



T.C.

İSTANBUL ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATI'NDA GELENEKSEL İZLER

Gülen KESOVA

Yüksek Lisans Tezi

İstanbul 2019



ALTINBAŞ
ÜNİVERSİTESİ

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANATDALI

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATI'NDA GELENEKSEL İZLER

Gülen KESOVA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı:

Doç. Dr. Nedret YAŞAR

Bu çalışma 22.08.2019 tarihinde yapılmış olan Tez Savunma Sınavında tarafımızca incelenmiş olup, kapsam ve kalite açısından Yüksek Lisans Tezi olmaya yeterli bulunmuştur.



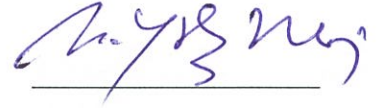
Doç. Dr. Nedret YAŞAR
(Danışman)

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Nedret YAŞAR

(Danışman)

Yalova Üniversitesi



Dr.Öğretim Orhan ERKAL

Altınbaş Üniversitesi



Prof.Dr. Mustafa Orkun

MSGSÜ

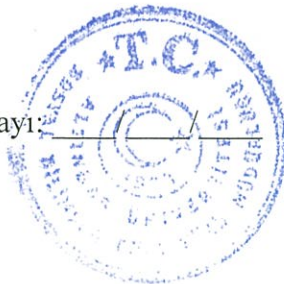
MÜFTÜOĞLU



Bu çalışma bir Yüksek Lisans tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.



Dr.Öğr.Üyesi Lutfiye BOZDAĞ
(Anabilim Dalı Başkanı)



Sosyal Bilimler Enstitüsü onayı:



Doç. Dr. Nur Banu KAVAKLI
Enstitü Müdürü

Bu dokümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağılı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve özgün olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.

Gülen Kesova

ÖZET

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATI'NDA GELENEKSEL İZLER

Gülen Kesova

Yüksek Lisans, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul Altınbaş Üniversitesi,

Danışman: Doç.Dr. Nedret Yaşar

Tarih: 22.08.2019

Tarih boyunca biriken kültür, o topluma ait sanat olgusunu oluşturmuştur. Geleneksel Türk sanatlarının oluşumu da bu süreç içinde olmuştur. Çağdaş Türk resim sanatı, bu oluşumla birlikte Cumhuriyet Döneminde, Batı yönlü resim sanatıyla bir gelişme göstermiş ve aynı paralellikte devam etmiştir. Bu sürecin içinde izlenimci bir tavırla gelişen Türk resmi, soyut yaklaşımlarla birlikte farklı oluşumlarla, günümüze kadar gelmiştir.

İkinci dünya savaşından sonraki süreçte resim sanatında, kendi kimliğini oluşturma çabaları bulunmaktadır. Sanatçılarımız tarafından arayışlar sürmüştür. Bu arayışlarda bazı sanatçılarımız geleneksel Türk sanatlarına yönelmiş, almış olduğu batı tekniğini kendi folklorik sanatlarıyla buluşturup tekrar yorumlamıştır. Türk Resim sanatına geleneksel izlerle birlikte farklı yorum getirmiş ve özgün eserler üretmişlerdir.

Hazırladığım tez üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; Geleneksel Türk Sanatlarını ve dalları olan minyatür, hat, çini, süsleme sanatlarımız incelenmiştir. İkinci Bölümde; Cumhuriyet Döneminin öncesinde Türk Resim Sanatını ve Cumhuriyet'le gelişen ve devam etmiş olan resim sanatımız ve oluşan sanat grupları incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise Çağdaş Türk Resminde soyut sanat ve soyut sanatın gruplandırılması irdelenmiş; Geleneksel Türk Sanatlarından izler taşıyan sanatçılarımız ve eserleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Resim Sanatı, Hat, Minyatür, Özgün, Geleneksel Sanatlar

ABSTRACT

ABSTRACT TRADITIONAL MARKS IN TURKISH PAINTING

Gülen Kesova

Postgraduate, Art and Design Major, Istanbul Altınbaş University,

Advisor: Assoc. Doç. Dr. Nedret Yaşar

Tarih: 22.08.2019

The culture accumulated throughout history has formed the phenomenon of art belonging to that society. The formation of traditional Turkish art was also formed in this process. During the Republican Era the formation of contemporary Turkish painting, showed a development with Western oriented art and continued in the same parallel. The Turkish painting, which developed with an impressionistic attitude in this process, has survived to the present with different formations along with abstract approaches.

After the Second World War, there were efforts to create their own identity in the art of painting. The search by our artists continued. In this guest, some of our artists have turned to traditional Turkish arts and reinterpreted the western technique that they have acquired with their folkloric arts. They have brought different interpretations to the Turkish painting art with traditional traces and produced original works.

My thesis consists of three chapters. In the first section; The Traditional Turkish arts and its branches; miniature, calligraphy, tile and decorative arts, are examined. In the second part; Turkish painting before the Republican Era, our painting which developed and continued with the Republic and the art groups formed were examined. In the third chapter, abstract art and the grouping of the abstract art in Contemporary Turkish Painting are examined; the artists who are bearing traces from Traditional Turkish Arts and their works are examined.

Keywords: Contemporary Turkish Painting, Calligraphy, Miniature, Original, Traditional Arts

İÇİNDEKİLER	Sayfa
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİM LİSTESİ	viii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	4
1. GELENEKSEL TÜRK SANATLARI.....	4
1. 1 GELENEĞİNTANIMI.....	4
1. 2 GELENEKSEL TÜRK SANATLARI.....	5
1. 2. 1 Minyatür Sanatı.....	9
1. 2. 2 Hat Sanatı.....	23
1. 2. 3 Çini ve Keramik Sanatı.....	26
1. 2. 4 Dokuma Sanatı	29
1. 2. 5 Tezhip Sanatı	34
1. 2. 6 Cilt Sanatı.....	35
1. 2. 7 Diğer Geleneksel Sanatlar.....	36
İKİNCİ BÖLÜM.....	41
2. TÜRK RESİM SANATI.....	41
2. 1 CUMHURİYET DÖNEMİ ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATI.....	41
2. 2 CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATI.....	47
2. 2. 1 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.....	56
2. 2. 2 “D Grubu”.....	57
2. 2. 3 Yeniler Grubu.....	59
2. 2. 4 On’lar Grubu.....	60
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	62
3. MODERN TÜRK RESMİ’NDE SOYUT EĞİLİMLER ve GELENEKSEL İZLER.....	62
3. 1 TÜRK RESİM SANATINDA GEOMETRİK SOYUTLAMA	66
3. 2 TÜRK RESİM SANATINDA LİRİK SOYUTLAMA.....	67
3. 3 GELENEKSEL SANATLARDAN İZ TAŞIYAN ÇAĞDAŞ TÜRK RESSAMLARI.....	69
SONUÇ.....	102
KAYNAKÇA.....	104

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Gentili Bellini, Fatih Portresi, Tual üzerine yağlıboya, 1480, 70x52 cm., National Gallery, Londra.....	11
Resim 2: Sinan Bey, Fatihin Gül Koklayan Portresi, 1580, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi No: 2153.	12
Resim 3: Mehmet Siyah Kalem, Danseden İblisler, 14-15. yüzyıl, Osmanlı Dönemi, Kağıt üzerine toprak boya, 48x22 cm., Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 2153.....	13
Resim 4: Matrakçı Nasuh, Sur İçi, İstanbul Tasviri: Minyatürü, 16. yüzyıl, Osmanlı Dönemi, Aharlı kağıt üzerine toprak boya, Topkapı Sarayı Hazine Bölümü.....	15
Resim 5: Nakkaş Niğari, II. Selim Minyatürü, 1561, Aharlı kağıt üzerine toprak boya, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine Bölümü 2134.....	16
Resim 6: Piri Reis, İstanbul Tasviri: Harita Minyatürü, 16. yüzyıl, Osmanlı Dönemi, Aharlı kağıt üzerine toprak boya, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine Bölümü 4131.....	17
Resim 7: Levni, Uyuyan Kadın Minyatürü, 1720, Aharlı kağıt üzerine toprak boya, Topkapı Sarayı Hazine Kütüphanesi 2164.....	18
Resim 8: Abdullah Buhari, Genç Kadın Minyatürü, 17. yüzyıl, Osmanlı Dönemi, Aharlı kağıt üzerine toprak boya, İstanbul Üniversitesi 9364.....	19
Resim 9: Günseli Kato, Ezber Bozan, Minyatürü, Üç boyutlu, 2008, Özel Koleksiyon.....	20
Resim 10: Taner Alakuş, Kalkışma, 2016, El yapımı kağıt üzerine is mürekkebi suluboya ve altın, 40x60 cm., Özel Koleksiyon.....	21
Resim 11: Canan Şenol, Vakvak Ağacı II, 2009, Aherli kağıt üzerine altın ve mürekkep, 96x68 cm., Özel Koleksiyon.....	22
Resim 12: Ahmed Karahisari, (Besmele) 15. yüzyılın ikinci yarısı, Osmanlı Dönemi, Aharlı kağıt üzerine mürekkep Süleymaniye Kütüphanesi.....	24
Resim 13: Emin Barın, Allah, 1973, Ebru kağıdı üzerine mürekkep, 55x55 cm., Özel Koleksiyon.....	25
Resim 14: Divriği Ulucami, Darrüşifa Taç Kapısı, Turan Melek, Taş yontu, Selçuklu Dönemi Sivas.....	26
Resim 15: Kubadabad Sarayı, Duvar Levha Çinisi, Sıraltı tekniği, Selçuklu Dönemi, Konya-Beyşehir	27

Resim 16: Rüstem Paşa Cami Çinileri, Yarı Stilize Çiçekler, Sıraltı tekniği, Klasik Osmanlı Dönemi, İstanbul.....	28
Resim 17: Selçuklu Halısı, Konya Alaeddin Camisi, Selçuklu Dönemi, İstanbul.....	30
Resim 18: Holbein Halısı, Konya Mevlana Müzesi, Osmanlı Dönemi, Konya.....	31
Resim 19: Saray Seccade Halısı, Berlin Devlet Müzesi, İslam Bölümü, Osmanlı Dönemi.....	32
Resim 20: Selçuklu İpek Kumaşı, Londra Victoria Albert Müzesi.....	33
Resim 21: Beyazıd II. Kaftanı, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı Dönemi, İstanbul.....	34
Resim 22: Murassa Miğfer, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı Dönemi.....	37
Resim 23: Cam Kandil, Louvre Müzesi, Klasik Osmanlı Dönemi.....	39
Resim 24: Gölge Oyunu, Karagöz ve Hacivat, Osmanlı Dönemi, Bursa.....	40
Resim 25: Süleyman Seyyid, Portakal, 1904, Tual üzerine yağlıboya, 33x46 cm., Özel Koleksiyon.....	43
Resim 26: Şeker Ahmet Paşa, Kavunlu Natürmort, 1895, Tual üzerine yağlı boya, 33x46.5 cm., Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu.....	44
Resim 27: Hoca Ali Rıza, Pembeli Ev, 1917, Tual üzerine yağlı boya, 75x100 cm., Özel Koleksiyon.....	45
Resim 28: Osman Hamdi Bey, Kuran Okuyan Kız, 1880, Tual üzerine yağlıboya, 70x51 cm., İş Bankası Koleksiyonu	46
Resim 29: Şevket Dağ, Ayasofya, 1906, Tual üzerine yağlı boya, 250x180 cm., Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu	50
Resim 30: Cevat Dereli, Balıkçı, 1970, Tual üzerine yağlı boya, 32x37 cm., Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu	51
Resim 31: Namık İsmail, Harman, 1920, Tual üzerine yağlı boya, 165x200 cm., Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.....	52
Resim 32: Feyhaman Duran, Çiçekli Natürmort, 1942, 41x33 cm., Duralit üzerine yağlı boya, Sanatçı Koleksiyonu	53
Resim 33: Hikmet Onat, Balaban İskeleyi, 1962, Tual üzerine yağlı boya, 55x73 cm., İş bankası Koleksiyonu.	54
Resim 34: İbrahim Çallı, Manolyalı Natürmort, 1937, Tual üzerine yağlı boya, 39x50 cm., Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu	55
Resim 35: Aliye Berger, İhtihsal, 1954, Tual üzerine yağlı boya, 200x300 cm., Yapı Kredi Bankası Koleksiyon.....	65

Resim 36: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Düşünen Adam, 1953, Kağıt üzerine guvaj-çini mürekkebi, 28x38 cm., Tiğlat Sanat Galerisi Özel koleksiyonu	69
Resim 37: Turgut Zaim, Yörükler Köyü, 1955, Tual üzerine yağlı boya, 117x99 cm., Devlet Resim Heykel Müzesi Ankara.	70
Resim 38: Erol Akyavaş, Kuşatma, 1982, Tual üzerine yağlı boya, 266x385 cm., Özel Koleksiyon.....	71
Resim 39: Fahrelnisa Zeid, Cehennemim, 1951, Tual üzerine yağlı boya, 130x181.5 cm., İstanbul Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu.....	72
Resim 40: Abidin Elderoğlu, Sonbahar, 1964, Soyut Kompozisyon, Tual üzerine yağlı boya, 81x10 cm., İstanbul, Rezzan Has Müzesi Koleksiyonu.....	73
Resim 41: Şemsi Arel, Geometrik Armoni, 1950-1960,. Tual üzerine yağlı boya, 94x115 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	74
Resim 42: M. Şevket Arman, Mevlam, 1968, Kağıt üzerine füzen, 97x146 cm., Özel Koleksiyon.....	75
Resim 43: Adnan Turani, Lirik Soyutlama, 1978, Tiğlat Sanat Galerisi, Özel Koleksiyon.....	76
Resim 44: Hamit Görele, Görünüm, 1894-1981, Tual üzerine yağlı boya, 46x69 cm., Özel Koleksiyon	77
Resim 45: Sabri Berkel, Yoğurtçu 1, 1952, Tual üzerine yağlı boya, 162x130 cm., İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Heykel Müzesi.....	79
Resim 46: Adnan Çoker, 1986 , Tual üzerine yağlı boya, 150x150 cm., Özel Koleksiyon	81
Resim 47: Nuri İyem, Göç Edenler, 1975, Duralit üzerine yağlı boya, 59x49 cm., Özel Koleksiyon.....	82
Resim 48: Nüzhet Kutluğ, 2011, Tual üzerine yağlı boya, 90x100 cm., Özel Koleksiyon.....	83
Resim 49: Maide Arel, Bağ Dönüşü, 1963, Tual üzerine yağlı boya, 92x73 cm., Özel Koleksiyon.....	84
Resim 50 : Nurullah Berk, Natürmort (Vazo), 1968, Tual üzerine yağlı boya, 40x46 cm., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Heykel Müzesi.....	86
Resim 51: Eren Eyüboğlu, Köylü Kadın, 1950, Karışık teknik, 50x60 cm., Roche Koleksiyonu.....	87
Resim 52: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ebabil Kuşu, 1955, Kağıt üzerine yağlı boya 54x50 cm., Mehmet Eyüboğlu Koleksiyonu.....	90

Resim 53: Abidin Dino, Mayıs 68 Serisi, 1968, Tual üzerine yağlı boya, 35x27 cm., İş Bankası Koleksiyonu.....	91
Resim 54: Devrim Erbil, İstanbul Galata, 2015, Tual üzerine yağlı boya, 160x180 cm., Özel Koleksiyon.....	94
Resim 55: Ergin İnan, Böcek Serisi, 1993, El yapımı kağıt üzerine yağlı boya, 52x41 cm., Özel Koleksiyon.....	95
Resim 56: Balkan Naci İslimyeli, Afrika Kara Yazı, 2004, Fotoğraf üzerine karışık teknik, 120x150 cm., Özel Koleksiyon.....	96
Resim 57: Selma Gürbüz, İçerideki Kadınlar, 2008, Tuval üzerine, Yağ keçe, Kadife kolaj, 290x140.5 cm., Özel Koleksiyon.....	98
Resim 58: R. Murat Morova, Başlıksız, 2015, Tuval üzerine karışık teknik, 30x20 cm., Özel Koleksiyon.....	99
Resim 59: Süleyman Saim Tekcan, Atlar ve Hatlar, 1995, Gravür, 48X72 cm., Hacettepe Sanat Müzesi.....	100

GİRİŞ

Türk sanatını Uygurlardan itibaren irdelersek henüz üçüncü boyutun kullanılmakta olduğu dönemlerde, dini ve sivil mimari unsurlarda rölyef figürler ve balbal heykeller bulunmaktadır. İslamiyet'in kabulü ile üçüncü boyut yasaklanırken figür ve heykel 15. yüzyılda azalarak devam etmiş, yüzyılın sonunda tamamen ortadan kalkmıştır.

Doğuya bakıldığında, Orta ve Yakın Doğu bölgelerinde Türk resim sanatının egemenliği söz konusudur. Bunda en büyük etken Türk Beyliklerinin bölgede hüküm sürmesidir. İslam öncesi Türk resimlerinde Hint, Çin ve İran etkisi görülmekle birlikte bu konuda kesin kaynaklara ulaşılamamıştır. Türk resim sanatını, Cumhuriyet öncesi ve sonrası olarak iki dönemde değerlendirecek olursak; üçüncü boyutun nispeten olmadığı minyatür, gibi diğer bir deyişle kitap sanatları sonrası, Padişah I. Abdülmecit'ten itibaren, Osmanlı sultanlarının yabancı resamlara duydukları ilgi gözlenmektedir. Sultan Abdülaziz'in, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid Bey gibi asker kökenli ressamlarımızı resim öğrenimi için Paris'e göndermiş olması bu ilgiyi kanıtlar niteliktedir. Sezer Tansuğ "Çağdaş Türk Sanatı" adlı kitabında bu konu hakkında düşüncelerini şöyle dile getirmiştir.

"XIX. yüzyıl içinde sanat alanında büyük etkinlik payı olan asker ressamlar üzerinde özellikle ve önemle durulmasının nedeni, cumhuriyet rejimine yönelen Türk devlet yönetiminin siyasal programlarında askerlerin oynadığı kesin roldür. Asker ressamlar bu yeni siyasal bilinçlenmenin kültür ve sanat alanına yansıyan hedef ve amaçlarını temsil etmektedir. Osmanlı imparatorluğunun çağdaş bir Türkiye Cumhuriyeti'ne dönüşme süreci içinde, askerlerin resim sanatını yeni yöntemlerle ve ısrarla geliştirme çabaları, dünyada eşine rastlanmayan bir olguyu karşımıza koymaktadır. XIX. Yüzyılın ilk yarısında başlayan asker ressamlar hareket, XVIII. yüzyıl başlarından bu Batı ile ilişkiler kurulan saray çevrelerinde de desteklenmiştir" (Tansuğ, 1993: 55-56).

Bu metinden de anlaşıldığı gibi sanatta ilk Batılılaşma olgusu asker kökenli ressamlarımızla başlamıştır. Asker kökenli ressamlarımız Türk Resim sanatına katkı sağlamışlardır. Türk kimliği oluşturma gayesi içinde olan politikacılarımızın bu çabası, tam olarak istenilen anlamda sonuç vermemiştir. Resim sanatımızın kimlik oluşturma çabası sanatçılarımız tarafından gerçekleştirilmiştir. Geçiş süreci tartışmalıdır. Bu tartışmaların, kendimize ait resim yaratma sürecinde daha çok geleneğe bağlı

kalinması düşüncesinde olan ulusalcı ve geleneğin karşısında olanlar arasında sürüp gittiği düşünülmektedir. Dönem içinde çıkan tartışmaların aydınlar, yazarlar ve sanatçılar arasında süregeldiği bilinmektedir.

Dönemi kısaca değerlendirecek olursak, Çallı Kuşağı izlenimci yaklaşımları ile Batı tarzı boya anlayışının ilk basamağını oluşturmakta ve dönemin ruhunu yansıtan resimler yapılmaktadır. Müstakiller grubunun üyelerinden olan Turgut Zaim'in resimlerinde Batı etkisiyle beraber geleneksel motif, biçim ve renk duyarlılığını yaşatma isteğinin resimlerine yansıdığı görülmüştür. Sanatçı, minyatür ve yöresel nakışları, kendine özgü bir biçimde tuvallerine aktarmıştır. Müstakiller ve "D Grubu sanatçılarının bazılarının 1950 yılı sonrası resimlerinde geleneksel biçim etkisi yer alır. 1930 ve 1940'larda düzenlenen sergiler ve eserlerde yerellik ve ulusallık görülmektedir.

1940'lı yıllarda Yeniler Grubu toplumcu gerçekçiliğin savunuculuğunu yaptıkları resimlerinde, köyü, bozkırı ve halkın günlük yaşamını içeren konuları işlemiştir.

1950'lerin sonlarına doğru sanatçılarımız kişisel üsluplarını ve gelenekle olan bütünleşmeyi sağlamaya başlamıştır. Artık ulusallık-evrensellik kavramları ve kimlik sorgulamaları kesin bir dille tartışılır olmuştur.

Akademi'ye hoca olarak gelen Leopold Levy'nin katkısı da olumlu farklılaştırmayı beraberinde getirmiştir. Bedri Rahmi'nin yöresel öğeleri resimlerinde kullanması da öğrencileri için örnek oluşturmuştur. Bedri Rahmi'nin öğrencilerinin kurduğu "Onlar Grubu", geleneksel sanatlardan kaynak olarak yararlanmıştır. Motifleri, bezemeleri, yorumlamaya başlamışlardır. Lirik, kaligrafik, figüratif soyutlama ile yapılmış olan resimler, resim sanatı tarihimizdeki yerlerini alırlar.

1950'lerde soyut sanat etkileri belirgin bir şekilde artarken, sanatçıların çalışmalarında da yoğunluk kazanmaya başlamıştır. Sanatçılarımızın resimlerinde geleneksel motif izleri bu dönemle daha fazla olmuştur. Soyut sanatın, farklı arayışları içinde olan sanatçılarımız için de çıkış yolu olduğu düşünülmektedir. Hat sanatından hareketle çizgisel anlık denemeler, geleneksel yüzey şekilleri, geometrik renklendirme ve tezyini sanatları kullanarak arayış ve çözümler üreten sanatçılarımız, almış oldukları Batı tekniğinde soyut resimler yapmıştır. Değişimin bir başka etkeni de rejim değişikliğidir. Zira ülkenin parlamenter yapıya geçişinin etkisi her alanda olduğu gibi sanatta gözlenmektedir.

Soyutlamada önce Batı deformasyonu izlenmiş olsa da 1950'lerde soyut sanat ülkemizde büyük bir etkiye sahip olmuştur. Enis Batur'a ait "Modernizmin Serüveni" kitabında ifade edilen şu satırlarla bir özet yapmak mümkündür:

"Modernizmin hiçbir şekilde geçmişle bağlarını koparmak anlamına gelmediği ne kadar ısrar edilse azdır. Modernizm eski geleneğin çözülmesi, dağılması anlamına gelebilir ama aynı zamanda onun devamıdır da. Modernist sanatın kökleri geçmiştir ve sona erdikten sonra sanatın içinde anlaşılır olmaya devam edecektir. Sürekliliğin kesilmesi fikri, günümüzün otantik sanatına en uzak şeydir. Sanat -başka birçok şey olmasının yanında- sürekliliktir. Geçmiş sanat olmasaydı, eski mükemmellik standartlarını sürdürme ihtiyacı ve dürtüsü olmasaydı, modernist sanat diye bir şey de olmazdı" (Batur, 2015: 424, 425).

Tez kapsamında Çağdaş Türk resim sanatında geleneksel izler, gelenekle oluşturulan bağ ve etkileşim çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Çağdaş Türk resim sanatında geleneksel sanatlardan konu, yöntem ve biçim olarak etkilenen sanatçılar bir çerçeve içinde sınırlandırılıp belirlenmiş ve eserleri incelenmiştir.

Cumhuriyet Dönemiyle başlayan Türk resim sanatında ulusal kimlik arayışı ve Doğu-Batı sentezi oluşturma çabaları araştırılmıştır. Sanatçıların geleneği yeni bir gözle nasıl değerlendikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Geleneksel Türk sanatlarında, yapılan taramalar da kaligrafi, minyatür, çini, nakış, halı, kilim vb. süsleme motiflerinin, çeşitli folklorik elemanlardan yararlandığı görülmüştür.

Konuyla ilgili tezler okunmuş, konu üzerine yazılmış kitap ve dergilerden kaynak olarak yararlanılmıştır. Tezde ele alınan sanatçıların, eser bilgileri, sergi ve kataloglarından, monografik kitaplardan ve ilgili diğer yayınlardan faydalanılmıştır.

Tez; Giriş, Geleneksel Türk Sanatları, Türk Resim Sanatı, Modern Türk Resminde Soyut Eğilimler ve Geleneksel İzler, Sonuç ve Kaynakça bölümlerinden oluşmaktadır.

Cumhuriyet'ten günümüze sanat ortamı çağdaş resim-gelenek ilişkisi ve izlerine dair genel bir perspektif verilmeye çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

1.1 GELENEĞİN TANIMI

Gelenek, insanlık tarihi yani organik ve kültürel evrim sürecini kapsayan gelişimin sonucunda ortaya çıkan maddi ve manevi tarihsel süreci anlatır. Bu süreç toplumların oluşturduğu ve yararlandığı disiplinlerdir. Bu disiplinlerin ilk sırasında kültür gelir. Kültür; geleneği oluştururken aynı zamanda geleneğe yön veren öğelerin başında gelir. Kuşaklar boyunca biriken söz, yazı ve resimle iletilen kültür, insanın kendisini geliştirmesini sağlarken sosyal ve kültürel antropolojiyi de oluşturur. Geçmiş tarihlerde benimsenen davranış biçimlerimiz değerler, maddesel ve tinsel birikimler bugünün kültürel biçimsel yapısını etkiler. Öyle ki bu bir devingenlik sürecidir. Toplumların yaşadığı coğrafya, tarihsel-sosyal olaylar ile kullanılan dil, inançlar, davranış şekilleri ve nesnel olgular düşünsel farklılaşmayı oluştururken varlık kültürünü dönüştürür. Bilgi, töre, örf ve gelenek yaşanan toplumda benimsenen doğruluğu sabitlenmiş bir davranış şekline bürünerek kuşaktan kuşağa aktarılır.

Orta çağda, bedenini süsleyen insan, av silahlarına ve eşyalarına hayvan resimleri çizmiştir. Barınaklarını ve mağara duvarlarını süslerken aynı zamanda yaşam şekillerini ifade etmiştir. Bunlar sadece sembolik unsurlardır. Sanatsal değer taşımazlar. Bu davranış biçimi hemen hemen bütün kültürlerde görülmektedir. Farklılık, yaşanan coğrafyaya ait edinimler de yer almaktadır. Soğuk coğrafyada yaşayan insan topluluklarının yaşam biçimleri ve davranışları çölde yaşayan toplumlarla farklı özellikler göstermiştir.

Alâeddin Şenel, İnsanlık Tarihi Kitabı'nda kültürden şöyle söz etmiştir:

“Avcılıkla beslenen ilkel toplumlarda, av aletleri yoğunlukta gelişmekte iken toplayıcı toplumlarda tahıl aletleri gelişir liflerden dokuma oluşturulurken aynı zamanda giyinme ihtiyaçlarını da karşılarlar. Giysilerini süslerler. Mağara ve gravür resimleri çoğunlukla mağaraların derinliklerinde olurken bu resimlerin yapılış amacı bir sanat gösterisi olduğunu düşünemeyiz. Ama belki de ilk sanatsal galerilerin başlangıcı diyebiliriz“(Şenel: 2006, 197).

Bütün bu evreler insanlık tarihinin gelişim sürecini oluştururken davranış biçimi olarak da benimsenmiştir. Demek ki gelenekler yaşamı içeren biçimlerle birebir örtüşür ve oluşur. Her yaşanan süreçle artarak belirli düzen oluştururken bir sonraki tarihsel sürece aktarılması sağlanmıştır. Buna geleneğin kutsal, ilahi, zengin değerler taşıyan birikimleri diyebiliriz.

Ayrıca gelenekler, belirli yaptırım gücüne de sahiptirler; örf ve ananevi kuralları oluşturur. Bir nevi toplumun sosyal yaşayış biçimini belirler.

“Neolitik zanaatlar, cilalama, çömlekçilik ve yapıcılık, örme ve dokuma toplumların gelişmesine katkıda bulunurken diğer taraftan toplumsal farklılaşmayı beraberinde getirdiği düşünülmektedir. Böylece toplumlara ait yapısal farklılığı da sağlar. Gelenekler-kültür, formel yapıyı oluştururken, sanat ve edebiyata etki ederek medeniyetlerin başlangıcını sağlamıştır” (Şenel: 2006, 198-199).

İnsan aklı ile değerlerini bir sonraki yüzyıla taşıırken bunu sanatla da pekiştirir. Eski dünya klasik uygarlıkları; Yunan, Roma, Bizans, Anadolu, Mısır ve Klasik Çağ sürecini böyle tamamlar. Klasik kelime anlamı ile “yüksek kültür” evrimini en ideal ölçü ve düzende tamamlamış demektir. Sonuçta toplumlarının geçirdiği kültürel evreler, aydınlanma çağı sanayi devrimi gibi çağlar, uygarlığın bir sonraki aşamasında kültürün, geleneğin alt varlığını oluştururlar.

1. 2. GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

Geleneksel Sanatlar, önce öz kültürün ve daha sonra İslamiyet’in kabulü ile başlayan kültürün oluşturduğu sanat yöntemleridir. Türk Kültürü İslamiyet’in kabulünden önceki dönemlerde başlamıştır. Fakat İslamiyet’in kabulü ile farklılaşarak devam etmiştir. Eski Türk resim sanatını Budizm, Manihaizm ve İslam dönemi olarak üç din alanında incelemek ve etkilerini açmak gerekir. İslam toplumlarında sanat temsilci, soyut ve duygu etkilidir. İnanan için öbür tarafın doğruluğu söz konusudur. Uygur harabelerinde Budist ve Maniheist freskler ve minyatürlerde bu etki görülür. Bu örnekler 7. ve 8. yüzyılda bilinen en eski örneklerdir. Bulunduğu coğrafyanın, yani Orta Asya ve Yakın Doğu’nun özelliklerini taşırlar.

