

173626

Türk Resim Sanatında
Geleneksel Biçim Yaklaşımları
Banu ÜNDER
Yüksek Lisans Tezi
Eskişehir, 2003.

ABSTRACT

THE APPROACHES TO TRADITIONAL STYLE IN TURKISH PAINTING ART

Banu ÜNDER

Department of Art

Anadolu University Institute of Social Sciences, September 2003

Supervisor: Asst. Prof. Yavuz Hakan GÜRSOYTRAK

The history of Turkish Painting Art, over five hundred years, shaped traditional dimension in the Ottoman period and contemporary Turkish Painting Art with the inclination to become westernized undergoing some formal changes in a period still continuing today.

The line of development in art starting with especially Renaissance in the west, with formations undergoing in approximately five hundred years till today, has a fundamental accumulation for its art and culture. For the artist, formation on such a fundamental basis came out with very productive results.

Methods of artistic forms or style programs as a result of artistic activities in the early periods of Republic opened a new era in which individual talents were proven in Turkish Painting Art. Turkish artist made new arrangements with line and color out of definite clichés, with a city notion, reckoned the effects coming from west from the start, and with this a new local-national notion dominated the art.

It is observed that most of the Turkish artists who inclined to abstraction started working to become aware of the local and national values; elements of local and national ornament, miniature and calligraphy were reformed and seen with their characteristics in the pictures.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Banu ÜNDER'in "Türk Resim Sanatında Geleneksel Biçim Yaklaşımları" başlıklı tezi 4 Aralık 2003 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim** Anasanat Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Hakan GÜRSOYTRAK

Üye : Doç.Sibel SEVİM

Üye : Yrd.Doç.Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Prof.Dr.Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Araştırmam süresince yol göstericiliği ve katkıları için öncelikle danışmanım Sayın Yavuz Hakan GÜRSOYTRAK'a, destek ve yardımlarını esirgemeyen arkadaşım Neslihan DEMİRKAYA'ya, yakınlarıma, arkadaşlarıma ve her zaman yanımda olan aileme teşekkür ederim.

Banu ÜNDER

İÇİNDEKİLER

| | Sayfa |
|----------------------------|-------|
| ÖZ..... | ii |
| ABSTRACT..... | iii |
| JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI..... | iv |
| TEŞEKKÜR..... | v |
| ÖZGEÇMİŞ..... | vi |
| RESİM LİSTESİ..... | ix |
| GİRİŞ..... | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA GELENEKSELLİK, YÖRESELLİK, YERELLİK VE EVRENSSELLİK

1. TÜRK RESİM SANATINDA GELENEKSELLİK KAVRAMI.....5
2. TÜRK RESİM SANATINDA YERELLİK VE YÖRESELLİK KAVRAMI.....6
3. TÜRK RESİM SANATINDA EVRENSSELLİK KAVRAMI.....9
4. GELENEKSEL TÜRK SANATINA GENEL BİR BAKIŞ..... 11

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA BATILILAŞMA VE MODERNLEŞME HAREKETLERİNDE GELENEKSELLİK, YÖRESELLİK VE YERELLİK

1. TÜRK RESİM SANATINDA TUVAL RESMİ BAĞLAMINDA
BATILILAŞMA HAREKETLERİ.....30
2. TÜRK RESİM SANATINDAKİ GELENEKSEL VE YÖRESEL
TEMALAR.....44
3. TÜRK RESİM SANATINDA MODERNLEŞME HAREKETLERİ,
SOYUTLAMA EĞİLİMLERİ VE SOYUT RESİM.....55

| | |
|---|----|
| 4. MODERN TÜRK RESİM SANATINDAKİ SOYUTLAMA EĞİLİMLERİNDE GELENEKSEL MOTİFLER, YÖRESEL TEMALAR VE KALİGRAFİK ÖGELER..... | 68 |
|---|----|

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERN TÜRK RESİM SANATINDA GELENEKSELLİK, YÖRESELLİK VE YERELLİK

| | |
|---|-----|
| 1. MODERN TÜRK RESİM SANATINDAKİ GELENEKSEL VE YÖRESEL YAKLAŞIMLARA ENDÜSTRİNİN ETKİSİ..... | 93 |
| 2. MODERN TÜRK RESİM SANATINDAKİ GELENEKSEL VE YÖRESEL YAKLAŞIMLARIN ÖZGÜNLÜK SORUNU..... | 96 |
| 3. MODERN TÜRK RESİM SANATINDAKİ GELENEKSEL VE YÖRESEL YAKLAŞIMLARIN EVRENSEL BOYUTA ULAŞMA ÇABALARI..... | 100 |
| SONUÇ..... | 103 |
| KAYNAKÇA..... | 105 |

RESİM LİSTESİ

| | <u>Sayfa</u> |
|---|--------------|
| Resim 1. İran Minyatürü..... | 14 |
| Resim 2. Sinan Bey "Fatih Sultan Mehmet'in Portresi"..... | 15 |
| Resim 3. Şahnameci Arif "Süleymanname"..... | 16 |
| Resim 4. Seyyid Lokman-Nakkaş Osman "Hünername"..... | 17 |
| Resim 5. Levni "Dans Eden Çengi"..... | 19 |
| Resim 6. Suheyl Unver "Yunus Emre"..... | 21 |
| Resim 7. Hafız Osman "Sülüs-Nesih Yazı"..... | 22 |
| Resim 8. Tuğra-Kanuni Sultan Süleyman..... | 23 |
| Resim 9. Tezhip, "Turhan Valide"..... | 25 |
| Resim 10. Anadolu Kilim Motifi..... | 27 |
| Resim 11. 13. yüzyıl Konya Selçuklu Halısı..... | 28 |
| Resim 12. Ebru..... | 29 |
| Resim 13. Ebru..... | 29 |
| Resim 14. Van MOUR "III. Sultan Selim"..... | 31 |
| Resim 15. III.Selim Dönemi Duvar Resmi..... | 32 |
| Resim 16. Ş.Ahmet Paşa "Kır Peyzajı"..... | 34 |
| Resim 17. Hoca Ali Rıza "Üsküdar'da Bir Sokak"..... | 34 |
| Resim 18. Osman Hamdi "Mihrab"..... | 35 |
| Resim 19. Sami YETİK "Topçular"..... | 37 |
| Resim 20. Hikmet ONAT "Kuzguncuk Sahili"..... | 38 |
| Resim 21. Avni LİFİJ "Denize Karşı"..... | 39 |
| Resim 22. İbrahim ÇALLI "Okuma-Yazma Öğrenenler"..... | 39 |
| Resim 23. Cevat DERELİ "Kalamış"..... | 41 |
| Resim 24. Refik EPIKMAN "Koru"..... | 41 |
| Resim 25. Abidin DİNO "İspermeçet Çiçeği"..... | 42 |
| Resim 26. Avni ARBAŞ "Paris'ten"..... | 43 |
| Resim 27. Leyla GAMSIZ "Peyzaj"..... | 43 |
| Resim 28. Ayetullah SÜMER "Emirdağ'lı Tahir Efe"..... | 45 |
| Resim 29. Feyhaman DURAN "Tabakhane Köprüsü"..... | 46 |
| Resim 30. Bedri Rahmi EYÜBOĞLU "Beyazıt Meydanı"..... | 48 |

| | <u>Sayfa</u> |
|---|--------------|
| Resim 31. Nuri İYEM “Etiler”..... | 49 |
| Resim 32. Neşet GÜNAL “Çocuklar”..... | 50 |
| Resim 33. İbrahim BALABAN “Bereket Ana”..... | 50 |
| Resim 34. İhsan Cemal KARABURÇAK “Kurban Bayramı”..... | 51 |
| Resim 35. Eşref ÜREN “Ankara Civarından”..... | 51 |
| Resim 36. İsmail ALTINOK..... | 52 |
| Resim 37. Cevat DERELİ “Ekinci Kız”..... | 53 |
| Resim 38. Nevzat AKORAL “Ankara Kalesi”..... | 53 |
| Resim 39. Neşe ERDOK “Gece Vapuru”..... | 54 |
| Resim 40. Mustafa AYZ “Cumhuriyet Orkestrası”..... | 54 |
| Resim 41. KANDINSKY “Daireler”..... | 56 |
| Resim 42. DELAUNAY “Yuvarlak Şekiller”..... | 57 |
| Resim 43. Salih URALLI “Bisikletli Adam”..... | 59 |
| Resim 44. Halil DİKMEN “Kübik Kompozisyon”..... | 59 |
| Resim 45. Arif KAPTAN “Soyut Düzenleme”..... | 62 |
| Resim 46. Mustafa ESİRKUŞ “Halay”..... | 63 |
| Resim 47. Cemal BİNGÖL “Eskişehir İstasyonu”..... | 63 |
| Resim 48. Erdal ALANTAR “Kompozisyon”..... | 65 |
| Resim 49. Halil AKDENİZ “Anadolu Uygarlıkları, Kùltürlerarası”..... | 66 |
| Resim 50. Tomur ATAGÖK..... | 66 |
| Resim 51. Burhan UYGUR..... | 67 |
| Resim 52. Adnan TURANİ “Piktografi”..... | 71 |
| Resim 53. Ergin İNAN..... | 71 |
| Resim 54. Erol AKYAVAŞ “Padişahların Zaferi”..... | 72 |
| Resim 55. Abidin DİNO “Mor Çiçek”..... | 73 |
| Resim 56. Abidin DİNO “Çiçekleme Serisi”..... | 74 |
| Resim 57. Nuri İYEM “Soyut”..... | 75 |
| Resim 58. Abidin ELDEROĞLU “Graphism”..... | 77 |
| Resim 59. Abidin ELDEROĞLU “Minare”..... | 78 |
| Resim 60. Sabri BERKEL “Yoğurtçu”..... | 79 |
| Resim 61. Sabri BERKEL “Simitçi”..... | 79 |

| | <u>Sayfa</u> |
|---|--------------|
| Resim 62. Sabri BERKEL “Yazı”, 1958 | 80 |
| Resim 63. Sabri BERKEL “Soyut Kompozisyon” | 80 |
| Resim 64. Burhan DOĞANÇAY “Kompozisyon” | 81 |
| Resim 65. Dinçer ERİMEZ “Okul” | 82 |
| Resim 66. Devrim ERBİL “Anadolu” | 83 |
| Resim 67. Mehmet PESEN “Gelin” | 83 |
| Resim 68. Turgut ZAIM “Orta Oyunu” | 84 |
| Resim 69. Erol AKYAVAŞ “Ordugah” | 84 |
| Resim 70. Nurullah BERK “Ütücü Kadın” | 85 |
| Resim 71. Nurullah BERK “Portre” | 86 |
| Resim 72. Nurullah BERK “Padişah” | 87 |
| Resim 73. Bedri Rahmi EYÜBOĞLU “Kilimli” | 88 |
| Resim 74. Bedri Rahmi EYÜBOĞLU “Sarı Saz Çorum” | 89 |
| Resim 75. Adnan ÇOKER “Simetri” | 89 |
| Resim 76. Nuri ABAÇ | 90 |
| Resim 77. Aliye BERGER “Güneş” | 97 |
| Resim 78. Ingres “Odalık” | 98 |

GİRİŞ

Sanat; duygu, düşünce ve dillerin anlatım gücünü zaman ve ülke sınırlarını aşarak insanlar arasında iletken olma görevini üstlenmiş ve insanın oluşumundan bugüne kadar bu etkinliğini sürdürmüş olan bir kültür unsurudur. İnanışları, zevkleri, duygu ve düşünceleri, somut ve soyut şekillere kavuşturarak insanlara aktarabilir hale getiren sanat, toplumu en iyi temsil eden olgulardan biridir. Sanat alanında üretilenler, bir ülkenin yaratıcılığının dolayısıyla varlığının başlıca göstergelerinden biridir. Sanat; bir ulusun her alandaki varlığının; ekonomik, toplumsal bütünleyicisi ve o toplumun karakterinin belirleyicisidir. Her toplum kendi inanç değerleri, duygu ve düşünceleri doğrultusunda eserler ortaya koymaktadır.

Günümüz toplumsal yaşamında, gelişen düşünsel yapı kapsamında, geçmişle bağlantılar kurma çabaları varlık göstermektedir. Bu durumun sanata yansması kimi çevrelerce değişik sonuçlar içinde ele alınmaktadır. Geçmişle köprüler kurmak, bazı görüşlere göre gerçekleşmesi gereken bir devamlılık olarak görülürken bazı görüşler de bu eğilimleri salt bir geriye dönüş olarak görmektedir. Her iki yaklaşımda da konunun iyi irdelenmesi gerekliliği sonuç açısından önemlidir.

Bu bağlamda, geçmişiyile ilişkilerini kuvvetlendirme çabasındaki Türk resminin kendi oluşumunu; batı ile ilişkilerinin yoğun olduğu ve sanatının da bu doğrultuda yönlenererek geçmişi ile bağlarını kopardığı dönemi başlangıç noktası olarak alması yerine; resim sanatının, kültüründe oluştuğu ilk dönemlerden itibaren varlığını kabullenmesi, o dönemlerde yaşanan sanatsal gelişmeleri ve değişimleri de irdeleyerek bugününü köklü temeller üzerinde inşa etmesi gerekmektedir.

Bu çalışmada; Türk resim sanatında soyutlama eğilimlerinde ve soyut yaklaşımlarda geleneksel biçim yaklaşımları ele alınmıştır. Konu kapsamında

geçen kavramların açıklanmasına ve tarihsel gelişim süreçlerine konuyla bağlantısı doğrultusunda yer verilmiş ve konu üç ana bölümde incelenmiştir.

Birinci bölüm; Türk resim sanatında geleneksellik, yerellik, yöresellik ve evrensellik kavramlarının açıklanmasına ve geleneksel Türk sanatlarına ayrılmıştır. Bu konularda değişik görüşlere de yer verilerek konuya açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde; Türk resim sanatındaki batılılaşma ve modernleşme hareketleri incelenmiş, soyutlama eğilimlerinde ve soyut yaklaşımlardaki geleneksel biçim yaklaşımları ile ilgili, sanatçıların, sanat eleştirmenlerinin ve sanat tarihçilerinin benzer ve farklı görüşlerine ve bu doğrultudaki eserlere yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde ise; Türk resim sanatındaki bu yaklaşımlara endüstrinin etkisi, bu yaklaşımların özgünlük sorunu ve evrensel boyuta ulaşma çabaları üzerinde durulmuştur.

Bu çalışmanın problemi; Batı anlayışı ile temellenen Türk resminde, Türk resim sanatçısının, soyut anlatımında, geçmişle köprüler kurma çabası içinde, geleneksel ve yerelliği nasıl ele aldığı sorusudur. Bu amaçla, Türk resim sanatı tarihsel bir süreçte ele alınmış, gelişiminde etken olan faktörlere ve geriye dönüşünde karşılaştığı geleneksel sanata konu kapsamında yer verilmiştir.

Çalışmanın genel amacı; geleneksel ve yerel temaların, Türk resim sanatında soyut yaklaşımların çıkış noktası olarak yada motifsel özelliklerinin kullanılmasının incelenmesi ve bu yaklaşımların oluşum sürecinde, Türk resim sanatının gelişiminin ele alınmasıdır. Bu amaçlara ulaşmak için şu sorulara yanıt aranmaktadır:

1. Türk resim sanatı için geleneksellik, yerellik, yöresellik ve evrensellik kavramları ne ifade etmektedir?
2. Geleneksel Türk sanatlarının genel özellikleri nelerdir?

3. Türk resim sanatının batılılaşma hareketlerinde rol oynayan faktörler ve bu etkenlerin Türk resim sanatındaki oluşumlara etkileri neler olmuştur?
4. Soyutlama eğilimlerindeki Türk resim sanatçısının, geleneksel ve yerel arayışlara yönelmesini hazırlayan etmenler neler olmuştur?
5. Bu yaklaşımlara endüstrinin etkisi var mıdır?
6. Bu yaklaşımlar özgünlük sorunu ve evrensel boyuta ulaşma çabaları içinde midir?

Bu araştırma ile toplanacak verilerle;

1. Türk resim sanatında geleneksellik, yerellik, yöresellik ve evrensellik kavramlarının ne ifade ettiği,
2. Geleneksel Türk resim sanatının genel olarak hangi özellikleri taşıdığı ve tarihsel gelişim sürecini etkileyen faktörlerin neler olduğu,
3. Batılılaşma olgusu ve sonrasında Türk resim sanatının gelişim sürecinin nasıl bir yol izlediği,
4. Soyuta yönelen Türk resim sanatçısının eserlerinde, gelenekselliği ve yerelliği arama girişimleriyle ortaya çıkan benzer ve farklı görüşlerin neler olduğu,
5. Bu doğrultuda oluşan eserlerin ve sanatçıların konu kapsamında incelenmesi,
6. Bu doğrultuda oluşan eserlere endüstrinin etkisi,
7. Bu doğrultuda oluşan eserlerin özgünlük sorununun ve evrensel boyuta ulaşma çabalarının irdelenmesi ile ulaşılabilecek sentez araştırmanın önemini oluşturmaktadır.

Bu çalışmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir:

1. Bu çalışmada bulgulardan elde edilen sanatçılara ait eserler, oluşum tarihi test edilmeye gerek görülmeden olduğu gibi kabul edilmiştir.
2. Sanat var olduğu toplumla doğrudan etkileşim içindedir.

Bu araştırmanın odak noktası olan geleneksel biçim yaklaşımları, Türk resim sanatındaki soyutlama eğilimleri ve soyut yaklaşımlarla sınırlandırılmıştır.

Araştırma kaynak tarama modelindedir. Evreni; Türk resim sanatı tarihi, örnekleme ise soyut yaklaşımlardaki geleneksel biçim yaklaşımları olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın ilk aşamasında; Yüksek Öğretim Kurumu'nda, ilgili alanda hazırlanmış olan özgün tezler ve Anadolu Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Mimar Sinan Üniversitesi ve Bilkent Üniversitesi kütüphanelerindeki konu ile ilgili kaynaklar taranıp, incelenmiştir. İkinci aşamada ise; süreli yayınlarda, dergilerde ve internette konu ile ilgili çalışmalar incelenmiştir.

Taramalarla elde edilen veriler doğrultusunda; Türk resim sanatının gelişim evreleri, bu evreleri etkileyen faktörler, soyut yaklaşımların oluşumu ve bu yaklaşımlarda sanatçıların geleneksel ve yerele yönelmeleri ile ilgili bilgiler içeren kaynaklar incelendikten sonra senteze ulaşılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA GELENEKSELLİK, YÖRESELLİK, YERELLİK VE EVRENSELLİK

1. TÜRK RESİM SANATINDA GELENEKSELLİK KAVRAMI

Gelenekselliğin sözlük anlamı; bir toplulukta, nesilden nesile aktarılarak gelen ve bu özelliğinden dolayı saygı duyulan ve yaşatılan bilgi, davranış şekilleri, kültür değerlerine verilen ad olarak açıklanmaktadır (M.E.B., 2002, s.276). Buna bağlı olarak geleneksel; gelenekle ilgili, geleneğe dayalı anlamı taşımaktadır.

İnsan, kendine yaklaşp uzaklaşmanın, tüm sınırlarında gezinir ve bunu belirleyecek bir dil arar. Bu dilin de kendi tarihinden başka hiçbir kaynağı yoktur. Bu dil, her zaman erişme özlemini söyler, her zaman belirli bir duyuşu ifade etmenin aracı olur. Yerel bir ortamda yaratış bilinci, neden kendi tarihsel yaratış ürünlerinin içinde saklı olmasın (Tansuğ, 1973, s.185).

