNo=11&exhID=0> adresinden 05 Aralık 2013'de alınmıştır.

İnternet: Sözen, M. ve Sönmez, Z. (1982). Anadolu Türk Mimarisi, *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, web: <http://www.restoraturk.com/mimarlik-mimari/mimarlik/278-anadolu-turk-mimarisi.html> adresinden 13 Ocak 2013'te alınmıştır.

İnternet: Toros, T. (2012). Ayın Sanatçısı: Naci Kalmukoğlu (1898-1951). web:  
<http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0706.asp> adresinden 03 Kasım 2012'de alınmıştır.

İnternet: TRT Türk. (2013). Notlar Lütfü Günay. Web:  
<http://www.youtube.com/watch?v=x7V8RqXLHU0> adresinden 23 Kasım.2013'te alınmıştır.

İnternet: Üstübal, M. (2011). Bir Zamanlar Kapodokya Katalogu. web:  
<http://www.abdurrahmankaplan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=402&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0> adresinden 11 Eylül 2013'de alınmıştır.

İnternet: Üstünipek, M. (2008). *Türk Resim Sanatı Tarihi*. Web:  
[http://lebriz.com/pages/doc\\_View.aspx?docID=143&pageID=21&lang=TR](http://lebriz.com/pages/doc_View.aspx?docID=143&pageID=21&lang=TR) adresinden s.17'den 13 Kasım 2013'de alınmıştır.

İnternet: Üstübal, M. (2011). Bir Zamanlar Kapodokya, katalogu için yaslan metin . web:  
<http://www.abdurrahmankaplan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=402&section=550&la>

ng=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0\_\_ adresinden 11.09.2013' da alınmıştır.

İnternet: Üstünipek, Ş. (2012). Naile Akıncı. Web:

<http://lebriz.com/pages/lis.asp?lang=TR&sectionID=0&articleID=989&bhcp=1> adresinden 17 Eylül 2013'de alınmıştır.

İnternet: Yılmaz, E. ve Çiftçi, S. (2011). Kentlerin Ortaya Çıkışı ve Sosyo-Politik Açından Türkiye'de Kentleşme Dönemleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, (35), 252-267. web: <http://asosindex.com/journal-article-abstract?id=9593#.U5T0EXZ2-hp> adresinden 25 Mayıs 2013'de alınmıştır.

İşanç, Y. (2008). *Yeni Türk gerçekçiliği ve Nedim Günsür*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Karoğlu, A. (1995). *Batılı Anlamda Türk Resminde Yerellik*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Karaata, C. A. (2006). *Ord. Prof. Dr. Ahmet Süheyl Ünver'in Türk Süsleme Sanatı Eğitimine Katkıları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Katipoğlu, H. (1998). *Arif Bedii Kaptan, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*. İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi.

Kazmaoğlu, M. ve Tanyeli, U. (1979). Anadolu Konut Mimarisinde Bölgesel Farklılıklar. *Yapı*, (33), 29-34.

Keleş, R., (2008). *Kentleşme Politikası*. Ankara: İmge Yayınları

Kelleci, G. (1999). *Türk Resminde Mimari Kompozisyonlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmalar Enstitüsü, İstanbul.

Kılıç, E. (2008). *Teknik ve Üslup Bakımından 1930'lara Kadar Türk Resmi'nde Manzara*. Atatürk üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, (21), 123-141.

Kılıç, S. (2008). *1950-1980 Dönemi Türk Resminde Tema ve Üslup Ayrışmaları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Kıyar, N. (2007). *Çağdaş Türk Sanatında Figüratif Resmin Kültürel Değişim İle İlintisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Köksal, A. (1976), Erbil'in Resimleri. *Milliyet Sanat*, , (175), (12 Mart 1976), 26.

Köksal, A. (1981). Türk resminde Peysaj. *Milliyet Sanat Dergisi*, (22), (15 Nisan 1981), 32-35.