İslamiyet tinsel bir anlayışa sahiptir. Doğuda, uyum, simetri, tasavvuf ve nesnenin yerine imge, bezeme, şema algılayışı bulunmaktadır. Sanat gerçekçi değil, çokluktan azlığa,

doluluktan boşluğa, varlıktan hiçliğe, somuttan soyuta, içten dışa doğru yönelir. Geleneksel sanatlar da gelişimini bu yönde sürdürmüştür.

İslam öncesi göçebe Türk topluluklarının insan figürüne karşı kayıtsız oldukları da ileri sürülen savlar arasındadır. Türkler Kuzey Avrupa kavimleri gibi ağaç ve maden süsleme işçiliği yapmışlar, gerek geometrik spiral düzenlemeler, gerekse hayvan biçimlendirme yönteminde soyut süslemeci duyarlıklarının üstünlüğü de araştırmacıların dikkatini çekmiştir.

“Türk sanatının Asya sanatının içindeki önemli verileri, yerleşik nitelikli ve Budist inançlara bağlı bulunan Uygur devleti (VIII. yüzyıl) döneminden kalan mimarlık, resim, heykel ve küçük el sanatlarını kapsayan bu verilerle, Anadolu Selçukluları ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerinin sanatı arasında bağlantılar kurulmaya çalışılmaktadır” (Tansuğ: 1993, 17).

Anadolu öncesi Türklerde resim sanatının gelişimine kısaca değinmek gerekirse Seyfi Başkan şöyle yazmıştır:

“9. ve 10. yüzyılda Orta ve Yakın Doğu’da yaygınlaşarak gelişen Erken İslamiyet Sanatı ve eş zamanlı Türk sanatı ve radikal gelişme ve değişiklikler Horasan’ın hatta Amu Derya’nın Doğusundaki Orta Asya Türk coğrafyasında olmuştur. 11. yüzyılla birlikte kalıcı ve zengin boyutlarını Anadolu’da izleyebildiğimiz Türk sanatının, bu kapsamda da Türk tasvir dünyasının bu yarımada da nasıl bir senteze ulaştığı sorusu aslında çok uzunca bir süredir sanat tarihçilerinin 8. yüzyıldan çok daha erken dönemlerde köken, kaynak arayışlarına yöneltmiştir. Böylece de Türk Sanatının daha eskilere inen gelenekleri araştırılmaya başlanmıştır. Bu araştırmaların sonuçları erken dönem Türk sanatını aydınlatırken özellikle de Anadolu’da Türk sanatını bu gelenek doğrultusunda temellendirme eğilimi her geçen gün yeni ipuçları bağlantı unsurlarıyla güç kazanmaktadır“ (Başkan, 2009: 11-12)

Sanat tarihçisi Burhan Toprak, sanat tarihimiz için Türklerin yerleşik yaşama başlaması ile sürecin geliştiğini anlatır:

“Aslında Türklerin göçebe hayatından kurtularak bir şehir kurup yerleşmeleri medeni manasında Uygur diye vasıflandırılmıştır. Uygurlar yerleşip medenileştikçe sanat da gelişmeye başlamıştır. O zamanın eserleri incelenince Çin ile İran tesirleri görülür. Ama hiç şüphe yok ki sanatın beşiği olan Çin ’eski İran’a geçmesi yine Türkler yoluyla

olmuştur. Türklerin doğuya ve batıya sürekli atılışları, türlü milletlerin birbirinden ilham alarak yeni kanla ileri hamlelere sebep olmuştur” (Toprak, 1963: 122).

Geleneksel Sanatlar, süregelen zamanın yapısını, Anadolu'da harmanlanmış olan kültür birikimini, mozağini oluştururken farklı uygarlıklarla bütünleşmiştir. Sezer Tansuğ bu kültür birikimleri için şunları yazmıştır:

“Türklerin birinci büyük kültür değişiminin çerçevesi içinde, Türkiye topraklarında buldukları Antik Yunan, Bizans ve diğer yerel eski yerel kültürlerin mirasını özümseyerek değerlendirdikleri görülür. Bu yerel bölgedeki sanatsal mirasın değerlendirilmeye başlanmasıyla, Batı dünyasının yaşam ve kültür değerlerine duyulmaya başlanan ilgiler arasında yakın bir bağ vardır. Kısaca Batı'yla ilk etkileşim ilişkilerinin filizlenmesi bu araçlar sayesinde olmuştur. Türkiye'de ikinci büyük kültür değişimi ise, Batı etkilerinin yoğunlaştığı yakın dönemleri kapsayan süreç içinde gerçekleşmiştir. Türk sanatının ilk dönemleri Orta Asya ve Uzakdoğu tarihinin derinliklerindedir. Bu etnik kökenli başlangıcın sanatsal değerleri özellikle toka ve silah süslemeciliğine yönelik savaşçı kabile sanatlarıyla eş bir düzeyde ele alınabilir” (Tansuğ: 1993,16).

Doğan Kuban, Anadolu da yaşamış toplumları ve uygarlıkların sürecini, “Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları”, kitabında şöyle yazmıştır:

“Anadolu'ya gelen Türklerin bir kısmı göçer, bir kısmı yarı-göçer, bir diğer kısmı ise orta Asya ve İran'dan gelen kentliler ile ilk yüzyılda büyük oranda yerli halktı. Bu değişik katmanların, değişik üretme tekniklerinde uzman oldukları alanlar vardı. Göçerlerin dokuma, dericilik, maden işleri alanlarında uzun deneyimleri, üretim teknikleri ve kendilerine bezeme sözcükleri vardı. Yarı göçerlerin ise, bunlara ek olarak, yerleşik bir topluma ait yapı tekniklerinden, biçimlerinden haberdar oldukları söylenir. Orta Asya ve İran kentlerinden Anadolu'ya göç eden grubu ise İran İslam uygarlığının sanat ve zanaat alanındaki tüm temsilcilerini kapsadığını belgelerden öğreniyoruz. Buna yerel gelenekleri ve fiziksel çevrenin varlığını da eklemiz gerekli” (Kuban, 2016: 91).

Türk-İslam Sanatı, Gazne, Orta Asya ve İran gibi farklı bölge gelenekleriyle karışarak günümüze ulaşır. Genel olarak mimarisi, çini sanatı, taş oymacılığının hatta minyatürün bölgesel özelliğiyle birlikte kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Geleneksel sanatların özgünleşmesi, 15 ve 16. yüzyıllarda klasik çerçevesine ulaşmıştır.

Geleneksel sanatlar siyasi açılarından; Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi olarak sınıflandırma yapılır. Genel olarak “12. Yüzyıla ait mimarlık ve sanat alanındaki bilgiler sınırlıdır” (Kuban, 2016: 96).

“Beyliklerin sanatı ve mimarisi, kimliği az çok belirli Kuzey Suriye ve Musul sanat üsluplarının çerçevesine girmektedir. Doğu Anadolu da Azerbaycan ve Batı İran ile Selçukluların son çağındaki bir üslubu içinde yer alan bir sanat üretilmiştir” (Kuban, 2016: 97).

13. yüzyılın başlarından itibaren Kayseri ve Konya çevresinde Orta Anadolu Selçuklu Üslubu belirginleşmiştir. Osmanlı Devleti'nin birleştirici ortamında gelişim devam etmiştir. Fatih döneminde başlayan gelişme Kanuni döneminde devam ederek 18. yüzyılın başlarına kadar sürecektir üslupları oluşturmuştur. Lale Devri'ne bu dönemin devamıdır diyebiliriz.

Anıtsal mimaride saraylar dışında, İran ve Orta Asya, yapı örtüsü, mimari dekorasyon tekniklerinde sırlı tuğla ve çini kaplama, alçı ve boyama bezeme tekniği 15. yüzyıl yapılarında kullanılmıştır. Seramik ve Çini tekniğinin gelişmesine paralel olarak 15 ve 16. yüzyıllarda en güçlü örnekler görülür. Osmanlı Minyatür Sanatı Timur Çağı'nda İran minyatür sanatının etkisi altında gelişmiş ve zamanla kendine özgü bir ifade kazanmıştır. Geleneksel Türk Sanatları dalları olarak; hat, minyatür, çini-seramik, dokuma, halı-kilim, kalem işi, cilt, bakırcılık, keçe ağaç oyma, sedef kakmacılığı, ebru, tezhip ve gölge sanatı diye isimlendirilmiştir. Kitap yazıları, yazma eserler olarak; minyatür, hat, tezhip, ebru, duvar kaplamaları ve mimari süslemelerde, çini, hat, kalem işi uygulanmıştır. Çini duvar kaplamalarında olduğu gibi (keramik) kullanma kaplarında ve süs eşyalarında görülmektedir.

Çağdaş Türk resminde geleneksel etkileşim çoğunlukla, minyatür, çini ve hat sanatında olmuştur.

1. 2. 1 Minyatür Sanatı

Anadolu Selçuklular Dönemi: Türklerin Orta ve Yakın Doğu bölgelerinde (Irak, Mısır, Hindistan, Afganistan, İran) var olmaları minyatür sanatımıza ait özelliklerin bu bölgelerde etkinleşmesini sağlamıştır. Dolayısıyla saf bir Türk resmine ait özellikler belirlenmemiştir. Minyatür ve çinilerde İran tarzıyla benzerlik göstermiştir. Sezer

Tansuğ, “Resim Sanatının Tarihi” adlı kitabında vermiş olduğu örneklemede bu konuya değinmiştir:

“Topkapı sarayı kitaplığında bulunan ve bir aşk hikâyesini ele alan Varka ve Gülşah adlı yazmanın minyatürleri Türk-Moğol ideallerini yansıtmaları bakımından 13. yüzyıl Türk resim sanatı nitelikleri hakkında fikir verir. Bu yazmadaki 71 minyatür Azerbaycanlı Abdül Mümin’in eseridir“ (Tansuğ, 1993: 146).

“Bozkır dünyasının renkli ve zengin biçim dünyasını hem duvar hem de kitap resmi olarak üsluplaştıran Uygurlar, 13. yüzyılda bütün bir Orta ve Yakın Doğunun egemen resim üslubu, olacak olan Selçuklu minyatürünün tüm kültür kaynaklarını harekete geçirecek ortamı hazırlamışlardır” (Başkan, 2009: 263).

Minyatür ve İslam resmi, önceleri bağımsız bir sanat olarak değil; kitap süslemek amacıyla ortaya çıkmıştır. Minyatürler, tarih kitapları, astroloji, tıp kitapları, divanlar ve diğer edebiyat türlerini içerir. Yazma eserlerin hazırlanmasında birden fazla zanaatlar bir arada çalışmıştır. Bunlar; hat, tezhip, minyatür ve ciltçilik gibi sanatlardı. El yazması yazan kişi önemli sanatçıdır. Yazma eserlerde kâtiplerin isimleri bilinirken, nakkaşların isimleri çoğunlukla bilinmemektedir. Osmanlı minyatürlerinde, minyatürler küçük ölçütlerine rağmen, detaylı kompozisyon içerir. Portre minyatürleri de çokça yapılmıştır. Klasik Osmanlı Dönemi, minyatür sanatı Osmanlı saray kültürünü yansıtan el yazmalarını süsleyen bir saray sanatıdır. Dönemin minyatürleri Osmanlı’nın tarihini süsleyen minyatürlerdir. Sanat tarihi açısından en önemli yazmalar; Selimname, Süleymanname, Hünernamedir. Surname padişah ve vezirlerin sefernamelerinin minyatürleridir.

“Osmanlı minyatüründe portreye de yer verilmiştir. Fatih’in yerli ve yabancı sanatçılar tarafından yapılan portrelerinden sonra Kanuni’nin ve Selim’in, Barbaros’un ressam Nigarî tarafından yapılan boy resimleri, Lokman’ın Kıyafet-el-İnsaniye fi Şemail Osmaniye adlı eserini süsleyen padişah portreleri, 18. yüzyılda Levnî’nin yaptığı III. Ahmed portresi bu tipin ilginç örnekleridir. Şüphesiz bu minyatürlerde sanatçılar tarafından aranan ifade, insan kişiliğinin derin psikolojik etüdü, niteliğinde değildi. Bununla beraber kişisel hatlar ve portresi yapılanın sosyal statüsünü belirtecek bir resim ortamı yaratmak bakımından, bu portre sanatı İslam resmi içinde önemli bir aşama sayılabilir” (Kuban, 2016: 179).

Bu döneme değin çok da bilinmeyen minyatür resmi Fatih Sultan Mehmet döneminde gelişme gösterir. Batı resim tekniğine benzemeyen minyatürün, Batı’da çok bilinmediği düşünülmektedir. İsmet Binark bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

“Osmanlılar devrinden, Fatih Sultan Mehmed zamanından itibaren olan eserler günümüze intikal edebilmiştir. Osmanlı devri Türk minyatür sanatı, bugün Batı sanat çevrelerince pek teferruatlı olarak bilinmemektedir. İslam minyatür sanatının Bağdad, Herat, Tebriz üslup ve ekolleri hakkında etraflı bilgi toplayan Batılı sanat tarihçileri ve araştırmacıları, bu devir Türk minyatüründen ya habersiz görünmüşler veya görebildikleri belli sayıdaki malzemeye inhisar ederek ondan birkaç satırla söz etmişler, çoğunlukla da onu yabancı unsurlara bağlamaktan çekinmemişlerdir” (Binark, 1978: 276).

“Topkapı Sarayı Müzesinde çeşitli kitaplar ve albümler içerisinde 13.533 adet minyatür olup, bunlar XII-XVI. yüzyıllar arası çeşitli devirlere ait örneklerdir. Bu minyatürler 451 cilt kitap ve albüm içerisinde toplanmıştır” (Binark: 1978, 278).

Fatih açık görüşlü ve döneminin çağdaş hükümdarıdır. Batı sanatına ilgi gösterir. Gentile Bellini, Constanza Ferrera gibi ünlü İtalyan sanatçıları ülkemize davet etmiştir. Saraya gelen Bellini, Fatih Sultan Mehmet’in ünlü portresini yapmıştır. Bellini'nin eseri olan Fatih Sultan Mehmet'in yağlıboya portresi Londra'nın merkezinde çok sayıda turistin ziyaret ettiği müzelerden biri olan National Gallery'de sergilenmektedir. Sultan'ın kürklü kaftanı, başında sarığı ve süslü kemerin içine yerleştirilmiş portresi ile derinlik algısı güçlendirilmiştir. Fatih'in son yılları olduğu düşünülen hali, solgun yüzü, kemerli burnu ve keskin bakışları ile ihtişamı ve gücü belirtilmiş gibidir. Portrenin dörtte üç ölçüsü ile hacmi güçlendirilmiştir. Kemerin üst köşelerinde üçlü taç görülür. Bunların Bellini'nin Fatih için tasarladığı bronz madalyonlardır. Mermer kemerin alt kısmında taşlarla süslenmiş keçe benzeri kumaş da yer almaktadır.

16. yüzyılda padişah portreleri ve dini konulu minyatürler devam eder. 17. yüzyılda minyatürde büyük bir değişiklik yoktur. 40 yıl hüküm süren IV. Mehmet zamanında Avrupa resminin etkisi başlar, Faggio adlı yabancı ressam Saray'da bulunmaktadır. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren padişah ve devlet büyükleri Batılı anlamda resimler yapmaya başlamıştır. III. Selim'in ve II. Mahmud'un hüküm sürdüğü yıllarda Türk resmi Batı resmine paralel gelişme izlemiştir.



Resim 1: Gentili Bellini, Fatih Sultan Mehmet Portresi, 1480.

Nakkaş Sinan Bey: Bursalı Şiblizade Ahmed olarak da bilinmektedir. Sinan Bey Fatih'in ressamlarından. Bellini yapmış olduğu Fatih Sultan Mehmet portresiyle, dönemin sanatçısı Sinan Bey'i etkilemiştir. Akabinde Sinan Bey de Fatih'in gül koklayan portresini minyatür tekniğiyle yapmıştır. Batı sanatını beğenen Sultan Mehmet'in meşhur gül koklayan resminde Sultan'ın zarifliği ve sanat sevgisi anlatılmak istenmiştir.

Sultan'ın başparmağındaki yüzüğü, Türklerin ok ve yay kullanırken kolaylık sağladığından dolayı, parmaklarından çıkarmadıkları yüzük olduğu düşünülür. Sinan Bey'in yapmış olduğu portrelerde, Rönesans resminin üç boyutlu karakterini, Doğulu bir stilizasyon içinde gerçekleştirdiği varsayılır.



Resim 2: Sinan Bey, Fatih'in Gül Koklayan Portresi, 1580.

Mehmet Siyah Kalem: Topkapı Sarayı kitaplığında bazı kitaplarda Şaman inanışının ve Uzak Doğu sanatına benzeyen büyücü derviş, göçebe ve çeşitli hayvan tasvirleri konu edilmiş minyatürlerin (1512-1520) birçoğunda Mehmet Siyah Kalem imzası bulunmaktadır. Şamanizm'in etkileri eserlerine yansımıştır. Destansı dinsel unsurları ve ruh halini betimlemiştir. Asya bölgelerinin yerleşik olmayan göçebe toplumlarının acıklı,

sevindirici hadiselerini dile getirmiş, bunu lirik olarak ele almıştır. Siyah Kalem'in minyatürlerinde insan ya da hayvan olduğu anlaşılamayan figürler yer alır. Kullanmış olduğu renkler; kahverengi, koyu sarı, siyah ve kırmızının tonlarıdır. Figürler şaşılacak derecede çirkin ve boyunsuz iri bedenlere sahiptir. Siyah Kalem'in minyatürlerindeki bu farklı üslubu ve anlatım gücü hayal dünyası ile özelleşmiştir. Hayvan karakterleri ve hareketlerini doğru bir gözlemlerle analiz etmiştir. (Resim 3)

Sanatçının varlığı ve bu eserlerin gerçekte kime ait olduğu gibi şaibeler sürmektedir. Bu minyatürlerin Çin'le komşu göçer, step dünyasına ait olduğu düşüncesi yaygındır.



Resim 3: Mehmet Siyah Kalem, Dans Eden İblisler, Osmanlı Dönemi.

Matrakçı Nasuh: Sultan II. Bayezid döneminde (1481-1512) Enderun'da eğitim gören asker, matematikçi, sporcu, tarihçi ve ressam olan (1437) Matrakçı Nasuh kendi bulmuş olduğu sopalarla oynanan bir tür savaş oyunu olan "matrak" oyunu nedeniyle bu ad ile bilinmektedir. Sanatçı, Türk minyatür sanatına yenilikler getirmiştir. Ailesinin devşirme olduğu ve küçük yaşta saraya alındığı tahmin edilmektedir. Eğitimini sarayda görmüştür.

Geometrik ve aritmetik alanlarında çok iyi olduğu düşünölmektedir. Matematik alanında yazmış olduğu iki kitabı bulunmaktadır. Matrakçı, Osmanlı'da cep, diğer adıyla divani türünde eser yazan hattattır.

Minyatürde farklı ve en güzel örnekler ona aittir. Osmanlı tarihi süreci ile ilgili minyatürler yapmıştır. Minyatürlerinde figür bulunmaz. Yapmış olduğu harita minyatürlerinde, peyzajı kuşbakışı olarak yorumlarken, yeni bir üslup ve tavır oluşturmuştur. Nasuh eserlerinde, mavi, yeşil ve kırmızı tonlarını yoğunlukla tercih etmiştir. Manzara, belgesel değer taşıyan, gözlemci ve analizci bir yaklaşım ile minyatürü farklı boyuta taşımıştır.

Nasuh, Kanuni Sultan Süleyman döneminde yapılan, Doğu seferinde doğu ölkelerinin yaşantısını ve şehirlerini 132 minyatürle betimlemiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın Macaristan seferlerini anlatan Süleymanname eseri sefer sırasında geçilen şehirleri ve kaleleri içermiştir. Belgeleme niteliği taşır.

Nasuh, önlü eserlerinden biri olan İstanbul Minyatüründe (Resim 4) payitahtın bütün görkemini yansıtmıştır. Geometrik ve perspektif kurallarını uygulamaz. Tek bir noktadan bakış görölmektedir. Batıdan bakılır. Kıyıdaki tersane ve Galata karşıdan bakılmış gibidir. Haliç ve Eyüp'e doğru şehir uzanmıştır. Diğer uçtan Kız Kulesi ve Üsküdar görünür. Yelkenliler, selvi ve meyve ağaçları, bitkiler görölmektedir. İstanbul minyatüründe de figür yer almamıştır.



Resim 4: Matrakçı Nasuh, Sur İçi İstanbul Minyatürü, Osmanlı Dönemi.

Minyatürde yeni eğilimler başlamış, mimari bezemeler konu ve içerik olarak çalışılmıştır. İnsansız manzara resimleri yapılmıştır. Haritacılık ve belgeleme olarak yapılan resimler eser olarak yerini almıştır. Yalnızca İslam coğrafyasında ve Osmanlılarda Kanuni Sultan Süleyman'ın menzilleri ve sefer yollarını belgeleyen el yazmaları, Matrakçının eserlerinde de görülmüştür.

Nakkaş Nigari: Bir diğer Minyatürcü Nakkaş Niğari, Kanuni Sultan Süleyman'ın, II. Selim ve Barbaros Hayreddin Paşa'nın portrelerini yaparak ünlenmiş, beğenilen nakkaş minyatür sanatçılarımızdandır. Yapmış olduğu portreler de modellerinin özelliklerini birebir taşımış ve benzetmiştir.

Nigari II. Selim'e yakınlığı ile bilinmektedir. II. Selim'in minyatürünü yapmış, buradaki güçlü vurgusu, detaylardaki hassasiyeti, geri plandaki figürü ve fondaki siyah rengi ile Sultan'ın gücünü göstermiştir. (Resim 5) II. Selim'in hemen arkasında duran doğancı ve Sultan'ın kaftanının sadece bir kolu giyinik göstermiş sanki bir süre sonra ava gideceğini anlatır gibidir. Fonda siyah renk yoğunluktadır. Figürün ayaklarının altında, beyaz

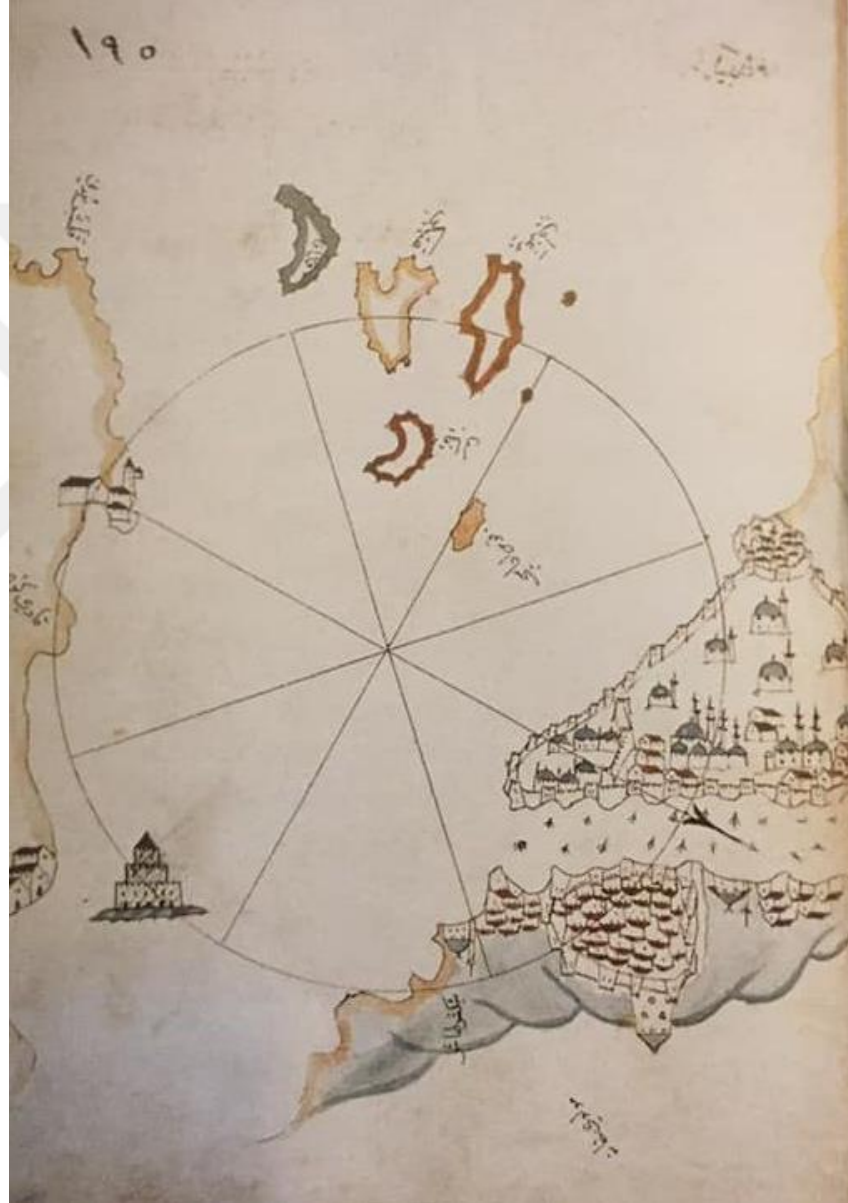
mermerlerden oluşan bir zemini vardır. Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Bölümü'nde 2134 minyatürü bulunmaktadır.



Resim 5: Nakkaş Nigari. Sultan Selim II. Minyatürü, 1561.

Piri Reis: Denizci ve Kaptan-ı Derya olarak bilinmektedir. Kitab-ı Bahriye, denizcilik hakkında yazmış olduğu kitaplardan sadece biridir. Yaklaşık 1513'lerde ilk dünya haritasını çizmiştir. Kanuni Sultan Süleyman döneminin değerli deniz kaptanlarından biridir. Kitab-ı Bahriye'nin yirmi altısı Türkiye'de olmak üzere, kırk iki nüshası bulunmaktadır. Piri Reis, 1517 yılında İstanbul'a gelir ve tekrar Osmanlı Donanması'nda

deniz albayı olarak görev yapar. "Mısır Seferine" Sefer Komutanı olarak katılmıştır. Kahire'ye gitmiştir. İlk kez seferde, haritasını padişaha gösterme şansını bulmuştur. Piri Reis bu seferlerin ardından, Kitab-ı Bahriye'nin yazımına başlamıştır. Kanuni Sultan Süleyman döneminde tekrar Osmanlı Donanması'na katılmıştır. Piri Reis minyatür de yapmıştır. Piri Reis'in harita ve belge özelliği taşıyan minyatürleri, sanat çevrelerince "sanat eseri" olarak kabul edilir.



Resim 6: Piri Reis, İstanbul Tasviri, Kitab-ı Bahriye, Osmanlı Dönemi.



Resim 7: Levni, Uyuyan Kadın Minyatürü, İstanbul, 1720.

Nakkaş Levni: Lale Devri'nde sarayın baş nakkaşlığını yapmıştır. Edirne'de doğmuştur. Asıl adı Abdülcelil Çelebi'dir. Osmanlı minyatür sanatının en önemli nakkaşlarından biridir. Sanatçı aynı zamanda halk şairidir. Sadece Osmanlı değil, İslam dünyasının en son büyük minyatür temsilcisi olarak görülmüştür. Levni farklıdır; renk, perspektif ve betimleme yorumlarıyla Osmanlı minyatür sanatına yenilikler getirmiştir.

Minyatürlerinde figüratif öge ön plandadır ve figür istifleme yapmıştır. Levni'nin tek erkek ve kadın figürleri, sazende tasvirleri bulunmaktadır. Kıyafetlerdeki ayrıntıları fonla uyum içinde kullanmış, zarifçe çizmiştir. (Resim 7) Figürün el ve ayaklarının çözümlenişinde derinlik olgusu yoktur. Giysilerdeki derinliği tonlama yaparak renkle vurgulamıştır.

Levni'nin çizgi ve renk düzenlemelerinde kendine özgü tavrı görülür. Minyatürlerinde, üçüncü boyutu figürleri üst üste yerleştirerek oluşturur. Böylece arka plandaki figürlerin küçülmesi ve renk, desen oluşumunun kaybolmaması sağlanmıştır. Yalın ve özgür tarama çizgileri kullanan sanatçı, toprak kırmızısı, sarı, mavi, yeşil, mor, portakal sarısı, pembe ve kahverengi gibi renkleri çoğunlukla kullanmıştır. III. Ahmet surnamesini hazırlamıştır.

Abdullah Buhari: 18. yüzyılın bir diğer sanatçısı Abdullah Buhari'dir. Yaşamı hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Geleneksel minyatür anlayışından çok, Batı resmini

benimseyen özelliklere sahiptir. Üç boyut yanılsaması eserlerinde belirgin bir şekilde yer alır. Özellikle portre çalışmalarında hacim etkisine yer vermiştir. (1735-1745) İstanbul Üniversitesi ve Topkapı Sarayı Müzesi'nde eserlerinden bölümler yer almaktadır. Bu çalışmalarında Topkapı Sarayı Müzesi'nde Lake tekniğinin kullanıldığı cilt kapağında manzara resimleri görülmektedir.



Resim 8: Abdullah Buhari, Genç Kadın Minyatürü, Osmanlı Dönemi.

Sanayinin ve matbaanın gelişimi ile el yazma kitaplar artık yazılmadığından, minyatürün etkisi de giderek azalmıştır. Fakat minyatür sanatı özgün kimliğini koruyarak devam etmektedir. Günümüz minyatürcüleri, Modern Çağ Türk minyatürlerinde, Cumhuriyet Dönemi'nde Süheyl Ünver ve çevresinin Osmanlı minyatür geleneğini devam ettirdikleri hem eser üretip hem de öğrenci yetiştirdiği bilinmektedir.



Resim 9: Günseli Kato, Ezber Bozan Minyatürü, 2008.