Geniş bir mozaiği oluşturan Anadolu kültürü, İslami yaşamın etkileriyle çok daha renkli bir etnik yapılanmayı gerekli kılmıştır. Bu birbirinden bağımsız olan fakat bir araya gelince bir bütünlük oluşturan etnik yapılanmalar, zaman zaman sanatı da tarihselleştiren bir biçime sokmuştur. Halı, kilim, kumaş, maden gibi sınırlı bir çerçevedeki İslami sanat anlayışı, Anadolu kültürünün zenginliği karşısında gelenekselliğini, geçen süreç içerisinde kültürel yaşama yansıtmıştır.

Türk resim sanatının temellerinin oluşmasından günümüze kadar geleneksel yaklaşım, Türk resim tarihi açısından vazgeçilmez bir temel olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel öğeler, Türk resim sanatına, bazen figüratif, bazen simgesel, bazen de soyut anlatımla taşınmıştır. Bu kimi zaman bir halı-kilim motifi şeklinde, kimi zaman da kaligrafik öğelerle biçimlenmiştir.

Çağdaş dünya sanatı ekseninde üretilen yapıtların neredeyse saçma olarak nitelendirildiği bir dönemde, Türk sanatının çıkış yolu olarak, geleneksel sanat ürünleri gösterilmiş; 1930'ların sonlarına doğru gelişen ve 1940'larda

yoğunlaşan doğu-batı sentezi, bu yaklaşımlara destek olmuş ve geleneksel sanatlar da ciddi anlamda bir kaynak olma özelliği kazanmıştır. Bu yıllardaki; Güzel Sanatlar Akademisi'nde bezeme ve süsleme sanatları dersinin konulup bu sanatların yaşatılmasına yönelik çalışmalar, devletin de geleneksel sanatların önemine verdiği değeri gösteren işaretler olmuştur.

Sezer Tansuğ bezeme ve süsleme sanatlarının "bizim" çevremizin resim niteliğini yansıttığını vurgularken, aynı şekilde halk resmi ve tekke resminin geleneğindeki resimsel niteliğe de dikkat çekmekte ve kendi gelenek ve değerlerimiz içinde varolan örneklerle yönelme, "bizde" var olan resmin kendi özelliklerine eğilme gerekliliğini savunmaktadır (Tansuğ, 1961, s.28-29).

2. TÜRK RESİM SANATINDA YERELLİK VE YÖRESELLİK KAVRAMI

Sözlük anlamı olarak yerellik; belirli bir yer ile ilgili olan, mahalli, mevzi, lokal olarak tanımlanmakta, yöresellik ise; bir sanatçının içinde bulunduğu coğrafya ve kültür çevresi ile ifade edilmektedir (T.D.K. Türkçe Sözlük, 1988, s.1623).

Yerellik sözlük anlamı ile ele alındığında, belirli bir yerin coğrafi ve kültürel yerellerini ifade ettiğine göre, söz konusu unsurları yansıtan resimlerin de "yerel" bir özellik taşıdığı söylenebilir. Konut, kent, kent dokusu ve tarihi yapıları ele alan resimler; halkın yaşama biçimini, içinde bulunduğu yaşam şartlarını yansıtan eserler ve bunların yanı sıra tarihi olaylar ve savaşlar başta olmak üzere önemli olayları konu edinen eserler de yerellik çerçevesinde ele alınmaktadır.

Sanatta yerellik, sanatçının da içinde yaşadığı fiziki ve sosyal çevre ile alakalıdır. Bu sebeple yerellik konusu topluma ve dış dünyaya yönelik bir karakter taşımakta ve teorik olarak ele alındığında, tarihi ve sosyolojik kriterlere bağlı kalarak değerlendirilmektedir. Yerellik, hemen hemen bütün toplumların sanatlarında dini, ahlaki, tarihi, dekoratif, folklorik veya sosyal boyutu ile yer almaktadır (Tunalı, 1976, s.18).

Yerellik ve yöresellik, Türk resminin gelişiminde ve tutarlı bir yol izlemesinde önemli bir etken olarak kabul edilmektedir. Bu anlayış da Türk resminin özgünlük arayışlarına ışık tutmakta ve yerel değerlerden yararlanma olgusunu Türk resmi için öteden beri üzerinde önemle durulan bir konu haline getirmektedir. Kendi özünden renkler, çizgiler, motiflerle kendine özgü bir yaratma çabası içinde olduğu gözlenen Türk resmi, öz ve biçim açısından incelendiğinde yerel boyutunu ortaya koymaktadır. Günümüze kadar üretilen eserler bu perspektiften yaklaşılarak incelendiğinde de, Türk ressamlarının yerellikle ilgili yönü pek de ihmal etmedikleri gerçeği görülebilmektedir.

Geleneksel ve bölgesel kültür kalıntılarından yararlanmak, ulusal geleneklere ve kültüre bağlı kişisel bir anlatım dili kullanmak, evrensel teknik sorunları içeren fakat batı akımlarının dışında kalan resimler yapmak, öznel (öze değin) sorunlara öncelik vermek yerel eğilimli sanatçıların ortak özellikleri olarak görülmektedir (Erbil ve Karatay, 1973, s.73).

...Adolphe Thalaesso; Osman Hamdi Bey'in sanatına ilişkin bir yazısında, yerelliği bir Türk özelliği olarak vurgulamış. "Etüdündeki tipleri sadece Müslüman değil, Türk olmasında itinalı olduğu gibi dekor ve döşemesinde Müslüman değil, Türk olmasında o kadar titizdir." diyor. Sadece içeriğe ilişkin bu gözlem üslubu tüm Leon Gerome'a bağlanan Osman Hamdi için bir yerellik boyutu mudur? Bunu irdelemek gerek. Fakat sorun o zamandan bu yana söz konusudur (Kuban, 1984, s.3).

Toplumlarda görülen değişikliklerin yansımaları, her alanda görülürken, plastik sanatlarda da doğal olarak kendini göstermektedir. Bu bağlamda Türk resim sanatının tarihi, bir anlamda Türk toplumunun sosyal değişiminin belgelendiği bir sürecin tarihidir. Yansıtmacı bir anlayışla, toplumsal yaşayışı, değerlerini ele alan Türk resim sanatçıları; üyesi olduğu toplumun genel değerlerine kayıtsız kalmadıklarını ve hatta kişiliklerinin bu toplumun içerisinde belirlendiği gerçeğinin bilincinde olduklarını ortaya koymaktadırlar.

Türk ressamlarının yerelliği ve yöreyi yansıtırma eğilimli resimlerinde, yörenin doğal niteliklerini belgeleme çabasının yönlendiriciliğinden çok, resimsel etkinin her zaman ön planda tutulduğu görülmektedir.

Cumhuriyet sonrasındaki sanatı ve sanatçıyı koruyucu yöndeki çalışmalar, insanımızı ve çevre yaşantımızı yansıtmaya yönlendirmek yönünde olmuştur. Halkçı kültür politikası, sanatçının batıda öğrendiği resim teknikleri doğrultusunda Anadolu'ya açılmasını öngörmekteydi. Bu amaçla Anadolu'ya sanatçı gönderilmiş ve böylece yöresel ağırlıklı resmimizin, sonraki dönemlerde etkisini duyuracak bir gelişmeyi başlatması amaçlanmıştır. Bu etkinlik sayesinde yöresel anlayışın yaygınlaşması ve devletin koruyuculuğu altında programlı bir anlayışa dönüşmesi sağlanmış olmaktadır. Devletin bu yöndeki politikası, bir yandan yurt görünümünü resim sanatına aktaracak ortamı hazırlamakta, bir yandan da yenilikçi anlayışı kökleştirecek sanat ürünlerinin özgürce yaratılmasını özendirmeyi sağlamış olmaktadır. Aslında bu da yöresel içerikli resmin, ülküsel planın bütünleyici bir parçası olma yönünü ortaya koymaktadır.

O dönemin basınındaki sanat tartışmaları gözden geçirilirse, batı etkileri karşısında yöresel içerikli resimlere daha anlayışla yaklaşıldığı görülecektir. Soyut biçimlere sonradan mahalli renk katarak "millî" bir sanat yapılamayacağını, ülke gerçekleri içinde yaşamadan olumlu bir sonuca varılamayacağını (H.Z.Ülken) savunan görüşlerin yanında, memleketin toprağını, havasını, renklerini, maddesini ve duygularını, dertlerini ve folklorunu yani insanını verecek olan bir sanatın mutlaka anlaşılacağını ve sevileceğini (B.Belge), batıya çevrilmiş gözlerin tekrar yurda çevrilmesi gerektiğini (S.K.Yetkin) öne süren görüşlere de rastlanmaktadır. Bu ve benzeri görüşler, resimde Anadolu'ya ilişkin görüntü ve motiflerin, çağdaş bir anlayışla ele alınmasında, sanatımızın gelişmesi ve anlaşılması açısından yarar bulan görüşlerdir. Burada Anadolu'nun insanı, gelenekleri, yaşamı ve peyzajıyla, Türk resmine tükenmez bir konu oluşturabileceği gerçeğinden hareketle yöresellik bilinciyle ele alınmanın yeterli olmayacağı yolundaki görüşlere rastlandığı dikkati çekiyor (Kalaycı, 1998, s.73).

1960'lı yıllardan sonra ise, kökenini 1940'ların "Yeniler" grubuna bağlayabileceğimiz ve temel yaklaşımını insan kavramı üzerinde yoğunlaştıran yeni bir yöresellik bilincinin geliştiği görülmektedir. Bu dönemin fikir

oluşumlarının, ülke gerçeklerini eleştirel bir tavırla irdeleme eğilimlerinin, bu yöresellik bilincinin oluşmasını kolaylaştırdığı söylenebilmektedir. Köy-kent ikilemi, kentleşme olgusunun yarattığı toplumsal ve kültürel çelişkiler, nüfus artışı, dış göç ve sanayileşme çabaları, ressamlarımızı figür ağırlıklı bir yöreselliğe doğru yöneltmiş, toplumsal gerçekçi sanat görüşleri özellikle genç kuşak sanatçıları tarafından büyük ölçüde paylaşılmıştır (Kalaycı, 1998, s.74). Bugünün genç ve orta kuşak sanatçılarına bakıldığında ise yöreselliğin daha geniş bir görüş açısı içinde kavrandığı görülmektedir.

Türk resminde yerellik kaygılarını tutarlı bir şekilde ortaya koyan sayılı sanatçılardan birisi olan Bedri Rahmi, bu tavrını evrensel anlamda da kabul gören boyutlara taşımayı başarırken; Devrim Erbil'in Türk resmine önemli katkılarda bulunan resimlerindeki duyarlılık ısmarlama ve yüzeysel arayışlar olarak görülmemekte, geleneksel duyarlılığın yoğun olarak ön planda tutulmadığı dönemlerden bu yana, aynı tavrını sürdürmekte olan sanatçı; resimlerinde yerel olma sorununa kendince çözümleyici yaklaşımlar getirmektedir. Kendi resminin temelde batı resmi olduğunu kabul eden Turan Erol ise, "Ama zamanla batıdan kurtulmaktayız. Kendi kaynaklarımıza dönmek istiyoruz." diyerek, bunun zorlama ile olmayacağını ve kendi yaşadığı çevrenin esprisi içinde bulunması gerektiğini vurgulamaktadır.

3. TÜRK RESİM SANATINDA EVRENSELLİK KAVRAMI

Sözlük anlamı olarak evrensellik; "...sanat yapıtının her yerde ve her zaman geçerliliğinden hiçbir şey kaybetmeden amacını gerçekleştirebilmesi, içinde bulunduğu anı ve buradayı aşarak kalıcılığını sürekli kılmasıdır. Evrensel; herkesi ve her şeyi ilgilendiren varlıkların ve nesnelerin tümünü kapsamına alan, evrensellik, evrensel olanın özelliği, genelliktir" (Meydan Larousse, 1973, s.460).

Sanat kavramı olarak evrensellik ise; "...ulusal ve yerel kavramının niteliğinde kullanılır ve bir sanat yapıtı yada akımının tek bir topluma özgü olmayan tüm dünya için geçerli bir anlayışın ürünü oluşunu anlatır." Bu anlamda evrensellik; ayrıntılarda olmaktan çok ana ilkelerde bir ortaklık demektir (Tanyeri ve Sözen, 1968, s.81).

Evrensellikten sanat eserinin bir niteliği olarak söz edilmekte, eserde verilenlerin zaman ve mekan koşullarıyla sınırlı olmaksızın değerini koruduğu, her zaman ve her yerde, geçerliliğinden bir şey eksilmeksizin amacına ulaşabilmekteki yetkinliği “şimdi”yi ve “burada”yı aşarak kalıcılık özelliğini taşıdığını kastediyor. Ancak sözü edilen bu özelliklerin, birer neden değil, sonuç olduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Yüzyıllar önce yaratılmış bir eserin bugüne kalmış olması, kendi başına, eserin evrensel değer taşıdığına bir kanıt sayılamayacağı gibi, eserin zamanı ve –yani içerisinde yaratılmış olduğu “causal” ağı- aşması da, bu ağıdan, bu koşullardan, örüntüsünden bağımsızca yaratıldığını göstermez. Eseri evrensel kılan bunlar değil; eserle, evrensel –yani insan varoldukça varolan, varolacak, insanın yapısına ilişkin- bir değer ortaya konmasıdır. Bu koşulu gerçekleştirmiş olan eserlerin bugüne kalması, yarına kalacak olması bir sonuçtur. Ama sanatta direkt ilgili olmayan türlü nedenlerle, bu sonucun gerçekleşmemesi de mümkündür. Tıpkı “evrensel” nitelenmesine hak kazanan eserlerin, yine aynı tür sanat dışı nedenlerle yok olup gitmesinin mümkün olduğu gibi (Altınok, 1974, s.4).

Evrensel kültür kalıtlarından yararlanmak, evrensel ortak değerlere bağlı olup, ortak anlatım dili kullanmak, batı akımlarında resimler yapmak, biçimsel sorunlara öncelik vermek de evrensel eğilimli olarak nitelendirilen Türk resim sanatçılarında görülen ortak özellikler olarak gösterilmektedir (Erbil ve Karatay, 1973, s.73).

4. GELENEKSEL TÜRK SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

Toplumlar yaşam süreçleri içerisinde sosyal, kültürel yaşantıları ve dini inançları doğrultusunda ortak değerler yaratarak, kendi yaşam ve düşünce biçimlerine göre sanatlarını oluşturmaktadırlar. Sanat ürünleri de, bu doğrultuda biçimlenmektedir.

Türk sanatına da bakıldığında, İslam öncesi Büyük Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde, genel olarak duvar resmi ve el yazması kitap resimlerine rastlanmaktadır. Bu eserlerde; Batı sanatında görülen bireyci ifade tarzı ve biçimleme girişimi görülmezken, üsluplaşmış bir çizim, boyama, mekan anlayışı ile gelenekçi tekniklere dayanan bir tarz ön plana çıkmaktadır. Özellikle Osmanlı Devleti döneminde resim sanatı Avrupa sanatı çizgisinde gelişmemiş, farklı sosyal ve kültürel yapıdan ötürü, batı sanatının estetik anlayışına hitap eden ürünler ortaya çıkmamıştır. Batı sanatının kutsal kitap resimlerinden, büyük boyutlu tuval resmine geçiş aşaması sürerken; bu aşama, saraylı aristokratların, zengin orta sınıfın ve kilisenin etkisi ile hızlı bir gelişme ivmesi kazanmıştır. Oysa Türk toplumundaki dini taassuptan ötürü Türk sanatı; 18. yüzyıla kadar hat, minyatür ve bezeme sanatlar geleneği içinde sınırlı bir alanda varlığını sürdürmek zorunda kalmıştır. Özellikle resim, insan figürlü çini kaplamalarda ve yazma kitapların yapraklarında görülen, metnin anlaşılmasını kolaylaştıran minyatürlerle sınırlı kalmıştır.

"Aslında, Kur'an-ı Kerim'de "resim yasağı" diye bir kural, bir ayet söz konusu değildir" (Aksoy, s.81). Kuran'ın yasakladığı putlardır. Ama o devirde tasviri puttan ayıramayan, biçim verme yeteneğinde tabiat üstü bir gücün bulunduğu inanan tasvire tapan Arap toplulukları'ndan dolayı bu anlayış uzun bir süre devam etmiştir. Daha sonra Hadis'le İslam dininin tasvir konusundaki görüşü tam bir aydınlığa

kavuşmuştur (Muhammed Cerirüt Tabari; "Buradaki musavvirlerden (resim yapan, ressam) maksat tapınmak için resim ve heykel yapanlardır).

Cansız nesnelere bitkiler Hadis metinlerinde resim yasağının dışında kalırlar. Buna göre Fıkıh bilginleri, figürlerin başlarını koparmak ve bozmak yoluyla resimlerin canlanma tehlikesinin önlenebileceğini ve bunların evlerde tutulmasında bir sakınca olmadığını açıklamış, halı üzerine yapılan insan ve hayvan resimleri de, bunların üzerine oturulup basıldığı için zararsız sayılmıştır. Bütün bu metinlerde, puta tapma kaygısının ağır bastığı ve canlı varlıkların tasvirine açık kapı bırakılmadığı görülmektedir (İpşiroğlu, 1973, s.23).

İslam sanatçısı eserlerinde soyutlamaya ağırlık verir. Çoğunlukla gerçeği gerçek olarak betimlemek, gölge-ışık, perspektif gibi nesnelere rölyef kazandıran ve onları mekan içinde göstermek amacıyla uygulanan tüm anlatım araçlarını kullanmak yerine; sadece renkleri ve sembolleri kullanmayı tercih etmiştir. Ortaya çıkan eserler de, bu dünyanın sadece gölge ve görüntü dünyası olduğuna işaret etmektedir. Bir bakıma nesnelere boyutuna karşı duyarsızlığın, İslam sanatlarına özgü bir soyutlama tavrı getirdiği söylenebilmektedir.

Şaheserlerle dolu geçmişimiz pek çok semboller içerir. Bu halkın gelenekselleşen bir dünya görüşüdür. Örneğin oyalarda, yazmalarda, yemenilerde, para keselerinde, çoraplarda, yağlıklarda, uçkurlarda ne varsa bütün bunlar resmin sembol haline dönüşmüş şekilleridir. Çinilerde, nakışlarda, hatta yazılarda da böyledir. Sembolleştirmede, yaşanan çevrenin, buna bağlı olarak malzemenin de rolü önem kazanır. Türk halk sanatının ve folklorunun köklerini göçebe halk sanatlarında bulmak mümkündür. Göçebe halk sanatı en değerli işlerini, sanat eserlerini koyun tüylerinden yapar. Çadırı, halısı, kilimi, çorabı, hatta un çuvallarını bile... Onlara türlü renkli motifler katar (Aksel, 1960, s.113).

Geleneksel sanatlarımızın geneline bakıldığında, renk boyutu olağanüstü armonilerle karşımıza çıkar. Çinide, halı ve kilimlerde, dokumada, minyatürde özgün bir renk anlayışı vardır.