- Köksal, A. (1985). Ankara'dan Üç Konuk: Arda, Ayaz, Büyükişleyen, *Milliyet Sanat Dergisi*, (118), (15 Nisan 1985), 49.
- Köksal Ahmet(1986). Bir toplum Gözlemcisi. *Milliyet*, (28 Kasım 1986), 11.
- Köksal, A. (1990). İbrahim Safi'nin Resimleri. *Sanat Çevresi*, (139), (Mayıs 1990), 10.
- Köksal, A. (1991). Oya Zaim Katoğlu. *Milliyet*, (30.12.1991), 12.
- Küçükerman, Ö. ve Güner, Ş. (1995). *Anadolu Mirasında Türk Evleri*. (1. Baskı). İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Küçükerman, Ö. (1996). *Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi*. (6. Baskı). İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları
- Kuban, D. (1995). *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kuban, D. (1992). *Mimarlık Kavramları*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Külebi, Cahit (1991), *Rahmi Pehlivanlı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Liman, B. (2008). *Çağdaş Türk Resminde Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürünün Oluşmasına Etkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.
- Mahir, B. (2004). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Numanoğlu, G. (2008). *II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Türk Resim Sanatı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Oğuz, M. Ö., Metin, E. ve Mormenekşe, F. (2007). *Türkiye'de 2003 Yılında Yaşayan Geleneksel Mimari*. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma Ve Uygulama Merkezi (THBMER) Yayınları 10.
- Oktay, A., Ergüven, M., Turan, G. ve Gürel, H. N. (2005), *Naile Akıncı*, Türkiye Sanat Yıllığı. İstanbul: Evin Sanat Galerisi Yayınları,
- Öndin, N. (2003). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Ötünç, S. (2008). *Çağdaş Türk Resminde Bursa Manzaraları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Özdemir, A.(1987). *Hamit Görele*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Özdemir, Ö. (2009). Tuğla, Kiremit ve Standardlar. *Standard Ekonomik ve teknik dergi*, 48 (566), (Temmuz 2009), 25.

- Özen, M. E. (2010), *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi'nde Kırsal Yaşamı Konu Alan Yapıtların İrdelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Özer, A. (2011). *1980 Sonrası Türk Resim Sanatında Yeni Oluşumlar ve Sanat Eğitime Yansımaları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Özgür, F. (1999 ). *Turan Erol, Günümüz Ressamları-1*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları.
- Özgür, F. (2002). *Yolundan Emin Bir Gezgin: Turan Erol, Turan Erol Seçki*. Akbank Kültür Sanat Merkezi 12 Aralık 2002-16 Aralık 2003 Tarihli Sergi Kataloğu. İstanbul : Akbank Kültür Sanat Merkezi yayınları.
- Özsezgin, K. (1978). Ali Demir, Mükremin Mungan. *Milliyet Sanat Dergisi*, (291), (2 Ekim 1978), 27.
- Özsezgin, K. (1978). Anadolu İmgesi. *Milliyet Sanat Dergisi*, (289), (18 Eylül 1978), 27.
- Özsezgin, K. (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, 3, Ankara: Tıglat Yayınları.
- Özsezgin, K. (1983). *Doğa ve Toplum Gerçeğinin Peşinde Bir Resim, Nedim Günsür Resim Sergisi Kataloğu*. İstanbul: Cumalı Sanat Galerisi Yayınları.
- Özsezgin, K. (1992). *Naci Kalmukoğlu - Resim Sergisi Kataloğu* ,3-29 Mart 1992, *Emlak Bankası Sanat Galerisi*. Ankara:Emlak Bankası Yayınları.
- Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özsezgin, K.(1997a). *Fethi Arda*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Özsezgin, Kaya(1997b). *Sami Yetik*. Yapı Kredi Yayınları.
- Özsezgin, K. (1998). *Naci Kalmukoğlu-Günüşiğine Çıkan Suluboya ve Desenleri*. İstanbul: Artist Yayınları.
- Özsezgin, K. (1999). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özsezgin, K. (2001a). Boya ve Renk Bağlamında. *Milliyet Sanat*, (496), (Ocak 2001), 56-58.
- Özsezgin, K. (2001b). *Lütfü Günay*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınlar.
- Öztop, Ş. (2003). Turgut Zaim Üzerine. *Artist Plastik Sanatlar Dergisi*, (12), (Ekim 2003), 60-66.