Günseli Kato: Yaşadığımız yüzyılın sanatçılarından olan, minyatür çalışmaları ile tanıdığımız sanatçı, Topkapı Sarayı'nda Süheyl Ünver ile minyatüre başlamıştır. Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nde eğitimine devam etmiş, Tokyo Güzel Sanatlar Fakültesi'nde burs kazanmış, bir süre Japonya'da yaşamıştır.

Ezber Bozan serisiyle farklı minyatürler üretmiştir. Büyükçe atları ile modern minyatürün farklı bir yorumcusu olmuştur. Üç boyutlu çalışmış olduğu atları bazen peçeli, bazen zırhlıdır.

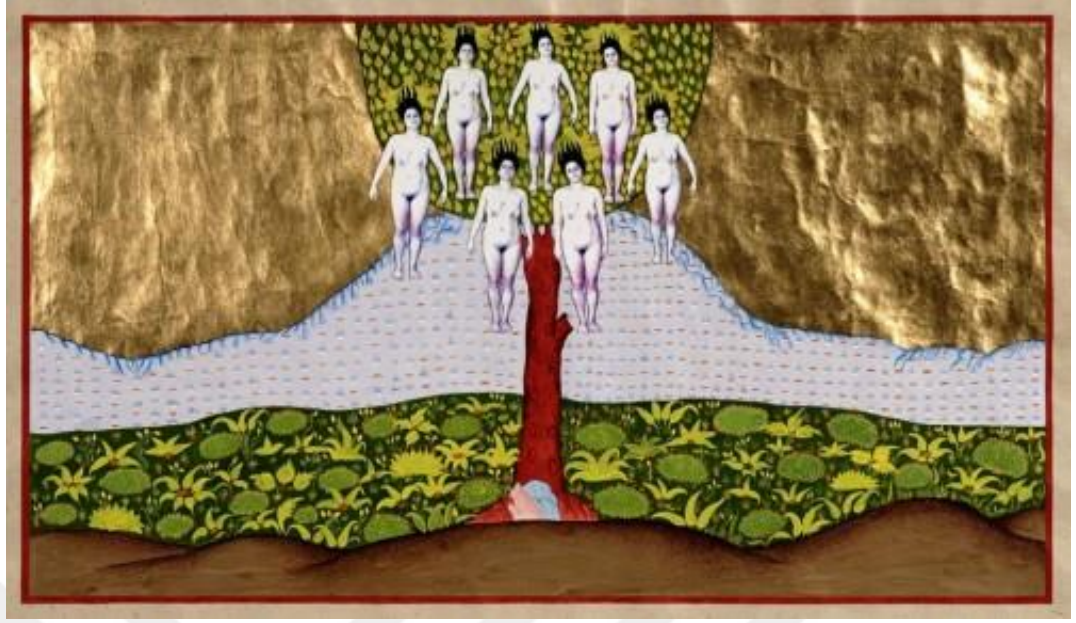
Minyatürlerinde bir dönem yaşamış olduğu Japonya'nın çiçek sanatının da izleri görülmektedir. Günseli Kato'nun renk çizelgesinde çoğunlukla altın, toprak kırmızısı ile tonları ve siyah yer almıştır.



Resim 10: Taner Alakuş, Kalkışma, 2016.

Taner Alakuş: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tezhip Bölümü'nden mezun olan sanatçı, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim görevlisidir.

Minyatür dersleri vererek minyatür sanatının sürekliliğini sağlayan sanatçı, dönemin minyatür sanatının önemli temsilcilerinden biridir. Taner Alakuş, "Kalkışma" adlı bu eserinde; darbe girişimine, sarık zihniyetinin bağına, elindeki teber ile acımasızlıklarına, fil hortumu ile doymak bilmeyen nefslere göndermeler yapmıştır.



Resim 11: Canan Şenol, Vakvak Ağacı, 2009.

Canan Şenol: Minyatürlerinde farklı yorumları olan yenilikçi bir sanatçı olarak bilinmektedir. Minyatürlerinde kullanmış olduğu dil, aktivist feministtir. Canan Şenol, minyatürlerinde farklı teknikleri bir arada kullanmıştır.

Sanatçı, çalışmalarında bazen kendi bedenini kullanır. Video-animasyon yapar. Mitolojiyi konu alır. Efsanevi hikâyelerden yola çıkar. Masal anlatır. 1980 sonrasında, toplumsal cinsiyet ayrımcılığı vurgulayıcı eserler üretir. Minyatür sanatının çağdaş yorumcuları arasındadır.

Cehennemdeki efsanevi bir ağaçtan adını alan Vakvak Ağacı'nın meyveleri kadın biçimindedir. Aynı zamanda tarihsel olaylara da göndermeler yapmıştır. Canan Şenol'un renk yelpazesi fazladır. Altını sıkça kullanmıştır.

1. 2. 2 Hat Sanatı

Hat sanatı, yani hat yazısı, İslam coğrafyası içerisinde ortaya çıkmıştır denebilir. Hat Batı'da kaligrafi olarak adlandırılır ve güzel yazı anlamına gelir. Hat yazısı yazan sanatçılara hattat denir. Hattatlar ruhlarının yansımalarını; kâğıt, kalem ve mürekkeple anlamlı yazarlar.

“Türk hat sanatının temeli Fatih devrinde atılmıştı. Yazının harf, terkip ve hareketler bakımından daha ihtişamlı, aynı zamanda munis, sevimli ve kıvrak, her türlü keskin köşelerden, sert dönüşlerden kurtulmuş bir şekil almasına çalışarak, yazının dikey ve yatay kalınlıklarında farklar yaratarak seyyal bir küll elde ettiler. Hareketler pratik paydalarından başka zengin bir süsleme unsuru haline geldi” (Ayverdi, 1975: 41).

Hat sanatı kendi içerisinde de farklı üsluplardan oluştuğu gibi İslam coğrafyası içerisinde her bölgenin kendine göre yazı tavrı bulunmaktadır. Bunlar Sülüs, Nesih, Muhakkak, Reyhani, Tevki, Talik, Rika ve Kufi, olarak çeşitlendirilmiştir. Bu yazıların tamamına Aklam-ı Sitte denir. Kufi yazı geometrik düzenlemelerle yazılmış, farklı bir yapıya sahip yazı çeşididir. Yazı ile figüratif etki sağlanmış, hatta insan yüzleri, tuğralar ve yapılan istifleme ile farklı betimlemeler oluşturularak özgün eserler ortaya konmuştur.

Selçuklu ve Beylikler döneminde yazı, dini ve sivil mimaride kullanılmıştır. Türbe, lahit, medrese, cami, köşklere ve kervansaraylarda görülmektedir. Mimari yapıların, kubbe ve kemerlerinde taç kapılarında, eyvanlarda, alınlıklarda, minber ve pandantiflerde, son cemaat alanında süsleme unsuru olarak görülür. Mimari unsurlarda genellikle sülüs, celi, nesih ve kufi yazı tercih edilmiştir. Yazı, çoğunlukla düğümlerle, geometrik düzenlemelerle birlikte kullanılmıştır. Selçuklu döneminde kufi yazı tercih edilirken, Osmanlı döneminde sülüs ve celi yazı kullanılmıştır.

Osmanlı döneminde yazı, kitap yazısı ve süsleme sanatlarında, mimaride yerini almıştır. Bezeme amacı ile kullanılan yazı türlerinin arasında nesih, sülüs, celi ve talik sayılabilir. Bu yazılar diğer sanat dallarıyla bir arada uygulanmıştır.

Yazıda kullanılan malzemeleri şöyle sıralayabiliriz: Aharlı kâğıt, lika, kalemdan, divit, mührü, fırça ve kesik uç kalem, tarama ve cetvel (celi) kalemler.

Hat eğitimi verilmesi amacıyla 1882'de “Sanayi-i Nefise” mektebi kurulmuştur. 1929'da “Şark Tezyini Sanatlar Mektebi” adını alan kurum 1936'da kapatılmış ve akademiye “Türk Tezyini Sanatları” olarak devam etmiştir.

İlk Türk hattatlar arasında 15. yüzyıldan İbrahim Bursevi ve Amasyalı Yakut El Mustasami'nin ismini zikredebiliriz. 16. yüzyıldan Şeyh Hamdullar ve Yeserizade Mustafa İzzet, 17. yüzyıldan ise Hafız Osman önemli hattatlar arasındadır.

“Hat sanatının başta gelen ustalarından Ahmet Karahisari, Afyon Karahisarlı'dır. Prof. Emin Barın, Karahisari için şunları yazıyor. “Türk yazı tarihinde başta gelen üstaplardan sayılan bu meşhur hattat Osmanlı İmparatorluğunun en parlak devri olan, Bayezid, Yavuz Sultan Selim, Kanuni döneminde yaşamış ve doksan yaşında 1955 yılında ölmüştür“ (Rado, 1975: 69).



Resim 1: Ahmed Karahisari, Besmele, Osmanlı Dönemi.

Günümüzün hat ve kaligrafi sanatçıları Necmeddin Okyay, Emin Barın, Kamil Andik, Adnan Turani ve Etem Çalışkan yazıyı çağdaş yorumlayan sanatçılardır. Ferit Edgü, farklı yazı türleri ve özellikle kufi yazılarında hayranlık uyandıran Emin Barın'dan övgü ile söz etmiştir. (Resim 13)

“Cumhuriyet'in, geçmişimizin kültür ve sanatına çağdaş ve tabii, evrensel değer ölçütleriyle yaklaşmanın canlı örneklerinden biri, Emin Barın'dır. Emin Barın hat koleksiyonu, Şeyh Hamdullah'tan, Necmeddin Okyay'a, Kamil Andik'e uzanan dört yüz yıllık Türk hat sanatının istisnasız tüm büyük küçük ustalarının başyapıtlarını bir araya getiren eşsiz bir sanatçı koleksiyonudur. Emin Barın, hiç durmadan sürekli çalışan sürekli kendini yenileyen, hep ileriye gösteren bir sanatçıydı” (Edgü, 2011: arka kapak).

1950'li yıllara doğru, resimde temel dinamik olarak kaligrafik yazınının kullanımı Elif Naci tarafından da denenmiştir. Şemsi Arel ise hattı soyut bir şekilde resmetmiştir. Sabri Berkel, Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Fahrünnisa Zeid, Selim Turan, Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık ve Nejat Devrim kaligrafik yazıyı kullanmış sanatçılarımızdır.

Burhan Doğançay'ın "Kurdeleler" adını verdiği resimlerinde kaligrafik düzenlemenin açık olarak olmasa da, yapı olarak kaligrafik yerleştirme çağrışımı vardır. Abidin Elderoğlu'nun resimlerinde 1960'a doğru kaligrafik etki yoğunlaşır. Selim Turan ise hızlı bir biçimde kullanmış olduğu kalın fırça vuruşlarıyla resimlerinde kaligrafik biçimler kullanmıştır. Benzer çalışmalar yapmış olan ressamlarımızdan Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Elderoğlu, Şevket Arman, Elif Naci, Erol Akyavaş, Adnan Çoker, Süleyman Saim Tekcan ve Ergin İnan eserlerinde kaligrafiyi kullanmış sanatçılarımızdandır. Balkan Naci İslimyeli son çalışmalarında, kaligrafiyi belirgin bir şekilde artırmıştır. Murat Morova da yazı sanatını ritmik çizgilerle kullanmıştır.



Resim 13: Emin Barın, Allah, 1973.

1. 2. 3 Çini ve Keramik Sanatı

Türk Çini Sanatı, Geleneksel Sanatlarımız içerisinde uzun bir tarihe sahiptir. Anadolu'ya Selçuklular ile girmiştir. Çini sanatı, 9. yüzyıla, Uygurlara kadar uzanmaktadır. Orta Asya'da doğan ve Anadolu'da gelişerek yayılan çini sanatı Selçuklu döneminde, bitkisel bezeme, figür ve hayvan resimleri ile taş işçiliğinde ve yüzey kaplamalarında, yıldız geçmelerde görülmektedir.

Selçuklu Dönemi desen olarak uygulanan taş süsleme unsurları, 11-13. yüzyıl mimari yapılarında karşımıza çıkmaktadırlar. Plastik doygunluğun üst seviyeye ulaştığı Divriği Ulu Camii taş bezemeleri en iyi örnekler arasındadır (Resim 14). Anadolu'da türbe, şifahane, medrese, saray ve kervansaraylarda görülen süslemeler, mozaik tuğla ve çini, çini mozaik kaplama olarak Selçuklu döneminde kullanılmıştır. 13. yüzyılda figürün kullanımı azalmaya başlarken, sanatçılar tarafından bir süre daha taş ögelerde ve çinilerde kullanılmıştır. Yüzyılın sonlarına doğru ise tamamen yok olmuştur.



Resim 14: Divriği Ulucami Darüşşifa Taç Kapısı, (Turan Melek), Selçuklu Dönemi.

Anadolu Selçuklular Dönemi'nde stilize ögeler, desen ve teknik gelişerek süreklilik kazanmıştır. 13. yüzyılda Anadolu mimarisinde çini kullanılmaya başlanmıştır. Cami, medrese, türbe, köşk ve saraylarda çini, çini mozaik ve sırlı tuğlalarla süslandıkları görülmüştür. Selçuklu dönemi minare ve türbelerde, sırlı tuğlalarda ana renk firuzedir. 13. yüzyılın ilk yarısından itibaren patlıcan moru (mangan moru) ve kobalt mavi kullanılır.

Selçuklu Dönemi çinilerinde sır altı ve sır üstü teknikleri uygulanır. Renkler; mor, kobalt mavi, kahverengi ve turkuazdır. Döneme bakıldığında İran'dan getirilen Tebrizli ve Ermeni ustaların sanatları da eserlerde izlenmektedir. Selçuklu'nun çoğu duvar panolarında, form olarak yıldız levha, geçme çiniler kullanmışlardır. Konya Beyşehir Kubadabad Sarayı çinilerinde de bu etki vardır. Kubadabad Sarayı çinilerinde figür, stilize çiçekler ve Rumi (Selçuki) desenler görülmektedir.



Resim 15: Kubadabad Sarayı Duvar Levha Çinisi, Selçuklu Dönemi.

Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasal, ekonomik ve kültürel açıdan en güçlü olduğu 16. yüzyılda çini teknik, desen ve boya anlamında altın çağını yaşamıştır. Mercan kırmızısının keşfi ile halk arasında bilinen İznik Çinisi ihtişamına ulaşmıştır. (Resim 16)

14. yüzyıldan beri İznik ile aynı dönemlerde Kütahya'da çini üretildiği bilinmektedir. Ancak Kütahya, 18. yüzyıla kadar sadece ikinci merkez olmuştur. İznik'te çini üretimi durduğunda Kütahya çini üretiminde merkez haline gelir ve günümüze kadar süreç devam eder. Kütahya'da çini örnekleri saraydan bağımsız yerel bir anlayışa sahiptir. Kütahya çini desen ve motiflerinde sıkça rastlanan figüratif yapı dikkati çeker. Sarı renk Kütahya'da kullanılmaya başlanmıştır. Perspektifin olmadığı kadın ve erkek figürleri seramiklerde yer alır. Anadolu'da yaşayan farklı kültürel yapıların göstergesidir.

“İznik'te üretiminin yavaşlaması ile 18. yüzyıl başında Kütahya da çini üretimi devam ederken, İstanbul'da da alternatif bir çini merkezi düşünülmüştür. Dönemin Sadrazamı Damat İbrahim Paşa İstanbul'da Tekfur Sarayı adı altında bir imalathane kurar” (Turan, 1999: 13).



Resim 16: Rüstem Paşa Cami Çinileri, Yarı Stilize Çiçekler, Klasik Osmanlı Dönemi.

İstanbul'daki Tekfur Sarayı'nda, çini üretimi yapıldığı bilinmektedir. Otuz-kırk yıl kadar sürer fakat başarılı üretimler yapılamaz. Günümüzde İznik ve Kütahya'da çini üretimi devam etmektedir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, öğrencileri ve Eren Eyüboğlu resimlerinde çini motiflerini farklı şekillerde resimlerinde yorumlamıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu kitabında şöyle yazmıştır: *“Memleketimiz halk sanatı bakımından bir haznedir. Tarihimiz, coğrafyamız bize birçok millet nasip olmayan olanaklar sağlamış, halk sanatımız bütün kollarda gelişmiş, kök salmış, bu bakımdan şiir, müzik, mimari, nakış, hepsine tosun gibi eserler vermişiz bunlar arasında bilhassa nakışlarımızın bütün çeşitleri Manş Denizini aşmışlar”* (Eyüboğlu, 2005: 350).

Keramik sanatı: Anadolu keramik sanatı da bütün diğer geleneksel sanatlar gibi, daha önceki Türk devirlerine bağlı olarak gelişmiştir. 11. yüzyılın ilk yıllarından itibaren renkli sırlı keramikler vardı. Slip dekorlu keramikler Semerkant ve çevresinde üretilmiştir. Büyük Selçuklu zamanında İran'da Lakabi adı ile tanınan renkli sır uygulanmıştır. Samerada başlayan perdah tekniğini, yeni bir teknik olan ve Selçukluların Rey ve Keşan merkezlerinde üretilmiş Minai tekniği takip eder. Farklı bir teknik olan sgraffito yine kırmızı çamur üzerine uygulanır. İznik'te üretilen, Milet işi diye tanınan keramikler de bulunmaktadır. 15. yüzyılın ortalarına doğru mavi-beyazlar görülür. 16. yüzyılın ortalarında Şam işi yer alır. 16. yüzyılda mercan kırmızısı ve yarı stilize çiçekler görülür. 16. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak İznik ve Kütahya atölyelerinde, gittikçe artan çini siparişleriyle keramik üretimi azalır.

1. 2. 4 Dokuma Sanatı

Halı Dokuma: Halı Selçuklularla 11. yüzyılda batıya doğru yayılmıştır. Fakat Büyük Selçuklulardan günümüze hiçbir halı kalmamıştır. *“1905'de Alaaddin Camiinden çok yıpranmış halde üç bütün halı ile parça halinde beş halı olarak Anadolu Selçuklularından ve onüçüncü yüzyıldan kalma sekiz halı keşfedilmiştir”* (Aslanapa, 2003: 342).

Selçuklu Dönemi'nde göçebe yaşamı vardır. Halı ve kilim desenlerinde, stilize hayvan motifleri, geometrik desenler dokunmuştur. Süreç 14 ve 15. yüzyıllar arasında tarihlenir. Bu motifli halılar serbest, dikdörtgen veya kare bölmeler içine yapılmıştır. Genellikle simetri uygulanmıştır. Desen parçalara bölünerek asimetrik ve karmaşık kompozisyonlar

halinde oluşturulmuş halılarda bulunmaktadır. Çoğunlukla kırmızı ve mavi renk kullanılmıştır.



Resim 17: Selçuklu Halısı, İstanbul.

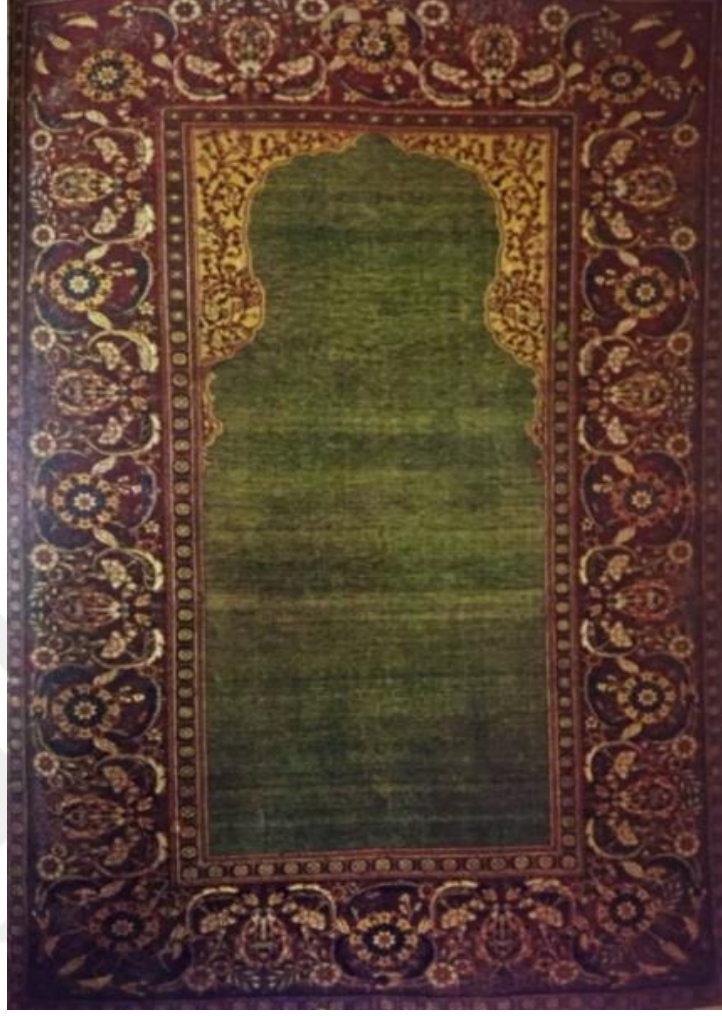
“Avrupalı sanat tarihçileri tarafından “Holbein halıları” diye adlandırılan geometrik desenli, 15 ve 16. yüzyıl halılarının iki tipi vardır. Birinci tipte bordürlerin içi, diyagonal veya bordüre paralel olarak kesişen bölmelerin içine yerleşmiş karmaşık geometrik motiflerden meydana gelmiştir” (Kuban, 2017: 102). “İkinci Holbein tipi halılarda daha önce görülen biçim düzeni tekrarlanmış, halının merkezi bölmelere ayrılmıştır. Bu bölmenin içi tekrar poligonla çeşitlemeyi, bordürler arasını ortada büyük dörtgenler ve köşelerde daha küçük poligon çeşitlemeyi, bordürler arasını ortada büyük dörtgenler ve köşelerde daha küçük poligonlardan meydana gelen bir şema ile bölmektedir” (Kuban, 2017: 102). Kırmızı, mavi ve mor renk tercih edilmiştir.



Resim 18: Holbein Halısı, Konya.

Uşak Halılarında İran etkisi görülür. 16. yüzyıldan itibaren “Madalyonlu halılar” denilen, halının ortasında madalyon ve etrafında bitkisel bezemeler ve yine geometrik desenle beraber hazırlanmış kompozisyonlar yer alır. Beyaz zemin üzerinde kırmızı, mavi, yeşil ve sarı renkleri bulunur.

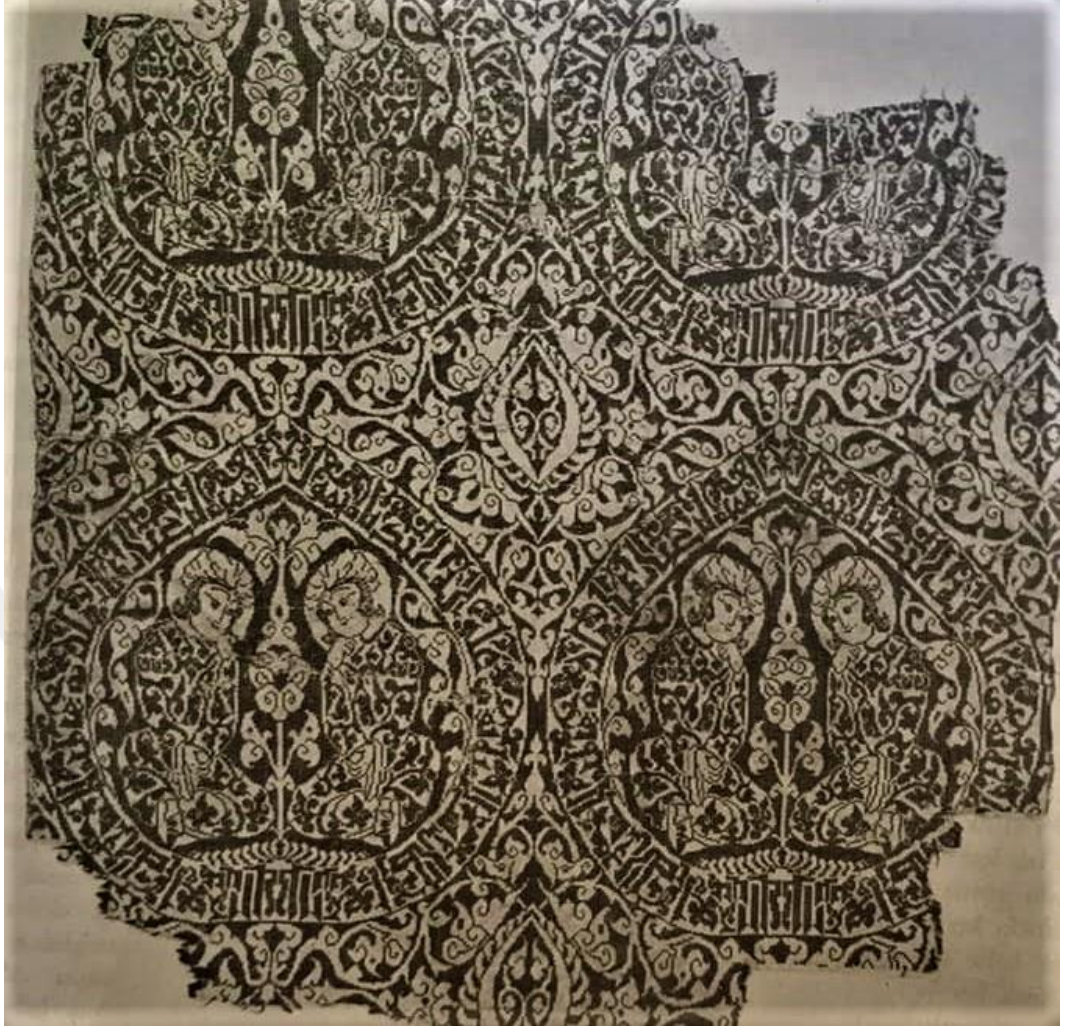
Bergama halılarında ise Selçuklu halılarının ve Holbein halılarının geometrik geleneği devam etmiştir. Gördes düğümü olarak bilinen Türk tekniği ve Sine düğümü tekniği kullanılmıştır.



Resim 19: Saray Seccade Halısı, Osmanlı Dönemi, Berlin.

Seccade halıları daha küçük ve ince örülmüştür. Stilize edilmiş mihrap ve Kâbe, kandil tasvirleri kullanılmıştır. 17. yüzyıldan sonra Uşak, Kula Lâdik, Milas, Bergama, Gördes seccadeleri ünlenmiştir. İstanbul, Isparta, Hereke ve Bursa ise halılarıyla ünlüdür. Bu halıların bir kısmı İstanbul'da Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenmektedir.

Kumaş Dokuma: İran'da Büyük Selçuklular zamanında dokumada gelişme olmuşsa da günümüze ulaşan örnekler yok denecek kadar azdır. Victoria Albert Müzesi'nde 11. yüzyılın sonundan kalma ipek kumaş parçası bugüne kalan ender örneklerden biridir. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklularında hayvan figürleri halı desenlerinde de bulunmaktadır. Simetrik kompozisyonda geometrik ve nebati motiflerle baklava şeması çoğunluktadır.



Resim 20: Selçuklu İpek Kumaşı, Londra.

Dokuma tezgâhlarına “tiraz” adı verilmiştir. Anadolu’da ipek, kadife ve diğer kumaş dokumalarının olduğu bilinmektedir. Denizli bölgesi dokuma kumaşıyla ün yapmıştır. 15. yüzyılda Bursa, kadife ve ipek kumaşlarıyla tanınmaktadır. 16. yüzyılda Osmanlı dokuma sanatı daha da gelişmiş ve kumaş desenlerinin üzerine çini desenleri uygulanmıştır. İstanbul’da sarayın kendi dokuma atölyeleri bulunmaktaydı. Sırma ve simle dokunan seraser, çatma denilen kadife, kemha denilen ipekli, diba denilen atlas, serenk adı verilen düz kumaşlar bu atölyelerde dokunuyordu. Ankara’da tiftik tüyünden yapılan sof adı verilen yünlüler, Amasya’da benek adı ile bilinen desenli kumaşlar dokunmaktaydı. Osmanlı döneminde üretilen kumaşların örnekleri, Topkapı Sarayı Müzesi’nde sergilenmekte, bunların arasında padişah kaftanları da bulunmaktadır.



Resim 21: II. Bayezid'in kaftanı, Osmanlı Dönemi, İstanbul.

1. 2. 5 Tezhip Sanatı

Tezhip, Türk süsleme sanatlarından biridir. Muhtelif değerdeki ezilmiş altın ve renklerle kitap, levha gibi yazma eserlerin bezenmesine Tezhip denir. Sadece altınla yapılanın dışında, toprak boyalarla da yapılır. Altınla yapılan tezhibe "halkari" denmiştir. Tezhip yapan sanatçıya "müzehhib", tezhip tekniğiyle yapılmış esere de "müzehhep" adı verilir. Padişaha, vezirlere ve devlet büyüklerine sunulacak ilmi ve edebi eserler başta olmak üzere; divanlar, fermanlar, mesneviler, dua kitapları, dini yazmalar ya da özel kitaplar için tezyin edilen uygulamadır. Ama tezhip en çok Kuran-ı Kerim'lerin ilk ve son sayfalarında, surelerden önce kullanılmıştır.