Değişen zaman ve değişen toplumsal koşullar, bilim ve teknolojiadaki gelişim süreci içerisinde resim, tarihsel gelişmenin getirdiği bir zorunluluk olmuştur. Bugün Türkiye'de resim dar bir çerçevenin ayrıcalığı olmaktan çoktan çıkmış, geniş

çevrelerce benimsenerek yaşamımıza girmiştir. Artık kimse, resmin yüzyıllar boyu yasaklandığını düşünmüyor bile, bu gelişme, sanatçıların İslam düşüncesi ile hesaplaşmaları sonucunda değil, tersine çağdaşlaşma süreci içinde pek doğal olan ve böyle olduğu için de kendini topluma kabul ettiren bir gelişmedir (Velidedeoğlu, 1987, s.149).

Geleneksel sanatlarımızdan, çoğunlukla el yazması kitaplarda, metnin anlaşılmasını kolaylaştırmak ve konuyu zenginleştirmek amacıyla yapılan küçük boyutlu resimler olarak tanımlanan minyatürün ilk örneklerine, 6.yüzyılda, Orta Asya ve Uzak Doğu'da rastlanılmıştır. Minyatür; Türkler'in Anadolu'ya girişi ile gelişmeye başlamış, gerek Hıristiyan gerekse İslam dünyasında çok sayıda minyatürlü el yazması üretilmiştir. Ancak Hıristiyan sanatı, yaşanan kültürel ve düşünsel değişimler sonucunda doğanın gerçekçi tasvirine yönelmiş ve bu uğurda yağlı boya resmin sağladığı olanakları tercih etmiştir. Batıda böyle bir değişim söz konusu iken "...tanzimat öncesi Osmanlı Türkiye'sinde, Batı türünde resim sanatına gösterilen ilgi son derece sınırlıdır" (İskender, s.1308). Ayrıca, matbaanın icadı ile birlikte el yazmalarının azalmaya başlaması da buna eklenince, 15. yüzyıldan itibaren batı dünyasında minyatür önemini yitirmiştir. Oysa İslam sanatçısı, İslam felsefesine uygun olan şematik bir anlatımı tercih etmiş ve bunu minyatür sanatında yorumlamıştır. Üstelik İslam dünyası matbaaya daha birkaç yüzyıl ilgisiz kaldığı için el yazmalarının üretimi artarak devam etmiştir.

Türklerde biçim, çizgi ve rengin temel örnekleri ve figürlü sanatın ilk eserleri minyatür sanatı şeklinde gelişti, Türk minyatürcülüğü Orta Asya'dan Selçuklulara, Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan İstanbul'un fethine ve Lale Devri'ne uzayan asırlar içinde değişik akım ve anlatım şekilleri kazanmıştır (Turan, <http://www.turan.tc/td/td45.html>, 2003).

Minyatür, milli sanat niteliğini Selçuklular döneminde kazanmış, bu dönemde Nakışhane ve Nigarhane denilen resim okulları kurulmuş ve İran ile minyatür sanatçısı değişimi yapıldığından Türk-İran minyatürleri birbirlerini etkilemiştir. (Resim 1)



Resim 1. İran minyatürü

Osmanlı Devleti dönemine bakıldığında ise, minyatürün en verimli çağını yaşadığı görülmektedir. Osmanlı toplum yapısının sınıfsal bir yapı içermesi ve bunun, sanatı da sınıfsal bir ayrılaşmaya yönlendirmesi sonucunda yönetici egemen sınıfın sanatının ayrı, yönetilen sınıfının ayrı sanatı olduğu görülmektedir. Bu ayrım karşımıza, saray sanatı ve halk sanatı olarak çıkmaktadır. Osmanlı Devleti'nin siyasal anlayışı nedeni ile sanatsal bağlamda bir kısırlık oluşmuş; bu kısırlık minyatür, şiir ve müzik gibi sanatların belli kalıpların dışına çıkabilmesini engellemiş ve zanaatsal nitelikteki ürünler ön plana çıkmıştır. Bu kısırlığın, düşünsel yapının gelişmesini engellemesi ile oluşması zorlaşan felsefenin işlevini, üst yapıda, dinseliliğin ağır bastığı bir ideoloji gerçekleştirmiştir. Minyatür de, dinsel ideolojinin ve geleneğin altında varlığını sürdürmeye çalışan Osmanlı toplumunun sanatıdır.

18. yüzyıla kadar Osmanlı resim sanatının tek egemen türü olan minyatürün, ilk yetkin örnekleri olarak Sinan Bey'in yapıtları görülür. Kur'an ve bazı hadislerin çeşitli şekillerdeki yorumlarının, Türk ve İslam dünyasında üç boyutlu resim ve heykelin gelişmesini engellemesi, Ortadoğu ve İslam ülkelerinde minyatürün bütünüyle kendine özgü kurallar içinde gelişmesine neden olmuştur. Bu anlayış belirgin kenar çizgileriyle (kontur) sınırlandırılmış ve ışık-gölgeden bağımsız düz renklerle boyanmış alanların derinlik duygusu uyandırmayacak bir şekilde organize edilmesi üzerine temellenir. Bu bağlamda doğadan soyutlanmış biçimler

kalıplaşmış birer simge ya da nakış motifi olarak işlenir (İskender, s.1308-1309).

(Resim 2)



Resim 2. Sinan Bey "Fatih Sultan Mehmet'in Portresi"
www.turkresimsanati.sitemynet.com/fatihmin.htm

Minyatürde, Osmanlı üslubu 15. yüzyılda belirginleşmiş, klasik örneklerini 16. yüzyılda vermiştir. Fatih Sultan Mehmet dönemi (1451-1481), minyatür açısından sağlam ve tutarlı bir çizginin izlendiği bir dönemdir. Fatih'in İstanbul'u fethi sadece Türkler için değil, tüm dünya için önem taşıyan tarihi bir olaydır. Sınırlarını batının kapılarına dayamış olan Osmanlı, artık başkenti İstanbul olan güçlü bir imparatorluktur ve bundan sonra da minyatür bir imparatorluk sanatı olacaktır. Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethinin ardından, sarayına doğulu ve batılı pek çok bilim ve sanat adamını toplamaya başlaması ile batı portre resminin unsurlarıyla minyatür geleneğinin uyumlu bir kaynaşması söz konusu olmuştur. Böylece bu dönemde Osmanlı minyatüründe portre geleneğinin temelleri de atılmış olmaktadır.

Nakkaşhanelerde sıkı bir disiplin içerisinde usta-kalfa-çırak ilişkisi içinde sernakkaş ya da nakkaşbaşı adı verilen bir ustanın yönetiminde pek çok sanatçı bir arada çalışmıştır ve muhtemelen ilk önce usta her sahneyi tasarlamış ardından yardımcıları arasında bazı konuları paylaşmıştır.

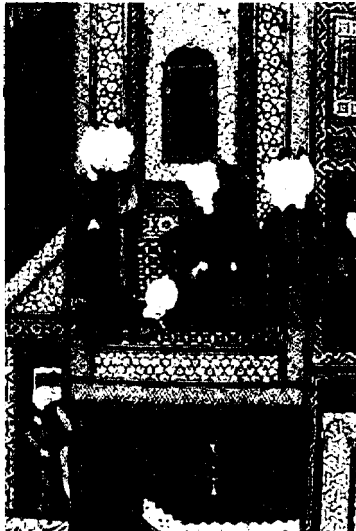
Fatih Sultan Mehmet zamanında gelişmeye başlayarak özel bir üslup kazanan minyatürlerin pek çoğu Uzakdoğu resim sanatıyla benzerlik gösteren derviş, büyücü, dev, göçebe ve çeşitli hayvan tasvirleri gibi konuları içermektedirler. Bu

konuların İslam öncesi inançlardan da etkiler taşıdığı düşünülmektedir (Turan, <http://www.turan.tc/td/td45.html>, 2003).

Saray atölyesinden çıkma resimli el yazmalarından günümüze gelen ilk örnekler, II. Beyazıd dönemine aittir. Bu dönemde, Fatih döneminde yoğunlaşan batı etkisi azalmaya başlamış ve portrelerin yerini yeniden el yazmalarının sayfalarını süsleyen minyatürler almıştır.

Yavuz Sultan Selim döneminde (1512-1520) ise; Fatih döneminden gelen batı etkileri özümsemeye başlanmış, bunun yanı sıra çeşitli doğu okullarının etkileri de hissedilir olmuştur. Henüz belli bir üsluplaşma görülmesi de, bu dönem için bir hazırlık evresi niteliğinin belirgin olduğu söylenebilmektedir. Bu dönemden kalan minyatürlerde; mimari kurgular, insan tiplerinin işlenişi, elbise biçimleri değişik bir mekan ve renk içinde gösterilmektedir.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-1566), Osmanlı minyatürü nihayet kişiliğini bulmuştur. İmparatorluk doğuda ve batıda sınırlarını genişletirken fethedilen ülkelerin sanatçılarının da saraya geçmesi Osmanlı sanatçıları üzerinde etkili olmuştur. Bu dönemdeki en önemli çalışmalar, tarihi konulu el yazmaları olmuştur. Bu konu, gerçekçi bir yaklaşımın gelişmesine yol açmıştır. Kanuni döneminin ortalarına doğru, Osmanlı tarihine ait olayları tasvir eden tamamen yeni bir tarz ortaya çıkmıştır. (Resim 3)



Resim 3. Şahnameci Arif "Süleymanname", 1558 ,Topkapı Sarayı Müzesi

Sonrasında yaklaşık 30 yıl süren II. Selim ve III. Murat dönemlerinde ise; “...Osmanlı minyatürü bu dış etkilerden tamamıyla kurtulmuş ve tam anlamıyla bağımsız ve özgün bir stil geliştirmiştir. Osmanlı tarihiyle ilgili tasvirler bu dönemde olgunlaşmış, realizm büyük bir sadeliğe ulaşmıştır. Bu dönemde minyatürün en önemli konusu Osmanlı tarihidir. Osmanlı sultanlarının tarihini, dönemlerinin toplumsal ve sosyal olaylarını anlatan şahnameler yüzlerce minyatür içeriyordu” (Turan, <http://www.turan.tc/td/td45.html>, 2003).

Osmanlı klasik sanatının en yüksek dönemi olarak gösterilen III. Murat zamanında (1574-1595) oluşturulan en önemli eser, Seyyid Lokman’ın kaleme aldığı, Nakkaş Osman ve çıraklarının resmettiği iki ciltlik Hünername’dir. Osmanlı sultanlarının savaşlarını ve başlarından geçen olayları hikaye eden Hünername minyatürleri, Osmanlı savaşlarını tasvir eden büyük grup düzenlemeleri ile eşsiz bir çarpıcılığa sahiptir (Türkeri, <http://www.geocities.com/turkresmi/minyatur/index.htm>, 2003). (Resim 4)



Resim 4. Seyyid Lokman-Nakkaş Osman “Hünername-Viyana Kuşatması”, 1588
Topkapı Sarayı Müzesi

Geleneksel Osmanlı minyatür sanatının klasik bir üsluba ulaşması 16. yüzyılın ikinci yarısında olmuştur. Osmanlı saray nakkaşı, tarihi konulu önemli olayları, padişah portrelerini, kabul törenlerini, av sahneleri gibi konuları kendine özgü bir üslupla belgelemeye çalışmıştır. Aşırı süslemeden kaçınılan bu minyatürlerde önemli ayrıntılara yer verilmiştir.

Tarihi konulu resimler azalarak da olsa 17. yüzyılın ortasına kadar yapılmaya devam etmiş ve bununla beraber bu yüzyılın başından itibaren, albüm yapımı ve bununla beraber tek figürler ve ayrı portreler önem kazanmıştır. Bu dönemdeki en önemli farklılaşma, minyatürlerin ebatlarının büyütülmüş olmasındadır.

II. Osman döneminde (1618-1622), gerek tarihi konular gerek şahnameler yeniden popüler olmuştur. Bu dönemin ünlü nakkaşı Nakşi'nin resimlerinde sahneler çok az figür içerir ve dış mekan tercih edilmiştir. Bu döneme ait anonim bir albüm saray dışındaki örneklerin niteliği hakkında bilgi verir. Bunlar daha ilkel ve naif bir şekilde ele alınmışlardır ve yerel halk kültürü ile popüler zevki yansıtırlar.

18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni bir sanat ortamı oluşmaya başlamıştır. Bu dönemde batıyla kurulan siyasi ve ekonomik ilişkilerin, kültürel ortamı büyük ölçüde etkilemesi ve batılı birçok eşyanın, resimli kitapların saraya girmesi ile saray nakkaşları minyatür resminde bilinçli arayışlara yönelmiştir. Yeni biçim ve tekniklerin denendiği iki boyutlu minyatürde; üçüncü boyut arayışı başlamış, tarihi konulu minyatürler yerini kır sahnelerine, kıyafet ve çiçek resimlerine, kadın ve erkek portrelerine bırakmıştır. Farklı konuların işlenmesinin yanı sıra, üçüncü boyutun aranması hatta derinlik yaratmak amacıyla kompozisyona bir doğa kesitinin yerleştirilmesi ile mekan arama çabaları, minyatür sanatı için önemli gelişmeler olmuştur.

Lale Devri'nin sonuna kadar süren bu süreçte (1703-1730) III. Ahmet ve Sadrazamı İbrahim Paşa'nın kültürel ilerlemelere verdikleri önemle, 12 yıllık Lale Devri, minyatür alanında sadece yüzyılın en verimli devri olmakla kalmamış, Osmanlı sanatının son yaratıcı çağı olmuştur.

Bu dönemin ünlü nakkaşlarından Levni ile portre geleneğinin devam ettiği görülmektedir. Levni'nin tek sayfalar halinde, kitaplardan bağımsız minyatürlere önem vermiş olması da ilginç ve dikkate değerdir, ondan önce bu tarz resimlere

rastlanılsada asıl önemini Levni ile kazanmıştır. Ayrıca Levni ile birlikte kadın figürünün ilk kez minyatüre büyük ölçüde girdiği ve sahnelerde önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. (Resim 5) Levni'yi izleyen dönemde çağının zevkine uygun çiçek resimleri ve çoğu kadın tek figürler yapmış olan Abdullah Buhari'nin yıkanan kadın resmi, kadın figürünün konu alındığı minyatürlerin en ilgi çekicilerinden birisi olmuştur.



Resim 5. Levni "Dans Eden Çengi", 1710-1720 (Levni Albümü)
Temel Britannica 11.Cilt

Minyatürde figüratif eğilimler yadsınamaz. Ancak, tümüyle figüratif bir anlam yüklenememektedir. Çünkü, plastik sanatlarda mimesis temeline dayanan bir benzetme söz konusudur. Klasik sanatta yansımalarına rastlanılabilecek olan mimesis, minyatürlerde kendisini göstermemektedir. Minyatürlerde, aslına uygun bir benzetme yerine, olayları ve kişileri kaydetme, belgeleme eğilimi daha ağır basmaktadır. Bir olay betimlenirken, asıl kaygı; padişah, sultan gibi otoritenin simgesi olan kişilerin ve dolayısıyla otoritenin gücünün simgelenme kaygısıdır. Bunun dışında, minyatürlerde belli kompozisyon kalıplarının dışında plastiğe dair herhangi bir özgünlük görmek mümkün değildir. İki boyutlu bir evrende olaylar film şeridi gibi akıp gitmektedir. Zaman, mekan ve kişiler arası ilişkileri, minyatürlerin çevresindeki yazıları okumadan çözümlene çabası doğru bir analizi zorlaştırmaktadır. Osmanlı minyatürlerinde yazı, aynı zamanda, zamansallığı da yakalayan bir özelliktir. Görsellik zamansallığın yakalanmasında her zaman ikinci planda olmuştur. Zamanı, minyatürün baş kişisi belirlemektedir. Bu kişiyi de yazı olmadan belirlemek mümkün değildir.

Zamanın belirsizliğinin dışında, minyatürlerde mekan konusunda da belirsizlikler vardır. Aslında iki boyutluluk sadece İslam dininin yapısından değil, dinseliliğin ön planda olduğu ideolojik yapıdan da kaynaklanmaktadır. Bunun yanında, toplumsal ve ekonomik yapı da, toplumlar arasında böyle bir benzeşme yaratabilmektedir. Ortaçağ Avrupa sanatı da, Osmanlı minyatürlerinde olduğu gibi süslemeci ve belgeci bir biçimsellik taşımaktadır. Perspektifin oluşmasına neden olan teknolojik gelişmelerin yaşanmadığı toplumlarda iki boyutlu resimlerin yapılması doğal karşılanmalıdır.

Minyatürde varlığı aranan perspektif, grafik bir düzenle gerçekleştirilmiştir. Hiçbir zaman figürler birbirini kapatmaz. Alt alta, üst üste yerleştirilen figürlerden, uzakta olan üstte, yakında olan altta resimlenmiştir. Sanatçı gerçekçi olmak gibi bir görüntü vermeye çaba harcamaz çünkü onun için önemli olan nesnenin özünü yakalayıp, onun canlılığını kağıda yansıtmaktır.

İnsan figürleri, mimari yapılar, konunun esas unsurları minyatürde ön plana çıkmaktadır. Klasik Türk minyatüründe çizgiler düz, renkler canlı, üslup hikayecidir. Osmanlı minyatür sanatının en belirgin özelliği, sağlam yapılı kahramanları, sadeliği, konuların gerçek hayattan seçilişi ve renk anlayışıdır.

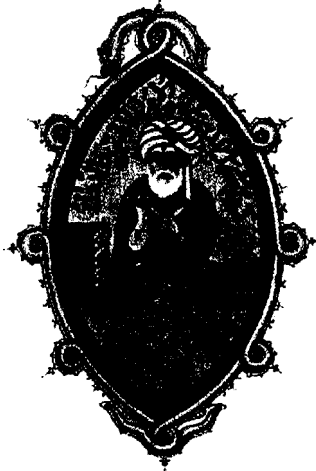
Minyatür sanatçısı yaşanan çevreden etkilenmesine rağmen nesneye bütünüyle bağlı kalmamış, süslemeye çok önem vermiş, düz ve parlak renkleri tercih etmiştir. Osmanlı minyatüründe, İran minyatürünün romantik peyzaj anlayışı sadeleştirilmiş ve peyzaj bütünüyle fon olarak kullanılmıştır.

Minyatürlü el yazmalarının son derece masraflı bir iş olması, giderek ekonomik zorluğa sürüklenen Osmanlı'da bu sanatın görkemini kaybetmesini beraberinde getirmiştir. Aynı sıralarda Osmanlı'nın batıya olan ilgisi artması ve ülkeye batılı sanatçıların gelmesi, batılı anlamda resim sanatına ve tekniğine duyulan ilginin artmasına neden olmuştur. Böylece gelişim süreci yeni bir aşamaya gelen minyatür sanatı, değişen koşullar nedeniyle bu

aşamayı gerçekleştirme imkanı bulamamış ve yerli sanatçıların Avrupa resmine temellenen yeni sanat biçimine yönelmesiyle son bulmuştur.

Batılılaşma döneminde minyatür, kendi koşulları içinde, kendine özgü biçimini giderek kaybetmiştir. Bir bakıma minyatür evrimini tamamlayarak sona ermiştir. Bu da batıdaki teknolojik gelişmelerin, Osmanlı'ya ulaşmasıyla yaşanan bir sonuç olmuştur.