- Öztürk, İ. O. (2006). *Geleneksel Türk Kültür ve Sanatının Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pehlivanlı, N. (2001). *Rahmi Pehlivanlı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2004). D Grubu'nun Abecesi, *Milliyet Sanat*, 239, Şubat 2004, 30-32.
- Pesen, Mehmet(1988), *Mehmet Pesen, Sanatçı kataloğu*. İstanbul: Polat Ofset.
- Pesen'in Mehmet 1944-1970 Nakış Dönemi. (y.t.y). web:  
<http://www.mehmetpesen.com/nds.htm> adresinden 20 Ağustos 2013'te alınmıştır.
- Renda, G, Erol, T., (1981). *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. I. İstanbul: Tıglat Basımevi,
- Renda, G. (1995). *Resimlerde İstanbul, Yüzyıllar Boyunca Venedik ve İstanbul Görünümler*. İstanbul: İtalyan Kültür Merkezi Yayınları.
- Renda, G. (1997). Minyatür. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2). İstanbul: Yem Yayınları.
- Renda, G. (2008). Minyatür. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2). İstanbul: Yem Yayınları
- Rona, Z. ( 1997 ). Lütfü Günay. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Sağlam, M. (1997). *Fahri Sümer*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Sağlam, M. (2006). *Abdurrahman kaplan, Resim Sergisi Kataloğu. 19 Ocak - 17 Şubat 2006*, Ankara: Nurol Sanat Galerisi yayınları.
- Sarıaslan, Ü. (2008). *Kendinin Ustası*. Ankara: Mutlu Son Yayınevi.
- Sarıdikmen, G. (2007). *Türk Resminde İstanbul'un Mimarlık Örnekleri 1860-1960*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Satır, M. (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Ekspresyonist Sanatçılar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Savacı, C. H. (2010). *Cumhuriyet Dönemi Ressamlarının (1923 - 1950) Anadolu Kültürünü Tanımaya Yönelik Çalışmaları ve Türk Resmine Etkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Sevim, M. (1997). Sevim, M. (1997). Gravürlerle Türkiye in Gravures IV Anadolu 1 - Anatolia 1. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sevim, M. (2002). Gravürlerle Türkiye in Gravures V Anadolu 2 - Anatolia 2. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Sevin, N. A. (2006). *Gravürlerde Yaşayan Osmanlı*. (1. Baskı). Ankara: Kültür ve Bakanlığı Yayınları.
- Sezgin, H. (1984). Vernaküler Mimari ve Günümüz Koşullarındaki Durumu. *Mimarlık*, (3-4), 44-47.
- Şefik Bursalı.( 1993). Gelişim Hachette. (II). İstanbul: Sabah Yayınları.
- Şenoğlu, N. (2003). Geleneksel Mimarlık. *Ege Mimarlık*, (48), (2003/4), 45-48.
- Şentürk, G. G. (2011). *20.Yüzyıl Türk Gravür Sanatında Figüratif Eğilimler*; Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi, sosyal bilimler enstitüsü, Çanakkale.
- Şenyapılı, Ö. (1989). *Benim Sanatçılarım*. Ankara: Sanat Yapım Yayıncılık.
- Şenyapılı, Ö. (1996). *Görsel Sanatlar ve iletişim*. Ankara: Sanatyapım Yayıncılık.
- Şenyapılı, Ö. (2008). Turan Erol'un Ankarası. *Artist Modern*, (03/87), (Mart 2008), 50.
- Şerbetçi, F. (2008). *D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açılar*; Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Şimşek, H. (2007). *Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Taktak Y. (1984). Türk Resminde Mimari. *Yeni Boyut Dergisi*, (20), (Şubat 1984), 15-19.
- Tan, Ö. (1995). Kastamonu Köylerinde Geleneksel Mimari, *Kültür ve Sanat (Kastamonu Özel Sayısı)*, (27), 60-62.
- Tansuğ, S. (1976). *Beş Gerçekçi Türk Ressamı Turgut Zaim-Nuri İyem-Cihat Burak- Neşet Günal-Nedim Günsür*. İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Tansuğ, S. (1983). D Grubu Hareketinin Nedenleri- Sonuçları, *Sanat Çevresi*, (60), (Ekim 1983), 28-29.
- Tansuğ, S. (1988a). Naile Akıncı İçin Bir Tahlil Denemesi. *Sanat Çevresi*, (115), (Mayıs 1988), 8-9.
- Tansuğ, S. (1988b). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1993). *Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Tansuğ, S. (1994). *Halil Paşa*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.



- Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tayla, H. (2007). *Geleneksel Türk Mimarisinde Yapı Sistem ve Elemanları*. (Birinci Baskı). I ve II. İstanbul : Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı yayınları.
- Topallı, E. (2008). *Yeni Bilgiler Işığında Ressam Mehmet Ali Laga*. *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (14), 45-70.
- Toros, T. (2002). Naci Kalmukoğlu (1898-1951). *Antik ve Dekor*, (71). (Haziran-Temmuz-Ağustos 2002), 94-100.
- Toydemir, N. ve Gürdal, E. (1997). Kerpiç. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (II). İstanbul: Yem Yayınları.
- T. R. T. (1971). 1970 Kültür Sanat Bilim Ödülleri. *1. Resim Heykel Sergisi Katalogu*. Ankara: T.R.T. Yayınları.
- Tuğal, S. A. (2011). *Işık ve Hareket: Optik Art*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turani, Adnan. (1994). *Abdurrahman Kaplan. Enlem 80 Çağdaş Türk Plastik Sanatları Yayın Dizisi*, Ankara: Enlem 80 Yayınları.
- Turani, A. (1999). *Abdurrahman Kaplan'ın İpek Baskıları*. Ankara: Artı Sanat Galerisi (Katalog).
- Turani, A. (2001). *Abdurrahman Kaplan'ın İpek Baskıları*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi yayınları.
- Tuztaşı, U. (2011). Oryantalist Tasvirlerdeki Osmanlı "Türk evi", sayı: 74, Nisan, 2011 (<http://www.mostar.com.tr/koseDetaylar.aspx?id=768>) adresinden 03.06.2013' de alınmıştır.
- Tüfekçi, S. (2003). *Kırsal Kesimlerden Büyükşehirlere Göç ve Göçün Aile Yapısında Meydana Getirdiği Değişiklikler (İstanbul Örneği)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.
- Türe, A. (2002). 1940'dan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük* (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uçak, E. (2008). Minyatüre 'İkinci Bahar'ını Yaşatan Nakkaş Nusret Çolpan. *İsmek El Sanatları Dergisi*, (6), 69-70.
- Uzunoğlu, M. (2008). *Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Değişimin Türk Resim Sanatında Kadın İmgesine Yansıması*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Üner, P. (2008). Cihat Burak Retrospektifi Üzerine /Levent Çalıkoğlu ile Söyleşi. *Sanat Dünyamız*, (106), 25.
- Üldes, M. Y. (2010). Osmanlı Minyatür Sanatında Topografik Özellik Taşıyan Kent Tasvirleri. *Artist Modern Dergisi*, (18), 55-59.
- Yakuboğlu, A. (29 Temmuz 2013). Süheyl Hoca'nın Arşivleri Kültürümüze Işık Tutuyor. *Yeniçağ Gazetesi*, 13.
- Yaldız, M. (2000). *Rahmi Pehlivanlı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yaman, K. (2007). *Kadir Ata Ve Türk Resmindeki Yeri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Yaman, Y. Z. (2003). Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite. *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, (89), 216-229.
- Yaman, Y. Z. (Editör). (2012). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yıldırım, K., Uzun, O. ve Kahraman, N. (2009). İki Farklı Kültürel Bölgede Bulunan Apartman Konut Yaşama Mekânlarının Kullanım Sürecinde Değerlendirilmesi, *Politeknik Dergisi*, 12(2), 113-120.
- Yılmaz, B.(2008). *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yılmaz, E. (2012). *19. yüzyılın Seyahatnâme ve Gravürlerinde Osmanlı Çağı Anadolu Konutu Üzerine Bazı Tespitler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yurdaydın, H. G. (1963). *Matrakçı Nasuh*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Yurdaydın, H. G. (1976). *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Yurdigül, T. B. (2010). *Türk Resminde Hat Sanatı ve Türk-İslam Mimarisinin Yansımalar*,. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943). (1998). *Milli Reasürans Sanat Galerisi*, İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş. Yayınları.