1. 2. 6 Cilt Sanatı

El yazması ya da baskı kitapların sayfalarını, kullanımını kolaylaştırmak, dış etkilerden korumak ve süslemek amacıyla bir araya toplayıp kapak geçirmek işlemlerini kapsayan sanat dalıdır. Ciltleme elle ya da makineyle yapılmaktadır. Kitap cildinin Uygurlara kadar giden bir tarihi vardır. Türklerde ciltçiliğin, kâğıdın ilk kez Orta Asya’da bulunarak kullanılmasıyla başladığı düşünülmektedir. Mısır, Çin ve Avrupa toplumlarında sarılarak tomarlar biçiminde saklanırken, Orta Asya’da ilk kez üst üste konularak kitaplaştırılmaya ve ciltlenip korunmaya başlanmıştır. Cilt kapakları deri, mukavva, bez ve ipek olabilir. Bazı ciltlerde, bu malzemelerin ikisi bir arada kullanılır. Ciltçilikte ulustan ulusa değişen üslup farklılıkları göze çarpar. Cilt sanatında görülen başlıca üsluplar ve kullanıldıkları bölgelere göre şöyle sıralanmıştır: Hatayi, Herat, Arap, Rumi, Magribi, Türk ciltleme sanatı, el sanatlarıyla birlikte, değerli yapıtların oluşmasını sağlamıştır. Türk Cilt Sanatının gelişimi, 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hız kazanmıştır.

Fatih döneminde sarayın nakışhanesinde yapılan yazma ciltlerdeki üsluplaştırılmış çiçek motiflerinin çevresi, “teker” denilen ucu sivri gereçlerle şekillendirilerek yükseklik kazandırılmıştır. 16. yüzyılda kalıplarla yapılan gömme tekniğinde, üsluplaştırılmış motifler çeşitlenerek devam eder. Bu yüzyılda kapakların yanında, sertab ve mikleb üstündeki şemse, salbek, köşebent ve bordürler kullanılmıştır. 17. yüzyıldan başlayarak, Türk klasik ciltlerinde salbek ve oval şemselerin büyümüş, kenarlara zencerekler çekilmiştir. Renk uyumuna dikkat edilir. 18. yüzyılda klasik Türk cilt kapaklarının süslemeleri de genellikle Şukufe çiçek motiflerinden oluşur. Yüzyılın sonlarına doğru rugan (lake) üstüne “yekşah” adı verilen türün yaygınlaşmaya başladığı görülür. 18 ve 19. yüzyıl ve sonlarına doğru Türk cilt sanatının ana yapısı değişmez fakat barok ve rokoko üsluplarının etkisi az da olsa görülür.

Beş bölümden oluşan cilt sanatının işlevlerine göre; üst kapak, alt kapak, dip (sırt) mikleb, sertabla altıncı parçayı oluşturan, kitap yapraklarını düzgün ve bir arada tutan bölümeysen “şiraze” adı verilir. Sertabın iki yanında, sol kapak ve mikleb boyunca fazlalık bırakılır. Bu fazlalığa “dudak” adı verilir. Necmeddin Okyay, Emin Barın, İslam Şeçen bilinen mücellitler arasındadır.

1. 2. 7 Diğer Geleneksel Sanatlar

Tuğralar: Oğuzlara kadar giden eski bir Türk geleneğidir. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçukluları ile Osmanlılara kadar yaşamıştır. Osmanlı'da her sultanın arması olarak bütün ferman ve önemli evrakların başına Tuğra çekilirdi.

Kalem İşi: Dini ve sivil mimari yapıların iç duvarlarını, kubbelerini, kemerlerini ve tavanlarını, sıva, ahşap, taş, bez ve deri gibi malzeme üzerine renkli boya ve altın varak kullanarak süslenen nakıştır. Kalemkârî olarak da bilinir. Bu tezyinatı yapan kişiye de *kalemkâr* adı verilir. Osmanlı Dönemi süsleme sanatında önemli yeri olan kalem işinin motifleri hatayî, rûmî ve bulut şeklinde olmuştur. Kalem işinde, Sıva Üstü Kalem İşi, Ahşap Üstü Kalem İşi, Taş veya Mermer Üstü Kalem İşi, Deri ve Bez Üstü Kalem İşleri, Malakârî Tekniği olarak farklı teknikler kullanılır. Mercan, aşı kırmızısı, kobalt, turkuaz mavi ve yeşil en çok kullanılan renklerdir.

Maden Sanatı: *“Anadolu maden işçiliğinde diğer İslam ülkelerinin, özellikle Mezopotamya'nın ününe erişmemiştir. Fakat bütün bu kitap boyunca belirtildiği gibi, saray çevrelerinin lüks eşya ihtiyacını karşılamak üzere her zaman için, başka ülkelerin ünlü sanatçılarını getirmek, özel atölyeler açmak mümkündü. Topkapı Sarayı Müzesi ile Askerî Müze' de bulunan maden üzerine altın veya gümüş kakma (bu tekniğe ‘savatlama’ denilirdi) ve mücevherle süslü kılıç ve hançerler, miğferler ayna gibi süs eşyaları, esas itibari ile yazı bantları ve bitkisel motiflerle süslenmişlerdir”* (Kuban, 2017: 195).



Resim 22: Murassa miğfer, Osmanlı Dönemi, İstanbul.

Ahşap Sanatı: Mimari yapıların ağaçtan yapılan eserlerle süslenmesi ağaç sanatındaki önemi artırmıştır. Yapılan kazı çalışmalarında, ahşap eserlere rastlanmıştır. Osmanlı döneminde ahşap sanatımız gelişme gösterir.

Selçuklu ve Anadolu Selçuklu dönemleri ağaç işçiliğinde desen olarak Rumi, ejder, çift başlı kartal gibi klasik figürlerin kullanıldığı görülür. Sedef, bağa, fildişi gibi farklı malzemeler kullanılmıştır.

16. yüzyılda Osmanlı ahşap sanatı gelişerek devam ederken genellikle bitkisel desenler ve geometrik motifler tercih edilmiştir. Dini ve sivil mimaride kullanılan ahşap sanatta geometrik motiflere daha sık rastlanır. Kündekari motifi yaygın olarak kullanılmıştır.

17. yüzyılda özellikle Kur'an muhafazaları ve rahlelerde fildişi ve sedef kakma tekniği kullanılmıştır. 18. yüzyılda ise Osmanlı ahşap işçiliğinin Avrupa Barok ve Rokoko tarzlarının etkisine girdiği görülür.

Osmanlı ahşap sanatında şimşir, ıhlamur, meşe, ceviz, elma, armut, sedir, gül ve abanoz ağaçlarından yapılan eserler arasında, sütun başlıkları, minber, kürsü, rahle, kavukluk gibi çalışmalar görülmektedir. Ahşap sanatlarına verilen değeri Doğan Kuban şöyle anlatmıştır:

“Ahşap oymacılığı Osmanlı Dönemi'nde Selçuklu Çağı'nda olduğu kadar gelişmiş değildir. Osmanlılar daha çok kakma tekniğini ve sedef kaplamayı tercih etmişlerdir. Süsleme desen geometriktir. Türk ve İslam Eserleri Müzesi'inde Kur'an mahfazaları ve rahlelerin güzel örnekleri vardır. Topkapı Sarayı'nda I. Ahmed'in cevizden sedef, bağa ve kıymetli taşlarla süslenmiş tahtı, Osmanlı süsleme sanatının önemli örneklerinden biridir” (Kuban, 2017: 195).

Cam Sanatı: Türk sanat tarihinde cam sanatının yeri önemlidir. Yapılan kazı çalışmalarında Selçuklu ve Artuklular dönemlerine ait cam ürünler bulunmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nda devlet tarafından desteklenen cam sanatının merkezi İstanbul olmuştur.

“Osmanlılarda cam işçiliği büyük bir yaratma alanı değildir. Fakat özellikle büyük camilerde, genellikle mihrap duvarı pencerelerinde renkli camdan vitray yapılmıştır. Süleymaniye'de Sarhoş İbrahim adı verilen bir sanatçının kible duvarındaki pencereleri, Osmanlı vitrayının en ünlü örnekleridir. Son yüzyılda Abdülmecid zamanında (1848) Boğaziçi'nde kurulan bir cam fabrikasının spiral çizgilerle süslenmiş” Çeşm-i Bülbül” adı verilen sürahi vazo gibi cam eşyaları bu arada hatırlanabilir” (Kuban, 2017: 195).



Resim 23: Cam Kandil, Osmanlı Dönemi, Paris.

Geleneksel Gölge Oyunu: Ortaoyunu ve meddah, kültürümüzün önemli tasvirleridir. Günümüzden yüz yıllar öncesinde ortaya çıkmış, toplumu eğlendirirken düşündürmüş, toplumsal bilinç oluşmasında öncü bir rol oynamıştır. Gölge oyunlarının hangi tarihlerde, nasıl ortaya çıktığı hakkında kesin bilgi ve kayıtlar bulunmamaktadır. Güneydoğu Asya ülkeleri olarak kabul edilir. Bursa’da yaşadıkları rivayet edilir. Şeyh Küşteri adlı biri Karagöz ve Hacivat’ın resimlerini yapıp arkadan ışık vererek bir perdede oynatır. Küşteri Karagöz’ü yaratan kişi olarak anılmaktadır. Karagözcüler, Şeyh Küşteri’yi Pir’leri olarak kabul ettikleri için, Karagöz perdesine “Küşteri Meydanı” adını vermişlerdir. Oyun, 15. yüzyılda Hayal-i Zıl veya Zıll-i Hayal olarak adlandırılmıştır. Oyunlara “kar-i kadim” ve “nev- icat” oyunlar denilmektedir. Zenne, Çelebi, Tuzsuz Deli Bekir, Beberuhi, Tiryaki gibi tipler vardır.

Karagöz, şeffaflaştırılmış (cam deri diye tabir edilen) deriden yapılan tasvir olarak adlandırılan insan, hayvan veya eşya şekillerinin çubuklar yardımı ile oynatılarak, arkadan verilen ışıkla beyaz perde üzerine yansıtılması temeline dayanan Karagöz gölge

oyunları, Ramazan ayında, sünnet düğünlerinde veya hayatın her alanında karşımıza çıkabilir. Oyun iki boyutlu tasvirler ile oynatılır. Karagöz oynatan kişiye hayali denir. Hayalinin yardımcısına ise yordak adı verilmiştir.

“Karagöz oyunlarında, dış görünüşleri, konuşmaları, davranışları ve tasvirlerin hareket ettiriliş biçimine göre farklılaşan ve tanınan pek çok kişi görünür. Oyunların asıl kişileri Karagöz ve Hacivat’tır. Bu iki tip ayrıca, değişik oyunlarda değişik tasvirler halinde perdeye gelirler. Başlangıçta tümü de zenne diye bilinen kadın kişiler, sonradan Zenneler ve diğer kadın tasvirleri olarak çeşitlenmişlerdir” (Göktaş, 1988: 52).



Resim 24: Gölge Oyunu, Karagöz ve Hacivat, Osmanlı Dönemi.

Karagöz’le Hacivat’ın kavga ettikleri giriş bölümüne “mukaddime” (başlangıç) denir. Bu bölümde Karagöz ve Hacivat arasında ikili konuşmaya “muhavere” (söyleşi, diyalog) tekerleme denilir. Tiplerin perdeye geldiği bölüme “fasıl” (oyun), sonraki oyunun duyurusunun yapıldığı bölüme ise “bitiş” (Final-Epilog) adı verilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK RESİM SANATI

2.1 CUMHURİYET DÖNEMİ ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATI

Osmanlı'nın son dönemine kadar padişaha ve saraya bağlı olan nakkaşhaneler bulunmaktaydı. 18. yüzyılın sonuna kadar resim sanatımızın örnekleri, kitap resmi olarak bilinen minyatürle devam etmiştir. Türk minyatür sanatında sanatçının bireysel amacı yoktur. Üsluplaşmış geleneksel figür ve mekân algısı bulunmaktadır. 17. yüzyılın sonundan başlayarak 18. yüzyıla doğru Batı resmine ilgi önce minyatürlerde kendini gösterir. Batılı anlamda resme geçiş, 18. yüzyıl sonunda olur. Geçiş birdenbire olmamıştır. Aşamalı olarak gelişir. Resim sanatımızda ilk batılı izler Levni'nin minyatürlerinde görülür. Levni eserlerine ilk imza atmış nakkaştır. 18. yüzyılın sonlarına doğru, duvar resimleri görülür. Barok ve Rokoko etkili üsluplar, mimari ve iç mekân alanlarındaki biçimlerde uygulanmıştır. 19. yüzyılda birçok Batılı ressam ülkemize gelip resimler yapmışlardır. Yurt dışından gelen yabancı ressamların eserleri dışında Türk resim sanatının gelişiminden söz edemeyiz. Gelen yabancı ressamların konuları güncel yaşam sahneleri, kent ve mimari tasvirler ile padişah portreleri olmuştur.

Tanzimat'ın ilanından sonra, Osmanlı'nın Batı'ya açılma çabaları artar. Sultan Abdülaziz, resim sanatıyla ilgilidir. Abdülaziz döneminde birçok yabancı ressam saraya davet edilmiş ve bu ünlü ressamlar hacimli perspektifli, boyutlu resimler yaparak, saray için çalışmaya başlamıştır. Abdülaziz'in emri ile Paris'e ressamlar gönderilir. Aynı tarihlerde ülkemizde azınlık ve yabancı kökenli ressamlarımız da Türk resmine katkı sağlarlar. Bu sanatçıların arasında Serkis Dranyan, Civanyan, Yazmacıyan, Rupen Manas, Tuzcuyan ve Kirkor'u sayabiliriz. Batılı anlamda yağlıboya ve tuval resminin yaygınlaşması 1773'te kurulan Mühendishaney-i Berri Hümayun'da ve birkaç yıl sonra açılan Harbiye'de resim derslerinin müfredata konulmasıyla başlamış; bu derslerde haritacılık, perspektif ve teknik resim eğitimi verilmiştir. Sezer Tansuğ konu ile ilgili şunları yazmıştır:

“Ülkede orduyu modernleştirme çabaları, Batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okullarının kurulması gerekmiştir. İleri Mühendishane-i Berrii Hümayun adını taşıyan askeri okulda (1793-94), daha çok askeri amaçlarla yeni resim teknikleri öğretilmeye başlanmış, böylece Batı perspektif kuralları ile nesneyi iki boyutlu yüzey üzerinde modle ederek göstermeye yarayan ışık-gölge uygulaması gibi kurallarla resim eğitimi programlarının içinde yer almıştır” (Tansuğ, 1993: 51).

Askeri okullarda yetişen ilerici görüşe sahip asker kökenli ordu mensuplarının resim eğitimi alıp yetişmesi önemli adımdır. Asker kökenli sanatçılarımızın yaptığı resimler Çağdaş Türk resim sanatının ilk eserlerini oluştururlar. Ressamlarımızın görev yaptığı bölgelerin resimlerini yaparak bir tür belgeleme yapmış olmaları da önemlidir. Başlangıçta resim öğretmenlerinin tümü yabancıydı. 1835’te Mühendishanede teknik resmin dışında serbest resim dersleri konulmuş ve yetenekli öğrenciler Avrupa’ya resim öğrenimine gönderilmiştir.

Mühendishane-i Bahri Humayun (1773) ve Mekteb-i Harbiye (1831) Okullarının ardından açılan sivil okullar Galatasaray Mektebi Sultanisi (1869) ve Darüşafaka Lisesi’nin (1873) ders müfredatına resim dersleri konulmuştur. Bu liselerde yine Darüşafakka mezunu hocalar ders vermiştir.

Sultan Abdülaziz’in resme olan ilgisi ve kendisinin de resim yapması birçok asker öğrencinin Paris’e gönderilmesinin önünü açmıştır. Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey, Osman Hamdi Bey, Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa ilk gidenler olmuştur.

Türk resim sanatında bu süreçte yeni gelişmeler başlar. Sanayi-i Nefise Mektebi güzel sanatlar alanında eğitim vermek üzere İstanbul’da kurulmuş ilk yüksek sanat okuludur. Padişah II. Abdülhamit, Osman Hamdi Bey’i 1882’de Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğüne getirir. Böylece okul, 2 Mart 1883’te eğitim vermeye başlar. Gayrimüslim öğrencilerin de kabul edildiği okulda, eğitim yirmi öğrenci ile başlar ve iki yıl içinde öğrenci sayısı altmışa ulaşır. 1884–85 sınıfının ardından, Sanayi-i Nefise Mektebi, her yıl akademik faaliyetlerini gösteren yıllık sergiler düzenlemeye başlar. 1900 yılında sanat sergileriyle birlikte, dönemin gazetelerinde sanat eleştirisi üzerine yazılar da yayınlanmaya başlanır. Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin kurulması, Galatasaray Lisesi’nde açılan resim sergileri, Şişli Atölyesi ve Harbiye Nezareti Resim Atölyesi, resim sanatının gelişimini gösterir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ressamlar yetişmeye başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce bir grup genç ressam 1910'lu yıllarda Paris'e gider. İbrahim Çallı ve Hikmet Onat, Ruhi Arel, devlet bursu ile Avni Lifij, Feyhaman Duran, Nâmık İsmail, Ali Sami Bey ve Nazmi Ziya Bey kendi imkânları ile Paris'e eğitim almak için gitmiş ressamlarımızdır. Çallı Kuşağı ya da 1914 Kuşağı ressamları olarak bildiğimiz ressamlarımız, I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla eğitim almak için gittikleri ülkelerden geri gelirler. Türkiye'ye dönüşlerinde empresyonist resmi de getirmişlerdi. Birçoğu akademide hoca olarak görev alır. Türk resim sanatında bu dönemin en belirgin özelliği natürmort eserlerdir. Resimlerde gün ışığının ve açık havanın izlenimi yansıtılmaya başlanmıştır. Perspektifin kullanılmaya başlaması ile tarihsel yapılara ilgi gösterilmiştir. Tarihsel ve sivil mimariye ilgi daha sonraki dönemlerde de devam etmiştir. Çoğunluğunu Sanayii Nefise Mektebi'nden mezun ressamların oluşturduğu Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kurulmasını, Türkiye'de çağdaş resim sanatının öncü adımları olarak niteleyebiliriz. Dönemin bazı ressamlarından kısaca söz edelim;

Süleyman Seyyid: Harbiye'de okumuş, resim yeteneğiyle öğretmenlerin dikkatlerini çekmiş ve Abdülaziz tarafından Türk öğrenciler için 1862'de Paris'te açılan Mektebi Osmaniye'nin ilk öğrencileri arasında yer almıştır. Ressam Cabanel'in atölyesine girerek burada dokuz yıl çalışmıştır.



Resim 25: Süleyman Seyyid, Portakal, 1904.

Paris'teki ilk yıllarında hocasının da etkisiyle tarihsel olayları resmetmeye yönelir. 1875'de Türkiye'ye döndükten sonra Harbiye Mektebinde resim öğretmenliği yapmış, daha sonra Kuleli Askeri İdadisi'ne geçmiştir. Realist ve natürmort eserler veren sanatçı kullandığı renklerle göze çarpmış, dikkati ve titizliğiyle tanınmıştır. İstikbal ve Osmanlı gazetelerinde sanat yazarlığı ve çevirmenlik de yapmıştır.



Resim 26: Şeker Ahmet Paşa, Kavunlu Natürmort, 1895.

Şeker Ahmet Paşa: Asker Ressamlarımızdan olan Şeker Ahmet Paşa'nın Üsküdar'da yaşadığı bilinmektedir. Resme olan ilgisi ve becerisinin çocukken başladığı, kazanmış olduğu tıp fakültesine gitmek istememesinden anlaşılmaktadır.

İlk koleksiyoncu olarak bilinir. Şeker Ahmet Paşa karma sergiler de oluşturmuştur. Resimlerinde konu olarak natürmort çalışmaları yoğunluktadır. Renk yelpazesinin genişliği ve doğaya olan sevgisi resimlerinde görülür. Yapmış olduğu Kavunlu natürmort resminde, sarı ve yeşilin tonlarını renk paletinde oluşturmuştur.

Hoca Ali Rıza: Türk resminin en usta manzara ressamıdır. Asker ve bürokrat kökenli bir aileden geldiği sanılmaktadır. Sanatla iç içedir. Çocukluk resimlerini saklamış olduğu bilinmektedir. Hoca Ali Rıza Bey uzun süre öğretmenlik yapmıştır.

Suluboya tekniğindeki yetkinliği ve hızlı çalışma temposuyla, beş bine yakın sayıda İstanbul peyzajı betimler. Şehrin arka sokaklarını, mahallelerini, eski evleri, çeşmeleri ve ağaçlarıyla tümüyle semt yaşantısı onun resimlerinde yer alır. Hoca Ali Rıza'nın, 1909 yılında Üsküdar İskele Gazinosu'nda sergi düzenlemesi, halka buluşma özelliğini taşır. Karakalem etütleriyle de ün yapmıştır.

Burhan Toprak Hoca Ali Rıza'yı şu cümleyle anlatır: *“Bakımsız fakir Üsküdar'ın içten bir ifadesini verebiliyordu”* (Toprak: 1963, 246).



Resim 27: Hoca Ali Rıza, Pembeli Ev, 1917.



Resim 28: Osman Hamdi Bey, Kuran Okuyan Kız, 1880.

Osman Hamdi Bey: Arkeolog ve ressam olan Osman Hamdi Bey, Paris'te resim eğitimi almıştır. İlk sivil ressamdır. Avrupa'da dönemin modası olan Oryantalizmden etkilendiği resimlerinde görülür. Batı, Doğu'nun egzotizm ve gizemi ile ilgilidir. Batılı ressamların Oryantalist resimleri Doğunun hoşuna gitmez. Osman Hamdi Bey'in Oryantalizmi bunlara yanıt verir niteliktedir.

Ressamın Kuran Okuyan Kız resminde bu özellikler görülmektedir. Güçlü bir teknik, hikâyeci bir dille, Osmanlı toplum yaşantısını yansıtır.

Ülkemizde ilk müzecilik girişiminde bulunmuştur. Arkeoloji Müzesini modern anlamda kurmuştur. Osman Hamdi Bey gerçekleştirmiş olduğu yeniliklere ek olarak, farklı ülkelerden gelmiş olan arkeologların yapmış oldukları kazılarda ortaya çıkan eserlerin yurt dışına çıkışını engelleyici çalışmalarda bulunmuştur.

2. 2 CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATI

Tanzimat Döneminden Cumhuriyet'e kadar gelinen süreçte, Osmanlı Devleti batılı anlamda birçok reformlar yaparken, resim sanatı için de yeni girişimlerde bulunmuştur.

Cumhuriyet rejiminin kurulması ile siyasi ve ekonomik gelişmenin yanı sıra kültürel anlamda da köklü değişikliklerin olduğu bir dönem başlamıştır. Toplumsal yapıya baktığımızda, yenilenme sürecinin başlangıcıdır. Sanat ve kültürde ise var olan ya da başlamış olanın ivme kazanarak devam etme sürecidir. Bu süreci kısaca inceleyelim.

Tanzimat'tan beri Batı, aydınlarımızın ve burjuvazinin ilgi alanında yer almıştır. İlgi sadece plastik sanatlarla kalmayıp, evrim felsefesi, pozitivism gibi bilimlerin incelenmesi ile devam etmiştir. Tanzimat ile başlayan bu süreç Meşrutiyet'le devam etmiş, Cumhuriyet döneminde ise değişimler görülmeye başlanmıştır. Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren, yaklaşık 25-30 yıl Osmanlı'nın sosyal ve kültürel yapısı devam etmiştir. İdareciler, asker ve sivil kökenli bürokratlardan oluştuğu gibi, küçük burjuva ve bir kısım aydınlar bürokrasinin kontrolü altındadır.

Cumhuriyet'in temel ilkelerinden biri de çağdaş Türk toplumuna ulaşmanın yollarını açmaktır. İnkılaplar ile ilk adımlar atılmış, Batı'dan gelen eğitim yöntemleri benimsenmiş, ulusal kimliğimizin korunması için çaba gösterilmiştir.

Bunun en büyük yaratımı eğitimidir. Anayasa, medeni kanun, laiklik; kısaca inkılaplar yapılırken bilim, dil, tarih ve sanat da bu yapının içerisinde yer almıştır. Bunlar ortak birliği sağlayan unsurlardır ve sanat ise bir toplumun kültürünü geliştirirken, aynı zamanda uygarlık düzeyinin de göstergesini oluşturmuştur.

Cumhuriyet Dönemi'nde gelişme, edebiyatta, felsefede ve müzikte de devam etmiştir. Oyuncuların yetişmesi için tiyatro okulları, konservatuarlar açılması bu dönemde gerçekleşmiştir. Dönem için önemli bir gelişme de, kadın ressamlar içindir.

Osmanlı döneminde, toplumda kadınların sanatsal çalışma alanları, süslemecilikten ibaretti. Kentlerdeki yüksek tabaka, kız çocuklarının eğitimi, batı kökenli hocalar tutarak sağlamışlardı. Kızların, Avrupalı anlamda eğitim almaları ancak açılan rüştiyeler, mahalle mektepleri, buralarda eğitim vermeye başlayan kadın hocalar ile gelişir. İnas kız okulları açılır. 1914'te, ressam Mihri Müşfik'in gayreti ile kendisinin de Salih Zeki Bey'den sonra müdür olduğu "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi" açılmıştır. Okulun resim ve heykel bölümleri de bulunur. Kızlar için faaliyete geçirilen resim atölyelerinde,

yabancı ve azınlık kökenli kadınlar ikna edilerek, çıplak kadın model olarak resim atölyesine getirilir. İnas Sanayi-i Nefise Mektebine, kız öğrencilerin ilgisi artmıştır. Muide Esat, Belkıs Mustafa, Nazire Hanım, Nazlı Emin Hanım, Müzdan Arel, gibi dönemin ünlü isimlerinin kızları ya da yakınları okulda eğitim görmeye başlarlar. Güzin Duran ile Nazlı Ecevit okulun ilk öğrencilerindendir. Cumhuriyet döneminde özellikle eğitim düzeyinde kadın erkek ayrımının kalktığı bir dönem başlamıştır.

Çağdaş Türk Sanatı adlı kitabında Sezer Tansuğ Mihri Müşrik için şunları yazmıştır:

“Kızların henüz Sanayii Nefise Mektebi ailesine kabul edilmedikleri bir dönemde ve 1914’ de bu isteklerinin karşılamak üzere kurulan İnas Sanayii Nefise Mektebi’nin müdürelğine atanan Mihri Müşrik (ya da Mihri Besim) hanım XX. Yüzyıl Türk resim tarihinin, akıbeti pek çok kimse tarafından bilinmeyen en ilginç simasıdır” (Tansuğ, 1993: 137).

Güzel Sanatlar akademisinde her bölümün başına bir uzman getirilmiştir. Uzun süren araştırmalardan sonra, Resim Bölümüne Fransız Güzel Sanatlarınca önerilen Leopold Levy ve süsleme sanatlarına Louis Sue getirilir. Böylece akademinin bütün pencereleri modern sanata açılır. Gelen hocalar kendilerini anlayacak hocaları asistan olarak alırlar. Resim bölümüne gelen Leopold-Levy baş asistan olarak Cemal Tollu’yu aldıktan sonra, Bedri Rahmi, Nurullah Berk, Cevad Dereli ve Sabri Berkel’i kendisine asistan olarak almıştır.

Eski hocalar görevlerine devam ederken, genç hocalar yepyeni bir hızla çalışmaya başlarlar. Akın akın genç ressamların bursla ya da kendi olanakları ile akademiden diploma almayı beklemeden Paris’e gittikleri görülür. Fransa’dan dönen ressamlar, izlenimci tavırlarda resim yaparlar. Natürmort, portre, nü çalışmalar ve farklı anlık fırça vuruşlarında ve renklerinde de farklılıklar görülmüştür.

Gelişmelerden bir diğeri kurulan ilk özel resim atölyeleridir. Bu atölyelerdeki aktif hocaları Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı kitabında şöyle sıralamıştır: *“Serbest Resim atölyesi” “Ruhi, Çallı İbrahim, Hikmet Onat, Ali Sami (Boyar), Avni Lifij, M. Turgut Tok’at bu serbest atölyenin aktif elemanlarıdır” (Tansuğ, 1993: 160).*

Hocalar akşam kurslarında amatörler ve yeni başlayan öğrencileriyle çalışırlar. Öğrenciler yeteneklerine göre, kara kalem, yağlı boya, sulu boya ve pastel çalışmaktadırlar. Kızlar ve erkekler aynı saatte kurs görürler. Fakat özel atölyeler fazla

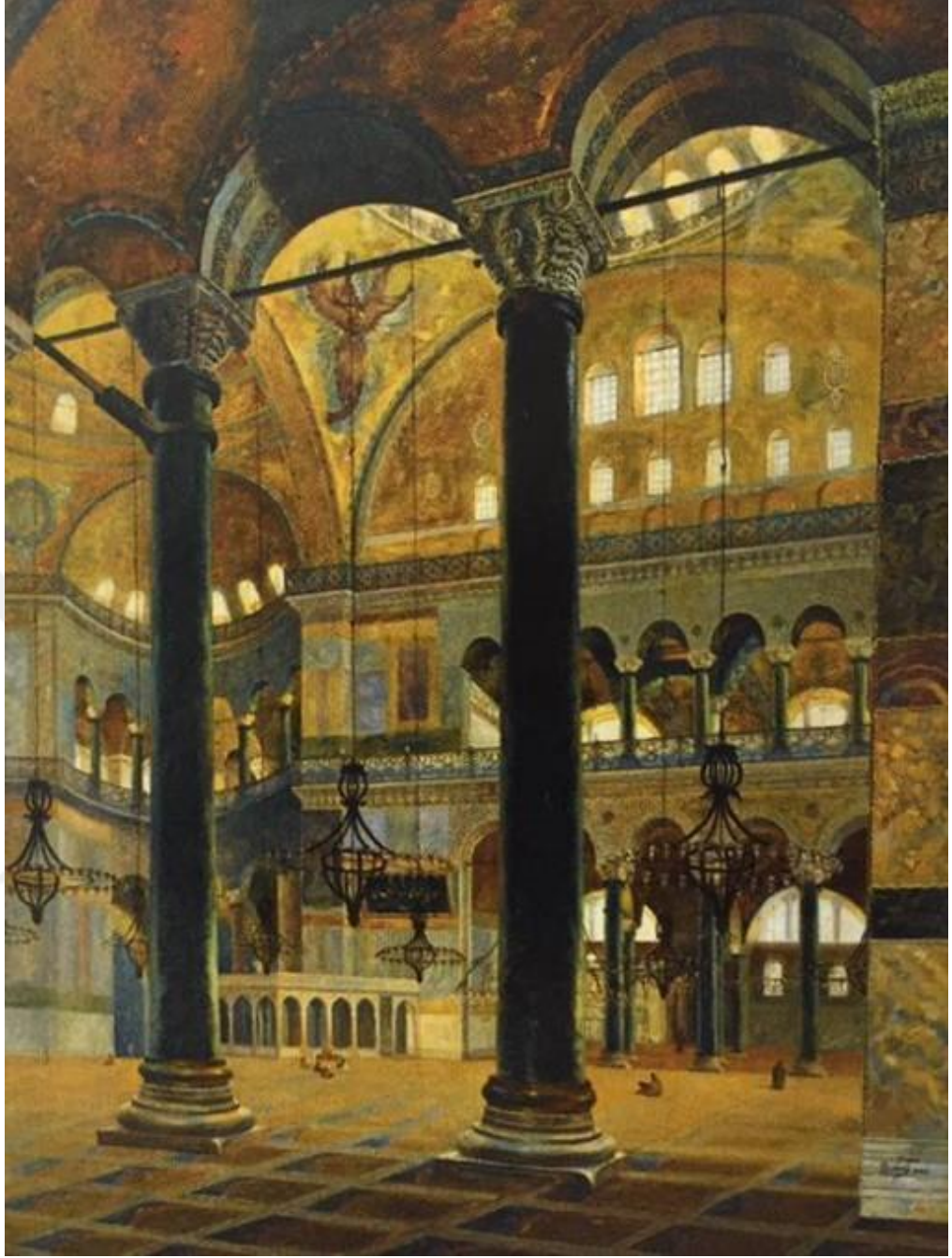
etkin olamamışlardır. Yine de ilk özel atölye geleneğinin başlangıcı sayılabilirler. Bu açıdan önemlidirler.