Cumhuriyet sonrasında minyatürcülük konusunda en önemli çalışmaları Ord. Prof. Dr. Süheyl Unver gerçekleştirmiştir. Araştırmalarının yanı sıra kendi de minyatürler yapmıştır. (Resim 6) Günümüzde minyatür konusunda bazı bireysel çalışmalar haricinde, üretime yönelik bir çaba söz konusu değildir. Mimar Sinan Üniversitesi Türk Süsleme Sanatları Bölümü'nden Mihriban Sözen ve Neşe Duyar, minyatür çalışması yapan sanatçılardır (Turan, <http://www.turan.tc/td/td45.html>, 2003).



Resim 6. Ord. Prof. Dr. Süheyl Unver "Yunus Emre", 1972, Özel koleksiyon
Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Dergisi 1, Haziran 1973

Yazı, Türk sanatının her döneminde iyi değerlendirilen ve özellikle mimariye hayat veren bir unsur olmuştur. Hat, tuğra ve tezhibi de içinde barındıran tezyini sanatlar; Türklerin 10. yüzyıl itibarıyla Müslümanlığı kabul etmeleri, Kur'an'la birlikte Arap harflerine geçiş yapmaları ve bu alfabenin tüm harflerini estetik bir biçime sokarak kullanmaları ile sanatsal bir hal almıştır. Kur'an'ın bir sanat eseri niteliğinde yazımı da ilk defa Türkler tarafından gerçekleştirilmiştir.

Köşeli yazıların kufi, yuvarlak yazıların sülüs ve nesih olarak adlandırıldığı bu sanat, 13. yüzyıl ortalarında Türk hattatı Amasyalı Yakut'un elinde esas karakterini ve öz yapısını bulmuştur. Yakut'un şekil vermiş olduğu yazı, Şeyh Hamdullah'ın elinde tamamen Türkleşmiş ve estetik bir zenginlik kazanmıştır. Yakut'un harflerindeki haşinlik, yayvanlık ve kütlüğü yumuşatarak, yazının tam ve kesin kaidelerini koymuştur. 17. yüzyılda Türk yazı üslubu Hafız Osman'la yeni bir yükseliş devrine girmiş ve onunla yazıya kıvrak bir dinamizm gelmiştir. (Resim 7)



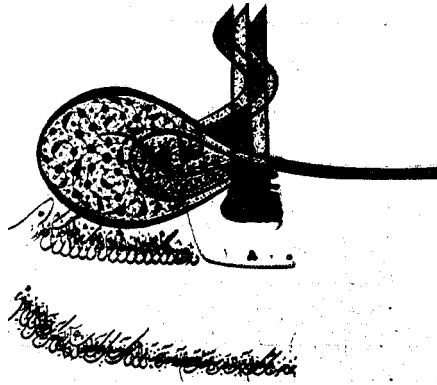
Resim 7. Hafız Osman "Sülüs-Nesih Yazı", İst. Üniv. Kütüphanesi Alpaslan, Osmanlı'da Hat Sanatı Tarihi, 1999

Türk yazı sanatının bu dönemlerinde yazılan ve taş baskı ile çoğaltılan Kuran'lar ve şöhretleri Hindistan ve Endonezya'ya kadar yayılmıştır.

Yazı, başlı başına bir sanat olduğu gibi dekoratif sanatların zenginleştirilmesinde ve mimari abidelerde çok büyük rol oynamıştır. Abidelerden ve sanat eserlerinden yazıyı tamamen çıkaracak olursak, bunların pek fakir bir manzara göstereceği şüphesizdir (Aslanapa, 1989, s.391).

Osmanlı sultanlarının simgesi, bir tür imzası olan tuğra; "...kelime itibariyle Oğuz Türkçe'sindeki "Hakan'ın imzası ve buyrultusu" anlamındaki "tuğrağ" sözcüğünden gelir. Önceleri ferman, berat, vakfiye gibi yazılı evrakın baş kısmına konan tuğranın kullanım alanı zamanla yaygınlaşmış, mühürler, paralar, pullar ve kitabelerde kullanılmaya başlanmıştır.

Tuğra'nın şekli hakkında çeşitli teorilere rastlanır. Bunların birine göre tuğra: "Tuğri" denilen, Oğuz Türkleri'nin totem sembolü olan efsanevi doğan kuşunun formunu temsil etmektedir. Türk el sanatları içinde önemli bir yere sahip olan Tuğra, kağıdın yanı sıra ipek ve deri üzerine uygulamalarıyla en güzel örneklerini vermektedir" (<http://www.hattat.org>, 2003). (Resim 8)



Resim 8. "Kanuni Sultan Süleyman'ın Tuğrası" Topkapı Sarayı müzesi Arşivi
Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Dergisi 4, 1976

Zaman içinde gelişerek değişen tuğralar, her devrin üslubu doğrultusunda zengin tezhiplerle süslenerek sanatsal boyuta ulaşmıştır. 16. ve 17. yüzyıllarda klasik şeklini almış olan tuğralar, 18. yüzyılda süslenişinde değişiklik ve gelişme göstermiştir.

Türk geleneksel sanatlarında, "...Tuğra sanatı ile birlikte tezhip sanatı önemli bir yer almaktadır. Kitap sayfalarının kenarları, baş sayfalar, üsluplanmış nebatî motiflerden ibaret tezyinatla ölçülü bir şekilde süslenmiştir. Selçuklulardan başlayarak Osmanlı devrinin sonuna kadar çeşitli renk ve üslupta sayısız tezhip örnekleri ortaya konulmuştur. Bunlardan çoğu eşsiz renk ahengi ve desenlerinin asaleti ile seyrine doyumaz bir tablo halindedir. Kitap zevki ve okuma hevesi uyandırmak bakımından yazı sanatı ile birlikte tezhip çok kuvvetli bir kültür hizmeti olmuştur. Kitap kapları da yüksek bir zevk ve ince bir işçilik gösterir (Aslanapa, 1989, s.392).

Arapça kökenli bir kelime olup, altın ile yapılan işler anlamına gelen tezhip; "...Kuran-ı Kerim'in ilk ve son sayfaları (Serlevha ve zahriye), divanlar gibi el yazması kıymetli kitapları, levhalar, fermanlar, nağmeler ve beratlar gibi çeşitli güzel yazı örneklerini altın ve boya ile bezeme sanatıdır" (Irteş, <http://www.semihirtes.com/sivilmimari/tezhip/tezhib.asp>, 2003). Kökeni Uygur Türklerine dayanan tezhip sanatı, Osmanlı saray bürokrasisinde yerini alarak, resmi evrakların süslenmesinde de kullanılmaya başlanmış, böylece gelişiminin arkasına sarayı alarak en parlak devrini yaşamıştır.

Türk tezhip sanatçısının yüzyıllar içerisinde farklı üsluplarda geliştirdiği en mükemmel tezhipleri, dini kitaplar için yaptığı bilinen bir gerçektir ve tezhibin ilk örneklerini Kur'an'da ve edebi kitaplarda görmek mümkündür.

Fatih Sultan Mehmet devrinde, tezhip sanatında zengin motif düzenleri yapılmaya başlanmış, 15. yüzyıl ortalarından sonra saray himayesinde kurulan nakışhane, Osmanlı sarayına özgü Türk tezhip üslubunu oluşturmada önemli bir görev üstlenmiştir. Üsluplaştırılmış lale, karanfil, yaprak, bulut gibi motifler değerli eserleri süslemiş; bu dönemin tezhibinde kullanılan hakim renkler sarı ve yeşil altınla birlikte açık mavi, siyah, beyaz, yeşil, karmen ve turuncu olmuştur.

Bu devredeki mimari süslemelerde çini, kalem işi, ahşap, taş oyma, tekstil gibi değişik tekniklerde kullanılan süsleme tasarımları tezhip sanatı ile aynı paralellik içindedir (İrteş, <http://www.semihirtes.com/sivilmimari/tezhip/tezhib.asp>, 2003).

Kompozisyonun gelişme gösterdiği 15. yüzyılda doğu okullarının etkileri de (Bağdat, Tebriz, Herat) hissedilmektedir. Kompozisyonlarda gözü yormayan karakterli ve sistemli bir şekilde simetri hakimiyeti bu dönem itibariyle ekolleşmektedir. Yine bu dönemden itibaren bulut motifleri de eserlere dahil edilmiş, 16. yüzyıl ve sonrasında hemen hemen bütün kompozisyonlarda yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Kanuni Sultan Süleyman devrinden itibaren de süsleme üsluplarındaki yenilikler dikkati çeker ve Osmanlı tezhip sanatı 16. yüzyıl ortalarında doruk noktasına ulaşır.

Bu yüzyıldan itibaren lacivert, siyah, açık mavi de tezhip renkleri arasına katılmıştır. Süslemelerde kullanılan ana renklerin haricindeki ara renkler ve yeşil tonlar da zemin rengi olarak kullanılmıştır. Çiçek motifleri, bütün ana renkler ve tonları açıktan koyuya giden kademeli bir biçimde boyanarak renklendirilmiştir. Tezhip tasarımlarında kullanılan motifler doğadaki bitki ve hayvan biçimlerinin stilizasyonudur. Bitkisel kökenli olan çiçekler Hatayi adı altında toplanan çoğunlukla hayal mahsulü olan bir tür; diğeri ise hayvansal biçimlerin

üsluplaşmasından meydana gelen bir motif olan Rumi adı altında günümüze gelen türdür. Bu yüzyılda; zevk, teknik ve kompozisyonun çok geliştiği görülmektedir. Motif olarak rumi, narçiçeği, lale, karanfil, haseki küpesi, mine ve üsluplaştırılmış çiçekler kullanılmış; renkli cetveller, çeşitli geçmeler, orta bağı, tepelik denilen motifler tezhip sanatında önemli yer tutmuştur.

Kompozisyon şemalarının tamamen geometrik kaidelere bağlı, hat sanatında olduğu gibi belirli ölçüler dahilinde gelişme gösterdiği izlenir. Hazırlanan tasarımlarda kullanılan Rumi ve Hatayi motiflerde veya karma olarak devrin karakteristik özelliklerini taşır (Irteş, <http://www.semihirtes.com/sivilmimari/tezhip/tezhib.asp>, 2003).

17. yüzyıl boyunca Türk tezhibinin önemli örnekleri, genellikle dua kitaplarında yer almıştır. (Resim 9) Bu yüzyıl sonunda, Türk tezhibinin giderek inceliğini yitirdiği ve klasik motiflerin özelliğini yavaş yavaş kaybettiği görülmektedir. 18. yüzyıl sonuna doğru tezhipte Türk rokосу adı verilen bir bezeme üslubu yaygınlaşmış, özellikle çiçek buketlerinden oluşan bu üslup 19. yüzyıl sonuna kadar devam etmiştir.



Resim 9. Halkar "Turhan Valide" 1662, Süleymaniye Kütüphanesi
Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi 5, 1982

Yazı aynı zamanda mimari süslemelerin de vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Zaman zaman süslemelerde yazının çeşitli şekilleri (sade, örgülü, çiçekli, geometrik) kullanılmıştır. Anadolu Türk mimarisine Nesih yazı tamamen hakim

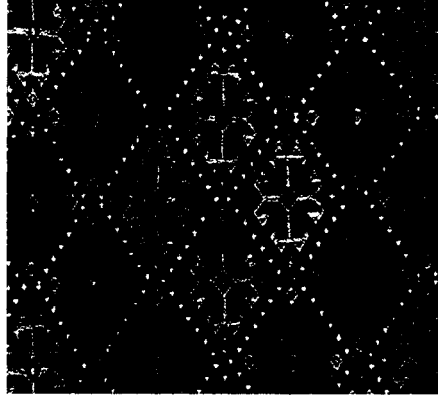
olmuştur. Yapıyı birçok defa gölgede bırakan süslemeler, yapılara adeta bir şahsiyet kazandırmaktadır (Aslanapa, 1989, s.309).

Mimari süsleme sanatının diğer bir kolu da figürlü plastik eserlerdir. Anadolu'da Türk mimarisi eserlerinin süslemeleri arasında; medrese, kervansaray, türbe, kale burçları ve bazı camilerde bu figürlü süslemelerin zengin örnekleri sık sık göze çarpmaktadır. Figürler arma, sembol veya sadece süsleme olarak mimariye girmektedir (Aslanapa, 1989, s.313).

Mimari süslemelerde çini, bezemesel ve simgesel bir malzeme olarak ortaya çıkmaktadır. Türk mimarisinde çini kullanımının Uygurlara kadar uzanan bir geçmişi bulunmaktadır. Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçuklu Devleti dönemine ait pek çok cami, medrese, kervansaray ve türbe çinilerle bezenmiştir. Osmanlı Devleti ile birlikte çini sanatında da yeni bir dönem başlamıştır. O dönemde yapılan mimari eserlerin tamamına yakınında Türk çini sanatının en güzel örneklerine rastlanılmaktadır. 18. yüzyıl sonlarına kadar parlak bir dönem yaşayan Türk çiniciliği, yurt dışından gelen ithal çinilerle egemenliğini yitirmiştir.

Dünya medeniyetine Türklerin bir hediyesi olan halı, Türk sanatının en orjinal yaratmalarından biridir. M.Ö. 3. yüzyılda Asya Hunlarından kalmış olması muhtemel ve daha sonraki halı sanatı ile hiçbir bağlantısı olmayan Pazarcık Halısı bir tarafa bırakılırsa Sir Aurel Stein'in 1906-1908'de Doğu Türkistan'ın eski şehirlerinde bulduğu parçalar en eski düğümlü halılardır (Aslanapa, 1989, s.342-343).

Asya ortalarından Anadolu'ya değin büyük bir harita üzerinde yaşama şansına sahip olmuş Türk boy ve oymaklarının yaşama şekil ve felsefeleri, dokuma yaygılarında hayat bulmuş ve bu anlatım değerleri aynı karakterler içinde binlerce renk ve motif değerleri geleneği ile günümüze ulaşmışlardır. Dokunmuş şekli ve tekniği, motifleri, anlamları, boya ve renkleri ile geleneksel Türk el halıları, dokunduğu dönemin sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik değerlerini yansıtırma özelliğini taşımaktadırlar. (Resim 10)



Resim 10. Anadolu Kilimi

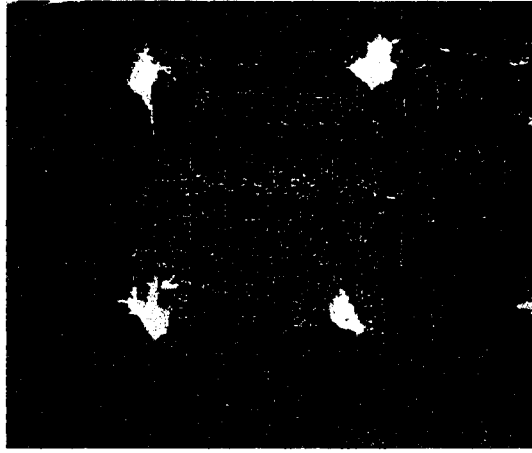
Halı ve kilimlerimizde karakterize olmuş motif ve renkler, onu dokuyan insan ve çevresinin önemli bir anlatım aracıdır. Kullanılan yünün büküm ve kalitesi, renklerinin hangi bitki yada böcekten, nasıl elde edildiği, düğüm kalitesinin sıklığı veya seyrekliği ve daha önemlisi, motiflerindeki sembolik anlatım yeteneği ve stilizasyonundaki estetik boyutlar, dokunulduğu çağın önemli değerlerini yansıtabilirler. Türk el halıları yapıldığı devirlerin antropolojik, etnolojik, etnografik, diğer bir açıdan da teknik ve ekonomik belgeleri niteliğindedirler (Kayıpmaz, 1991, s.52).

Türk halılarındaki motif çeşitliliği, Anadolu Türk halıları içinde Trakya'dan başlayarak Kars'a kadar büyük bir yelpazede her bölgenin bu genel kompozisyon içinde kendi kimliğini oluşturacak otantizmini taşımaktadır.

Anadolu Türk halılarında motif karakterlerinin en önemli özelliği, belirli bir motifin geleneksel ve dokumacılık tekniğinin zorlamaları ile sembolize edilmeleridir. Dokumalardaki çizgi değerleri Türk kadınının tasarladığı ve aktarmayı düşündüğü şeyin sembolik karşılıklarıdır. Objelere yüklenmiş sembolik değerler, Türk düğüm tekniğinin getirdiği dokuma karakteri ile stilize edilirler. Türkmen, Yörük, Avşar halı ve kilimlerinde aşiretlerin özel dengeleri ve uğur sayılan işaretleri bulunur ki bunlar geometrik kalıplar içine giren insan ve hayvan motifleridir.

Bu Selçuklu halıları on beş metrekareye varan büyük boylarda olup, renk ve dekor bakımından inanılmaz bir zenginlik gösterirler. Zemin umumiyetle koyu mavi ve açık kırmızıdır. Açık ve koyu sarı ile bazen açık yeşil bir renk de göze çarpar. Pek az renk olmakla beraber, aynı rengin nüansları ile büyük bir zenginlik etkisi

uyandırılmıştır. Motif olarak yan yana ve üst üste sıralanan baklavalılar, sekiz köşeli yıldızlar, uçları çengellerle çevrili sekizgenler gibi geometrik şekiller yanında bazen geometrik şemaya uydurulmuş bitki motiflerine de yer verilmiştir. Fakat, bunlara asıl abidevî ve karakteristik özelliğini veren, geniş bordürlerin iri kufi yazı dekorudur. Koyu mavi, kahverengi, kırmızı, mat yeşil ve üç çeşit sarı olan renkler, canlı ve parlaktır. Böyle ileri bir tekniğe varmak için başlangıç birinci yüzyıla kadar uzanmış olmalıdır. Bundan sonra halı sanatı Selçuklularla on birinci yüzyılda batıya doğru yayılmış fakat İran'da Büyük Selçuklular'dan hiçbir halı kalmamıştır (Aslanapa, 1989, s.342). (Resim 11)



Resim 11. "Selçuklu Halısı", 13. yüzyıl Konya, Türk-İslam Eserleri Müzesi
Aslanapa, Türk Sanatı, 1989

İki boyutlu yüzeysel bir yapısı olan halı ve kilimlerde derinliği yakalamak için renk basamakları ve perspektif kullanılmaz, bunun yerine stilize motifler ve renklerle derinlik etkisi verilmeye çalışılmıştır. Hareketlilik ise aynı motifin yan yana veya iç içe kullanımı ve renklerin zıtlıklarından yararlanılarak sağlanmıştır.

Kağıt süsleme sanatlarının en önemlilerinden olan "ebru"nun kelime anlamı; Farsça bulut anlamına gelen "Ebr" den gelmektedir. Türkçesi su üzerine resim yapmak diye anlamlandırılabilir olan ebruda; geniş ağızlı bir kap içerisinde belli ölçülerde hazırlanan "kitre" (çalıdan çıkarılan bir tür zambak) ve su karışımı üzerine serilen özel toz boya, "biz" adı verilen ince bir çubukla şekillendirilmesi ile hazırlanan desen, üzerine yatırılan kağıda aktarılır. Çoğunlukla da geleneksel desenlerin kullanıldığı kompozisyonlar üzerinde çalışılmaktadır.