## RESİM KAYNAKLAR

- Resim 2.1. <http://historum.com/medieval-byzantine-history/68952-roman-byzantine-architecture-illustrations-portraits-scenes-antoine-helbert-5.html> adresinde 10 Mayıs 2014'te alınmıştır.
- Resim 2.2. Sevim, M. (2002). *Gravürlerle Türkiye in Gravures V Anadolu 2 - Anatolia 2*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Resim 2.3. Sevim, M. (1997). *Gravürlerle Türkiye in Gravures IV Anadolu 1 - Anatolia 1*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Resim 2. 4. Sevim, M. (2002). *Gravürlerle Türkiye in Gravures V Anadolu 2 - Anatolia 2*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Resim 2.5. Sevin, N. A. (2006). *Gravürlerde Yaşayan Osmanlı*. (1. Baskı). Ankara: Kültür ve Bakanlığı Yayınları.
- Resim 2.6. Büyükkahraman, T. (2006). *Türk Resminde İstanbul*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana sanat Dalı, Ankara.
- Resim 2.7. Amedeo Preziosi. (2010). web: <http://onokart.wordpress.com/category/orientalizm/page/16/> adresinde 10 Mayıs 2014'te alınmıştır.
- Resim 2.8. And, M. (2004). *Osmanlı tasvir sanatları 1 : minyatür*. ( 2. Baskı). İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Resim 2.9. And, M. (2004). *Osmanlı tasvir sanatları 1 : minyatür*. ( 2. Baskı). İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Resim 2.10. And, M. (2004). *Osmanlı tasvir sanatları 1 : minyatür*. ( 2. Baskı). İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Resim 2.11. AND, M. (2004). *Osmanlı tasvir sanatları 1 : minyatür*. ( 2. Baskı). İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Resim 2.12. Giray, K. (1999). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Resim 2.13. Giray, K. (1999). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara*. İstanbul: İş Bankası Sanat Yayınları.
- Resim 2.14. Tanur, A. (Editör). (2010). *Osman Hamdi Bey Reprodüksiyon Sergisi Kataloğu*, (Ekim 2010). Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