Cumhuriyet Dönemi'nde yeni gelişme, 1933 yılında Namık İsmail'in ilgili Bakanlığa sunduğu raporda, sanatçıların sosyal güvenliklerinin sağlanması, kamu kurumlarına sanat eserlerinin asılması, hatta bunun zorunlu hale getirilmesi için yasa çıkarılması, Türkiye topraklarında resim ve sanatın topluma sevdirmesi ve tanıtılması için sergilerin açılması gerekliliğini belirtmiştir. Bu raporun sunulduğu 1933 yılında milli mücadele ve Cumhuriyet'in onuncu yıldönümünde "İnkılap Sergisi" adıyla milli mücadeleye ait resimler sergilenir.

"12 Eylül 1926 tarihi Bakanlar Kurulu kararı ile Resmi Sanayii Nefise Sergisi'nin Ankara'da açılması öngörülmüş ve diğer düzenlemede Türk Sanatçılar Birliğini serbest bırakmıştır. Ancak ileride göreceğimiz gibi yıllık Devlet Resim ve Heykel sergileri yeni bir yönetmelikle ilk kez 1939 yılında düzenlenmiştir. Bu sergiler her yıl Ekim ayında açılmaktadır" (Tansuğ, 1993: 163).

Fakat bu sergilerin devlet sergisi olarak ele alındığını gösteren belirti yoktur. Başkent olan Ankara'da galeriler açılmış, sergiler düzenlenmeye başlanmıştır. Sergiler her yıl düzenli olarak tekrarlanır. Gelişme devam etmektedir.

1937'de kurulan Resim ve Heykel Müzesi, sanat için büyük gelişmedir. Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren plastik sanatlarda önemli gelişmeler devam etmiştir. Sanatçılar bir araya gelerek gruplar oluştururlar. Bu oluşumların ilki Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği adını alır. "D Grubu", ardından Yeniler Grubu, "Onlar Grubu" gelmiştir. Cumhuriyet Dönemine kadar gelinen süreçte, akademi çevresi, resim sanatının başlangıcını oluşturmuştur. Bu sanatçılar arasında İbrahim Çallı, Avni Lifij, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Feyhaman Duran gibi sanatçılar vardır. Cumhuriyet Dönemi Ressamlarını kısaca inceleyecek olursak:



Resim 29: Şevket Dağ, *Ayasofya*, 1906.

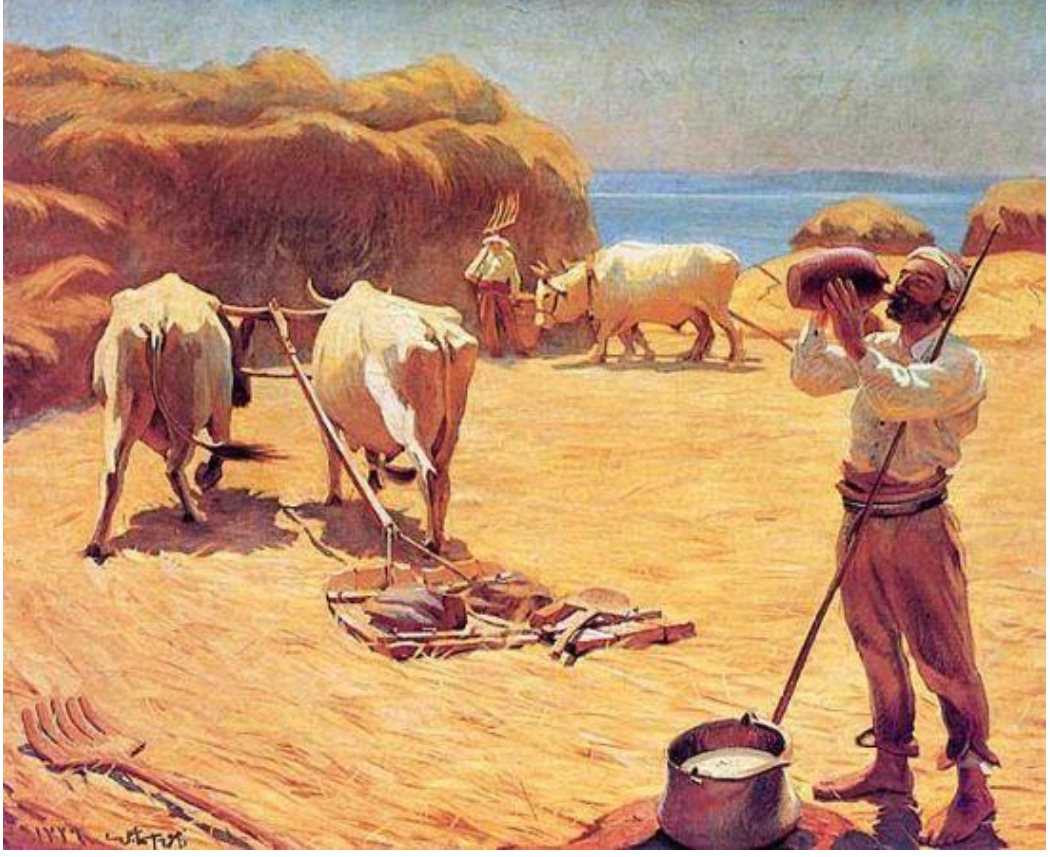
Şevket Dağ: Sanayi-i Nefise Mektebi'nden birincilikle mezun olur. Mahmudiye Rüştîye'sine resim öğretmeni olarak atanır. Fikret Mualla ve Malik Aksel'e hocalık yapar. "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" (1909) kurucuları arasında yer alır. 1919 yılında Hikmet Onat ve İbrahim Çallı ile Türk ressamlar Cemiyeti'ni kurar. Ayasofya görüntülü çalışmaları ile bilinir. Işık-gölgeyi mekânda gösterir.

Cevat Dereli: (Cevat Hamit Dereli) 1915'te Sanayi Nefise Mektebi'ne girmiştir. Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. Devlet Resim Yarışmasında göstermiş olduğu başarı ile Paris'e gitmiştir. Akademide hocalık yapmıştır. Müstakillerin ve "D Grubu" üyeleri arasında yer alan sanatçı, izlenimci resimler de yapmıştır. Gri renk tonlarını sıkça kullanmıştır. İstanbul'un doğasını konu olan figüratif anlayıştaki resimleri de bulunur. Sanatçının eserlerinde yer yer minyatür etki görülmektedir.



Resim 30: Cevat Dereli, Balıkçı, 1929-1989.

Namık İsmail: 1912 yılında resim öğrenmek için Paris'e giden sanatçı Julian Akademisi'nde Jean Paul Gervais ve Francois Schanmmer atölyelerinde resim eğitimi alır. Yurda döndükten sonra resim öğretmenliği, daha sonra Sanayi Nefise Mektebi'nde atölye hocalığı ve yöneticilik yapmıştır.



Resim 31: Namık İsmail, Harman, 1920.

Namık İsmail'in figürlerinde, güçlü desen bilgisi görülür. Ayrıntılardaki hassasiyeti ve kompozisyon dengesi, anlatım gücü resimlerinde izlenir.

Harman resminin arka planında ekin yığınları, figür ve deniz görülür. Orta planda öküzlerin bulunduğu alan, ön planda figür, işine ara vermiş, kızgın güneş altında testiden su içmektedir. Harman, resminin kompozisyon düzeni içinde, atmosfer, desen ve renk bakımından ressamın en başarılı tablolarından biridir. Sanatçı resminde sarı rengini kullanmıştır. Namık İsmail belli bir sanat anlayışı içinde kalmayıp farklı tarzları denemiştir.

Feyhaman Duran: Sanatçı bir aileden gelen Feyhaman Duran Galatasaray Lisesi'nde öğrenim gördüğü yıllarda karakalem portreler çizer. Şevket Dağ'ındaki resim ilgisini ve becerisini fark etmiştir. Halim Paşa'nın desteğiyle Paris'e resim eğitimi almak için gönderilir. Paris'teki eğitimi sırasında izlenimcilikten etkilenir. Resimleri İstanbul tarihine bakıştır. Kuşağının birçok sanatçısı gibi, manzara, natüremort ve portre resimleri

yapmıştır. Sanatçı Doğu ile Batı'yı aynı anda analiz yaparak yorumlar ve eserlerine yansıtır. Daha çok portreleriyle tanıdığımız Feyhaman Duran, Atatürk'ün de portresini yapmıştır. Sanatçının hat kompozisyonları da bulunmaktadır. 1919'da İnas Sanayi-i Nefise Mektebi adıyla açılan kız akademisine öğretmen olur.



Resim 32: Feyhaman Duran, Yıldız Çiçekli Natürmort, 1942.

Hikmet Onat: İstanbul'da doğan ressam. Deniz Harp Okulu'ndan mezun olmuştur. Asker ressamlarımızdan olan Hikmet Onat görevinden ayrılarak 1905'te akademiye girmiştir. Resim sanatını seçerek yeteneğini pekiştirmiştir. Nuri Arel ve Salvatore Valery'nin öğrencisidir. Burs alarak Paris'e gider; burada Fernand Cormon'un atölyesinde çalışır. Hikmet Onat, Paris'te eğitimini başarıyla tamamlayarak yurda döner. Akademi'de hocalık görevine başlar.

Hikmet Onat İzlenimci resim anlayışına sahiptir. Boğaziçi ve İstanbul manzaralı resimleriyle tanınır. Sandal, iskele ve tekne temalı resimler yapmıştır. Sanatçı resimlerini geniş ve dinamik fırça vuruşları ve parlak renk lekeleriyle yapmıştır. Tek sergisi bulunan sanatçı, eserlerini elden çıkarmak istemez.



Resim 33: Hikmet Onat, Balaban İskelesi, 1962.

İbrahim Çallı: Denizli'nin Çal ilçesinde doğan Çallı genç yaşta İstanbul'a gelir. Resim tutkusu olan Çallı aslında İstanbul'a askeri eğitim almak için gelmiştir. Ama resim tutkusudur. Resim çalışmalarına başlar, Çallı Şeker Ahmet Paşa'nın önerisi ile 1906'da Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girer. 1910'da okuldan birincilikle mezun olur ve Paris'e gönderilir. Fernand Cormon'un atölyesinde çalışır. 1914'de Paris'te birlikte çalıştıkları Ruhi Arel ve Hikmet Onat'la Türkiye'ye döner. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğretmen olarak göreve başlar.

Galatasaray Sultanisi'nde ilk kez 1919 yılında açtığı sergi yoğun ilgi görmüştür. Çallı, sanatında donanımlı bir ressam ve hocaydı. Birçok öğrenci yetiştirmiştir. Çallı'nın yetiştirmiş olduğu öğrenciler arasında; Şeref Akdik, Refik Epikman, Saim Özeren, Elif

Naci, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi ressamıarı sayabiliriz.

İbrahim Çallı, resimlerinde genel olarak manzara, natürmort, nü, portreler ve şehir kesitlerini yapmıştır. Akademinin bahçesinde bulunan manolyalar, diğer hocaları etkilediği kadar İbrahim Çallı'yı da etkilemiştir. "Natürmort", İbrahim Çallı'nın yaratıcı süreci içerisinde farklı bir yere sahiptir. Işık ve gölgede, renk armonisinde, kıvrak fırça vuruşları ve güçlü tekniği bulunmaktadır.



Resim 34: İbrahim Çallı, Manolyalı Natürmort, 1937.

2. 2. 1 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Müstakiller Türk ressam hocaların eğitim verip yetiştirdiği ilk kuşak sanatçılardır. Bu hocalar 1914 kuşağı sanatçıları olarak tanınmıştır. Çallı, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat, kendi olanakları ile Avrupa’da sanat eğitimlerini alarak yurda dönmüştür. Eğitim dönemleri sürecinde bir imparatorluğun yıkılışı, kurtuluş savaşı ve Cumhuriyet’in yapılanma sürecini yaşarlar. Zorlu bir dönemdir. Kuruluş yıllarında, çeşitli zorluklarla karşılaşılır, bu zorlukların en önemlisinden biri de ürettikleri eserleri için sergi alanı ve galerilerin olmayışıdır. Yurt dışında yaşadıkları sanat ortamını ülkelerinde de oluşturmak isterler. Çözüm için bazı sanatçılar kendileri gibi düşünen ressamlarla gruplar kurar. Avrupa’da resim eğitimini tamamlayan 28 sanatçı, yurda dönerek 1929’da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ni kurar. Birlikte; Ali Avni, Hale Asaf, Ahmet Zeki Kocamemi, Refik Ekipman, Cevat Dereli, Şeref Kamil Akdik, Muhittin Sebati Mahmut Cuda ve Nurullah Cemal Berk gibi isimler vardır.

Farklı bir gelişme başlamak üzeredir. Ressamlar bir önceki dönemin resim tavrından uzak çalışmalar sergilerler. Plastik sanatlarda farklı arayışlarda bulunmuşlardır. Avrupa’da geometrik biçimlendirme kübizm ve çağdaş malzemeleri kullanan konstrüktivizm uzantısı tutum arayışlarına ve çözümlenmeleriyle ilgilenmiş ve etkilenmişlerdir. Müstakiller, Türk resim sanatında yeni bir dönemin öncüleri olmuştur. Şeref Akdik ve Elif Naci realisttir. Cevat Dereli’nin lekeci, lirik çalışmaları vardır.

Müstakil ressamlar ve heykeltıraşlar Birliği, ilk sergilerini, Ankara’da Etnografya Müzesi’nde, ikinci sergilerini de İstanbul’da Cağaloğlu’ndaki Türk Ocağı’nda açmıştır. Birlik için şunlar yazılmıştır:

“Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin çabaları birkaç yıl sürmüştür. Hale Asaf ve Muhittin Sebati gibi iki güçlü sanatçısının genç yaşta ölümleri birliğin sarsılmasına ve dağılmasına neden olmuştur. Devlet ve özel kesimler de birliğin çalışmasına pek fazla ilgi göstermemişlerdir. 1937 yılında Akademi Resim Bölümü şefi olan Lepold Levy, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğine, Reis Mahmut Cuda tarafından davet edilir. Bu davette üyeler Türk ressamlarının çalışma koşullarını ve bu koşulların iyileştirilmesi için önerilerini Levy’ye anlatırlar. Aynı yıl Lepold Levynin Kültür Bakanlığına ressamların yeni bir uygulama ile değerlendirilmelerini içeren bir

öneri verdiği bilinmektedir. Bu öneri Bakanlık tarafından olumlu karşılanmasına rağmen, diğer sanat dallarında çalışanların da bu kapsama girmek istemeleri ve basında bu uygulamaya karşı olumsuz bir tepkinin oluşması, sonuçsuz kalmasına neden olmuştur” (Berk-Turani, 1981: 71).

Müstakiller, Türkiye’de sadece üretilen sanat değil aynı zamanda sanatçının yaşam koşulları ve olanaklarını iyileştirmesi ve yeterli kılabilmesi için üretebilmesi gerektiğinin bilincindeydiler. Ressam, sadece sanatı ile var olmalı, farklı işler yapmamalıydı. Birlik üyeleri sanatçıları bu düşünce ile ilgili kurumlara yazılar yazmışlardır.

Müstakiller Birliği üyelerinin bir bölümü devletten yardım beklerken diğerleri resim çalışmalarına ağırlık vererek devam etmişlerdir. Farklı düşüncelere sahip olmalarına rağmen grup üyeleri, resim sanatının tanınması için gayret sarf etmişlerdir.

2. 2. 2 “D Grubu”

“D” harfini simge olarak seçilmesini, sanat üslupları için Ersoy şunları yazmıştır.

“Müstakil ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneğinin Cumhuriyetin kuruluşunun onuncu yılına rastlayan dağılmasından sonra 1933 yılında “D Grubu” kurulmuştur” (Ersay: 1996, 25). “Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu tarafından kurulmuş” (Ersay, 1996: 25). Nurullah Berk ‘in önerisiyle simge olarak Latin alfabenin dördüncü harfi olan “D” harfini simge olarak seçmişlerdir.”

“D” Grubu sanatçıları Batı’da uygulanan çağdaş sanat üsluplarını Türk sanatına taşımışlar kübizm, konstrüktivizm veya soyut gibi üsluplarda ürettikleri yapıtlarla sergiler açmışlardır. Batı’da yüzyılların birikimi olarak şekillenen bu üslupların bizim toplumumuzda temelsiz olarak uygulanışı yani biçimsel olarak özünü anlamadan kavramadan kopya edilişi iki şekilde değerlendirebilir. Batı’da uygulanan bu üslupların ülkemize taşınmış ve “D” Grubu aracılığı ile topluma tanıtılarak olumlu bir işlev görmüş, diğer yandan Batı’da oluşmuş bu üslupların oluşum süreçleri Türkiye’de yaşanmadığı için kopya etmekten geri gidememişlerdir. Müstakillerin başlatmış olduğu bu öykünmeciliği “D” Grubu bir adım daha ileri götürerek Türk sanatına yerleşmesine sebep olmuştur” (Ersoy, 1996: 25). Ayla Ersoy’un yazdıklarında da anlaşıldığı gibi grubun kurulması resimde geçiş dönemini başlatmıştır.

Grup üyelerinin sanatsal bakış açıları Batı normlarına yönelik başlamıştır. Fakat daha sonra gruba yöresel ve geleneksel motifleri resimlerinde kullanan Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu'nun katılması ile bu yönde gelişen beğeni gelişmiştir. Doğu ve Batı sentezi yapılmış; geometrik uygulama ve soyut çalışmalar harmanlanmaya başlamıştır. Bu yönü ile “D Grubu” Türk resim sanatında Batı ve Doğu dengesini bir şekilde tual yüzeyine aktırmışlardır.

Paris'te farklı atölyelerde eğitim almış, özellikle André Lhôte'un ‘kübist’ ve ‘yapısalcı’, tavrını benimseyip felsefi yapıya dil oluşturmuşlar ve biçim sorununu ön plan olarak rengi ikinci plana alıp, farklı bakış açısı ile resimler yapmışlardır. Doğadaki doğal ışık yerine nesnenin geometrik yapısını ön planda tutmuşlardır. “D Grubu”nun çalışmalarını sanat tarihçisi Burhan Toprak şöyle anlatır: *“1933’te; yapılan yeni bir grup ortaya çıkar. Cubisme akımına dayanmış görünen bu topluluk Türk sanatına yeni meselelerle yeni çözüm yolları getiriyordu. Bütün Avrupa ülkelerinde daha önceden -yüzyılın birinci dekadında- beliren olay, şimdi Türkiye’de tekrarlanıyordu. Başlangıçta altı kişi idiler. Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Cemal Tollu Elif Naci ve heykeltıraş Zühtü Mürütoğlu”* (Toprak, 1963: 264).

Grubun farklı sanatsal tavrı böyle yorumlanmıştır. “D Grubu”nun bu anlayışla meydana getirdikleri eserlerini, ilk kez 1933 yılının Ekim ayında Beyoğlu’nda Narmanlı Han’ın altındaki Mimoza Şapka Mağazası’nda sergileme olanağı bulurlar. Sergideki ressamların resimleri üslup olarak farklıdır ve “D Grubu” 15. sergisine kadar sanatçıların beraberlikleri devam etmiştir. Sanat yazılarıyla da modern resim sanatında öncü olmuşlardır. 1950’lilerde beliren ve Türk Modern resmine yön veren akımlardan olan soyut sanatın içinde yer bulan sanatçılar yeni bir uygulama olarak, galerilerde sergiler ile yer alırken, tanıtım broşürlerini, sanatseverlerle ve halkla paylaşıyorlardı. Grup bir süre sonra dağılır. Dağılmalarından sonra üyeler kendi üsluplarını oluştururlar. Ayla Gürsoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı* kitabında şunları yazar:

“D Grubu” sanatçıları 1947 sergisinden sonra dağılmışlardır. Bu dağılmalarının sebebi sanatçıların anlaşmazlıkları değildir. Grubun üyelerinin modern sanatın çeşitli üsluplarını savunmak ve benimsemekle beraber tek bir çizgi üstünde birleşerek bir üslup birliği oluşturamamışlardır” (Ersoy Ayla, 1996: 28). Nurullah Berk’in minyatür ve hat

sanatlarını temel alan dekoratif anlayışı ve Zeki Faik İzer'in Soyut Dışavurumculuğu grubun dağılma nedenine doğrudan bir örnek oluşturmuştur.

2. 2. 3 Yeniler Grubu

1937 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i'nin (Akademi) yönetimini üstlenen Fransız ressam Leopold Levy'nin öğrencilerinden oluşan Yeniler Grubu bir önceki grubun düşünce ve resim anlayışından uzak durur. D Grubu'na yönelik Batı akımlarını getirmekle yetindikleri, toplumun sorunlarıyla ilgilenmedikleri gibi söylemlerini dile getirerek eleştiride bulunmuşlardır. Yeniler Grubu, 1940'lı yıllarda edebiyat ve resimde toplumsal gerçekçi fikri benimser. Süreçleri bu yönde gelişmiştir. Sosyal konulara değinerek kendilerine denizle mücadele veren denizcileri konu olarak seçmişlerdir. Bu yüzden Liman ressamı olarak da bilinirler. Liman konulu ve toplumsal içerikli, "Liman Resim Sergisi" adı altında bir sergi açmışlardır. Grup, ikinci sergisini "kadın" konusunda açmıştır.

"1940'lı yıllarda bazı sanatçılarda yöresel ve yerel bir sanat akımı yaratmaya çalışmışlardır." Yeniler Grubu "adı altında bir araya gelen grup "D" Grubundan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yenen, Ferruh Başağa, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Nejat Melih Devrim, Fetni Karakaş"dan oluşmuştur. İlk sergilerini 1941' de açan Yeniler grubu ilk kez belli bir görüş açısı çevresinde bir araya toplanmış sanatçılar olarak dikkati çekmişlerdir" (Ersoy Ayla, 1996: 28).

"Türk resmine 1950-60'lı yıllarda bir "yerellik ve evrensellik geriliminin" yön verdiği söylenir sık sık, buna göre" D Grubunun evrenselci ("aşırı Batılı " olarak da okunabilir bu) anlayışına karşı 1950'lerde yerel/ ulusal temalarına odaklanan, geleneklerden yaralanmaya yönelen bir eğilim belirlemiştir" (Koçak, 2007: 7).

Yeniler Grubu'nu oluşturan sanatçıların biçim ve konu alanında önceki resimlere benzemeyen resimsel tavırları vardır. Halk yığınları, sokak yaşantısı ve işçiler başlıca konularını oluşturmaktaydı. Ama bir süre sonra gruptan Avni Arbaş, Selim Turan, Nejad Devrim ve Abidin Dino Fransa'ya giderler ve geri dönmezler. Nuri İyem ve Ferruh Başağa soyut sanat arayışlarına yönelirler.

Grup, 1952’de dağılmaya ve Türkiye Ressamlar Cemiyeti’ne katılmaya karar vermiştir. Bu dağılmadaki başlıca etken, grubun toplumsal içerikten uzaklaşarak soyut resme yönelmeleri olmuştur.

2. 2. 4 On’lar Grubu

Onlar Grubu’nda; ulusallık, geleneksel halk kültürünü kaynak alarak özgünleşmeye gidilmesi düşüncesi egemendir.

“Bedri Rahmi Eyüboğlu o yıllarda akademinin atölyesini yönetiyordu. Bu yakınlık nedeniyle fakülteadaki bazı odalarda bu sanatçının gerçekten önemli sayılabilecek bazı tabloları asılıydı. Fransız ressam R. Dufy’nin üslubuyla yakınlık kurduğu dönem aşılmış, yoğun bir folklor tutkusu baş göstermişti. B. Rahmi’nin biraz da şiirleri ve yazılarından kaynaklanan popüler ünü ve öğrencilerini bir hayli etkileyen aşklarla dolu bohem yaşantısını ben de ilgiyle ancak uzaktan izleyebilmişim. Folklor tutkusu yaygın bir illetti ve başı da bu sanatçı çekiyordu” (Tansuğ, 1988: 15).

Sezer Tansuğ Onlar Grubu’nun anlayışını anlatmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve on öğrencisi doğu-batı sentezi doğrultusunda resim çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Türk resminin tanınmış birçok sanatçısı grubun üyelerinin arasında yer alırlar.

Sezer Tansuğ grup için şunları da yazmıştır:

“B. Rahmi atölyesi sonradan kendilerine On’lar adını veren öğrenci kuşağı hareketine ocak olmuştur. On’lar arasında sözü ilk ağızda edilmeye değerler Orhan Peker ve Nedim Günsür’du. Orhan Peker’in teknik ve duyarlılık yönünden diğerlerini aşan bir etkinlik kuracağı belliydi. O sıralar Avrupa ve Amerika’da baş gösteren taşist (Lekeci) akımla geometrik hayvan stilizasyonları uygulanarak en iyi bağdaşan yine oydu. Gerek bu eğilim gerekse Amerika’da daha önce başladığı söylenebilecek olan soyut ekspresyonizme uygun görülen işler Ömer Uluç’un bazı çalışmalarında görüldü” (Tansuğ, 1988: 15).

Orhan Peker, lekeci-renkçi anlayış ile yaptığı resimleri hayvan figür soyutlamalarıyla ve özellikle at başları çalışmış ve rengi ön planda tutmuştur. Hayvan resimlerinin yanı sıra bozkır manzaraları da çalışmıştır. Fikret Otyam resimlerinde Güneydoğu Anadolu göçerlerini, yalın bir ifade içinde işlemiştir. Osman Oral, yöresellik anlayışına bağlıdır. Karadeniz yöresinin resimlerini çalışmıştır. Dış hat çizgilerle oluşturduğu resimlerinin içlerini açık tonlarla doldurmuştur. Leyla Gamsız, Anadolu ve batı sanatını sentezler,

figür soyutlamalarında renk ve leke ögesi ile oluşturduğu resimlerinde yer yer deformasyon giderek dışavurumcu tavrı ile resimlerini oluşturur. Mehmet Pesen resimlerinde folklorik Anadolu halk süslemeciliğini kullanır, özgün hale getirir. Mustafa Esirkuş'un koyu mavi deniz tonlarından oluşan paletinde folklor etkinlikleri yaygındır. Onlar Grubu içinde olan Nedim Günsür, dramatik ve simgeci üslubuyla sosyal içerikli ve figüratif çoğunluklu resimler yapmış, madenciler bazı resimlerinin konusu olmuştur. Günsür son yapıtlarında lunapark ve bayram yerlerini konu alır. Kent ve kıyı görünümünün yanı sıra, eserlerinde anten detayları dikkat çekicidir.

Bedri Rahmi, Batının boya tekniğine geleneksel Türk motiflerimizi katarak bir senteze ulaşmaya çalışmıştır. Grubun ortak amacı geleneksel sanatlarımızdan yola çıkarak özgün olmaktır. On kişiyle kurulan grup üyeleri otuz üyeye ulaşmıştır. Grup, konu anlatım ve teknik olarak özgünleşmiştir. Dönem için yeni bir soluk olarak görülmüştür.

Kaya Özsezgin, grubun resim sanatımızdaki yerini şöyle ifade etmiştir:

“Grubun kurucu üyelerini oluşturan ilk on kişi (Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız Sarptürk, Nedim Günsür, Saynur Kıyıcı, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, Dvy Stangali, Fahrünnisa Sönmez ve Maryam Özacul) arasından, zamanın yıpratıcı ve eleyici etkilerine direnerek varlık göstermiş olanların ve ikinci toplu sergide onlara katılmış olanlar (Alis Aş, Turan Erol, Dhsan Dncesu, Antranik Kılıç, Edith Leitner, Osman Oral, Fikret Otyam, Orhan Peker, Meryem Palavan) arasından, resim sanatımızda yer etmiş isimlerin süzülerek sanat sahnesinde etkin yerlerini almış olmaları, “Onlar Grubu”, Türk Resim Sanatı Tarihi’nde önemli bir yere sahiptir. 1954 yılından sonra grup üyelerinin düzenli etkinlik göstermemesi ve sanatçıların kişisel sergilere ağırlık vermeleri sonucu grup işlevini kaybetmiştir.” (Özsezgin, 1928: 18). Onlar Grubu ilk sergisini Güzel Sanatlar Akademisi’nin yemekhanesinde açmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MODERN TÜRK RESMİ'NDE SOYUT EĞİLİMLER ve GELENEKSEL İZLER

Türk resim sanatı, 1950'den itibaren Batı'da oluşan yenilikçi akımları takip etmiştir. Henüz yeni olan Türk resminde kendi özgünlüğünü oluşturma çabaları bulunmaktadır. Batı'daki gelişmelerin paralelinde, günümüze kadar uzanan süreçte, farklı plastik dillerle yeni bir boyut kazanma gayreti içindedir.