Ebru sanatı; ciltcilikte, kaplama işlerinde, hüsn-ü hat (güzel yazı) pervazlarında, tezhip cetvellerinde ve üzerine yazı yazmakta kullanılmaktadır. Türk ustaların elinde en güzel örneklerini veren ebru sanatının, Türkistan'dan ipek yolu ile İran'a oradan Anadolu'ya geçtiği tahmin edilmektedir. Osmanlılarda kitap ve yazıları süslemekte kullanılan ebru sanatı zaman içinde gelişerek ilerlemiştir. En eski ebru örnekleri Topkapı Sarayı'ndaki 15. yüzyıla ait süsleme kağıtlarındadır. Eski ustalar, dalgalı ebru yanında süslü şekiller ve çiçekler de yapmakta, bu şekillerden ebruları kimin yaptığı anlaşılmalıdır. Bu sebeple ebru çeşitleri özel isimlerle anılmaktadır.

Osmanlı'da ebru sanatı, ilk zamanlarda resmi devlet belgeleri ile çeşitli anlaşmaların yazıldığı, özellikle ince desenli kağıtların zemin olarak tercih edildiği bir kullanım alanı bulmuştur. Buradaki amaç; belge üzerinde tahrifatın önlenmeye çalışılmasıdır ki, bu da tıpkı günümüzdeki banknot ve çek defterlerindeki fon desenlerinin silinti girişimlerini belli etmesi mantığına uymaktadır. Ebru sanatı, İslam sanatları arasında önemli bir yer tutmuştur. Bu arada yazıları süslemek için ebrulu kağıdı zemin veya pervaz olarak kullanmışlardır. Bu kullanım alanı açıkça gösteriyor ki, Türkler ebruyu bir sanat eseri olarak görmüşler ve cilt işinde kullanılan renkli kağıt anlayışı ikinci planda kalmıştır. Bu anlayış içinde de eskiden beri bir tablo gibi çerçevelenip duvara asılmıştır. (Resim 12-13)



Resim 12. Ebru
Gelişim Hachette, Cilt:3, 1983



Resim 13. Ebru
Gelişim Hachette, Cilt:3, 1983

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA BATILILAŞMA VE MODERNLEŞME HAREKETLERİNDE GELENEKSELLİK, YÖRESELLİK VE YERELLİK

1. TÜRK RESİM SANATINDA TUVAL RESMİ BAĞLAMINDA BATILILAŞMA HAREKETLERİ

Türk resminin batı ile ilişkisine genel olarak bakıldığında; Türklerin Anadolu'ya hakim olduklarında oldukça zengin bir mirasla karşılaştıkları, batı kültür ve sanatının ilk örneklerini tanıma fırsatı buldukları, bununla birlikte tarih boyunca batı ile savaş, ticaret vs. gibi nedenlerle olan ilişkiler sonucunda batı kültürüne oldukça yakın oldukları görülmektedir. Ancak batıya karşı üstün oldukları sürece onlardan kültürel, teknolojik yada sanatsal yararlanma ihtiyacı görmedikleri için sanatsal anlamda da batıya yönelik hiçbir gelişme gösterme gereği duymamışlardır. Batı sanatına karşı ilginin ortaya çıkması, Osmanlı devletinin batı karşısında askeri yenilgiler alıp, toprak kayıplarına uğramasıyla başlamıştır.

Türk resminde geleneksel Osmanlı sanatı olan minyatürden batılı anlamda tuval resmine geçiş süreci tam anlamıyla 18. yüzyıl itibariyle gerçekleşse de batılı anlamda resim Osmanlılar'da ilk kez Fatih Sultan Mehmet döneminde (1451-1481), ülkeye gelen Avrupalı ressamlar tarafından yapılmış, bu dönemi izleyen zamanlarda da saraya Avrupa'dan ressamlar getirtilerek saray mensuplarının portreleri yaptırılmıştır.

18. yüzyıl başında Osmanlı İmparatorluğu bir gerileme içine girer, İmparatorluk artık yükseliş aşamasındaki ekonomik ve politik gücüne sahip değildir. Giderek ağır basan Avrupa ülkeleri karşısında elindekileri de yitirmeye başlar . Karşı önlem olarak bu ülkelerin çeşitli kurumlarını alarak, yüzeysel bir kendini yenileme çabasına girer. Adına "Batılılaşma" denilen bir süreç, ülkenin zamanla her alanda Batı etkisine açılmasına, özgürlüğünü yitirmesine neden olur. Bu sanat alanında da gözlenir, özellikle geleneksel sanatlar zayıflar ve ortadan kalkarlar (Sanat Tarihi Ans. 4, s.784).

18. yüzyıl başlarında, Türk resminin batı etkisi-gelenek dengesi içinde olduğu fakat Lale Devri'nin (1703-1730) etkisi ile, Türk toplumunun kültür ve sanatta batıya açılma fırsatı bulmasıyla, bu dengenin batı etkisi lehine bozulduğu; bu dengenin bozulmasının da tepeden inme gerçekleştiği, bireysel girişimlerle sınırlı kaldığı ve en geniş boyutlarına ulaştığı aşamada bile saray ve çevresindeki varlıklı kesimin sınırlarını aşamamış olduğu görülmektedir.

Bu dönemde Van Mour, Castellan, Melling, Baran de Tott gibi sanatçılar İstanbul'a gelerek resimler yapmışlardır. (Resim14) Minyatür ustaları Levni ve Buhari de batı sanatından etkilenmişler, üç boyutu ve ışık-gölgeyi kullanarak kendi geleneksel üsluplarından uzaklaşmışlardır.



Resim 14. Van MOUR "III. Sultan Selim", 1724

Osmanlı yöneticileri devlette kuramsal batılılaşmaya öncelik tanırken, yeni bir sanat anlayışının yerleşmesine dolaylı olarak yol açmışlardır. XVIII.yüzyılın ortalarından sonra birbirini izleyen yenilikçi Padişahların bilinçli atılımları ülkede batı bilim ve kültürünün tanınmasını sağlamış ve önceleri saray çevrelerinde etkisini gösteren bu girişimlerin sonucunda, saray dışı çevrelerde de yeni ilgiler ve gereksinimlere yönelik bir sanat ortamı oluşmuştur (Diyarbakirli ve diğerleri, 1993, s.442).

Lale devrinden sonra, III.Mustafa (1757-74), III.Selim (1789-1807) ve II.Mahmut'un (1808-39) saltanat dönemleri de, batılılaşmaya yönelik hareketlerin ve yeniliklerin güçlendiği dönemler olmuştur.

III.Selim döneminde, askeri alanda yaşanan yenilik girişimi (Nizam-ı Cedid), kurumsal alanda batılılaşma yönündeki ilk girişimlerden birisi olmuştur. Osmanlı'nın batılılaşma çabaları, askeri alanda başlamış ve yeni askeri kurumlar, pek çok diğer alanın alt yapısına kaynak teşkil etmiştir. III.Selim, sanatçı kişiliği ile tanınmaktadır ve onun dönemi, Osmanlı'nın kendini yenileme arayışlarının kesintisiz bir gelişim çizgisi içerisine girdiği ilk dönemdir.

Açık fikirli olan III.Selim Avrupa'yı tanımak ve Avrupa usullerini memlekete sokmak için İstanbul'daki elçilik heyetlerinden faydalanmayı gözetmiş, bir yandan da Avrupa'ya giden Türk elçilerine verdiği özel talimatta, buldukları memleketi çeşitli yönleriyle tanımalarını, hatta o ülkenin dilini öğrenmelerini emretmiştir" (Cezar, 1971, sa.20). (Resim 15)



Resim 15. III.Selim dönemi duvar resmi, Topkapı Sarayı Harem Dairesi
Türkiye'de Sanat, Sayı:42, Ocak-Şubat 2000

Osmanlı hızlı çöküşünü durdurmak için; batının bilgi, birikim ve kurumlarına yönelmesi gerektiğini, 18. yüzyılın sonlarına doğru yavaş yavaş idrak etmeye başlamış ancak batının yeniliklerine kapılarını kapattığı uzun süreçte batı, arada uçurumlar oluşturacak bir gelişme ile ilerlemiş ve bu da Osmanlı'nın her aşamayı çok gerilerden takip etmesine neden olmuştur.

Askeri alanda yaşanan batılılaşma hareketlerine paralel olarak, yeni teknik ve bilgilerle donatılmış uzman kişilerin yetişmesini sağlamak amacıyla kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayun (1793-94), Harbiye ve Hendese-i Mülkiye gibi okullar, batılı anlamda ilk resim örneklerini verecek olan asker ressamının yetiştiği yerler olmuştur. Bu okullarda "...öğrencilere teknik çizim ve haritacılık için

gerekli görülen resim dersleri, eğitim programı içinde zorunlu ders olarak açılmıştır. Öğrenciler harita çizimi yanı sıra taş baskı, kazıma ve oyma gibi teknikler üzerinde de çalıştırılmaktaydılar" (Ödekan, 1995, s.450).

Böylece, batılı anlamda Türk resim sanatının temelleri atılmıştır. Bu, Osmanlı çağdaşlaşmasının doğal sonuçlarından birisidir ve söz konusu çağdaşlaşmanın kaynakları, öncelikle askeri alanda olduğuna göre, resim sanatının yeni kimliğinin oluşumunda askeri gerekçeler güdüleyici faktör olmuştur ve bu anlayışın ilk temsilcileri de asker ressamlardır. Bundan sonra gelen kuşak, Türk resminin gerçek anlamdaki ilk kuşağı olacaktır.

"İlk kez resim öğrenimi için Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi de II.Mahmut zamanında olmuştur. Bu Türk resim sanatı için önemli bir gelişmedir" (Renda, 1985, s.25-26).

Askeri okullarda yetişmiş olan Ethem Paşa, Ferik İbrahim Paşa, Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf; salt doğa betimlerini yorumsuz fotografik görüntüler olarak tuvale aktarmış, bunlardan sonra yetişen Şeker Ahmet Paşa (Resim 16), Süleyman Seyit, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza (Resim 17) gibi sanatçılar da doğaya bağlı ama daha özgür çalışmalar yapmışlardır. Şeker Ahmet Paşa Paris'te Boulanger ve Gerome gibi akademik ressamların atölyelerinde eğitim görmüştür. Yaptığı manzara ve natüremortlarda akademik özellikler gözlemlenebilen sanatçının resimlerinde, doğanın yalınlığını vurguladığı görülmektedir. Daha çok natüremortları ile tanınan Süleyman Seyyit ise boyayı çok ince ve saydam kullanması ile Türk resim sanatında kendine özel bir yer edinmiştir. Hüseyin Zekai Paşa'nın manzaralarında fotografik özellikler görülürken, Halil Paşa'nın resimlerinde canlı renkler, kalın fırça vuruşları ve ışık kullanımı dikkati çekmektedir. Halil Paşa, Türk resminde izlenimciliğin yolunu açan sanatçı olarak kabul edilmektedir.



Resim 16. Ş.Ahmet Paşa "Kır Peyzajı", 1903, tuval üzeri yağlıboya, 32x40 cm. Özel koleksiyon Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, 1991



Resim 17. Hoca Ali Rıza "Üsküdar'da Bir Sokak", t.ü.y.b., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Berk, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1972

Osman Hamdi de, 19. yüzyıl Türk resminde, Şeker Ahmet Paşa Kuşağı olarak da adlandırılan bu kuşaktan olmasına karşın, diğerlerinden ayrı olarak ele alınmaktadır. Osman Hamdi, batılı anlamda figürü ilk olarak kullanan sanatçı olmuştur. (Resim 18)



Resim 18. Osman Hamdi "Mihrab", 1901, 108x210 cm., t.ü.y.b., Mesut Haggüder Koleksiyonu
Türkiye'de Sanat, Sayı:42, Ocak-Şubat 2000

19. 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 büyük rol oynamasından kaynaklanmaktadır. Asker ressamlar bu yeni siyasal biçimlenmenin kültür ve sanat alanına yansıyan hedef ve amaçlarını temsil etmektedirler. Osmanlı İmparatorluğu'nun çağdaş bir Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ne dönüşme süreci içinde, askerlerin resim sanatını yeni yöntemlerle ve ısrarla geliştirme çabaları, dünyada eşine rastlanmayan bu olguyu karşımıza koymaktadır. 19. yüzyılın ilk yarısında başlayan asker ressamlar hareketi, 18. yüzyıl başlarından bu yana batı ile ilişkiler kuran saray çevrelerince de desteklenmiştir.

II. Mahmut'un başlattığı bu çalışmalar, İslami kültür içinde yetişmiş Osmanlı halkı tarafından büyük tepkilerle karşılanmış, buna rağmen Abdülmecit tarafından da bu geleneğin desteklenmesine devam edilmiştir. Portre asma uygulamaları ile resmin devlet dairelerine girmesi, batı tarzı resmin halk tarafından daha kolay kabul edilebilmesini sağlayan bir etken olmuştur. Yüzyıllardan beri tasvirin günah olduğu bu İslam ülkesinde köklü bazı gelenekleri yıkmak, batı etkisi aracılığıyla çağdaş düşüncenin ilk

yansımalarından biri olarak ortaya çıkmış, pek çok tepkiler aldığı gibi, bu çabalarla resmin güncelleşmesi yolunda büyük gelişmeleri de hazırlamıştır (Tansuğ, 1986, s.39).

II.Mahmut ve Abdülmecit zamanlarında Batıyla olan ilişkiler yoğunluk kazanmakta, özellikle Abdülaziz'in kendisinin de resim yapması bu hareketlere tam destek verdiğini göstermektedir.

Özellikle Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861), batılılaşma hareketleri Tanzimat Fermanı (1839) ile yeni bir düzeye erişmiştir. Artık batılılaşma hareketleri, başa geçen padişahların tutumuna göre; daha çok teknik alanlarda kalan, bazen çok kısa süren, bazen daha sürekli etkiler yaratan yenilik hareketleri biçiminde değil, bir devlet programı halinde kendini göstermiştir (Tansuğ, 1986, ss.25-26).

Batılılaşma hareketleri; Türk ordusunun teknik yönden düzenlenmesi ve batı sistemine göre eğitimin benimsenmesinin yanında, pek çok teknolojik ve bilimsel alanda etkilere de olanak tanımış, Türk sanatı da bu etkenlerden payını almıştır. Küçük değişikliklerden bile etkilenmeye hazır olan sanat; o dönemdeki siyasi, kültürel ve tarihsel hareketlerden doğrudan etkilenmiş ve bu etkenleri bir bütün olarak algılayıp sanatsal yansımalarını vermiştir.

19. yüzyıl Türk sanatında yoğun bir şekilde etkisini gösteren batılılaşma, öncelikle idari düzeni sağlayan yöneticilerin zevklerindeki değişikliklere, daha sonra da sanatçıların minyatür dışındaki resmi ve özelliklerini öğrenme isteklerinin artmasına sebep olmuştur. Böylece Osmanlı sarayında kozmopolit bir sanat ortamı oluşmaya başlamış, bu ortam, İslam minyatürleri arasında batı etkilerini de yansıtan ayrı bir Osmanlı resim üslubunun doğmasına yol açmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısında batı etkisi artması ile duvar resimlerinin yağlı boya tekniğinde yapılmış olması batılılaşma yolunda en belirgin örneklerin başında gelmektedir.

Tanzimat'ın ilanından sonra yeni bir evreye erişen batılılaşma etkinliklerinin içinde gerek kurumlarda, gerekse kültür ortamındaki hızlı değişimler, batı anlamındaki resmin geniş çevrelere yerleşmesini sağlamıştır. Bu gelişmeler sonucunda sanat eğitime yönelik kurumsallaşma gereksinimi doğmuş ve 1883 yılında Osman Hamdi Bey'in önderliğinde kurulan Sanayi-i Nefise-i Şahane ile batı anlamında, akademik eğitimin kurumsallaşması sağlanmıştır. 20. yüzyılın başlarında Avrupa'ya gönderilen sanatçılar, Türk resmine daha yenilikçi akımların gelmesinde etkili olmuşlardır.

1883'deki bu kurumsallaşma girişimi Türk resmi açısından oldukça önemli bir gelişmedir. Sami Yetik (Resim 19), Ruhi Arel, Hikmet Onat (Resim 20) ve Sami Boyer gibi asker ressamı da bu dönem Avrupa'da resim eğitimi gören ressamı arasında katılmışlardır.



Resim 19. Sami YETİK "Topçular", 1926, d.ü.y.b., 99x70 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi Özsezin, Cumhuriyetin 75. yılında Türk Resmi, 1998



Resim 20. Hikmet ONAT "Kuzguncuk Sahili", 1965
Temel Britannica, Cilt:18, 1992

Osmanlı Türkiyesi'nde Batı anlayışına dönük resim sanatının oluşum ve biçimlenişinde saray ve çevresinde gelişen sanatsal etkinliklerle, programlarında resim dersleri içeren ya da tümüyle resim eğitimi veren kurumların açılması gibi etmenler temel bir rol oynamıştır. Cumhuriyet dönemi resim sanatının başlangıcı ve özellikle de bu başlangıcı etkileyen Çallı kuşağını hazırlayan koşullar, bu gelişmenin doğal bir sonucu olarak varlık bulmuştur (İskender, 1984, s.1678).

Çallı kuşağı, izlenimci ressam Albert Bernard ve Hoca Ali Rıza gibi ressamların etkileri ile, batıda fovizmin ve kübizmin egemen olduğu dönem izlenimciliğe yönelmişlerdir.

Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından Paris'e gönderilen Galip, İbrahim Çallı ve kendi olanakları ile giden Namık İsmail, Avni Lifij (Resim 21), Nazmi Ziya gibi ressamlar I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile birlikte 1914'te ülkeye geri döndüler. Türk resim tarihinde "1914 Kuşağı", "Çallı Kuşağı" veya "Türk izlenimcileri" diye adlandırılan bu grubun başlıca üyeleri, İbrahim Çallı (Resim 22), Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran ve Namık İsmail'dir. Bu sanatçılar Avrupa'dan döndüklerinde izlenimciliği Türk resmine taşıdılar. Ortak bir sanat anlayışına sahip oldukları söylenebilecek olan bu grupta Avni Lifij, simgeci görünümü ile farklılık göstermektedir. Grubun başlıca ilham kaynağı İstanbul'un görünümü olmuştur. Nazmi Ziya, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın İstanbul'un çeşitli bölgelerini konu alan çalışmaları bulunmaktadır. Çallı Kuşağı ressamları, Haliç ve civarı ile Boğaziçi kıyılarını büyük bir ustalıkla resmederek, Türk resminde "Boğaziçi manzaraları" diye bilinen türün yaratıcısı oldular. Bununla birlikte onların asıl ortak yanı izlenimciliktir ve bu izlenimcilik Batı izlenimciliğinden oldukça farklıdır. Çallı Kuşağı, Batılı izlenimcilere oranla daha rahat ve içgüdüsel

davranarak, doğanın büyüüne kapılıp kendilerinden geçercesine resimler yaptılar (Erbek, www.turksanati.kolayweb.com/turkresmi.html, 2003).



Resim 21. Avni LİFİJ "Denize Karşı"
www.mkutup.gov.tr/tablolalar/tablob6.html



Resim 22. İbrahim ÇALLI "Okuma-Yazma Öğrenenler", 1933
Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Dergisi 3, Sayı: 48, 1974

Cumhuriyet dönemine kadar, belli çevrelerde sınırlı kalan kültür değişimi, ancak Cumhuriyet döneminde gerçek bir kültür politikası ile ülke düzeyine yayılmıştır. Cumhuriyet'in ilanının ardından gerçekleştirilen devrimlerin paralelinde her alanda, bilimde ve sanat eğitimi kurumlarında ileri çağdaş Batı uygarlığını örnek alan bir çok yenilikler gerçekleştirilmiştir. Ancak bu yenileşmenin ardından

Cumhuriyetin ilk on yılı içinde eski sanat gelenekleri ile kökleri tarihte bulunan yaratış sistemine bağlılık tamamen göz ardı edilebilmiş değildir.