- Resim 2.15. TANUR, A. (Editör). (2010). *Osman Hamdi Bey Reprodüksiyon Sergisi Kataloğu*. (Ekim 2010). Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Resim 2.16. Yaman, Z. Y. (Editör). (2012). *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Resim 2.17. Giray, K. (1999). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara*. İstanbul: İş Bankası Sanat Yayınları.
- Resim 2.18. Giray, K. (2002). *Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler*, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.
- Resim 2.19. Çoban, İ. (2014). Şevket Dağ. "Sakakta Satıcı". Ankara Devlet Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. *Kişisel fotoğraf Arşivi*.
- Resim 2.20. Şimşek, H. (2007). *Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Resim 2.21. Giray, K. (1999). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara*. İstanbul: İş Bankası Sanat Yayınları.
- Resim 2.22. Artam antik A.Ş. (2013). Nazmi Ziya. 280. *Müzayede Katalogu, Değerli Tablolar ve Antikalar*. İstanbul: 15 Aralık 2013 Pazar, Saat: 14:00 - Shangri-La Bosphorus. web: [http://www.artam.com/App\\_Assets/280-muzayede-artam-ic-V2-LR.pdf](http://www.artam.com/App_Assets/280-muzayede-artam-ic-V2-LR.pdf) adresinden 14 Ocak 2014'te alınmıştır.
- Resim 2.23. Giray, K. (1999). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara*. İstanbul: İş Bankası Sanat Yayınları.
- Resim 2.24. Giray, K. (1997). *Çallı ve Atölyesi*. İstanbul: İş Bankası Sanat Yayınları.
- Resim 2.25. Giray, K. (2004). *Cumhuriyet'in İlk Ressamları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Resim 2.26. Giray, K. (1999). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara*. İstanbul: İş Bankası Sanat Yayınları.
- Resim 2.27. Yurdigül, T. B. (2010). Türk Resminde Hat Sanatı ve Türk-İslam Mimarisinin Yansımaları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.
- Resim 2.28. Girgin, F., (2009), *Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Yöresel Motifler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Resim 3.1. Giray, K. (1999). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'dan Örneklerle Manzara*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Resim 3.2. Güvemli, Z. (1984). *Sabancı resim Koleksiyonu*. İstanbul: Ak Yayınları.
- Resim 3.3. Özen, E M. (2010). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi 'nde Kırsal Yaşamı Konu Alan Yapıtların İrdelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Resim 3.4. Olcay, S. ve Demircan, Z. (2007). Türk Ressamları Dizisi Sami Yetik (1878-1945). web: [http://www.zeyport.com.tr/pages/arkas\\_news/haziran\\_2007/haber6.html](http://www.zeyport.com.tr/pages/arkas_news/haziran_2007/haber6.html) adresinden 11 Aralık 2013'te alınmıştır.
- Resim 3.5. Giray, K. (1999). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'dan Örneklerle Manzara*. İstanbul: İş Bankası Sanat Yayınları.
- Resim 3.6. Giray, H. (1995). *Hikmet Onat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Resim 3.7. Dostal, H. (2007). *Naci Kalmukoğlu*. İstanbul: ARKAS Yayınları.
- Resim 3.8. Eşref Üren. (2011). Web: <http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=3&ArtId=18> adresinden, 03 Haziran 2013'te alınmıştır.
- Resim 3.9. İbrahim Safi. (2010). Web: <http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=21&ArtId=681> adresinden, 11 Eylül 2013'te alınmıştır.
- Resim 3.10. İbrahim Safi. (2008). Web: <http://www.ozbilenlermuzayede.com/AramaSonuclari.aspx?key=ibrahim%20safi> adresinden, 11 Eylül 2013'te alınmıştır.
- Resim 3.11. İstanbul Büyük Şehir Belediyesi. (1996). *A.Süheyl Ünver'in İstanbul'u*. İstanbul: İstanbul B.Şehir Belediyesi Yayınları.
- Resim 3.12. Giray, K. (1999). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu'dan Örneklerle Manzara. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Resim 3.13. Cevat Dereli. (2006). Web: <http://www.balimuzayede.com/pPages/pBali.aspx?pmID=13&lang=TR&section=4&aucID=239&bhpc=1&sanID=51&katID=0>, adresinden 02 Kasım 2013'te alınmıştır.
- Resim 3.14. Savacı, C. H. (2010). *Cumhuriyet Dönemi Ressamlarının (1923- 1950) Anadolu Kültürünü Tanımaya Yönelik Çalışmaları ve Türk Resmine Etkisi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Resim 3.15. Yüksel, N. (2011). Leyla Gamsız, Hamit Görele. *Sanat Akmerkez'de 7, Sergi kataloğu, 6 Temmuz - 12 Eylül 2011*. web: [http://www.tuncasanat.com/files/SA7-III\\_low.pdf](http://www.tuncasanat.com/files/SA7-III_low.pdf) adresinden 16 Şubat 2014'te alınmıştır.