Soyut (Abstract) kökeni Latince "abstrahere" kelimesidir. Soyut sanat, sanatçının kendi iç dünyasına dönüşümüdür. Sanatçı kendini keşfeder; nesnel olmayan, sadece düşünce ve duygularda var olan her şey soyut sözcüğünü anlatır. Resmin konusu kendi olur. Renk ve kompozisyon, sanatçının iç dünyasının biçimlenmesiyle oluşur. Özgün ve özgür ifadeyle eser üretir. Görünen yani gerçek objeler sanatçının gerçeği değildir. Klasik resimdeki gibi perspektif ve derinlik ön ve arka plan bilgileri önemini kaybetmiştir. Matematiksel bir anlam içerir. Görüldüğü gibi soyut resmin sınırsız anlatım alanı bulunmaktadır. Soyut sanat daha çok evrensel bir tutum içindedir.

1900'lerden itibaren Avrupa resmindeki yeni arayışlar soyut sanatı olgunlaştırır. Batı'da soyut sanat Kandinsky'nin 1910'larda yaptığı lirik resimle başlar. Kandinsky soyut sanatı gündelik yaşamın ötesinde görmüştür. Sonsuz bir evrensel ruh ile betimleyip, doğayı taklit etmeyi bırakmıştır. Kandinsky'nin bu arayışları soyut resmin ve soyut sanatın başlangıcı olarak bilinmektedir.

Soyut sanatın başka bir öncüsü ise Rus ressam Kazimir Malevich'tir. Sanatın maddi gereksinimleri tatmin edecek bir araç olmadığını savunur. Paul Klee, soyut sanatın bir başka temsilcisidir. Mondrian, görünenin gerisindeki gerçekliği arar. Mondrian için, soyut sanat manzara değildir.

Yalnız Avrupa'da değil Amerika'da da soyut sanatın izleri belirmiştir. Soyut Dışavurumcu olan Pollock, eylem resmi yapar; Rothko, olağanüstü bir renk alanı oluşturur. Amerikan resim sanatında başlayan soyut dışavurumcu anlatım 1940'lı yılların sonlarında başlayıp 1950'lerde egemen bir eğilim haline gelmiştir. Soyut dışavurumculuk, ressamların gerçek nesnelere yerine kendilerini sadece renk ve şekillerle ifade ettikleri bir tür soyut sanattır.

Türkiye'de soyut sanatın başlamasına hazırlık olarak, Müstakiller, “D Grubu” sanatçıları 1933’te Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu bir araya gelerek “D Grubunu kurmuşlardı. Empresyonist eğilimlere karşı kübist ve konstrüktivizm (yapısalcılık) ve sağlam bir desen anlayışını benimsemişlerdi. Sezer Tansuğ şunları yazmıştır:

“Kübist akımın modern soyutlamalara dönüştüğü fikrine sahip olan Nurullah Berk, soyut resim denemelerinden yanadır. 1949 yılında düzenlenen 11. Devlet Sergisi'nde 'Aşk' adını taşıyan soyut figüratif düzenlemesiyle birincilik ödülünü Ferruh Başağa'nın kazanmasıdır. Paris'te yaşayan Nejat Devrim, Selim Turan ve Fahrünisa Zeid'in soyut çalışmaların göbeğinde bu akıma katılmalarının yanı sıra Türk Plastik Sanat çevrelerinde gerek akademi içi, gerekse dışında bu akım Zeki Faik İzer, Nuri İyem gibi sanatçılar tarafından büyük ölçüde desteklenir. Fakat soyut sanatın yerel, ulusal geleneklerin özümsemişi "somut" bir temele oturması gerektiği hakkındaki görüşler olaya genel olarak biçim ve yüzeysel doku açısından yaklaşan sanatçılarla tartışmalara neden oluyor. Fakat bu arada soyut resime yönelik resim çabalarının temelinde bazen renk unsuruna ağırlık kazandırmış olan figüratif; eğilimlerin bulunduğu dikkat çekilmelidir” (Tansuğ, 1993: 251).

Ülkemizde soyut sanatın benimsenmesi sanatçılarımıza göre de farklılıklar da göstererek gelişmiştir. Figüratif resimler yapan sanatçılarımız bile soyut resim denemeleri yapmışlardır. Sezer Tansuğ Çağdaş Türk Sanatı adlı kitabında soyut sanatın geliş sürecini şöyle ifade etmiştir:

“1950’li yıllarda özgürlükçü demokrasinin, ülkenin sanat yaşamına Batı’daki sanatsal akımları ve yenilikleri günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirdiğini görüyoruz. Türkiye’de resim ve heykel sanatının hızla soyut sanat akımlara girdiği dönem budur. Gerçi Batı’daki modern sanat akımları izlenerek deformasyon ilkesine daha öncesinde uyulmuştur; fakat sanatçıların kişisel eğilimlerine farklı yönler araştırdıkları dönem 1950 sonrasında. 1940 yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile 1950’li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır. Türk sanatçılarının soyut sanata bu denli ilgi duymaları, kuşkusuz yeni bir çıkışın açılması demektir. Fakat başlıca sorunlardan biri, bu yeni akımları halka benimsetebilmektir. Ankara’da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi’nde, Adnan Çoker’le Lütfü Günay’ın ortak açtıkları ve “sergi

öncesi'' diye adlandırdıkları ilk soyut sanat sergilerinden biri, resmin bir düşünce işi olduğunu vurgulayan yazılı açıklamaları da kapsıyordu“ (Tansuğ, 1986: 246).

Türk sanatçıların çağdaşla tanışması Cezanne doğrultusunda gelişir. Soyut sanatın bize gelişi ise 1928'lerden sonra başlar. Batı resim akımları belli süreçlerini tamamladıktan sonra soyut sanata geçiş yapmıştır. Felsefi ve bilimsel geçerliliği vardır. Kandisky ile başlayan bu süreç bizde ancak 1950'li yıllara denk düşer.

Ülkemizde ilk soyut eğilimler geometrik-non figüratif çalışmalarla başlamıştır. Renk soyutlaması ise müstakiller ve D Grubu'nda görülmeye başlamıştır. Fakat renk soyutlamasına dayanan dış vurumcu anlatım bizde fazla ilgi görmemiştir. Renk soyutlamasında, renk doğal betimlemeden kurtulur ve duygunun dışavurumunda araç olur. Işık renkleri bilimsel olarak çözülmeye başlanmıştır. Renk soyutlaması, biçime etki etmiştir. Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi adlı kitapta konu şöyle ifade edilmiştir:

“19. yüzyılda Avrupa sanatının renk sorunlarına dayandığını, kesin olarak biliyoruz. Dolaylı olarak renk soyutlamasının biçim bozmasının, Kübist, biçim bozmasından önce olduğu da anlaşılabilir” (Berk-Turani, 1981: 172).

İslam sanat anlayışında, soyut sanatın varlığını hissederiz. İslam geleneğinde figürün olmaması iki boyutlu sanatlarla sınırlı kalmasına neden olmuştur. Ülkemizde zaten soyut sanata yakın bir anlayış söz konusudur. Folklorik öğeler ve dekoratif sanatlar olarak adlandırılan geleneksel sanatlarımızda form ve desende fazlalıklarından arındırma, tek çizgiye indirgeme geleneği bulunmaktaydı.

Türk resmi modern akımı takip ederken, bir yandan da öz hali, yerel motifler korunmak istenmiştir. Soyut resmi geleneksel sanatlarla, yöresel ve folklorik motiflerle yorumlayan sanatçılarımız olmuştur.

Zeki Faik İzer, Sabri Berkel Abidin Dino, Avni Arbaş Selim Turan, Cihat Burak, Ömer Uluç, Hamit Göreli, Ercüment Kalmık ve Zahit Büyük İşleyen gibi ressamlarımız doğadan soyutlama yapmışlardır. Minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh'un kent ve menzil kroki tasvirleri ile Devrim Erbil'in kuşbakışı manzara resimleri benzerlik gösterir. Kâbe resimleri ile hat örneklerini modernleştiren Erol Akyavaş, resim yüzeyinde tasavvufi motiflere uzanan geleneksel nakış öğelerini ve geometrik planları kullanmıştır. Burhan Doğançay bazı resimlerinde lirik soyut düzenleme yapmıştır. Şemsi ve Maide Arel'in çalışmalarında figüratif soyut yorumlamalar bulunmaktadır. Bedri Rahmi ve Eren

Eyüboğlu soyut figüratif çalışmalar yapmıştır (Resim 36). Bu resimlerinde folklorik nakışları kullanmışlardır.

Yüksel Aslan'ın fantastik dünyasından oluşturduğu soyut resimleri oldukça ilgi görmüştür. 1955-1960 Sezer Tansuğ Çağdaş Türk Sanatı kitabında Yüksel Aslanın çalışmalarını için Mehmet Siyah Kalem ile üslup birliğinden söz etmiştir.

“Türkiye’de eski hat, Karagöz ve Fatih Albümündeki Mehmet Siyah Kalem imzalı resimlerden esinlenerek özgür bir çizgi üslubu geliştiren ve bu üslup anlayışını fallik-erotik temalarıyla birleştiren Yüksel Arslan” (Tansuğ, 1986: 258).

Nurullah Berk'in soyut biçim tecrübeleri bulunmaktadır. Nejat Devrim, Selim Turan, Zeki Kocamemi, Turgut Zaim, Edip Hakkı Köseoğlu, Ali Avni Çelebi, Mahmut Cüda, Malik Aksel gibi sanatçılarımız bu süreçte kendi çizdikleri yolda ilerlemiştir. Bir başka sanatçımız Fahrinüsa Zeid ise soyut nonfigüratif, yön çizen özgün eserler yapmıştır.

Soyut resim büyük etki ile yayılır. Soyut akımın farklı dallarını ve anlayışını benimseyerek çalışan ressamalar olarak karşımıza çıkan isimler arasında; İstanbul’da Z. Faik İzer, Halil Dikmen, Nuri İyem, Cemal Bingöl, Ankara’da; Lütfü Günay, Adnan Turani ve Cemil Eren bulunmaktadır. Ülkemizde soyut eğilimlerin genel anlamda, çizgisel biçim bozmaları, kübist biçimlendirme yöntemleri ve fovist yaklaşım yönünde olduğu düşünülmektedir. Soyut sanat içinde yer alan sanatçılarımızdan, kesin olarak tek bir soyut anlayış içinde çalışmalarını sürdüren sanatçılarımız yok denenecek kadar azdır. Bu nedenle soyut sanatı iki ana alt başlık altında özetleyebiliriz.



Resim 35: Aliye Berger, İhtihsal, 1954.

3. 1 TÜRK RESİM SANATINDA GEOMETRİK SOYUTLAMA

Türk resminde geometrik soyutlama kübizm etkileri sonucunda gelişir. Batı'da kübist akımın başlaması ile ülkemizde de geometrik düzenlemeler ve yaklaşımlar sanatçılarımızın eserlerinde yer almaya başlar. Sanatçılarımız geometrik soyut çalışmalarında, nesnelere renkle bölerek, geometrik renk planları yapmışlardır. Süreç içinde geleneksel Türk motiflerini de kullanmışlardır.

İlk geometrik soyut "1947'lerde "Aşk" adlı yapıtı ile Ferruh Başağa, modle'yi resminde terk etmesine rağmen, figürü resminin ana konusu olarak muhafaza ediyordu. Hamit Görele de, büyük, düz yüzeyler haline getirdiği sembolik nesne biçimlerini tual yüzeyine dağıtarak bir çeşit düzenleme yapıyordu. Yazdığı yazılarda da rengin önemine işaret etmekle birlikte, resimlerinde geometrik olarak soyutlanmış biçim renkten ağır basıyordu" (Berk- Turani, 1981: 175).

Hamit Görele, sembolik nesne ve biçimlerden oluşturduğu düzenlemelerini tualle aktarmıştır. Renk önemliydi ama resimlerinde biçimi renkten daha ön planda kullanmıştır. Refik Ekipman ilk düzenlemelerinden farklı olarak 1963 sonrası üç boyutlu geometrik-soyut motifin arka planında bir nesne izlenebiliyordu. Cemal Bingöl çalışmalarını oluştururken figüratif anlayıştan uzak, geometrik bir anlayışı benimsemiştir. Resimleri matematiksel bir sınır içinde geometrik biçimlerden oluşturmuştur. Sabri Berkel resimlerinde geleneksel motifler kullanmış, geometrik soyutlamalar yapmıştır. Adnan Turani ve Adnan Çoker, geometrik soyut çalışan ressamlarımızdandır. Adnan Çoker'in, geometrik biçim düzenlemelerinde, Anadolu Selçuklu mimarisinin izleri görülür. Sezer Tansuğ'un analizi dikkat çekicidir:

"Adnan Çoker, kendi sanatsal gelişimini üzerinde geometrik biçim düzenlemeleri ve renk derecelenmeleri elde etmenin sınırlarını, Anadolu Selçuklularının mimari ve geometrik tezini kaynak verilerinde bulmuştur" (Tansuğ, 1986: 278).

Geometrik non-figüratifin çalışmalar Türk resim sanatında modernleşmeye doğru gelişen üslup oluşumlarıdır. Gelişim süreci Batı'dan farklıdır. Batı, kübizmin ilerleyişinden sonra soyuta varmıştır.

“Picasso-Braque kübizmin ilerleyişinden sonra soyuta varmıştır. Geometrik non-figüratif bir etki hissedilmez. Nesnenin varlığı görülür. Salt soyut anlatıma, nesnenin renk yolu ile parçalanarak varılmıştı” (Berk-Turani, 1981: 170).

Soyut resim alanında geometrik soyutlama yapan ressamlarımızın arasında, Maide Arel ve Şemsi Arel, geleneksel izleri takip eden Abidin Elderoğlu'nun eserleri de görülmektedir.

“Soyut resim alanında geometrik kompozisyon yöntemlerini zaman zaman başarıyla vurgulayan çift Maide Arel ve Şemsi Arel'dir. Oldukça yaşlı sanatçıların 1960'lardan sonra, soyut resim çalışmalarında eski Türk kaligrafi geleneklerini canlandıran yapıtların üzerinde ayrıca durulmaya değer. Abidin Elderoğlu bu yönde başarılı bir ressamdır. Soyut kompozisyonlara eski kaligrafik unsurlarını barındıran biçimler, kıvrak bir hareket ritmiyle özgün motiflere dönüşürler” (Tansuğ, 1986: 278).

3. 2 TÜRK RESİM SANATINDA LİRİK SOYUTLAMA

Resimsel lirizm, sanatçılarımızın iç dünyasındaki duygularının hareketi ve sesleri gibidir; ritmi vardır. Sanatçının ifadesi boya ve fırçalarıdır. Renk önemlidir. Yepyeni duyguların coşkusu ya da durgun oluşumudur. Fakat çalışma bittiğinde sanatçının önceleri aklına bile gelmeyen renk, resimsel bir değer olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, gördüklerini değil görmediklerini çizmektedir. Lirik soyutlama için, *“Bu oluşum yazınsal özellikler taşıyan boyasal bir savaştır” demiştir. Berk—Turani*

“Lirik soyut anlatım, yazınsal özellikler taşıyan boyasal bir savaştır. Fransızların motifsel lekeçiliği ile Amerikalıların motifsiz, rastlantısal lekeçiliği de gene bu anlayış içinde sınıflanır. Bizde lirik non-figüratif resim yapanlarda bu iki değerlendirme de görülür. Daha önce denildiği gibi bizde 1953'lerde Ankara ve İstanbul'da yapılan non-figüratif çalışmalar, geometrik bir kuruluşu yansıtmaktadır ve soyuta da böyle girilmiştir. Ülkemizin dışında bu anlayışa yani non-figüratife giren ressamımız ise, Batıdaki gelişime uygun olarak lirik bir soyutlamadan ulaşmışlardır. Bu oluşum yolu, doğal, zorlamasız ve rengin nesnelere parçalayan yazınsal notları ile bunların bağlantılarının yarattığı resimsel dokuya dayanmaktadır. Bu nedenle burada soyutlamadan soyuta geçiş, doğal bir oluşum olmaktadır” (Berk-Turani, 1981: 191- 192).

Soyut çalışmaları ile bilinen Nejat Devrim, lirik non-figüratif çalışmalarında *”Tuval yüzeyinde bir çeşit savaşçı durumunda görünen boyasal öğelerin, durulup motifsel bir öge değin çalışmasını sürdürmektedir. Kısacası onun lirik anlatımı, bir çeşit didinmeye tahribe, parçalamaya dayanmaktadır. Eğer bu çalışmalarına 1945’lerde başladığı dikkate alınrsa onun ve Selim Turan’ın, bizdeki ilk lirik non-figüratifleri oldukları ortaya çıkar. Nejat’ın çalışmalarında bir ön fikrin, akılcı taslakçı bir anlayışın ya da bir dış etkinin önemi olmayacağı, daha doğrusu yer alamayacağı açıktır. Nejat, bu görüşünün paralelinde gravür de yapmıştır. Selim Turan’ın da çalışmalarında aynı boyasal savaş anlayışı saptanıyor. Bu lirik, boyasal savaşta, tuvali yormadan sonuca ulaşmak bir serüvenden farksız olduğundan, öyle bol yapıt vermeyi düşünmek hayalcilik olmaktadır”* (Berk-Turani, 1981: 208- 209).

Lirik soyutlama çalışmalar yapmış olan sanatçılar arasında; Şemsi Arel, Abidin Dino, Sabri Berkel, Abidin Elderoğlu, Şevket Arman, Fahrünnisa Zeid ve Devrim Erbil lirik soyutlamalarında geleneksel sanatlardan yararlanmışlardır. Z. Faik İzer 1950’den itibaren Lirik Non- Figüratif çalışmalarında çok renklidir. Ersoy, İzer’in resimleri için, kıvrak ve hareketli yorumunu yapmıştır:

“Sürekli arayışlar içinde resimlerinde ritim hareket ve renk en önemli üçlü öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Ritmik devingen formlar yer çekiminden kurtarılmış gibi statik formlar üzerinden her yöne dağılarak yayılırken, kimi zaman birbirine dolanmakta, kimi zaman da kıvrak dönüşlerle birbirinden uzaklaşmaktadır. Geleneksel sanatların etkisi olarak yapıtlarında yaldıza da yer veren Z. F. İzer çok renkçi bir tavırla kontrast renkleri çarpıcı bir şekilde kullanmıştır” (Ersoy, 1996: 48).

Lirik Non-Figüratifler çalışan sanatçılarımızdan bazı isimler; Nejad Devrim, Fahrünnisa Zeid, Adnan Turanî, Selim Turan, Lütfü Günay, Burhan Doğançay, Güngör Taner, Hasan Pekmezci, Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Devrim Erbil ve Adnan Çoker’dir.



Resim 36: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Düşünen Adam, 1953.

3. 3 GELENEKSEL SANATLARDAN İZ TAŞIYAN ÇAĞDAŞ TÜRK RESSAMLARI

Turgut Zaim: Türk resim sanatının önemli ressamlarından 1906'da İstanbul'da doğan ressam 1920'de bugünün Mimar Sinan Üniversitesi'nde öğrenimine başlamıştır. Zaim yurda döndükten sonra, resimlerinde geleneksel sanatlardan beslenerek, bu tarz çalışmalara yönelmiştir. Turgut Zaim, Türk geleneksel orta oyunu ve onu seyreden insanları, minyatürü hatırlatan bir üslup ile yorumlamıştır. Minyatür ve geometrik

yapıdan faydalanmış figürün genel yapısını kullanarak sadeleştirmiştir. Geleneksel motifleri, ilerici bir anlayış ile uygulamıştır.

Turgut Zaim, 1930-31 yıllarından itibaren pastel, suluboya boya, yağlı boya resimleri dışında, çinko ve linol tekniğinde özgün baskı resimleri ile o dönemde Türkiye’de ilke imza atmıştır.



Resim 37: Turgut Zaim, Yörükler Köyü, 1955.

Zaim’in, Ortaoyunu gibi resimleri ilk yapmış olduğu eserleridir. Yörükleri, Avşarları ve köylü figürlerini günlük yaşamlarını konu olarak işlerken minyatür ve halk resimlerini hatırlatan, farklı gerçekçi sayılabilecek bir üslup kullanmıştır.

Minyatür resim sanatındaki renkler onun resminde de hissedilir. Resimlerde, açık-koyu (ton farkı) baskındır. Böylece iki boyutluluk ve yüzey algısı oluşur. Renk paletinde, yeşil, kırmızı, turuncu, mavi ve zıt tonlarını yoğunlukla kullanmıştır. Figürlerin her birinin

bakış yönü farklıdır. Yörükler Köyü adlı eserinde yine Anadolu'nun günlük yaşamından oluşan Yörük yaşamı ve Yörük kadınlarını yorumlamıştır.

Erol Akyavaş: Sanata Akademi'de, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yanında konuk öğrenci olarak başlamıştır. Sonrasında Floransa ve Paris'te Lhote ve Léger'in atölyelerinde devam etmiştir. Akyavaş, Türk resim sanatında İslam anlayışıyla birlikte, inanç ve ruhsal zenginliği efsanelerini yorumlar. Dinsel ve tinsel temalara çağdaş bir yorum getirirken modern sanatla birlikte özgünleşebilen ender sanatçılardandır. Serbest leke çalışmalarına ve kaligrafiye ilgi duymuş, simgelerle soyut dili tercih edip üslup oluşturmuştur.

Mimari öğelerden etkilenir. Resimlerinde minyatür etki gözlemlenir. Son çalışmalarında ise ışık etkin güce sahip olmuş, simgeleri azaltmış, renk ağırlık kazanmıştır. Tasavvufi dinginlik resimlerinde hissedilmeye başlandığında 1970'lerdir. Erol Akyavaş'ın ayrıca Matrakçı Nasuh'un minyatürlerindeki iki boyutlu yani perspektif olmayan menzil kale çadır gibi desenlere benzer resimleri bulunmaktadır. Akyavaş resimlerinde, gerçek ayrıntıları dışında manevi bir anlam yükleyerek resimler. Sezer Tansuğ Türk Resminde Yeni Dönem adlı kitabında tasvirlere değinmiştir:

“Matrakçı Nasuh'un Bağdat'a uzanan eski sefer yolu üzerindeki kentler ve kasabaları tasvir yapılan menzil minyatür-krokileri diğer bazı sanatçıların kuşbakışı modern, yeni İstanbul peyzajları oluşturma yöntemlerine de kaynak olmuştur” (Tansuğ, 1988: 7).



Resim 38: Erol Akyavaş, Kuşatma, 1982.

Fahrelnisa Zeid: 1901'de Büyükdada'da doğmuştur. Sanatçı bir ailede büyümüştür. Kardeşi Cevat Şakir Kabaağaçlı yazardır. Ressam olan diğer kardeşi Aliye Berger'dir. Eşi yazar İzzet Melih Devrim'dir. Oğlu ressam Nejad Devrim'dir. Ayrıca tiyatrocusu olan Şirin Devrim'in annesidir. Seramik sanatçısı Füreyya Koral da yeğenidir. Akademiden mezun olmuş sanatçılar arasındadır. Sanatçı, resim öğrenimine Paris'te eğitim aldıktan sonra, İstanbul'daki Namık İsmail Atölyesi'nde devam etmiştir. Emir Zeid ile evlenerek prenses unvanını almıştır.

D Grubu ile çalışır, grupla sergilere katılır. İlk kişisel sergisini Maçka'daki evinde 1944 yılında açmıştır. Paris, Londra, New York ve Brüksel gibi şehirlerde sergiler açmıştır. 1976 yılında Amman'a yerleşmiş ve kendi adını verdiği enstitüyü kurmuştur.



Resim 39: Fahrelnissa Zeid, Cehennemim, 1951.

Coşkulu ve enerjik kompozisyonları ile tanınan Zeid'in kendine özgü resim dili, tek üslup ile anlatılamaz. Zeid'in bir dönem portre ve figür çalışmış olduğu bilinmektedir. Tuvalini vitray gibi bölümlere ayırarak her bölümü mozaik şeklinde boyamıştır. Ölü doğa ve güncel yaşamdan yorumlamalar yapmıştır. Lirik-soyut bir anlatım ile resmetmiştir. Zeid dönemin modern ve soyut sanatının öncü temsilcilerindendir. Soyut Kompozisyonu ilk soyut olmalarıyla değil gelenekle modern sanatın ancak soyutlama ile bir araya gelebileceği görmesi önemlidir. Burada duygu düşmesi görsel ve optik etkinin varlığı Zeid'in çalışmalarında görülür. Matisse ve sonrasında Pollock'un resimlerinde görülen odak noktası; soyutlama ve figürleri gerçekçi bir tasvir olmayışı Zeid'in resimlerinde de izlenir. El sanatlarından yola çıkarak seçtiği motifleri yapıtlarında Batı'nın teknikleriyle birleştirerek kullanmıştır.

Abidin Elderoğlu: Ressam 1926 yılında İstanbul Öğretmen Okulu'nu bitirir. 1930 yılında Paris'e gider. Burada André Lhote ve Albert Laurens atölyelerinde iki yıl çalışır. Yurda döndükten sonra bir süre resim öğretmenliği yapar. 1940'larda doğaya bağlı renkçi bir anlayışı benimser. 1950'lerden sonra çizgiyi kaligrafik bir kompozisyon düzeni içinde çalışır.

Eski yazının kaligrafik özelliklerini kullanarak soyut eserler yapan Abidin Elderoğlu özellikle resimlerinde, çizginin sürekliliğini ve kıvraklığı işlemiştir. Son dönemi 1960'larda başlar; çizginin sürekliliğini gösteren düzenleme doğaya olan sevgisi ve

biçimsel özelliklerine duyduğu ilgiyi soyut kaligrafik çalışmalara dönüştürmüştür. Elderoğlu, eserlerinde hat yazı sanatı birimlerini enerjik ve devingen aşamaya taşıyarak plastik unsurlarla anlatır ve bütüne dönüştürür.

Hareketli işlek, formlar çalışmış, his ve iç dünyasındakileri sanat gücünü, geleneksel sanatlardan beslenerek harmanlayarak çağdaş ve özgün üslup dilini oluşturmuştur.



Resim 40: Abidin Elderoğlu, Sonbahar, 1964.

Şemsi Arel: Şemsi Arel, Ruhi Arel'in oğludur. Resim sanatını babasından öğrenmeye başlamıştır. Eğitimine Ankara'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde devam etmiştir. İbrahim Çallı ile çalışmaya başlar ve öğrencisi olur. Eğitime devam etmek için Paris'e gider. Paris'te sanatından etkilendiği Lhote ve Léger gibi ressamın tam soyut olmayan ve kübist tavrından etkilenmiştir. Figür için, daha çok hacim kullanır. İlk çalışmalarında içsel yansımaları ile kübizme etkili ve değerler abartılı olmayan yalın biçimleri aza indirgenmiştir. Soyut düzenlemeler yapar. Formlar üzerinde farklı arayışlar da bulunur. Şemsi Arel'in resim anlayışı değişken ve yenilikçidir.(Resim 41)

”Geometrik non-figüratif bir anlayışla, katı ve donuk formlarda soyut bir yazıyı resimlerine motif olarak Şemsi Arel (1906-1982) rast gele ve içgüdüsel olarak değil tam

tersine bilinçli bir şekilde hat sanatından aldığı öğeleri resimlerine kompozisyonlarını daha akılcı ve dengeli bir şekilde düzenlemiştir” (Ersoy, 1996: 34).



Resim 41: Şemsi Arel, Geometrik Armoni, 1960.

Sarı ve siyahtan oluşan yeşili, gri ve mavi zeminleri çarpıcı olduğu kadar akıl doludur. Türk hat sanatını çağdaş bir görüşle ele aldığı gibi, geometrik soyut bir anlayışta düzenlemelere de yönelir.

“1960’larda o da Abidin Elderoğlu ve Şemsi Arel gibi eski Türk kaligrafi geleneğini canlandıran öğeleri kıvrak bir hareket ritmiyle özgün motiflere dönüştürerek resimlerinde kullanmaya başlamıştır. Arapçayı çok iyi bilmesi, bu tür çalışmalarında gösterdiği üstün performansın kaynağını oluşturur. Siyah kalın çizgilerle şekillendirilmiş kaligrafik özellik taşıyan biçimlerinin araları çok renkli armonik, pastel tonlamalarla boyanmış yeşil, eflatun, pembe renkler üçgen ve daire gibi veya dikdörtgenlerin geometrik formları oluşturduğu alanları birbirinden ayırırken resmin bütünü içinde bir denge sağlayacak şekilde yerleştirilmiştir” (Ersoy, 1996: 34).

Şevket Arman: Paris Ulusal Sanat Akademisi'nde eğitim gören Şevket Arman 1950'li yıllarda başlayan soyut sanattan etkilenir ve soyut resim alanında özgün çalışmalar yapan ressamlarımız arasında yer alır. Kaligrafi sanatı ile resmi uzlaştırmıştır. Kompozisyonlarında; figüratif, geometrik ve kaligrafik kurgulu öğeler mantıksal bir düzenleme içinde, dengeyi oluşturmuştur.