10. Yıl Türkiye'de her sanat alanında etkinliklerin gerçekleştirildiği ayrıcalıklı bir önem taşır. Bu bir ilk aşamadır ve bu aşamada Türk resim ve heykel sanatları, Batı sanatlarıyla eskisinden çok daha yakın ve sıkı ilişkilere girmiştir. Bunun yanı sıra kişisel üsluplar kendilerine ait ayrımların daha çok bilincine varmak isteğindedirler (Tansuğ, 1986, s.34).

Cumhuriyet'in ilk 20 yıllık döneminde bilime ve halka yönelik sürer ve kurumlaşma başlar. Sanatçılar, batı bilim ve kültür dünyası, halk sanatı, yörenin evrensel ve ulusal değerleri ile bütünleşmeye başlarlar. Bu nedenlerden dolayı çağa ayak uydurmak bir yönü ile Cumhuriyet ile özdeşleşmiş, geçmiş dönemlerin tüm fikir ve biçim yöntemleri bir kenara bırakılmıştır. Her ne kadar Osmanlı'nın son dönemlerinde geleneksel sanatımızın batılılaşmaya doğru eğiliminde sanat alanında kendi biçimsel öğeleriyle batılı değerleri sentezleme anlayışları görülse de, çağdaş resim sanatı bir politika gereği olarak buna pek izin vermemiştir. Oysa Avrupa'ya giden sanatçılarımız geleneğimize yönelme konusunda bir çok tavsiyelerle karşılaşmışlardır. Ancak çağdaş ve modern anlamda bir biçimlendirmenin farkında olmayışımız bizim geleneğimizin engin verilerini dolaylı olarak batıdan almamızı zorunlu kılmıştır.

Türk resminde Çallı kuşağından sonra 1950'lere kadar birbirini izleyen çeşitli grup hareketleri görülmektedir. Ancak çoğunlukla tam bir kesinlik içermeyen, tek bir görüş çevresinde bütünleşmiş bir görüntü oluşturamayan bu girişimler, gerçekte karşılıklı bir etki-tepki diyalektiği yada çatışma bağlamında ortaya çıkmamış; her biri kendinden öncekilere ters düşen yeni bir biçim anlayışı çevresinde bir araya gelmek yerine bir öncekilere sesini duyurma amaçlı karşı çıkmayı benimsemiş hareketlerdir. Bu nedenle çeşitli kuşak yada gruplar bir önceki gruba ağır eleştiriler getiren ifadelerde bulunmuşlardır.

15 Nisan 1929'da Ankara'da Etnografya Müzesi'nde açılan Genç Sanatlar Sergisi ile varlık bulan Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği de Çallı Kuşağı'nı sağlam bir desen anlayışından yoksun ve paletleri gelişi güzel

renklerle karmakarışık yada Albert Bernard ekolünün kötü taklitçileri olarak görmüşlerdir. Adını bile Fransa'daki Bağımsız Sanatçılar Birliği'nden alan Müstakiller'in amacı; Türk resminin gelişmesine ve ilerlemesine hizmet etmek, düşün ve teknik alanında daha güçlü yapıtlarla güzel sanatlara doğru ilkeler çevresinde yön vererek, layık olduğu yere ulaştırmaktır. Ali Çelebi, Hale Asaf, Zeki Kocamemi, Cevat Dereli (Resim 23), Nurullah Berk, Refik Epikman (Resim 24), Mahmut Cuda gibi sanatçıların oluşturduğu grubun üslupsal yaklaşımı, geçmişi Cezanne'a kadar uzanan inşacı bir tuş tekniği ile kübizm ve konstrüktivizm gibi akımların biçimsel kuruluş şemasına kazandırdığı anlamı bütünleştirmek üzerine şekillenmektedir.



Resim 23. Cevat DERELİ "Kalamış" 42x38 cm., t.ü.y.b., Özel Koleksiyon
Özsezgin, Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi, 1998



Resim 24. Refik EPİKMAN "Koru", t.ü.y.b.
Yaman, Kayıt, 1993

1933 yılında Cemal Tollu, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Abidin Dino (Resim 25) ve Heykeltraş Zühtü Müridoğlu tarafından kurulan, çoğunluğu Sanayi-i Nefise'de allı ve arkadaşlarının öğrencileri olan D grubunun kurucuları, kendilerinden öncekiler gibi Avrupa'da resim öğrenimi görmüşlerdir.

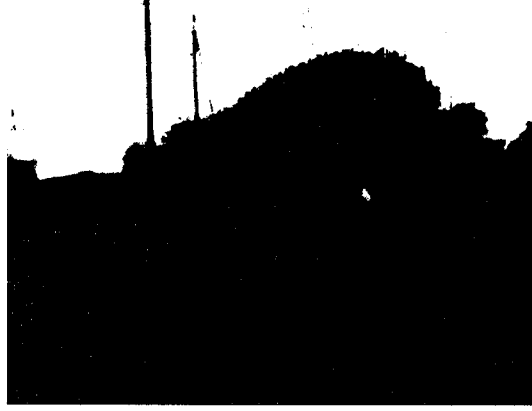


Resim 25. Abidin DİNO "İspermeçet Çiçeği", Özel Koleksiyon
Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt: 6, 1984

D Grubu, allı kuşağının renkçiliğine desenin sağlamliğını katarak, düzen ve kuruluşa ağırlık veren bir biçim anlayışı ile hareket etmiştir. Gerçi Müstakiller de allı kuşağının izlenimciliğine karşı çıkararak kübizm ve konstrüktivizm de sağlam düzen kuruluşları aramışlardır. Ancak D grubu, Müstakillerin yeni anlayışlarını daha aşırı bir boyut içinde vermişlerdir. Grup üyeleri kendi aralarında farklı anlayışa sahip olmakla birlikte, Türk resmine yeni bir entelektüel yaklaşım getirmek, resimde tekniği düşünce ile birleştirmek gibi ortak bir amaçta birleşmiş görünürler. Gerek düşüncede, gerekse uygulamada "akademizme ve körü körüne doğa kopyacılığına" aynı oranda karşıdır. Ancak sözcülüğünü ettikleri "Lhote" biçimciliği etkinlikleri doruk noktasına ulaştığı sıralarda Avrupa'da çoktan akademik sanılan bir boyut kazanmıştır (Turan, <http://www.turan.tc/td/td45.html>, 2003).

Nuri İyem, Agop Arad, Selim Turan, Avni Arbaş (Resim 26), Nejad Devrim gibi bazı sanatçılar, 28 Mart 1940'da açtıkları Liman Sergisi ile birlikte "Yeniler Grubu"nu kurmuşlardır. Bu grup, D Grubu'nun aşırı batı yanlısı biçimciliklerine ve ekolcülüklerine karşı çıkmıştır. Toplumsal yaşamı ve bu yaşamın sorunlarını irdeleyen, halkın sorunlarını, sıkıntılarını, sevinçlerini ve hüznelerini yansıtan bir sanat anlayışını savunmuşlardır. Ancak, başlangıçta ortak bir anlayış etrafında

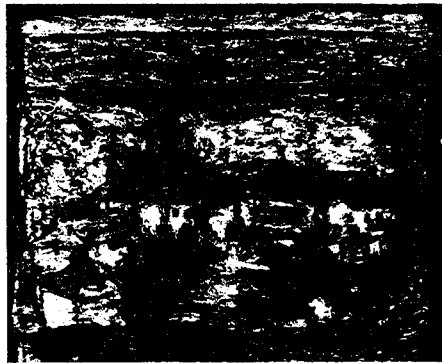
toplanan bu grupta zamanla farklı eğilimler ortaya çıkmış ve grubun dağılması ile birlikte çeşitli kişisel üsluplar gelişmiştir.



Resim 26. Avni ARBAŞ "Paris'ten" t.ü.y.b., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt:6, 1984

Yeniler'in tutumları kendi içinde kavranabilir bir bütünlüğü olan bir resim dili yaratmaya yetmemiştir. Çünkü Yeniler toplumsal konuların resimsel anlatımının gerektirdiği biçimlere yönelmek yerine geleneksel ve Cezanne kökenli biçim modellerinin birleşimi bir anlayışla hareket etmişlerdir (Turan, <http://www.turan.tc/td/td45.html>, 2003).

Nedim Günsür , Mustafa Esirkus, Leyla Gamsız (Resim 27), Turan Erol, Orhan Peker ve Mehmet Pesen gibi Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde yetişen bazı ressamlar, 1947 yılında "Onlar Grubu"nu kurmuştur. Bu ressamlardan bazılarının, hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun; leke, çizgi, renk ve benek biçiminde özetlediği resim anlayışından hareketle kendilerine özgü üsluplar geliştirmelerine karşın, yenilik getirmek gibi bir iddiaları olmamıştır.



Resim 27. Leyla GAMSIZ "Peyzaj", 1967
Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Dergisi 4, Haziran 1976

2. TÜRK RESİM SANATINDAKİ GELENEKSEL VE YÖRESEL TEMALAR

Batının etkileri ile minyatür, yapısal özellikleri ve konuları ile de saf dışı bırakmaya yönelen; üç boyut kaygısını tuval üzerinde yağlıboya ile aramaya başlayan Türk resim sanatçısında, 20. yüzyılın ilk yıllarında klasik-akademik bir anlayışın hakimiyetinde yerel değerleri daha çok manzara ve mimari doku şeklinde resmeden bir anlayış görülmektedir. Kişisel üslup farklılıklarına rağmen asker ressamı kuşağının genelinde görülen yöresel temalı resimler ve konular açısından geleneklere bağlı tek tip bir çizgide ilerlemeyi yeğleyen çalışmalar, yerini, ülkenin geçirdiği sıkıntılı dönemin sanatçılardaki yansımalarının bir sonucu olarak; savaş yıllarını kapsayan 1916-1923 yılları arasında yapılan çalışmalara bırakmaktadır. Bu resimlerde ulusallık ve özellikle de savaşa katılan ressamalarda savaş konuları ağırlıklı olarak görülmektedir. Ancak bu yıllar dışında da Türk ressamlarının batıdan gelen etkilere rağmen yerelle ilgili yönü ihmal etmedikleri görülmektedir.

Türk resminin kimlik arayışlarına düştüğü ve zaman zaman bocaladığı dönemlerde bile Türk kültürü kokan renkler, çizgiler ve motifler, sanatçının kendine özgü bir yaratma çabası içinde olduğunu göstermektedir. Türk resminin öz ve biçim açısından değerlendirilmesi ile yerellik boyutu ortaya çıkmaktadır. Temel dinamikler yöre ve peyzaj ilişkilerinden oluşmakta ve gelişmeler bu temeller üzerine şekillendirilmektedir. Ancak bu yaklaşım; amacın, yörenin doğal niteliklerini belirlemek olmadığı, resimsel etki kaygısının her zaman ön planda tutulduğu gerçeği unutulmadan değerlendirilmelidir.

Cumhuriyet'le birlikte, yeni atılımlar dahilinde, geleneksel sanatlarla bağların koptuğu düşünülse de, sadece biçimsel kalıpların o dönemde bırakıldığı görülmektedir. Türk resim sanatçıları, her ne kadar batının biçimsel değerlerine yönelse de, bu biçimsel değerlerin gelenekle olan sentezi, değerlerimizin tamamen kaybolmadığını göstermektedir.

Cumhuriyet sonrasındaki sanatı ve sanatçıyı koruma amaçlı girişimlerde; aynı zamanda sanatın geniş kitlelere yaygınlaştırılması da amaçlanmakta, devlet

tarafından bu süreç içerisinde, Türk resim sanatçılarında kendi geleneksel değerlerini incelemek ve Anadolu halkı ile bütünleşebilmek için fırsat yaratılmış olmaktadır. Halkçı kültür politikası, sanatçının batıda öğrendiği resim teknikleri doğrultusunda Anadolu'ya açılmasını öngörmektedir.

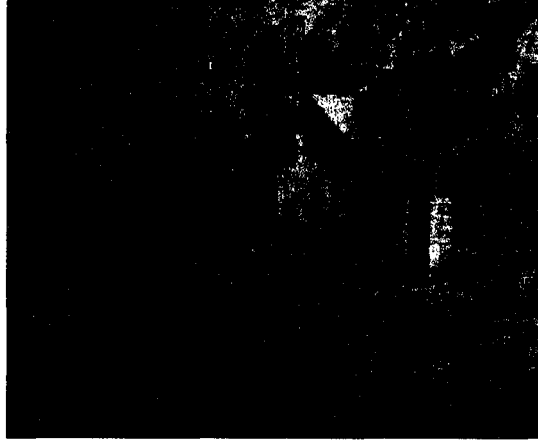
Türkiye'nin devletçi bir politika uyguladığı dönemde, tek parti yönetiminin her türlü bürokrasi engelini aşarak sanatçılara sağladığı bu olanak, herşeyden önce İstanbul doğasına ve yaşamına koşullanmış görünen resimdeki konu ufkunun genişlemesine fırsat vermiş, doğa olarak salt yaşadığı çevreyi tanıyan sanatçılara, bu çevre dışına taşma olanağı sağlamıştır (Özsezgin, 1998, s.61).

Bu girişimler; 1938'den başlayarak parti tarafından Anadolu'ya gönderilen 58 ressam ile, ülke gerçeklerini, genel ve kültürel özelliklerini yansıtan 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilerek hayata geçirilmektedir. 1939'da açılan ilk devlet sergisinin bir bölümünün bu resimlere ayrıldığı ve ertesi yılın devlet sergisinde de aynı politikanın "yurt gezisi" adı altında tekrar uygulandığı görülmektedir. Bu etkinlik çerçevesinde yurdun çeşitli yörelerine gönderilen sanatçılardan bazıları; Abidin Dino, Ali Karsan, Ayetullah Sümer (Resim 28), Cevat Dereli, Malik Aksel, Refik Epikman, Sabiha Bozcalı, Feyhaman Duran (Resim 29), Seyfi Toray ve Zeki Faik İzer'dir.



Resim 28. Ayetullah SÜMER "Emirdağ'lı Tahir Efe", 1938, Tuval üzerine yağlıboya, 93x76 cm.

Erol, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943), 1998



Resim 29. Feyhaman DURAN "Tabakhane Köprüsü", 1938, Sabancı Koleksiyonu Erol, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943), 1998.

Devletin bu yöndeki politikası, bir yandan yurt görünümünü resim sanatına aktaracak ortamı hazırlamak, bir yandan da "inkılap" düşüncesini kökleştirecek sanat ürünlerinin özgürce yaratılmasını özendiriyordu. 1933'ten başlayarak her yıl Ankara'da tekrarlanacak olan geleneksel "İnkılap sergileri"nde yer alan resimler, sanatçılarımızın bu özendirici çabaya yürekten katıldıklarını göstermektedir. Aslında bu da yöresel amaçlı resmin, ülküsel plandaki bütüncü bir parçasıydı. Halkevleri tarafından düzenlenen sergiler ise, yöresel çabaların gözetildiğine işaret sayılabilecek tablolarla dolup taşmaktaydı. Türk ressamı bir bakıma Anadolu'nun resimsel topografyasını çizmekteydi (Özsezgin, 1985, s.34).

Türk resim sanatçısının bu etkinlikler sayesinde, yüzünü Anadolu'ya dönmesini ve geleneksel kaynaklara yönelen resimler yapmasını amaçlayan bu politikanın, bir çok sanatçı üzerinde etkili olduğu görülmektedir. Malik Aksel de bu sanatçılara, 1940 yılından itibaren oluşturduğu yapıtlarıyla, öncü olan isimler arasında sayılmaktadır. Halk sanatlarına duyduğu ilgisi ve bu yönde araştırmaları da bulunan Aksel'in, sanat anlatımında da bu yoldan ayrılmadığı ve resimlerinde yöresel değerleri, köy yaşamını ve köylü kadınların yaşamlarını konu edinerek, bu konulara öznel bir duyarlılıkla eğildiği görülmektedir. Sanatçı, Anadolu folklorünün yanı sıra İstanbul folklorünün de araştırmacı ressamı olarak bilinmekte ve Türk resmindeki ulusallık sorununa da titizlikle eğilen sanatçılardan biri olarak kabul edilmektedir.

Hemen ardından gelen ressam Turgut Zaim, teknik yönden batı resmine bağlı olmasına karşın, minyatür geleneğine sahip çıkan bir yorum ortaya koymuştur. Sanatçının düzenlemelerinde, minyatürden hareket ettiğini düşündürecek istif benzerliği bulunmasına rağmen, derinlik kavramları ve figürde göze çarpan ışık-gölge onun özgünlüğünü de açıkça göstermektedir. Zaim; kırsal yöre dekorları içinde dengeli bir şekilde biçimlendirdiği figürlerinde, Anadolu insanının azmini kanıtlamaya çalışmış, üstün nitelikli gözlemcilik ve belgeciliği ile kırsal yaşamın ayrıntılarını resminin güçlü değerlerine katmıştır.

1940'lı yılların sonlarında, geleneksel ve yöresellik eğilimine yönelişin, Akademi anlamında da hareketlenmeye başladığı görülmektedir. Aynı dönem Türk sanatçıları etkileme sürecindeki soyut resim kavramının, Akademi'ye girişine kadar yöresel ve geleneksel eğilimler ağır basmakta, özellikle İstanbul'da, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim öğrenimi gören öğrenciler belirlenen amaca uygun bir yönlendirme ile eğitilmektedirler. Bu ereğin temelini, milli değerlere yönelme ve geleneksel sanatlara yaklaşım oluşturmaktadır. Amaç, Türk resim sanatını özgün kılmak ve evrensel boyutlara ulaştırmaktır. Benimsenen yöntem ise, Avrupa sanatının teknik özelliklerini geleneksel sanatlarımızın kaynaklarıyla birleştirmektir. "Bu düşüncenin en önemli savunucusu Bedri Rahmi Eyüboğlu olacaktır. Renkli ve güçlü kişiliği ile sanat çevrelerini ve öğrencilerini etkisi altına alabilen Bedri Rahmi, geleneksel kaynaklara yönelme adına, bireysel sanat anlayışında da önemli bir değişim geçirecektir. Batının pentür tekniğine, geleneksel Türk motiflerini katarak bir senteze ulaşmaya çabalayacaktır. O yıllarda Türk ressamlarının esin kaynaklarını oluşturan, gözdeleleri olan batılı ustaların; Duffy'lerin Lhote'ların, Bonnard'ların yerlerini bu kez de geleneksel Türk motifleri alacaktır. Bedri Rahmi bu yaklaşımın uygulamalarını kendi sanatında ortaya koymakla kalmayacak, öğrencilerine de benimsetecektir. Hatta daha kalıcı olması düşüncesi ile, bir sanatçı grubunun ortak dayanışma noktası, temel sanat görüşü olarak benimsenmesi de güdülmeyecektir (Giray, 1999, s.495). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, kendi resimlerinde de araştırmacı bir tutumla özgünlüğü arayan ve bu noktada batı resmini de dikkate alan bir yaklaşım gösterdiği görülmektedir.