- Resim 3.16. Giray, K. (1999). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Öneklerle Manzara*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Resim 3.17. Yaman, Z., Y. (Editör). (2012). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Resim 3.18. Giray, K. (1998). *Nuri İyem*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Resim 3.19. Özdemir, S. (2002). *Dünden Yarına Nuri İyem 1*. İstanbul: Evin Sanat Galerisi Yayınları.
- Resim 3.20. Giray, K. (1998). *Nuri İyem*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Resim 3.21. Gürel, H. N. ve Çalikoğlu, L. (Editörler). (2005). *Naile Akıncı Türkiye Sanat Yıllığı*. İstanbul : Evin Sanat Galerisi Yayınları.
- Resim 3.22. Gürel, H. N. ve Çalikoğlu, L. (Editörler). (2005). *Naile Akıncı, Türkiye Sanat Yıllığı*. İstanbul : Evin Sanat Galerisi Yayınları.
- Resim 3.23. Ergüven, M. (1996). *Neşet Günal*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Resim 3.24. Ergüven, M. (1996). *Neşet Günal*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Resim 3.25. Ergüven, M. (1996). *Neşet Günal*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Resim 3.26. Kültür Bakanlığı. (2001). *Rahmi Pehlivanlı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Resim 3.27. Özel, M. (1992). *Ankara Resim Ve Heykel Müzesi*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Resim 3.28. Yaman, Z. Y. (Editör). (2012). *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Resim 3.29. Erol, T. (1984). *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetişme Koşulları Sanatçı Kişiliği*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Resim 3.30. Şerifoğlu, Ö. F. (2008). *Bedri Rahmi Eyüboğlu Yaşasın Renk 1911-1975*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Resim 3.31. Türkiye İş Bankası. (2001). *Mehmet Pesen Resim Sergisi Katalogu*. (2-23 Şubat 2001). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Resim 3.32. Pesen, M. (1988). *Mehmet Pesen Sanatçı katalogu*. İstanbul: Polat Ofset Yayınları.
- Resim 3.33. Pesen, M. (1988). *Mehmet Pese Sanatçı katalogu*. İstanbul: Polat Ofset Yayınları.



- Resim 3.34. Pesen, M. (1988). *Mehmet Pesen, Sanatçı kataloğu*. İstanbul: Polat Ofset Yayınları.
- Resim 3.35. İşanç, Y. (2008). *Yeni Türk gerçekçiliği ve Nedim Günsür*; Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Resim 3.36. İşanç, Y. (2008). *Yeni Türk gerçekçiliği ve Nedim Günsür*; Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Resim 3.37. Ayan, A. (2006). *Nedim Günsür Retrospektif Sergisi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Resim 3.38. Ali Demir. (2013). web:  
[http://www.muhsinonder.com/web/index.php?modul=muzayede&sayfa=urundetay&muzayede\\_ID=30&urunID=3129](http://www.muhsinonder.com/web/index.php?modul=muzayede&sayfa=urundetay&muzayede_ID=30&urunID=3129) adresinden, 01 Temmuz 2013'te alınmıştır.
- Resim 3.39. Ali Demir. (2006). web:  
<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=660&lang=TR> adresinden 01 Temmuz 2013'te alınmıştır.
- Resim 3.40. Çoban, İ. (2013). Erol Akyavaş. '*isimsiz*'. DEMSA Koleksiyonu, Kişisel fotoğraf Arşivi
- Resim 3.41. Giray, K. (2010). *Ziraat Bankası Yüzyılın Sergisi*. Ankara: Ziraat Bankası Kültür Sanat Yayınları.
- Resim 3.42. Akbulut , D. (2011). *Devrim erbil: Resmin Şairi*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Resim 3.43. İş Bankası. (2004). *100 Yüze Devrim Erbil*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Resim 3.44. İş Bankası. (2004). *100 Yüze Devrim Erbil*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Resim 3.45. Eyüpoğlu, B. R. (1973). Oya Katoğlu. *Türkiyemiz Sanat Dergisi*, (9), 36.
- Resim 3.46. Çeker, A. (Editör). (2006). *Minyatür İstanbul = Miniature İstanbul / Nusret Çolpan*. İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları.
- Resim 3.47. Yaman, Z. Y. (Editör). (2012). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Resim 3.48. Yaman, Z., Y. (Editör). (2012). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Resim 3.49. Hatipoğlu, Ö. (2010). *1923-1940 Dönemi Türk Resmine Biçim Konu Anlam, Yorum ve Yargi Temelli Yeni Bir Yaklaşım*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