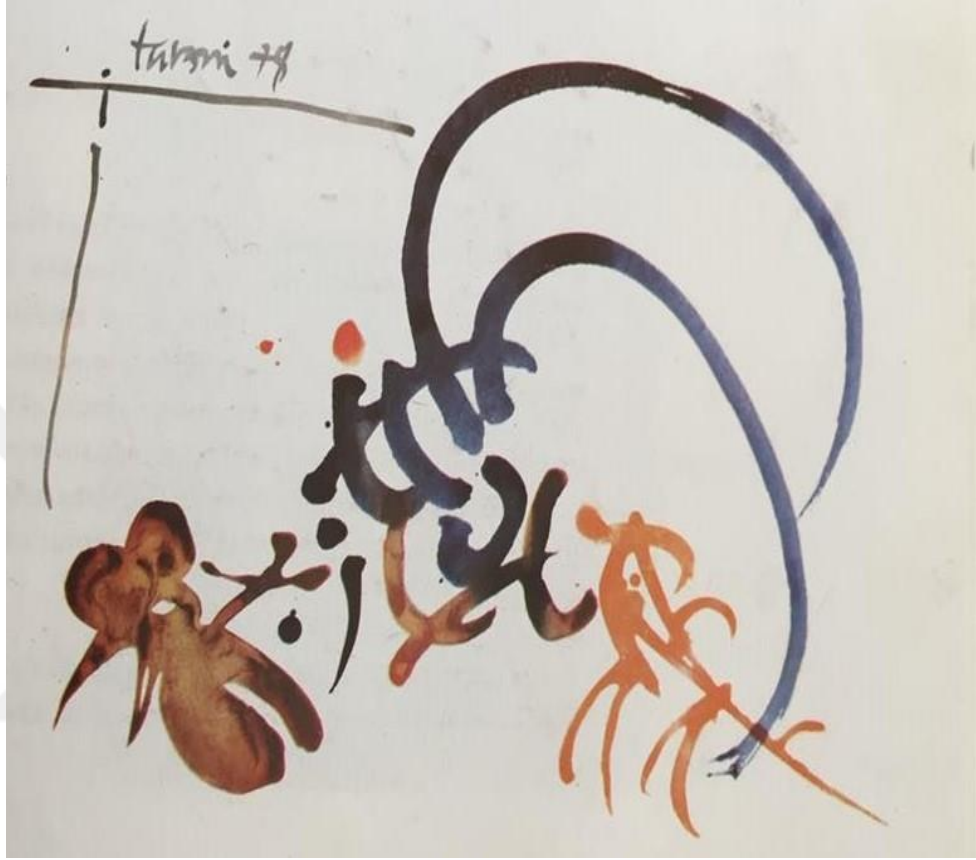
Girgin istiflemesi ile kompozisyonlarında artık hiçbir öge çıkarılıp eklenemez, hiçbir şey tesadüfe bırakılmamıştır.



Resim 42: M. Şevket Arman, Mevlam, 1968.

Adnan Turani: Şevket Dağ ve Şükrü Özaltan'dan ders alır. Burada Turani'nin misafir öğrenci olarak Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitmesine karar verilir. Akademide çıplak modelden çalışmalar yapan sanatçı arada bir Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesini de ziyaret etmiştir. Turani, Gazi Eğitim'in Resim Bölümü'nde okumuştur. Devlet bursunu kazanarak Münih'e gitmiştir. Onun soyut çalışmalarının yetkin alt yapısının temelleri bu yıllarda Trökes'le tanışmasıyla atılır. Turani, soyut biçimleme mantığını da böylelikle çözmeye başlamıştır. Almanya'da kaldığı yıllarda resim dışında müzik ve felsefe ile de ilgilenen Turani, geleneksel sanatlara ilgi duymuş ve ulusal kaynaklardan beslenmenin doğru olacağı düşüncesini de savunmuştur. Turani aynı zamanda sanat tarihçisidir. Ressam, bu yönüyle de Türk sanatına katkıda bulunmuştur.

Prof. Dr. Adnan Turani, 1970'lere kadar süren soyut dönemi ve renk arayışlarında, kültürel kaynaklara yönelmiştir. Adnan Turani'nin lirik soyut bir anlayışı benimserken, rengi kullanmıştır. Kaligrafik bir anlatıma yönelmiştir.



Resim 43: Adnan Turani, lirik soyutlama, 1978.

Hamit Görele: Gümüşhane'de başladığı orta öğrenimini İstanbul'da tamamlar. Küçük yaştan beri resim sanatına ilgi duymuştur. Akademi'ye yazılır. Çallı ve Hikmet Onat'ın atölyelerinde eğitime devam etmiştir. Devlet bursuyla Paris'e gitmiş; çağdaşı birçok ressam gibi Julian Akademisi'nde ve André Lhote atölyesinde çalışmıştır.

Kendi deyişle Cézanne, Matisse ve Bonnard sevgisiyle gittiği Paris'ten, Picasso ve Braque gibi kübist ressamların hayranı olarak dönmüştür.



Resim 44: Hamit Görele, Görünüm- Peysaj

Resimlerinde akıcı bir anlatım kullandığı görülür. Ressamın son resimlerinde kompozisyonlar geometrik formla ifade edilmiş ama uzun süreli olmamıştır. Yalnız köy ve köylü resmi yapmakla da “yerel sanat” yaratılamayacağını savunmuştur. Pastel tonlardaki (Resim 44) resim çalışmasında; mavi, yeşil, sarı ve tonlar hâkimdir. Geometrik biçim ve yerel motif kullanmıştır.

Sabri Berkel: “Üsküp’te doğan sanatçı, Belgrad Güzel Sanatlar Okulu’na devam eder. 1929-1935 yılları arası Floransa Güzel sanatlar Akademisi’nde Felici Carena’nın öğrencisi olmuştur. Fresk ve oyma baskı çalışmıştır. 1935’e İstanbul’a gelir. 1939 yılında Akademi’de asistanlığa başlar.” Grubu üyesi olmuştur” (Tansuğ, 1988: 378).

Resimlerine belli bir figüratif aşama içinde soyut leke anlayışıyla boyut kattığını görmekteyiz. Berksoy kitabında sanatçıyı şöyle anlatır:

“İsmi soyut sanatla özdeşleşmiştir. Doğaya bağlı kalmadan gördüklerinin yerine kendi görüşünün resmini yapmıştır. Sabri Berkel’in soyut yapıtları öncelikle zihinde biçimlenme sürecini tamamlayan bir anlayışla gelişmiştir. Geometrik soyut yapıtlarında çalışmalarında olduğu gibi lekeci çalışmalarında da kurgulama anlayışı ön plana çıkar. Her türlü doğaçlamaya karşı bir tavırla heyecanlarını, coşkularını kontrol altında

tutmasını bilmiş, çizgisel yapılaşma içinde inşacı ve ritmik bir çizgi dokusunun karmaşık ve katı formlarını benimsemiştir” (Berksoy: 1996, 36).

Lirik soyut çalışmalarını ise Berkel şöyle yorumlar:

“Yaşam sevinci, aydınlık paletinde, açık tonlu renklerinde ve lirik ifadeliciliğine yansiyordu. Bu dönemi, benzeri Arp’da ve Matisse’de hatta Miro’da bulacağımız sadeleşme dönemidir” (Berkel, 2006: 21).

Geometrik soyutlamalar içeren resimlerinde bezeme unsurlarının ve hat sanatının tavrını çağrıştıran kaligrafik soyut düzenlemeleri görülmektedir. 1960’lardan sonra kaligrafik bir üslupla lekesele çalışmalar yapmıştır. Sabri Berkel, resimlerinde akılcı matematiksel bir düzenleme yapmaktadır. Artık geniş fırça ve kalın boya, koyu kenar dış hat çizgisi ile özgür serbest tavra geçmiş, özgünleşmiştir.

“Doğu sanatına ve kaligrafisine özgü öğelerle, sadece kurplarla sıcak soğuk iki kontrast renkle oluşturulmuş Kedi, Kubbelere I, ve Kubbelere II adlı işleriyle Berkel, 50’ler sonundan itibaren iyice adım atacağı pür soyut döneminin başlangıç çalışmalarını sunmuş oluyordu. Burada resim sanatı için hayli dekoratif alanına girmekten çekinmeyen ve bu basamağın onu sanatının en üst mertebesi olarak nitelenen pür soyutla buluşturacağı bilen akılcı bir ressam vardır. Müzikal terimlerle ilişki kurar Ritim, Motif, Rando, Arp Çalan gibi doğrudan, Kompozisyon, soyut kompozisyon gibi dolaylı adlar kullanır. Aradalık yine egemendir. Bir yanda Batı’nın akılcı, analitik, mimari yapısalcılığı, diğer yanda Doğu’nun Tinsel, kaligrafik, müzikal süslemeciliği... 60’lara gelene kadar gelen yıllar Berkel’in yoğun araştırma yılları olarak değerlendirilebilir” (Berkel, 2006: 18).



Resim 45: Sabri Berkel, Yoğurtçu 1. 1952.

“Sabri Berkel resimlerinde geleneksel motifler kullanmıştır. Renklerin kullanılışı çok bireysel olup, minyatürlerle Modrian arası bir yerde bulunuyor. Bu elemanlardan, yani renkler ve biçimlerden başlayarak, Berkel müziğe benzeyen kompozisyonlar kuruyor. İslam sanatındaki gibi bu kompozisyonlarda, organik formlar ve salt geometrik şekiller tam bir uyum içinde düzenlenmiştir” (Tansuğ, 1986: 283).

Adnan Çoker: Soyut çalışmalarıyla kişisel tavrını vurgulayan bir diğer ressam Adnan Çoker'in monografik çalışmaları ile Akademi içindeki önemli boşluğu doldurduğu düşünülür. Adnan Çoker, yerel geleneksel mimari biçimlerinden yola çıkarak oluşturduğu mistik resimlerini, monokrom renk geçişiyle ve genellikle kullandığı siyah fon üzerine renklendirme yapmıştır. Geleneksel sanatlarda çokça kullanılan simetri esaslı ritim anlayışı ile formalist-biçimci yaklaşım izlemektedir.

Sanatçı daha sonraki çalışmalarında geleneksel mimari öğeyi ve motifleri aza indirgeyerek daha çok minimal etkili çalışmalarıyla dikkati çeker. 1965'lerden itibaren soyut yazıdan çok şematik yani ana çizgilerine indirgenmiş anlatımı seçer. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden seçmiş olduğu biçimleri, özellikle kubbe, pandantif ve kemerleri, nişleri soyut unsurlara dönüştürür. Yaşadığı şehrin geleneksel yapı birimlerinin detaylarını, organik yapıyı, soyut geometrik bir anlayışla minimize etmiştir. Yapmış olduğu sentezleri soyut bir anlatıma dönüştürmüştür. Soyut çalışmalarına hat sanatından yola çıkarak başlamış, buradan beslenerek farklı dil geliştirmiştir. Batı kültürü ile almış olduğu eğitimini, geleneksel sanatlarla pekiştirerek özgün eserler üretmiştir.

“Mistik denebilecek bir ışıklandırma sisteminin mordan beyaza ulaşan renk geçişi renklendirme yöntemi genelde simsiyah bir fon üzerinde simetrik biçim oluşlarına kazandırılmak istenen müzikal bir ritim akışına ulaşır, ancak içerik yönünden vurgulanmak istenen transendent amacın gerçekleştiği kuşkuludur” (Tansuğ, 1988: 44).

Adnan Çoker için bir başka sanat tarihçi ve ressamımız Nurullah Berk'in anlatımı ise şöyledir:

“Çoker 1960'larda başlayan soyut sanat sürecine “Sergi Öncesi” adını vermiş olduğu sergisiyle başlamıştır. 1970'lerde, “ lirik soyut ” ve “geometrik soyut” gibi üslupların denemelerinden sonra kendi kişisel tavrını oluşturur. Yüzeysellik içinde ruhsallığı yansıtan simetri ve maneviyat yansıtan saflıktan uzak ressamca anlatımı vardır. Disiplinli bir çalışma tekniği ile yaklaşık 40 yıl gibi zaman sürecinde soyut sanat çalışmıştır” (Berk-Turani, 1981: 214).



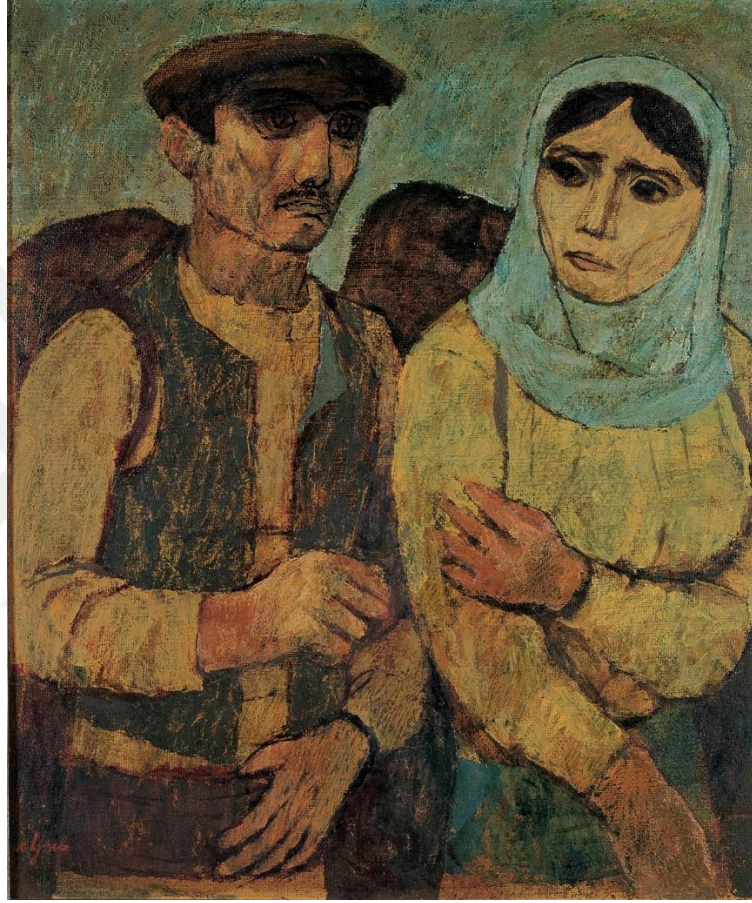
Resim 46: Adnan Çoker, 1986.

“Renk, biçim ve yüzey uyumu canlı görünümündedir. Siyah fon gibi atmış olduğu zemin üzerine açıktan koyuya ya da tam tersi koyudan açığa yumuşak renk geçişlerle bütünlerken rengi de minimal kullanır. ”Askı Biçim” olarak adlandırdığı biçimler siyah boşluk içinde havada asılı gibi duran biçimlerdir“ (Berksoy, 1996: 40).

Nuri İyem: İyem resim sanatımıza önemli eserler kazandırmış ressamlarımızdandır. Resim yapmaya küçükken kömür kalemleri ile duvarlara yaptığı çizimlerle başlamıştır. Çocukluğu Anadolu'nun farklı şehirlerinde geçmiştir. İstanbul'da okumuştur. Akademi mezunudur. Leopold Levy onun da hocasıdır. Mezuniyetinin ardından bir süre resim öğretmeni olarak görev almıştır. 1960'lara kadar bir dönem soyut çalışmalar da yapan

sanatçı daha sonraları portreler yapmaya başlamış; köy yaşamı ve köylü kadınları konu almıştır. Berksoy, İyemin resimleri için şunları söyler:

“Toplumun değişik sınıfları arasındaki çelişkileri ve sorunları vurgulamakta, çağdaş ve tutucu kesimleri ustalıkla bir çizgi tasarım, istif gücü teknik üstünlükle gerçekçi bir üslup içinde ele almaktadır” (Berksoy, 1996: 81).



Resim 47: Nuri İyem, Göç Edenler, 1975.

Çocukluğunun geçtiği Mardin köylerinden hafızasında kalan görüntüleri resimlerine aktarırken duygu yoğunluğunu da taşımıştır. Portrelerdeki farklı açılara bakan Anadolu kadını resimlerinde, desen detaylardan ayıklanmış ve gerçekçi değildir. İyem’in soyut sanatı algılayışı ve değerlendirişi eskiden yaptığı anlaşılabilir figür çalışmalarından farklı boyama yapısında değildir. Çoğunlukla manzara, nesne soyutlaması sınırları içindedir. Yeniler Grubu’na üye olmuş, grubun sanatçılarının ayrışması ile 1951’de Türk Ressamlar Derneği’ne katılmıştır.

Nüzhet Kutluğ: 1947 yılında İstanbul'da başladığı resme, 1953'te girdiği Gazi Eğitim Enstitüsü'nde Resim-İş Öğretmenlik Bölümü'nü bitirerek devam etmiştir. 1972'de kazandığı bursla Madrid'e giden ressam burada, San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrendiği özgün baskı tekniklerini ile çalışmalarını bu yönde geliştirmiştir. Nüzhet Kutlu gravür ve serigrafi olarak da önemli eserler üretmiştir.



Resim 48: Nüzhet Kutluğ, 2011.

Kutluğ'un resimlerinde farklı soyut bir bakış açısı vardır. Çürümüş ağaç kökleri, kurukafalar, parçalanmış varlıkları geometrik bir düzenleme içinde girift çalışmıştır. İç içe geçen kareler; mavinin vurgusu, dokusal zemin üzerinde buluşur. Dokunun içerisindeki çizgisel hareketler ve simgesel anlamları anlatan, organik nesnelere plastik bir yapı ile buluşturmuştur. Çizgisel ve boyutsuz renk hareketleriyle resimlerinde minyatür etki hissedilir.

Maide Arel: 1935 yılında, Akademi’de Nazmi Ziya’nın ve Hikmet Onat’ın atölyelerinde çalışmış ve mezun olmuştur. Paris’e gider ve Lhote ile çalışır. Lhote'un estetik tavrını benimser. Figüratif çalışan sanatçı, figürde daha çok çizginin geometrik kübist düzen içerisinde, stilize edilmiş yüzey resimlerine benzer özellikte çalışmalar yapar. Sanatçı aynı zamanda folklorik ve yöresel motifleri soyutlamış resimlerini bu şekilde oluşturmuştur. Yalın bir anlatımı ve renk tercihi vardır. Pek çok eseri yurt içinde ve yurt dışında müzelerde, koleksiyonlarda bulunmaktadır.



Resim 49: Maide Arel, Bağ Dönüşü, 1963.

Nurullah Berk: İstanbul'da doğan Berk, Sanayi Nefise Mektebi'nden mezun olur. Akademi'de İbrahim Çallı ve Hikmet Onat ile çalışır. Paris'e gider, burada (1924) Emest Laurents ile eğitimini sürdürür. 1928 yılında Türkiye'ye dönen sanatçı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucuları arasındadır. 1932 yılında tekrar Paris'e giden sanatçı Andre Lhote'un ve Fernand Leger'in atölyelerinde resim yapar. Yeniden ülkesine döndüğünde "D Grubu" sanatçıları arasında yer alır. Gazete ve dergilerde kaleme aldığı yazılarla sanat eleştirmenliğini ilk ülkemize getirir.

Berk, Andre Lhote'un resim tavrını benimser. Resimlerinde kendine özgü çözüm arayışı içine girmiştir. Önceleri geometrik kompozisyonları içeren resimler yapar. 1947'lerden sonra Doğu ve Batı'yı sentezleyip harmanlar. 1950'lerde çizgisel, iki boyutlu resimler yapar. Daha sonraki dönemlerde minyatür ve yazma eserleri çağdaş batı tekniğini kullanarak yorumlar.

"Son on beş yıllık çabalarında N. Berk, Doğu ile Batı esprilerini kaynaştırmak, geleneksel sanat biçimlerini Batı anlayışıyla bağdaştırmak yolunda yürüyecektir" (Berk-Turani, 1981: 106).

"Berk öğrencilik yıllarından itibaren akademik sanata karşı çıkar. Paris'e ilk gidişinde (1924) Kübizmden, ikinci gidişinde (1932) Lhote ve leger'nin kütle-hacim ilişkisinden etkilenir ve geometrik biçimlere dayalı resimler yapar. 1940'ların sonuna doğru kütle-hacim etkisinden uzaklaşarak daha yüzeysel iki boyutlu kompozisyonlar üzerinde çalışmıştır. Bu değişim sanatçıyı 1950'lerde çizgisel bir anlatıma ulaştırır. 1950'lerin sonunda el yazmaları ve minyatürlerden esinlenerek, doğu sanatına özgü öğeleri, yerel tipleri konu aldığı figür çalışmalarıyla birleştirir, 1960'ların sonundan itibaren sanatçı, bir yandan bu tür çalışmalarını sürdürürken, bir yandan da yoğun bezeme (arabesk) gibi tüm yüzeyi kaplayan bulut ve dalga motiflerine yer veren kompozisyonlar gerçekleştirir" (Koçak, 2007: 45).

Nurullah Berk resmi için şunlar yazılmıştır: *"Ressam olarak N. Berk'in bu Türk resmine belki en büyük katkısı, 1914 Empresyonizme tepki olarak kurulan D grubu adlı topluluğun kuramcı ve faal bir elamanı olarak 1933-1947 yılları arasında hiç durmadan çalışması olmuştur. Üslup ve eğiliminde beliren değişimleri, son yıllar içindeki veriminin kendine özgü özelliğini teslim etmekle beraber denile bilir ki Berk çizgi arabeskinin düz, gölgesiz renk araştırmaları tablonun geometrik ve müzikal düzeye vardırması bakımından,*

kübist ve konstrüktif görüşe her zaman bağlı kalmıştır” (Kınaytürk-Aksoy-Akdeniz, 1996: 7).

“Berk’in en önemli işlerinden olan 1968 tarihli ”Natürmort, süslemenin bu sanatçıda hafiflikle hiç bir ilişkisi kalmadığını, tersine çok ciddi, hatta huzursuz bir nitelik edindiğini gösterir. Resim matisse’nin 1908 -11 tarihli iç mekânlarını andırmaktadır. Kalın kenar çizgileriyle birbirinden ayrılan ve herhangi bir gölgeleme ya da ton farklılaşması içermeyen düz saf renk alanları, desenin egemenliği, şablonlaşmış çiçek ve bitki motifleri penceresizlik uzayın kasıtlı inkârı” (Koçak, 2007: 13). Olarak yazmıştır.

Natürmort eseri, Matisse’in iç mekân resimlerini anımsatır etki görülse bile net farklılıklar gözlemlenir. Nesnelerin yerleştirilmesi vazo ve deniz kabukları gerçeklikten uzak tuval üzerinde odak noktası oluşturmuştur. Nurullah Berk, resimlerinde kullandığı geometrik figüratif yapıcılığın ilk denemelerini yapmıştır. Bu yönden öncü olarak adlandırabileceğimiz eserler üretmiştir. Çalışmalarında kübik çağrışımlar ve etkileşimler bulunmaktadır. Son resimlerinde Doğu ile Batı’yı sentezleme, birleştirme ve ortak yorumlama çabaları mevcuttur.

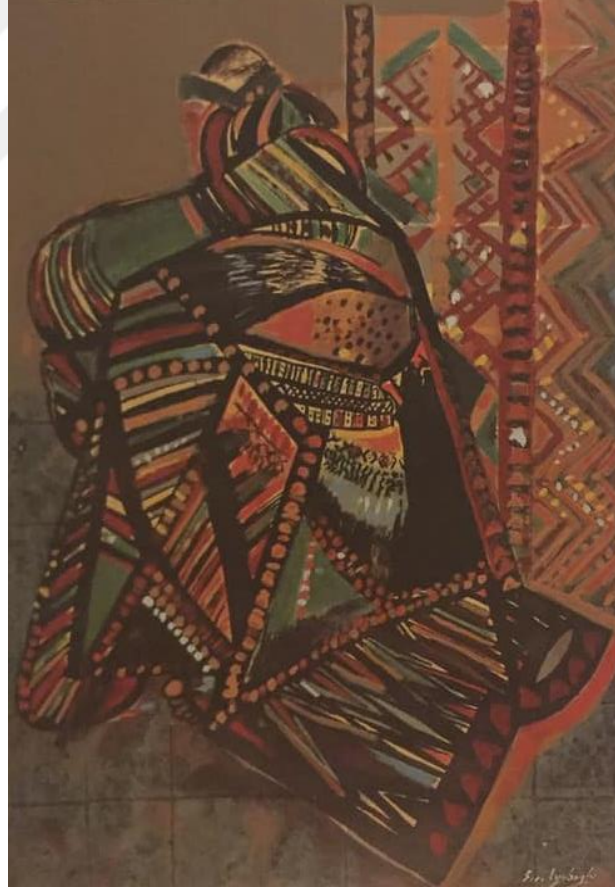


Resim 50: Nurullah Berk, Natürmort (Vazo), 1968.

Eren Eyüboğlu: 1913 yılında Romanya’da doğmuştur. Asıl adı Ernestin Letoni’dir. Romanya’da aldığı sanat eğitimini, 1929’de gittiği Paris’te dört yıl içinde Andre Lhote’nin öğrencisi olmuştur. Monet’in ve Cezanne’in resimlerinden etkilenir. Burada tanışıp evlendiği (1930) Bedri Rahmi Eyüboğlu ile İstanbul’a döner.

“Renkçi ve yöresel bir resim anlayışını benimser. Anadolu’nun ve İstanbul’un doğal güzelliklerini ve yaşantı biçimlerini resimlerinde işler” (Berk-Turani, 198: 109).

Yöre yaşamı ve halk motiflerine hayranlık duyar. Köy ve köylünün yaşantısını giysi ve tiplerini resmeder. Rengi parlak koyu tonlarda kullanır. Renkçi tavrını ve yapısal yorumunu ihmal etmez. Resimlerinde folklorik renkler, halk sanatları çıkışıdır. Dekoratif ve yüzeysel değildir. Ayrıntı kullanmayan sanatçı yalın, karakteristik özellikleri abartılmış formları kullanır. Lirik anlamda resimlerini, boya yoğunluklu bir yüzey dokusuna çekmiştir.



Resim 51: Eren Eyüboğlu, Köylü Kadın, 1950.

“1930’ların sonları, 1940’ların başları türküler, kilimler, yazmalar, koşmalar, halaylar, uzun havalar ve köy enstitüleri yıllarıdır. Eren’de bu coşkuyu paylaşmış; eşiyile, dostlarıyla Anadolu’yu dolaşmış Anadolu’nun insanlarını, doğasının ve halkının görsel sanat malzemesine resminde yer vermiştir. Sanırım Cezanne’in öğretisi ile Matizse sevgisini özellikle bu resimlerinde birleştirmeyi başarmıştır. Sanatta kişilik dediğimiz olgu, çok yönlü bir oluşumdur. Eren Eyüboğlu’nun bu oluşumu, Doğu’dan Batı’dan değişik kültür sanatlarından edindiği bilgileri, ama ondan daha da önemlisi, gözlemleri, duyguları, sezgileri, yeteneğinin yedeğine alarak gerçekleştirmiştir” (Edgü, 1994: 21).

Bedri Rahmi Eyüboğlu: Resimlerindeki folklorik yapılar ve yarı soyutlamalar ya da yalınlaştırma bugün bile çağdaş görünmektedir.

Giresun’da doğan sanatçı, Trabzon Lisesi’nde okur, 1929 Akademi’ye girer ve Nazmi Ziya ile İbrahim Çallı’nın öğrencisi olur. Döneminin genç sanatçıları gibi, 1930 yılında Paris’e gider. Andre Lhote’nin yanında resim çalışır. Ülkesine dönüş yapar, 1934’de D Grubu ile karma sergide yer alır. 1940-1950’lerde duvar resmi ve mozaik eserler üretir. Bedri Rahmi Eyüboğlu tam bir Anadolu aşığıdır. Minyatür, halı, kilim ve çini desenlerini ve motiflerine duyduğu beğeniyi kompozisyonlarında kullanır.

Kendi sözcüğü ile “nakış” dediği süsleme sanatlarını daha özgür bir tavırla kullanmıştır. Eyüboğlu 68 kuşağının şair ve bohem sanatçısıdır. Eşi Eren Eyüboğlu’na yazdığı mektubunda “eksikim yağlıboya ile modelaj yapma eksikliği” der.

Modern Türk resmi, onun döneminde oluşum sıkıntısı yaşamaktadır. Cezanne kökenli modern resmi teorik olarak benimsemiş görünmektedir. Öğrencilik yıllarında Van Gogh’un biçim ve renk anlayışından etkilenmiştir. Bedri Rahmi renkler için şunları yazmıştır:

”Rengi birinci plana almak demek, biçimi kapı dışarı etmek değildir. Biçimi rengin emrine vermek ”biçimsizlik“ değildir. Bir resim renkle başlar biçimle devam eder” (Eyüboğlu, 2005: 467).

Matisse gibi sanatçılara kendi tavrını yakın bulur. 1940-1950’ler gibi Anadolu motiflerini kullanarak derinlik olgusuna düşmeden yüzeysel çalışmalar yapmıştır. Kısa bir dönem soyut resim yapar, ancak benimseyemediği soyut resimlere son verir.

Soyut çalışmalarına hat sanatından yola çıkarak başlamış, buradan beslenerek farklı dil geliştirmiştir. Batı kültürü ile aldığı eğitimini geleneksel sanatlarla pekiştirerek özgün eserler üretmiştir.