(Resim 30)



Resim 30. Bedri Rahmi EYÜBOĞLU "Beyazıt Meydanı" 50x70 cm., Özel koleksiyon
Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, 1991

1956'da Anadolu illerine meclis binası için resim yapmak üzere yüz kadar ressamın gönderilmesi de ilk bakışta 1938'deki parti programına benzetilebilir. Ancak bu olay, o dönemin yozlaştırıcı iktidarı tarafından desteklenmemiş olduğundan ve başladığı yerde bittiğinden 1938'deki programla aynı tutulamamaktadır. 1960'lı yıllardan sonra ise, kökenini 1940'ların Yeniler Grubu'na bağlayabileceğimiz ve temel yaklaşımını insan kavramını üzerinde yoğunlaştıran yeni bir yöresellik bilincinin geliştiği görülmektedir. Bu bilincin oluşmasını kolaylaştıran etkenin, o yıllardaki fikir oluşumları tarafından ülke gerçeklerini eleştirel bir tavırla irdelene eğilimi olduğu görülmektedir. Bu dönem sanatçısı, figür ağırlıklı bir yöreselliğe yönelmekte; eleştirel tavırla, köy-kent ikilemini, kentleşme olgusunun yarattığı toplumsal ve kültürel çelişkileri, nüfus artışını, dış göç ve sanayileşme çabalarını; kendilerini bu yönelişe iten nedenler olarak göstermektedir.

1946 yılına kadar gerçekçi bir anlatımla resimler üreten Nuri İyem, 1960 yılına kadar iç gerçeğini yansıttığı resimler yaparak Türkiye'de ilk soyut çalışmalar yapan ressamlar arasına katılmakta, 1960 sonrasında ise yeniden figüratif resme döndüğü, köyden şehire göç, köy hayatı ve iri açılmış gözleriyle yaşama kaygıyla bakan köylü kadın portreleri ile yerel özelliğini sürdürdüğü görülmektedir. (Resim 31)



Resim 31. Nuri İYEM "Etiler", 38x46 cm., Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt: 6, 1984

Yöresel yada yerel yaşam öğelerini ve çevre motiflerini, kendi duyarlılık biçimleri yönünde değerlendirmekten yana olan ve sayıları 1960'lı yıllara doğru dikkati çekecek bir artış gösteren sanatçıların, bu yöndeki uğraşlarının yaygınlaşmasında, akımsal etkilerin parçalanması ve bireysel çıkışların önem kazanması etken olmuştur (Özsezgin, 1998, s.53).

1960 yılından başlayarak tuvallerine kırsal kesim insanının acılarını, çabalarını, yoksulluklarını açık bir yalınlıkla ele alan Neşet Günal, resimlerindeki yerel özellikten kopmadan sanat hayatını devam ettiren bir başka Türk ressamı olarak örnek gösterilebilir. "Neşet Günal'ın köylüleri anıtsal dışavurumculuk bağlamında boyanmış. Teması abartılmış gibi görülen, gerçekte abartılmış bir Anadolu ortamı. Bu, kanımca sosyal gerçekçiliğin resimsel ifadesi. İş gören, taşıyan el ve ayaklar, çukura batmış iri gözler; dökülmüş saçlar, insanların el ve ayakları oturdukları kaya kovuklarının doğasına benziyor. Kompozisyonun, desenin sağlamlığından çok köylü yaşamının dramatizasyonu ile etkili olan bir resim. Biçim egemen. Ama biçimin özel bir yerelliği yok. Fakat yaşam referansını anlıyoruz" (Kuban, 1984, s.7). (Resim 32)

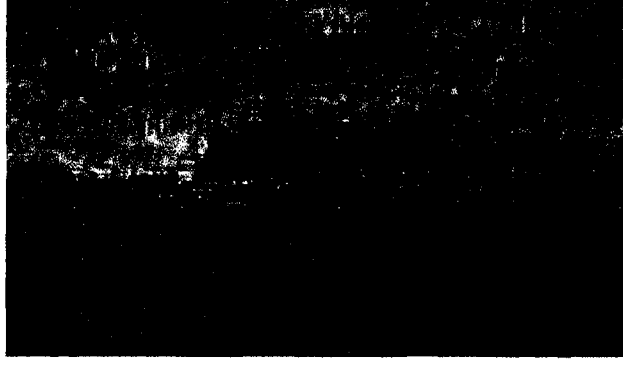


Resim 32. Neşet GÜNAL "Çocuklar", 1996, Tuval üzerine yağlıboya, 130x97 cm
Türkiye'de Sanat, Sayı: 35, Eylül-Ekim 1998

Anadolu insanının üretkenliğini, kadınların doğurganlığını halk tasvir geleneğinden gelen bir anlatımla biçimlendiren İbrahim Balaban (Resim 33), babası Turgut Zaim'in izinde eski minyatür düzenlerindeki mekan ve istifleme ilkelerinden yararlanan ve gelenek etkisi ile konularını kırsal kesimden alan Oya Katoğlu, figürsüz köy peyzajlarına, özellikle ön plana koyduğu garip ağaç motifleriyle belli bir anlam derinliği kazandıran Hüseyin Yüce, resimlerindeki dramatik ve düşsel yanın zenginliği ile dikkat çeken İhsan Cemal Karaburçak (Resim 34); Türk resim sanatında naif çalışmaları ile yer edinmiş, yerel ve geleneksel temaları konu edinen sanatçılar arasında sayılmaktadırlar.



Resim 33. İbrahim BALABAN "Bereket Ana", 1980, Tuval üzerine yağlıboya., 50x40 cm.
İndirkaş, Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri, 2001



Resim 34. İhsan Cemal KARABURÇAK "Kurban Bayramı", 1948, duralit üzerine yağlıboya
Yaman, Kayıt, 1993

Bir bakıma naif izlenimci sayılabilecek olan Eşref Üren (Resim 35), hat sanatı geleneğimize eğilmiş olan Abidin Elderoğlu, çalık, kerpiç evlerin akçıl dağların resmini yapan İsmail Altınok (Resim 36), taş basma halk resimlerine büyük sevgi duyan, daha çok şehir halkı fantezisinin izlerini naif duyarlılığı ile tuvallerine taşıyan Cihat Burak, uğursuz görünüşlü kuşları, dingin beygirleri, ecinlileri andıran adamları ile usta bir "lekeci" Orhan Peker, gitgide incelen, narinleşen insanları ve bütün süsleyici öğeleri ile gene de trajik olayların ressamı olabilen Nedim Günsur, abartılmış figürleri ile "toplumsal gerçekçi" Haşmet Akal gibi ressamlar da yöresel ve geleneksel temaları resimlerinde biçimlendiren resamlara örnek olarak gösterilmektedir (Erol, www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm, 2003)



Resim 35. Eşref ÜREN "Ankara Civarından", Tuval üzerine yağlıboya
Turani, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, 1977

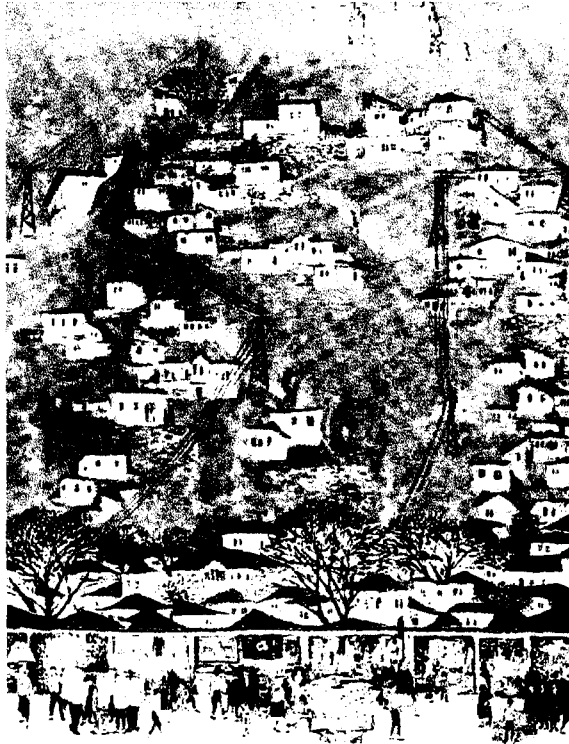


Resim 36. İsmail ALTINOK, Tuval üzerine yağlıboya
Ersoy, Günümüz Türk Resim Sanatı, 1998

Tarım toplumundan sanayi ve bilgi toplumuna, köy hayatından kent hayatına kadar çeşitli toplumsal süreçleri yansıtan yöresel ve geleneksel temalar içeren resimler; yerel ve folklorik unsurları içersinde barındırmakta ve Türk resminin en zengin konu çeşitliliğini nakış ve motif aktarmacılığı ile yansıtan örnekler; Namık İsmail, Sami Yetik, Nedim Günsur, Cevat Dereli (Resim 37), Cemal Tollu, Duran Karaca, Nurullah Berk, Nuri Abaç, Mehmet Başbuğ, Sabri Berkel, Orhan Peker, Nevzat Akoral (Resim 38), Eren Eyüboğlu, Refik Epikman, Eşref Üren, Neşe Erdok (Resim 39), Remzi İrem, Dinçer Erimez, Mustafa Ayaz (Resim 40), Mustafa Esirkuş imzası ile Türk resim tarihinde, “geleneksel hayat tarzını yansıtan” eserler olarak yer almaktadırlar.



Resim 37. Cevat DERELİ "Ekinci Kız", Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon
Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt: 6, 1984



Resim 38. Nevzat AKORAL "Ankara Kalesi", Tuval üzerine yağlıboya.
Başkan, 19. Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları, 1991



Resim 39. Neşe ERDOK "Gece Vapuru", 1995, Tuval üzerine yağlıboya
Ersoy, Günümüz Türk Resim Sanatı, 1998



Resim 40. Mustafa AYZ "Cumhuriyet Orkestrası", 99x96 cm., Tuval üzerine yağlıboya.
Turani, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, 1977

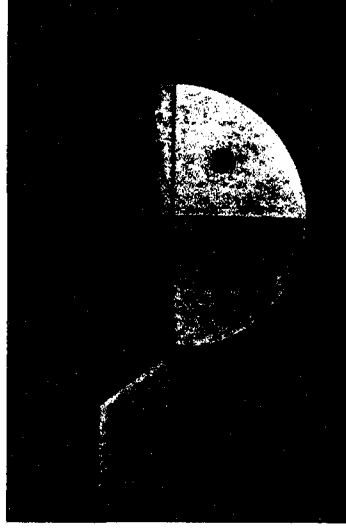
3. TÜRK RESİM SANATINDA MODERNLEŞME HAREKETLERİ, SOYUTLAMA EĞİLİMLERİ VE SOYUT RESİM

Soyut sanat kavramı, genel bir yaklaşımla; gözle görülen, elle tutulan gerçekliği hareket noktası olarak kabul etmeyi ve betimlemeyi reddeden, bu gerçekliği soyutlama yoluna giden, plastik ve grafik sanat akımı olarak tanımlanabilmektedir.

20. yüzyılın başlarından itibaren yaşanmaya başlanan endüstrileşme süreci, toplumsal devrimler, bilimsel ve teknolojik gelişmeler insanlığı yepyeni bir dünyaya sürüklemekte, kapitalist üretim ilişkileri ve toplumsal yaşam tarzı, soyut sanat anlayışının çıkışının temelini oluşturmaktadır. Sanayi toplumunun karmaşası, bireyin yalnızlaşması ve yabancılaşması, kirlenen çevre vb. etkenler, bu sanatın temellerini oluşturmaktadır. Yaşam tarzının, ilişkilerin, yaşama bakış açısının değişmesi, zevklerin de değişmesini doğurmaktadır. Tüm bu değişimlerin yaşandığı bir dönemde, sanatçının bilinçaltı ve iç dünyasındaki birikimlerinin çatışmaları biçiminde ortaya çıkan soyut sanatın bir başka çıkış sebebi olarak, 20. yüzyılda artık gerçekliğin görüldüğü gibi taklit edilmesinin bir anlamı kalmamış olması da gösterilmektedir. Çünkü 20. yüzyıl bilim ve teknolojisi, gerçekliğin hiç de görüldüğü gibi olmadığını kanıtlamıştır. Nesnelere, olay ve fenomenlere dış görünüşleriyle algılamaktan ötesini aramaya başlayan sanatçı, soyut sanatla bir bakıma kendi çağının iç gerçekliğini ortaya koymuş, onun kriterini yapmaktadır.

Soyut sanat olgusunun, resimde, 1910 yılında Kandinsky'nin yaptığı suluboya bir resimle başladığı ve bu başlangıcın resim alanında gerçek bir dönüm noktasını ifade ettiği bilinmektedir. Fransız izlenimcilerinden etkilendiğini söyleyen Kandinsky, kübizm ile, nesnenin çözümlenmesini kabul etmesine karşın, nesnenin yerine koyacak yeni bir şey bulma arayışına giriştiğini ve sonuçta soyut sanat olgusunu ortaya çıkardığını vurgulamaktadır. (Resim 41) Bu dönemde soyut sanat alanındaki ilk çalışmaları gerçekleştiren diğer iki önemli sanatçı Mondrian ve Malevic ile birlikte Kandinsky; kuramsal

yaklaşımları ile soyut sanata giden üç temel yolu, soyut sanatın ortaya çıktığı daha ilk dönemlerde ortaya koymuşlardır. Bu üç temel, soyut sanatın ilk örneklerinde imzaları bulunan bu sanatçılar tarafından; anlatımcılık, biçimcilik ve nihilizmin etkisinde olan bir köktencilik olarak vurgulanmaktadır.



Resim 41. KANDINSKY "Daireler", 1913
Gelişim Hachette Cilt: 6, 1983

Bu doğrultuda "...sanat, doğanın bir taklidi değil, tersine, sanat, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelere ilgili olmayan, "kendine özgü bir varlık" olarak anlaşılıyordu. Bu anlamda sanat gitgide doğa ile ilgisini azaltarak, ilkin doğanın bir 'deformation'u (analitik kübizm) olur, daha sonra da sentetik kübizmde salt kurgusal (speculativ-konstruktiv) bir sanat olur. Bu kurgusal nitelik içinde, sanat yapıtı giderek kendine özgü bir varlık, yalnızca biçim, çizgi ve renklerden oluşan, bu elemanların dışında hiçbir objeyi ifade etmeyen yada doğayı taklit etmek gibi bir görevi üstlenmeyen bir varlık olarak oluşur. Sadece bu işaret edilen elemanların bir kompositum'u olarak, bu elemanların oluşturduğu bir yapısal düzen olarak anlaşılan sanat yapıtı, doğa objesi ile ilgisi olmayan, figür-dışı (non-figüratif) olarak anlaşılacaktır" (Tunalı, 1983, s.197).

Salt geometrik-konstruktiv bir resim anlayışı ile, sadece renk ve biçim ilgilerine dayalı bir biçim anlayışı olarak iki yönde oluşum sağlayan non-figüratifin, geometrik-konstruktiv yönü, Bauhaus ile doğan yeni mimari ve gündelik yaşamın sanata açılması olgusu ile birleşerek çok etkili bir sanat anlayışı olmuştur (Tunalı, 1983, s.198).

Kübizm'in ve Kandinsky'nin etkisi ile 1910'lu yıllardan itibaren yapılmaya başlanan figürsüz, geometrik biçimlerden oluşan ve geometrik biçimlerin kendi güzelliklerini, renk düzenleri halindeki değerlerini amaçlayan resimlerin oluşmasını sağlayan eğilimin en ünlü sanatçıları; Delaunay (Resim 42), Kupka ve akıma Konstruktivizm adını veren Tatlin'dir. Bauhaus okuluna bağlı olarak çalışan Albers, Moholy-Nagy, Herbin, Helion da akımın ünlü sanatçılarıdır (Tansuğ, 1992, s.247).



Resim 42. DELAUNAY "Yuvarlak Şekiller" 1912, Guggenheim Müzesi New York Meydan Larousse, Cilt:1, 1985

Bazı eleştirmenlerin varoluşçuluk düşüncesinin sanatsal karşılığı olarak gördüğü İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan bu eğilimler, Paris'te kurulan Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA)'nce de desteklenmiştir.

Türk resminde soyutlayıcı eğilimler, Cumhuriyet dönemi başlarına dek uzanmakta ve daha çok ekspresyonist, geometrik-kübist ve geometrik-soyut anlayışlar çerçevesinde 1950'lere dek yükselen bir grafik göstermektedir.

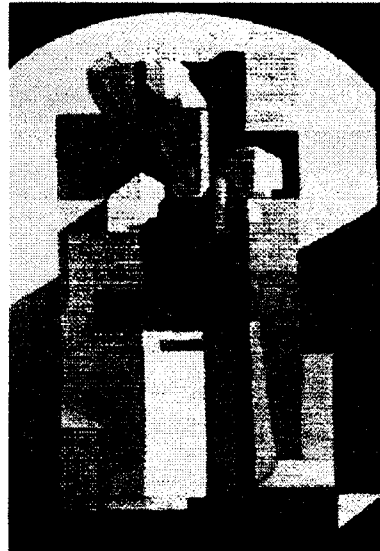
Cumhuriyetle birlikte sosyal alanda meydana gelen yeniliklere bağlı olarak, sanat hayatında da ciddi gelişmeler meydana gelmekte ve hedef olarak kabul edilen çağdaş uygarlık düzeyine yükselme çabaları, bu hareketlenmeye yeni bir güç katmaktadır. Özellikle 1939 yılından itibaren Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin açılması sanat dünyasına hareketli tartışmaları getirmekle kalmamakta, sanatın yeni ve modern eğilimlerinin toplum hayatına girmesine de katkıda bulunmuş olmaktadır.

Türk resminde yenileşme ve modernleşme akımlarının başlangıcı, genellikle 1933'de kurulan D Grubu'na bağlanır. D Grubu ressamlarının amacı, batı sanat dünyasıyla aramızdaki uzaklığı kapamak, Türk resmine yeni sanat akımlarının tazeliğini getirmektir (Özsezgin, 1982, s.87).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D Grubu'yla başlayan soyutlayıcı eğilimler, ilk kez 1929-1935 tarihleri arasında müstakillerden Ali Çelebi, Zeki Kocamemi ve Refik Epikman'la D Grubu'ndan Nurullah Berk ve Cemal Tollu'nun konstrüktivizm ve kübizmi geometrik-soyutlamacı bir biçimde uygulaması ile dikkat çekmekte, Salih Urallı'nın 1945-1946'da yaptığı inşacı, kesin çevre çizgili, tümüyle akli bir geometrik düzenleme anlayışına ve çizgisel kesişmelere dayanan geometrik-kübist resimleri (Resim 43), 1946 'daki Devlet Resim ve Heykel Sergisinde Halil Dikmen'in geometrik soyut (Resim 44), Bedri Rahmi'nin ne konu, ne de figürle hiçbir ilgisi olmayan soyut eğilimli resimleri, 1947'de Nuri İyem'in "Orkestra" adlı ilk dışavurumcu-soyutlama örneği olarak kabul edilen resmi, Ferruh Başağa'nın 1949'daki DRHS'nde birincilik ödülü alan 1948 tarihli "Aşk" isimli sentetik kübist çizgide yada yarı soyut olarak nitelenen yapıtı, 1948'deki DRHS'nde Arif Kaptan'ın geometrik düzenleme biçiminde yaptığı soyutlamaları, 1950'de 11. DRHS'nde Halil Dikmen'in resimleri "katıksız non-figüratifler" ve "bizde yakası açılmadık bir çığırın öncüsü" olarak nitelenen resimleri, Türk resminde 1940'ların ikinci yarısında yoğunlaşan soyutlayıcı eğilimleri yansıtmaktadır. Sergiler aracılığıyla Türk resim ortamına çıkan bu örneklerin yanı sıra kimi sanatçılar, örneğin Zeki Faik İzer ise özellikle 1946 Unesco sergisi nedeniyle gittiği Paris'ten dönüşünde ortaya çıkarmaya cesaret edemediği soyut denemeler yapmıştır.