- Resim 3.50. Giray, K. (2010). *Ziraat Bankası Yüzyılın Sergisi*. Ankara: Ziraat Bankası Yayınları.
- Resim 3.51. Arısoy, D. (2010). *1950'den Günümüze Türk Resminde Kent İmgesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Resim 3.52. Özsezgin, K. (2001). *Lütfü Günay*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi / Albüm Dizisi.
- Resim 3.53. Özsezgin, K. (2001). *Lütfü Günay*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi / Albüm Dizisi.
- Resim 3.54. Yaman, Z. Y. (Editör). (2012). *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Resim 3.55. Giray, K. (2011). *Ziraat Bankası Yüzyılın Sergisi*. Ankara: Ziraat Bankası Yayınları.
- Resim 3.56. Özgür, F. (1999). *TuranErol*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları.
- Resim 3.57. Berk, İ. (1999). *TuranErol*. İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş. Yayınları
- Resim 3.58. Berk, İ. (1990). *TuranErol*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Resim 3.59. Türkiye İş Bankası. (1998). *Fethi Arda, Ankara Sanat Galerisi Resim Sergisi Kataloğu*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Resim 3.60. Özsezgin, K. (1997). *Fethi Arda*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Resim 3.61. Özsezgin, K. (1997). *Fethi Arda*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Resim 3.62. Yaman, K. (2007). *Kadir Ata ve Türk Resmindeki Yeri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Resim 3.63. Yaman, K. (2007). *Kadir Ata ve Türk Resmindeki Yeri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Resim 3.64. Sağlam, M. (1997). *Fahri Sümer*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Resim 3.65. Sağlam, M. (1997). *Fahri Sümer*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Resim 3.66. Turani, A. ve Kaplan, A. (Editörler). (1994). *Abdurrahman Kaplan Boya Resimler*. Ankara: Enlem 80 Yayınları.
- Resim 3.67. Abdurrahman Kaplan. *Bir Zamanlar Kapadokya*. 2/11 Web: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=402&periodID=1345&pageNo=0&exhID=0> adresinden 8 Ocak 2013'de alınmıştır.

Resim 3.68. Barz, Y., Özsezgin, K. ve Yılmaz M. (2003). *İsmail Ateş*. İstanbul: Galeri Artist Yayınları.

Resim 3.69. Barz, Y., Özsezgin, K. ve Yılmaz M. (2003). *İsmail Ateş*. İstanbul: Galeri Artist Yayınları.

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : ÇOBAN, İbrahim  
Uyruğu : T.C.  
Doğum tarihi ve yeri : 28.01.1968, Amasya  
Medeni hali : Evli  
Telefon : 0 (332) 223 45 92  
Faks : 0 (332) 241 30 28  
e-mail : ibrahimcoban@selcuk.edu.tr



### Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi /S.B.E.	1993
Lisans	Gazi Üniversitesi/ E.F.	1989
Lise	Ankara Yapı Meslek Lisesi	1985

### İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2014-Halen	Selçuk Üniversitesi	Öğretim Görevlisi

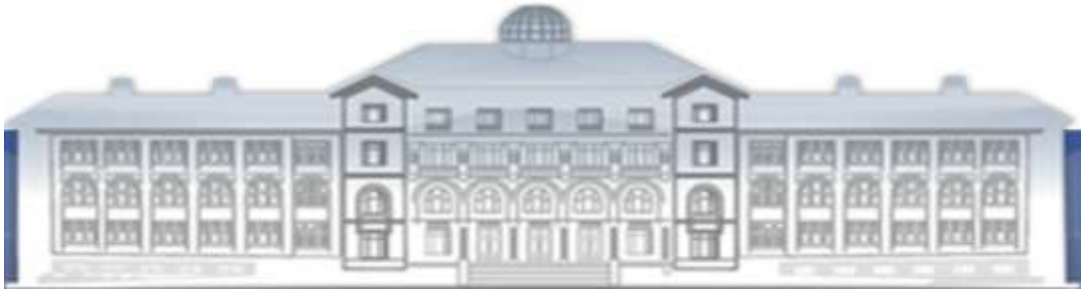
### Yabancı Dil

İngilizce

### Yayımlar

### Hobiler

Satranç, Tarih, İnkılab Tarihi, Türkiye Coğrafyası, Türk Edabiyatı



**GAZİ GELECEKTİR...**