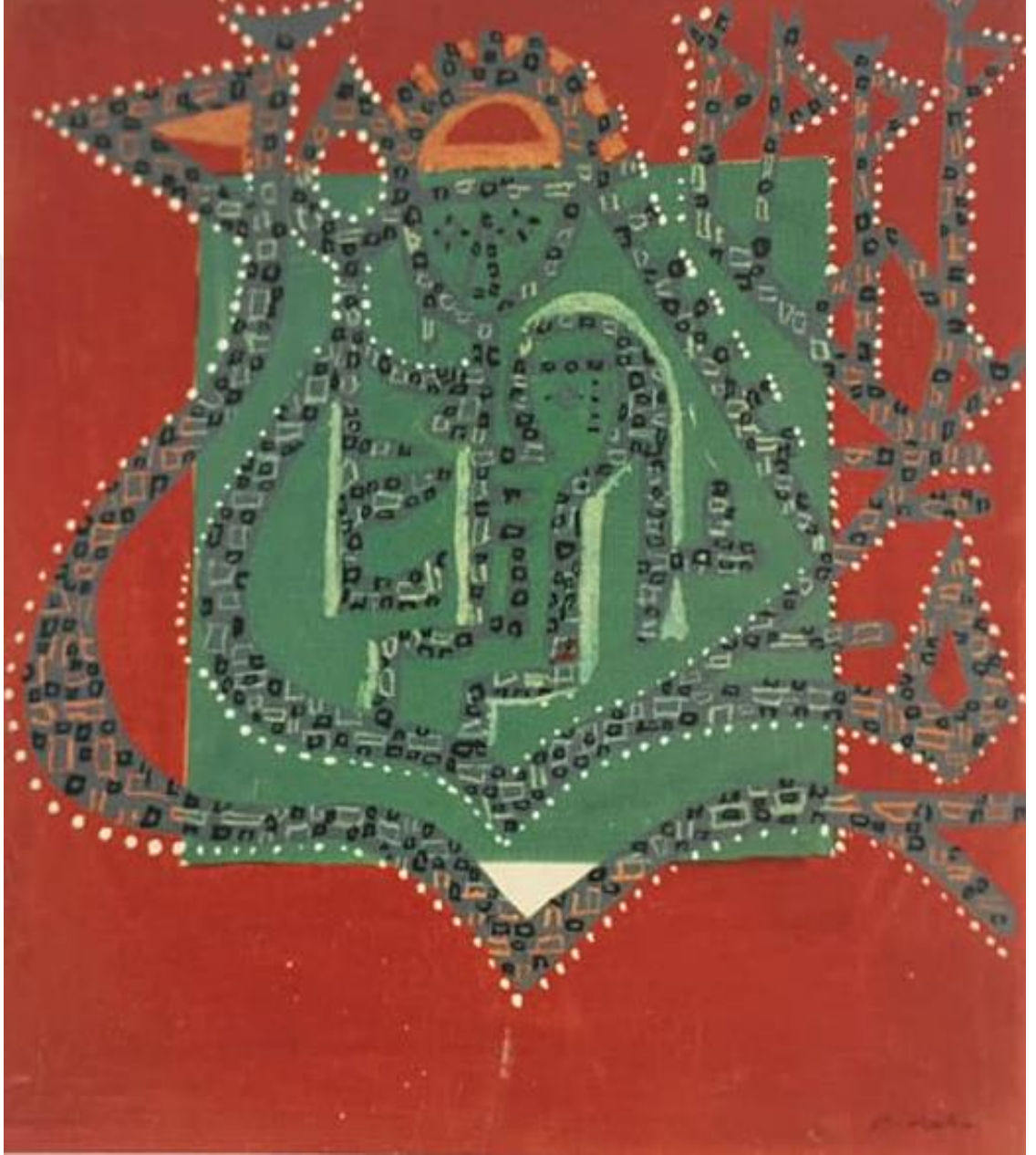
Eyüboğlu için geleneksel nakış ve renk bir değerdir. Öyküden ziyade renkleri ön plana çıkarmıştır. Biçim de tüm dönemlerde odak noktası olmuş, resmin sadeleşme hikâyesini anlatmıştır. Onun için bir diğer önemli öge resimdeki çizgi ve lekedir.

“Leke Bedri Rahmi’ye göre, farklı ışık etkileri altında doğa elemanlarının biçimlerden soyunup renk alanlarına dönüşmesidir. “Buna da leke diyor. Bedri Rahmi’nin resimsel kaygıları içinde leke daha çok açıklık-koyuluk dengeleri üzerinden yer edinmiştir. Koyu renk üzerine açık renk ya da tam tersi Leke de çizgi gibi klasik resim sanatında doğanın ideal görüntüsüne kurban edilmiştir. “Biçim ekspresif bir silüet haline çevreye girdiği zaman resim sanatına mal ediliyor. Der” (Eyüboğlu, Şerifoğlu, Şimşek, 2011: 221)

Eyüboğlu 1930’ların sonunda geleneksel sanatı ve yerel motifleri öğrenmesi için Anadolu’ya (İskilip, Çorum) gönderilen sanatçılardandır. Folklor, resmini ve şiirini etkiler. Resimlerini, geleneksel sanatların desenlerinden çıkışla, kendine özgü yorumlar yaparak modern etki yaratır. Kilim, çini motifleri ve yer yer hat, yazma, minyatür tavrı ile farklılaşmayı başarır. ”Yeniler Grubu” ile başlayan ulusallık, geleneksel halk kültürü kaynak olarak özgünleşmeye gidilmesi düşüncesi, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve on öğrencisine “Onlar Grubu”nu kurdurmuştur. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun geleneksel halk nakış sanatından yola çıkarak, yerellik ve yöresellikle öz kimlik oluşturma çabası ve bilinciyle birçok resim yapar. Arayışlar içindedir. Onun bu yönü Modern ve Ötesi’nde şöyle ifade edilmiştir:

“Modernizmin yerellik içinde aranması gereğine inanan Bedri Rahmi Eyüboğlu çalışmalarında renk, leke, çizgi, doku, gibi resmin kurucu unsurlarını ön plana çıkartır. Sanatçı yağlı boya dışında mozaik, duvar resmi, vitray, seramik gibi farklı yöntem ve malzemeler de kullanması, araştırmacılığa ve yerel motiflere yönelmesi kendinden sonraki kuşakları da etkilemiştir. Ebabil Kuş’unda (1955) görüldüğü gibi halk sanatlarından

esinlenmiş motifler onun resimlerinde, resmin yüzeyine yayılır ve anıt sallaşır “(Modern ve Ötesi: 1950-2000, s.8).



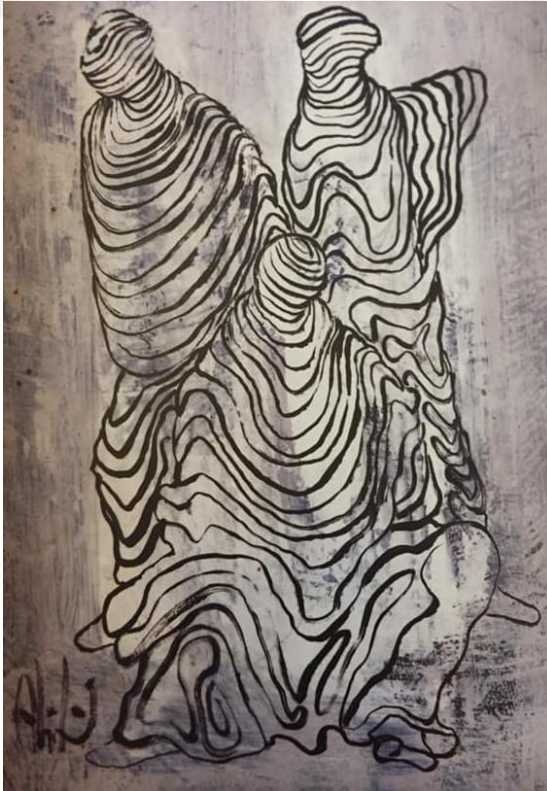
Resim 52: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Ebabil Kuşu, 1955.

Abidin Dino: (1913 -1995) Türk resim sanatının çağdaş olarak bilinen sanatçıları arasında yer almıştır. Abidin Dino'nun farklı özelliklerinden biri de bir yazar ve aynı zamanda siyasetçi olmasıdır. 1913'te İstanbul'da doğan sanatçı, çocukluğunun büyük bir kısmını İsviçre ve Fransa'da geçirmiştir. Türkiye'ye gelişinde resim yapmaya devam etmiştir.

1941'de Yeniler Grubu'nun oluşumunda yer almıştır. Farklı dergilerde yazarlık yapmıştır. Realist bir sanat anlayışını benimsemiştir.

Kompozisyonlarında desenlerinin baskın olduğu İlk resimlerinde en basit bir formdan ya da çiçekten doğanın gizemli resimlerini çıkarmıştır. İlk resimlerinde Picasso etkisi gözlemlenir. Zaman içerisinde eserlerinde farklılaşma ve kişiselleşme özgünlük oluşturmuştur.

Teknik, konu ve estetik açıdan geniş bir perspektif sanat bakışına, düşüncesine sahiptir. Abidin Dino'nun sanat anlayışı da evrensel bir dile sahiptir. İlk resimlerinde çizgisel ve kontur bulunur. Karikatür ve illüstratif çizgileri iç içe kıvrımlı ve oldukça devingendir.



Resim 53: Abidin Dino, Mayıs 68 serisinden, 1968.

Gerçekçi bir sanat düşüncesini ifade eden Dino, resimlerini çizgisel olduğu kadar fikirselle yapıya büründürmeye özen göstermiştir. Devamlı yenilenme ve değişimi savunan Dino, resimlerinde ve fikirlerinde arayıştan vazgeçmez. İzlediği bu yolla desen ve çizgisel çalışmalarla eserlerini oluşturmuştur. Bu tavrı ile özgün ve farklı yapıtlar üretmiştir.

Devrim Erbil: 1937’de Uşak’da doğmuştur. 1955 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’ne girmiştir. Okulda Bedri Rahmi Eyüboğlu ile çalışmıştır. Okulu bitirdikten sonra 1959’da Soyut 7ler Grubu’nu ve Mavi Grubu’nu kurmuştur. Devrim Erbil, öğretim görevlisi olarak kaldığı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde 1970’de doçentlik; 1981’de ise profesörlük unvanı almış, 2004’te de emekli olmuştur. Erbil’in ayrıca “Devlet Sanatçısı” unvanı da vardır.

Resimlerini çizgisel üslupla oluşturur. Resimlerinin konuları çoğunlukla İstanbul ve doğadır. Türk resim sanatında anlatımın en güçlü isimlerindendir. Geleneksel Türk ve Doğu sanatları ile Batı resim geleneğini ustaca harmanlayan sanatçının resimlerinde minyatür etkisi gözlemlenir. Enine-boyuna doğru çizgiler, eğik, dairesel kıvrak, oval çizgiler, ince, kalın-kısa ve uzun çizgiler resimlerinde hareketi sağlarken, uyum ve karşıtlık oluşturur. Çizgileri, şiirsel bir ritim içinde biçimlenir. Doğanın sürekliliği, gücü plastik bir düzenleme içinde grafiksel olarak belirir. Lirik soyutlama yapmıştır.

Devrim Erbil’in resimlerinde özgünlük vardır. Resimlerinde yaşama dair birçok ses vardır. Bu ses, kuşlar ve ağaçlardaki soyutlamalarında görülür. Uçuşan kuşlar dinamiktir. Sanatçının İstanbul’a olan tutkusu, şehrin kuşbakışı soyut resimleri, tanıdık simalardır. Aynı tema üzerinde tekrara düşmeden yaptığı resimleri birbirini bütünler. Devrim Erbil’in grafik yanı ağır basar. İstanbul’un tomografik resimlerinde kuşbakışı şematik peyzajı andıran çalışmaları 16. yüzyılın minyatür ustası nakkaş Matrakçı Nasuh’u hatırlatır.

Türk resim sanatında soyut anlatımın en güçlü isimlerinden olan Erbil’in sanatı sadece renkler ve çizgilerden oluşan tablolardan ibaret değildir. Sanatçının Suadiye’deki atölyesinin pencere camlarına kendi yaptığı ve çoğunluğunun geometrik desenlerden oluşan vitray

desenlerinden panoları bulunmaktadır. Atölyesinin duvarlarındaki tabloların hemen altında zemine serili, tablo ile aynı desene sahip el halıları yer alır.

Mavi renge olan tutkusu ve turkuaz Erbil'in vazgeçilmez renkleridir. "Mavi, iç zenginliğin ve derinliğin, duyarlılığın rengidir. Ona baktığımız zaman hayatı daha derin kavrarız." (Atölye sohbeti) Erbil'in soyutlamalı bakış acısı, çoğunlukla tek rengin; mavinin hâkim olduğu İstanbul'un dingin bir panoramasını çıkarır.

Devrim Erbil resimlerinde geleneksel sanatlarla, özellikle minyatürle Batı resim tarzını sentezleyerek modern ve çağdaş çizgisini oluşturur. Çağdaşlaşma modelinin Batı'daki akımların aktarmacı zihniyetinden uzaklaşmış, kendi tarzını oluşturmuştur.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olan sanatçı, hocası gibi halk sanatına, kültürüne önem vermiştir.

Erbil'in eserlerinin kopyalarını Balıkesir'de, Uşak'ta el dokuması halılara işletir. 2004 yılında, Balıkesir Belediyesi'nin desteği ile "Devrim Erbil, Çağdaş Sanat Müzesi" açılmıştır. Bu müzede sanatçının eserleri ve eserlerinin desenlerinden oluşan el dokuması halılar yer alır. Erbil Eylül 2013'te Uşak'ta Halı-Kilim Müzesi ve Doku Evi'ni açmıştır. Devrim Erbil'in resimlerinin desenleri halılarında görülür. Halılarında da geleneksel izler görülmektedir.

"Devrim Erbil ise, aşağı yukarı 1962'lerden sonra lirik soyutlamada kendi kişiliğini aramıştır. Onun Ağaç motiflerinden ya da yapraklı dallardan giderek uzaklaşıp resimsel bir soyutlamaya ulaştığı bir dönemi vardır. 1963'lerde, kahverengi zemin üzerine bir hamlede yapılmış, kalın boyalı tuşların bir motif yarattığı Devlet Sergisi resminde, onun aktif yazısal bir soyutlama örneği verdiği görülüyordu. Daha sonraları ise, giderek incelen, sulu grafik etkili tuşlarla, kuşbakışı İstanbul planını soyutladığını görüyorduk. Bu yazısal notlarını sürdüren Devrim Erbil, derinlik etkisinden uzaklaşmış bir çeşit halı gibi düz bir zemin resmine varmıştır. Bugün ise, düz bir yüzeye indirgediği resminde, bir ağaç ve ev düzenlemesi ile lirik-soyutlamayı terk etmiş görünmektedir" (Berk-Turani, 1981: 187-188).



Resim 54: Devrim Erbil, İstanbul Galata, 2015.

Ergin İnan: 1943'te Malatya'da doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Malatya'da tamamladıktan sonra Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi (İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) Resim Bölümünden mezun olmuştur. Sanatçı 1985'te Berlin Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda sözleşmeli hoca olarak ders vermiştir. Sayısız uluslararası sergiler açar. Profesör Ergin İnan halen, İstanbul Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesidir.

Siyah Kalem sergisi sanatçı için önemlidir. İnan'ın yapıyılaştıran resimsel duygusu mistik bir düşünce ve anlatımla resimlerinde buluşmuştur. Mevlana'dan Kafka'ya uzanan süreç çeşitli çözümler içermiştir. Ergin İnan'ı geleceğe taşıyan özgün sanat anlayışı, hümanist artı değerleri, resimlerinde oluşturduğu katman değerleridir. Ergin İnan da geleneksel sanatlarını analiz edip resimlerini oluşturmuştur. Doğu ve Batı kültürlerini sentezlediği

görülür. Böcekleri ve insan figürlerinden oluşturduğu resimleri imgesel ve simgesel diyalogları yansıtır. Eserlerini çok farklı malzeme ve tekniklerden oluşturmuştur. Tuvalin yansıra duralit, el yapımı özel kağıtlar yağlıboya, suluboya, renkli mürekkep ve kolaj gibi değişik teknik ve malzemeler kullanmaktadır.



Resim 55: Ergin İnan, Böcek Serisi, 1993.

Balkan Naci İslimyeli: Adapazarı'nda doğan ressam, 1967'de Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü'nü kazanmıştır. Öğrenimini tamamladıktan sonra, burada asistan olarak görev almıştır. Burslu olarak Salzburg'a gitmiştir. Litografi çalışmalar yapmıştır. 1982'de İtalyan Hükümetinin verdiği bursla Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nin resim bölümünde devam etmiştir. 1996 yılında Profesörlüğe yükselmiştir. Modern sanatın öncü isimlerindedir. Balkan Naci İslimyeli, tuval, fotoğraf, video, yerleştirme, tasarım ve heykel alanında da eserler üretmiştir.



Resim 56: Balkan Naci İslimyeli Eser adı, Afrika Kara Yazı, 2004.

“Suç, Söz, Suret, Dejavu, Matah ve Balkan Naci İslimiyeli” adlı altı sanat kitabı hazırlamıştır. Farklı dergilerde şiir ve öyküleri yayınlanmıştır. Beyaz perdede sanat yönetmeliğinin yanı sıra çeşitli televizyon kültür dizilerine danışmanlık yapmıştır.

2000’li yıllara doğru, İslimiyeli’nin resimlerinde, kaligrafik imgeler ön plana çıkmıştır. Çözümlememiş simgeleri bütünüyle olduğu gibi alarak resimlerinde kullanmıştır. İslimiyeli çağdaş üretiminde farklı bir noktaya dikkat çekmiştir. Sanatçı, bu tavrını şu sözlerle ifade etmiştir:

“Sergimde, Afrika Kara Yazı” buradaki kavram şudur, Kuzey Afrika da ve Ortadoğu da yaşayan İslami nüfusun yaşam trajedilerini mask Afrika mask geleneği ile birleştirmek onlara İslami kaligrafi ile bir alın yazısı gibi giydirmek üzerine, o İslami kimliği ile dünyaya bir mesaj bildirmek“ Balkan Naci İslimiyeli (röportaj).

İslimiyeli, simgelere anlam katarken, çağdaş bir anlatım dili seçerek tekrar yorumlamış bugünün çağdaş resimsel değerleri ile nasıl ifade şekline kavuşturulabilir sorusundan yola çıkarak resimlerini oluşturmuştur. Sanatçının Suret adını verdiği sergisinde konu olarak seçtiği dini sembollerde farklı yüzler kullanarak kavramsal anlatımlara dönüştürdüğü görülür.

Selma Gürbüz: İstanbul’da doğan Gürbüz, İngiltere’de başladığı sanat eğitimini, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde tamamlamıştır.

Doğu-Batı bütünleştirici özelliği resimlerinde izlenir. Selma Gürbüz’ün yirmi beş yılı aşkın sanat yaşamında resimleri sergilenmiştir. Resimleri Tate Modernde koleksiyoncuların seçtiği eserler arasına girmiştir. Çağdaş resim alanında Türkiye’de önde gelen özel bir isimdir.

Soyut resimlerin sınırlanmayan anlatımsal gücü ve varlığını, geleneksel-yöresel değerlerle bütünleştiren sanatçılarımızdan olan Selma Gürbüz başarıyı da yakalamıştır. Bazı eserlerinde yöresel ve folklorik öğeleri soyutlamacı, belirli bir kompozisyon düzeni içerisinde ifade etmiştir. Resimlerinde minyatür sanatının iki boyutluluğunu, çağdaş bir yaklaşımla çalışmıştır. Eserlerini kırmızı, siyah, sarı gibi keskin renklerle bezeyen sanatçı, çağdaş resim sanatçılarımızdandır.



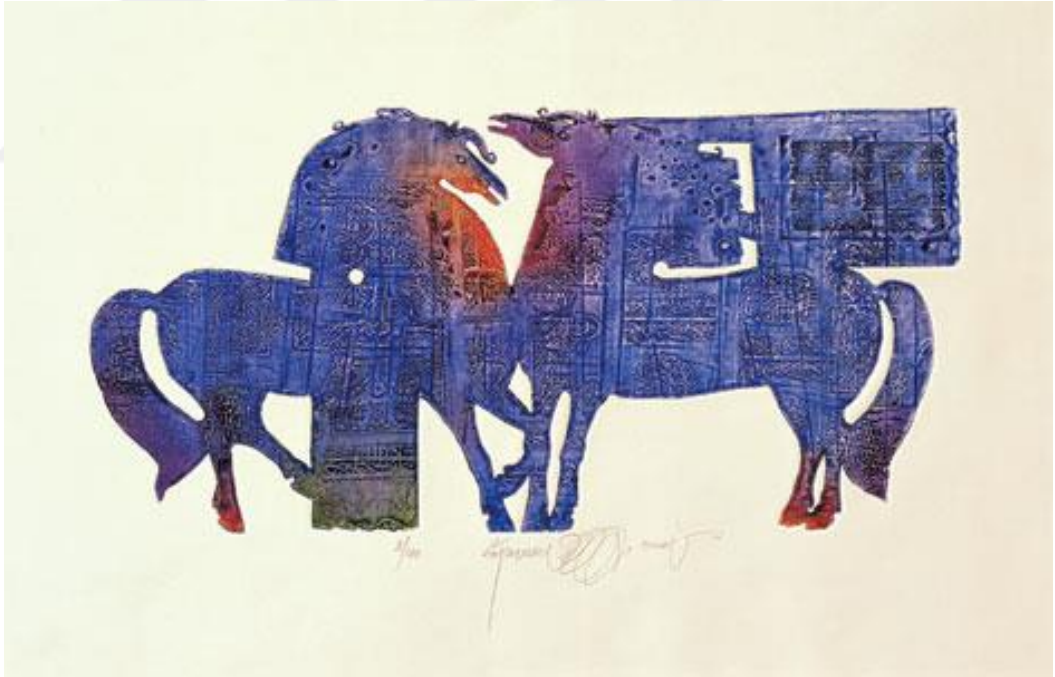
Resim 57: Selma Gürbüz, İçerideki Kadınlar, 2008.

Murat Morova: Morova, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ni bitirmiştir. Çalışmaları İstanbul'da ve Ankara'da sergilenir. Tasavvufi resim çalışmalarında, kaligrafi sanatından beslendiği görülmektedir. İslam felsefesi ve mistisizmi birleştirmiştir. Sanatçı resimlerinin anlam dünyasının temelini bu tarzda oluşturmuştur. Geleneksel sanatlardan öykünmesiyle, bu yönde eserler vermiş; kendine özgü bezekli dilde resimler yapmıştır. Sanatçının bu eserlerinde, imgesel ve simgesel anlatım yoğunluktadır.



Resim 58: R. Murat Morova, Başlıksız, 2015.

Süleyman Saim Tekcan: Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nü bitirmiştir. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nden lisans ve Mimar Sinan Üniversitesi'nde Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Sanatta Yeterlilik eğitimini tamamlamıştır. Almanya'da baskı eğitimi üzerine araştırmalar yapan Tekcan, 1975'te Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim görevlisi olmuştur. 1985'te profesörlük unvanına kavuşan Tekcan, aynı yıl Grafik Sanat Dalı Başkanlığı görevini üstlenmiştir. Türkiye'de baskı resim sanatının önde gelen isimlerinden biridir. Yaş üstüne yaş baskı tekniğini geliştirmiş olduğu gravürleri bulunmaktadır. Kurduğu atölyede sadece kendi baskılarını yapmamıştır. Nitekim Nurullah Berk, Tekcan'ın atölyesinde ilk özgün baskı yapan sanatçı olmuştur. Ferruh Başağa, Neşet Günal da baskılarını Tekcan'ın atölyesinde gerçekleştirmiştir.



Resim 59: Süleyman Saim Tekcan, Atlar ve Hatlar, 1995.

Renklerin ışık tayfı gibi parlak olduğu resimlerinde, ana renklerden çıkan ara renkler esere zenginlik katmıştır. Genellikle hat yazısı ve at figürlerini, Anadolu medeniyetlerinin kitabeleri ve mezar taşlarını hatırlatan formlarla buluşturmuştur. Satıh bir yüzeyde oluşturduğu resimlerinde minyatür etkileri gözlenir.

SONUÇ

Türkiye’de kültür çeşitli katmanlardan oluşmuştur. Anadolu Türk yurdu olduktan sonra İslam ve Hristiyan kültürüyle birlikte, içinde sayısız bileşenleri barındırmaktadır. İstanbul’da soyut resimler yapılırken Anadolu’da yerel motiflerin kullanılmasına devam edilmiştir.

Cumhuriyet döneminden önce başlayan resim sanatımız, Batı anlayışında ilerlemiştir. Geleneksel sanatların motif, kurgu ve renk kullanımlarının Çağdaş Türk resminde yer alması 1940’lardan sonra başlamıştır. Bu dönem Türk Resminde ulusal bir sanat oluşturma çabaları görülmektedir. Ressamların özgün biçimleri geliştirmede geleneksel kaynaklara yöneldiği bir dönemdir. Cumhuriyet sonrası Türk resim sanatında, ekseriyetle geleneksel etki ile yenilenme aranmıştır. Geleneksel sanatların motif ve desenleri batılı anlayışıyla oluşturulmuştur.

Türk resmi erken dönemiyle 1940’lardan sonra başlayan süreçte, çeşitli evreler geçirmiştir. Bu evrelerde sanatçılarımızın bir kısmı yerel motifleri, bezeme ve kaligrafiyi, imge ve sembolleri, plastik unsur olarak resimlerinde kullanmışlardır. Minyatür sanatının biçim ve kurgusundan etkilenmişlerdir. Geometrik ve lirik soyutlamalar ortak dilleridir. İslam sanatlarında soyutlama, yalınlaştırma ve geometri vardır. Bu yönü ile soyut sanat ile benzeşmektedir. Renk soyutlamaları da “D Grubu” ile kendini göstermiştir. Resimlerini kendi folklorik sanatlarıyla buluşturan sanatçılarımız, resim sanatımıza geleneksel izlerle birlikte farklı yorum getirmiş ve özgün eserler üretmiştir.

Türk resim sanatında her dönem önemli bir yer tutan kaligrafi, Cumhuriyet’ten sonra da bazı ressamlarımız tarafından tekrar yorumlanarak çağdaş etkilerle kullanılmıştır. Kaligrafi, kendi bağlamından ziyade sanatçı tarafından estetik bir yapı olarak ele alınmıştır. 1940’lardan sonra yazı soyutlamacı görevi üstlenmiş, Doğu ve Batı sentezini güçlendirmiş, soyut bir yaklaşım hazırlamıştır.

Geleneksel motifleri, resimlerine ilk uygulayan sanatçılarımız, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu Nuri İyem, Eren Eyüboğlu, Nurullah Berk, Abidin Dino, Erol Akyavaş, Cevat Dereli, Cemal Tollu, Burhan Doğançay, Sabri Berkel, Fahrünnisa Zeid, Burhan Doğançay, Hamit Görele, Cemal Bingöl, Yüksel Arslan, Devrim Erbil, Adnan Çoker, Nurullah Berk, Adnan Turani gibi ressamlarımızdır.

Erol Akyavaş, resimlerinde kaligrafiyi kullanmıştır. Geleneksel mimari öğelerinden faydalanmıştır. Adnan Turani, soyut anlatımında kaligrafiyi kullanmıştır. Ergin İnan eski yazıyı gelenek haline getirerek biçimsel olarak kullanmıştır. Sabri Berkel, kaligrafiyi incelemiş ve uygulamıştır. Adnan Çoker soyut çalışmalarında kaligrafiyi kullanmış ve geleneksel mimariden faydalanmıştır. Nurullah Berk ve Adnan Turani, Türk kaligrafisinden ve motiflerinden çıkışla eserler üretmiş sanatçılarımızdır.

Erol Akyavaş ve Devrim Erbil'in resimlerinde minyatür etkisi bulunmaktadır. Beş yüz yıllık minyatür sanatının yapısını batılı düşünüş ve tekniğiyle uyarlamışlardır. Eren Eyüboğlu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerinde folklorik yapılar görünmektedir.

Geleneksel sanatlarımız, Doğu-Batı medeniyetleri arasında köprü olan Anadolu medeniyetlerinin ve kökleri Uygurlara dayanan güçlü bir kültür geçmişine sahiptir.

Geleneksel sanatlarımızın bu gücünü kabullenmekle beraber onların, zaman aşımına dayanan özelliklerini evrensel ve çağdaş sistemlerle kaynaştırmak, yorumlamak ve sahip çıkmak mümkündür. Gelenekselden gelen iz, her yeni yorumu ve değerlendirmeyi; destekleyecek niteliktedir.

KAYNAKÇA

- And, Metin, (2007) Minyatürlerle Osmanlı İslam-Mitologyası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Başkan, Seyfi, (2009) Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Batur, Enis, (2015) Modernizmin Serüveni, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Berkel, Sabri, (2006) Dönemler II (1955-1990), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berk, Nurullah- Turani, Adnan, (1981) Türk Resminde Modern Eğilimlere İlk Adımlar, İstanbul.
- Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt: 2, Tıglat Basımevi, İstanbul.
- Binark, İsmet, (1978) Türkler'de Resim ve Minyatür Sanat Vakıflar Dergisi, Sayı 12, İstanbul.
- Edgü, Ferit, (2011) Hat Eserleri, Çizgiden Dışarı, Emin Barın, Boyut Yayınları, İstanbul.
- Edgü, Ferit (1994) Eren Eyüboğlu, Ada Yayınları, İstanbul.
- Ersoy, Ayla, (1996) Günümüz Türk Resim Sanatı, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Eyüpoğlu, Rahmi, B., (2011) Ömer Faruk Şerifoğlu-Serap Şimşek, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- Eyüboğlu, Rahmi, B., (2005) Resme Başlarken Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Giray, Kıymet, (1998) Türk Resminde Soyut Eğilimler, Tüyap Sanat Fuarı, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Koçak, Orhan, (2007) Modern ve Ötesi- Elli Yılın Sanatına Kenar Notları, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Kınaytürk-Aksoy-Akdeniz, (1996) Nurullah Berk, Garanti Bankası Katkılarıyla, İstanbul.

Kıymet, Giray, (2007) Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü, Rezzan Has Müzesi, İstanbul.

Kuban, Doğan, (2016) Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Kuban, Doğan,(2001) Divriği Mucizesi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Modern ve Ötesi: (1950-2000), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Özsezgin, Kaya, (1982) Çağdaş Türk Resim Sanatı, Tıglat Basım Evi, İstanbul.

Rado, Şevket, (1975) Türk Hattatları, Yayın Matbaacılık, İstanbul.

Şenel, Alaaddin, (2006) Uygarlık Tarihi, İmge Kitapevi Yayınları, Ankara.

Tansuğ, Sezer, (1993) Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Tansuğ, Sezer, (1988) Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi.

Tansuğ, Sezer, (1986) Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Tansuğ, Sezer, (1997) Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar, 1. Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Toprak, Burhan, (1963) Sanat Tarihi III Cilt, Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, 25.

Turan, Sitare, (1999) İznik Çinileri, Gülbenkyan Koleksiyonu, T.C. Kültür Yayınları, Ankara.