Resim 43. Salih URALLI "Bisikletli Adam" 1946, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
Berk, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1972



Resim 44. Halil DİKMEN "Kübik Kompozisyon", Tuval üzerine yağlıboya, 122x87 cm.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
Tansuğ, Çağdaş Türk Resim Sanatı, 1991

Daha sonraları, D grubundan bazıları ve onların mirasçıları "organik ve geometrik" yönelimler başta olmak üzere, lekeci (tachist), lirik, kaligrafik ve minimal anlayışlar doğrultusunda çalışmalar yapmışlardır (Genç, 1992, s.15).

Soyutlamacı eğilimlerin devreye girdiği yıllar ve onu izleyen dönemde Türkiye'de resim anlayışları genel anlamda kübist biçimlendirme yöntemlerine ve fovist görüşe yakın bir yol izlemekte ve bu yıllar eğilimlerin satılsızlık riskine karşın tutunma uğraşı verdiği çabalarla geçmektedir.

Soyut sanat akımının Türkiye'ye en yoğun şekilde yansıdığı ve Türk resminin soyut sanat geleneklerine yoğun bir şekilde yöneldiği 1950'li yıllarda yaşanan gelişmelere genel olarak bakıldığında, İkinci Dünya Savaşı'nın sona erdiği çok partili dönemin başladığı ve çeşitli toplumsal, siyasal değişimlerin yaşandığı bir ortam ve bu ortamda Türk resminde çok yönlü eğilimlerin de ardı ardına ortaya çıktığı görülmektedir. "... İkinci dünya savaşından önce ve sonra ABD'ye göç eden Avrupalı sanatçıların tüm dünya sanatı üzerindeki etkileri Türkiye'de de belirmeye başlamıştı. Öte yandan Almanya'daki Bauhaus okulunun etkileri ile mimarlık ve dekoratif sanatlarla, endüstri ürünleri tasarımında "soyut" tartışmasız bir estetik öge haline gelmiştir" (Genç, 1992).

Türk resim sanatındaki soyut eğilimler o dönemki genel batıcı politikanın yarattığı ortamda daha hızlı gelişme olanağı bulmasına karşın, devlet, resimde soyutlayıcı eğilimlere olumsuz bir tutum sergilemektedir. 1955-56'da T.B.M.M. binası için Meclisçe oluşturulan seçiciler kurulunun seçtiği resimlerden oluşan serginin açılmadan kapatılması dönemin resmi sanat politikasını yansıtan bir tavır olmaktadır. Ancak bu türden olumsuz görüntülere karşın, batıcı tavrılara karşı çıkarak figüratif anlayışta resim yapan sanatçıların, non-figüratif eğilimlere yönelmesi, soyutlayıcı eğilimlerin bu dönemde sanat ortamında gördüğü ilgiyi yansıtmaktadır.

Akademi dışında başlayan soyut sanat oluşumlarının, Akademi'den hoşnut olmaması kendilerini Akademi dışında kurulan ilk grup olarak gören Tavanarası Ressamları'nın oluşmasını sağlamaktadır. Plastik sanatlar alanındaki çağdaş gelişmelerin batıdaki özgür atölyelerin çalışmalarıyla gerçekleştiğini dile getiren Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş'ın öncülüğünde kurulan ve aralarında Ömer Uluç, Ümit Mildon, Yılmaz Batıbeki ve Baha Çalt gibi isimlerin bulunduğu bir öğrenci kümesinin oluşturduğu grup; ülkede akademizme karşı başlatılan savaşın ilk temsilcileri olarak niteledikleri topluluklarını "yeni", "soyut" ve "özgün" sanatın savunucuları olarak değerlendirmektedirler. Bu bağlamda; onlara göre D Grubu'nun, soyut sanatın karşısında olduğu ve yönetimlerindeki akademinin, soyut sanata önderlik edemediği görüşü savunulmaktadır.

Yaptıkları doğrudan "soyut" olmaktan çok "soyutlama" niteliği taşıyan Bedri Rahmi Eyüboğlu, bu "yeni biçim" ve "ifade ediş"e öğretmenliği sırasında en sıcak bakan kişilerden biridir. "Herşeyin yenisini sevenlerin sanatın yenisine niye inanamadıklarım anlayamamaktadır". Bununla birlikte 1950'yi izleyen yıllarda Akademi hocası olan çoğu sanatçının da soyut sanat akımlarından etkilendiği ve bu yolda yapıtlar ürettikleri bilinmektedir. Örneğin; İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda yeniden yurt dışına gitme olanağı bulan Zühtü Müridoğlu, Ali Hadi Bara, Sabri Berkel gibi sanatçılar 1950-51 yıllarından başlamak üzere soyut denemelere girişmişlerdir (Yaman, www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm, 2003).

Bu dönemlerde batıya en yakın oldukları ve birebir gelişmeleri izledikleri bir süreci yaşayan Türk sanatçıları; soyut sanat çalışmalarını, düşünce gelenekleri farklı olan Türkiye'de yeterince kabullendirememekte, bu bakımdan açmış oldukları soyut resim sergilerinde bildiri yayınlamak zorunda kalmakta ve böylece yeni sanat akımını çevrelerine ve halka tanıtmaya çalışmaktadırlar.

Türk resminde soyuta yöneliş hareketi, uzun süredir tartışması süren "milli resim, milli sanat" kavramlarının da sonunu vurguluyordu. Bizde ilk soyut girişimler, geometrik non-figüratif çerçeve içinde olmuştur. Bir çeşit renk soyutlaması mantığı ise Müstakiller ve D grubunda görülmeye başlamıştır (Özgül, 1990, s.186).

Renk soyutlamasına geçişteki gecikmenin, lirik - non - figüratif anlayışının geç kalmasına neden olduğu kabul edilebilir. 1930'lardan 1955'lere kadar yapılan çalışmalarda renkten çok çizgisel biçim bozmaları egemendi. Batıda çözümlenmiş soyut akımlar bizde en erken 1950'lerden sonra bir sorun olarak benimsenmiştir. Yabancı eğilimler bağımsız olarak sanatçılarımızın ilgileri ile ithal edilmiştir. Bu nedenle batının soyut resimdeki oluşum süreci bizim resmimize düzenli bir şekilde yansımaz (Furuncu, www.geocities.com/turkresmi2/soyuteqilimler/index, 2003).

Devlet sergilerinde soyut örneklerin görülmesi de bu sıralara rastlamaktadır. 1954'te İstanbul Şehzadebaşı'ndaki Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde 20 kadar sanatçının katılımı ile açılan resim ve heykel sergisi de soyut sanatın ilk toplu gösterilerinden biri olma özelliğini taşımaktadır.

Türk resminde soyut eğilimlerin teknik ve biçim açısından gelişmesi, batıda olduğu gibi, iki farklı davranış biçimi içinde ele alınabilecek bir nitelik sergiler. Bunlardan

ilki, her türlü fırça işçiliği ve dokusal etkiyi dışlayan geometrik-soyut, diğeryse dağınık bir tuş tekniğinin biçimlendirdiği kendiliğinden, disiplinsiz ve bir yere kadar da ifadeci ve dışavurumcu olabilen daha duyarlı ve organik bir yaklaşımdır (İskender, Gergedan, s.24).

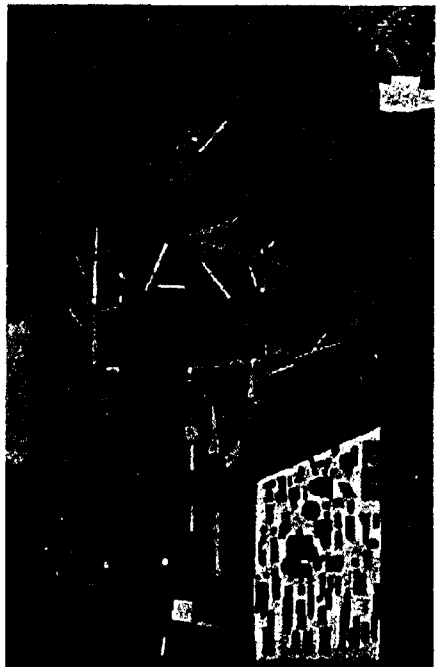
Kemal İskender'in bu yaklaşımından yola çıkarak; soyut resmin Türk resim sanatındaki örneklerinin geneline bakılarak incelendiğinde, Türk resim sanatındaki soyut çalışan ressamalar; Geometrik soyutlamacılar, Lirik soyutlamacılar, Geometrik non-figüratif, Lirik – non-figüratif soyutlamacılar olarak gruplandırılabilirler. Bu sınıflandırma içinde yer alan sanatçılardan tek bir anlayış içinde çalışmalarını sürdüren çok az olduğu ayrıca batının aksine bir takım sanatçının bir grup halinde tek bir anlayış çevresinde birleşemedikleri ve yeni bir akım yaratamadıkları görülmektedir. Hamit Görele, Salih Urallı, Refik Epikman, Erol Eti geometrik soyutlamacı, Z.Faik İzer, Abidin Elderoğlu, Ercüment Kalmık, Abidin Dino, Arif Kaptan (Resim 45), Mustafa Esirkuş (Resim 46), Özdemir Altan, Turan Erol, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Mustafa Ayaz, Zafer Gençaydın lirik soyutlamacı, Cemal Bingöl (Resim 47), Şemsi Arel, Sabri Berkel, Cemil Eren, İsmail Altınok, Halil Akdeniz, Gencay Kasapçıgil, Bekir Sami Çimen geometrik non-figüratif, Nejat Devrim, Selim Turan, Abidin Elderoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ferruh Başağa, Adnan Turani, Fethi Arda, Hasan Kaptan, Muammer Bakır lirik non-figüratif eğilimindeki çalışmaları ile bilinmektedirler.



Resim 45. Arif KAPTAN "Soyut Düzenleme", Tuval üzerine yağlıboya
Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Dergisi , 1976



Resim 46. Mustafa ESİRKUŞ "Halay"
Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Dergisi 3, 1974



Resim 47. Cemal BİNGÖL "Eskişehir İstasyonu"
Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Dergisi 3, 1974

"...Avrupa'da çalışmalarını sürdüren Fahrünnîsa Zeid, Selim Turan, Nejat Devrim ve bazı çalışmaları ile Abidin Dino aynı eğilimde eserler vermişlerdir. Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu ve Sabri Berkel'in hat sanatı ve kaligrafi etkili soyut çalışmaları dikkat çekmektedir. Sabri Berkel 1952 yılında yaptığı "Simitçi" adlı eserinde nesnelere geometrik biçimlere indirirken, Zeki Faik İzer "Sultanahmet Camii Pencerelemi" adlı çalışmasında da görüldüğü gibi soyut ekspresyonist bir anlatım

geliştirmiştir. Abidin Elderoğlu, İslam ve Uzakdoğu kaligrafik örneklerine dayanan soyut çalışmalar yaparken, Ercüment Kalmuk'un, soyut çalışmalarında liman ve deniz görünümlerinden hareket ettiği görölmektedir" (Erbek, www.turksanati.kolayweb.com/turkresmi.html, 2003).

Soyut sanatın ortaya koyduğu yeni resim düzeni, yeni boya gerçeği ve değerlendirmesi ile doğa izleniminden uzak yapıtlar ortaya çıkmaktadır. Çünkü soyut sanat anlayışı sanatçının doğaya bakma ve onu değerlendirme görüşünü değiştirmiştir. Soyut resim biçimlemelerindeki yeni resimsel olanaklar Türk sanatçıları etkilemektedir. Öyle ki soyut resme karşı olanların bile soyut resmin yapıt düzeni ve boyasal yeniliklerini kendi resimlerine uyguladıkları görölmektedir. Doğayı inceleme aracı olan desen, soyut resimde gerekliliğini yitirmektedir. Bu değişimler batıda da olduğu gibi alışmakta zorluklar yaratmakta ve soyut sanatın güzel sanatlar eğitimi yapan kurumlara girişinin gecikmesi de buna dayanmaktadır. Figüratif resmin mekansal kuruluş mantığı da soyut resimde önemini yitirmektedir. Nesnelerin sıralanmasına ilişkin perspektifin soyut resimde ortadan kalkması, resimsel düzende bir sonsuzluk oluşturmaktadır. Yeni bir hacim anlayışı ile resimsel gereklerden oluşan bağlantılarla kurulan bir kompozisyon düzenine ulaşılmaktadır.

1960'lara gelindiğinde uluslararası sergilere katılan sanatçılar arasında özellikle soyut eğilimlilerin yoğunluğu ve başarısı, soyutlayıcı eğilimlerin Türk sanatında özellikle genç kuşak arasında benimsenme derecesini ortaya koymaktadır.

1960'tan sonra Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde, Müstakiller ve D Grubu'nun sonrası kuşağa desteği ile soyuta karşı ilgi artar. Aynı zamanda bu yeni kuşağın Akademi'deki hocalarının da desteği ile soyut anlayışın büyük bir etkinlik ve yayılma gücü gösterdiği ve buna paralel olarak bu alandaki yayınların da arttığı görölmektedir.

Bizde resimsel anlatımlar yerel bir gelişime bağlı olamadan biçimleme anlayışları dışarıdan hep hazır olarak alındı. Bunun nedeni sanatçı ve düşünürlerimizin sanatsal üslup ve akımlar üzerine fazla eğilmemeleri ve bunların oluş nedenlerini ve zeminlerini araştırıp incelememeleri idi. Salt soyut çalışma Kandinsky'nin

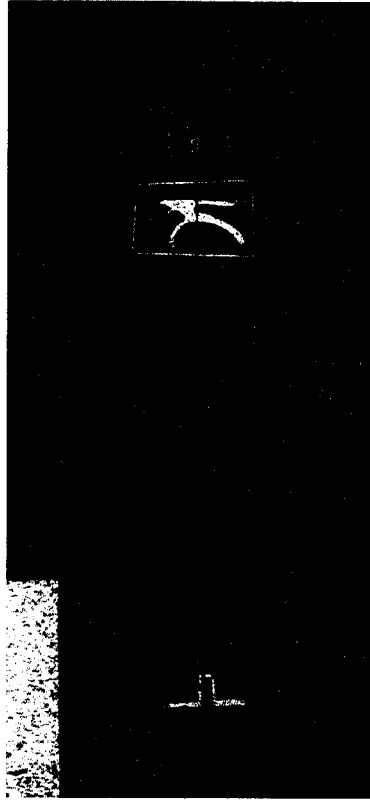
1910'larda yaptığı lirik non - figüratif resimde ortaya çıkmıştır. Ancak biz bu gelişimin ne olduğunu 1955'lerde anlamaya başladık. Bizde ilk soyut çalışmalar geometrik- non - figüratif bir biçimleme sınırı içinde kalmıştı. Batının kübizm ile ilgili çalışmaları Picasso ve Braque'nin 1907'de açtıkları sergiden çıkardıkları biçimsel sonuçlara dayanıyordu ve Cezanne'nin akademizmasından uzaktı. Bizde ise görüntüye dayanan bir Cezanne anlayışının sınırları bir türlü aşamıyordu. Resimsel anlayışımız alt yapısı olmadan batıdan alınıyordu (Furuncu, www.geocities.com/turkresmi2/soyuteqilimler/index.htm, 2003).

1970'li yıllar, Cumhuriyet dönemi Türk sanatı için en talihsiz yıllar olarak gösterilmektedir. Çünkü bu dönemde sanatçıları, dönemin yoğun sosyal ve siyasal çalkantıları etkilemektedir (Genç, 1992, s.16).

Bu yıllarda soyut resim çalışmaları yapan sanatçılardan; Sabri Berkel, Adnan Çoker, Ömer Uluç, Burhan Doğançay, Erol Eti, Erdal Alantar (Resim 48), Adnan Turani, Güngör Taner, Halil Akdeniz (Resim 49), Tomur Atagök'ün (Resim 50) geometrik-soyut; Gürel Yontan, Şükrü Aysan, İsmail Saray, Ahmet Öktem, Serhat Kiraz'ın soyut-figüratif; Özdemir Altan, Turan Erol, Orhan Peker son yıllarında Bedri Rahmi, Şadan Bezeyiş, Mustafa Esirkuş, Nuri Abaç, Erol Akyavaş, Dinçer Erimez, Burhan Uygur (Resim 51), Zahit Büyükişleyen'in de lirik non-figüratif tarzda çalışmalar yaptıkları görülmektedir (Turan, <http://www.turan.tc/td/td45.html>, 2003).



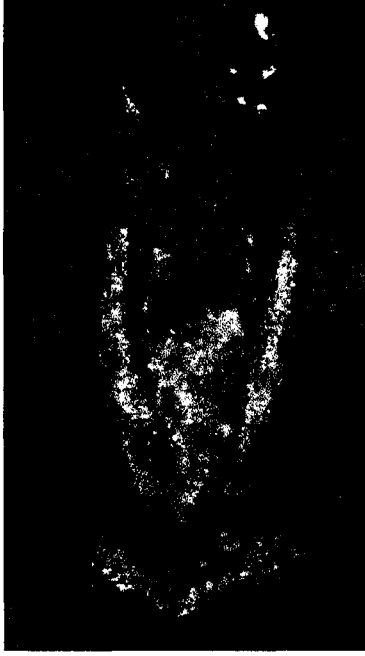
Resim 48. Erdal ALANTAR "Kompozisyon" 1978, Tuval üzerine yağlıboya, 146x114 cm.
Başkan, 19.Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları, 1991



Resim 49. Halil AKDENİZ "Anadolu Uygarlıkları, Kùltùrlerarası" 1994, Tuval ùzerine akrilik,
200x90 cm.
Ersoy, Gùnùmùz Tùrk Resim Sanatı,1998



Resim 50. Tomur ATAGÖK
www.minesanat.com/CAGDAS13/ATAGOK.htm



Resim 51. Burhan UYGUR
Özsegin, Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi, 1998

4. MODERN TÜRK RESİM SANATINDAKİ SOYUTLAMA EĞİMLERİNDE GELENEKSEL MOTİFLER, YEREL TEMALAR VE KALİGRAFİK ÖGELER

Batıda farklı zamanlarda oluşmuş olan biçimlemeler, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Türk resim sanatını oldukça etkilemekte, Türk resim sanatçısı soyut resmin sınırsız bir anlatım alanı olduğunun farkına varmaktadır. Bu dönemde soyutlama eğilimleri sanat ortamında hızlı bir gelişme gösterirken, bir taraftan da Türk resminde çağdaşlaşma ve ulusalcılık tartışması yapılmaktadır. Bu konuda uzun süre yapılan tartışmalar sonucunda 1940'larda görüşlerin çoğu, her iki unsuru birleştiren bir doğu-batı sentezinde birleşmektedir. Böyle bir ortamda da, soyut anlayışı geleneksel halk sanatlarıyla ilişkilendiren, yöresel ve folklorik motiflerin soyut düzenini değerlendirme yönünde çalışan ressamın varlık bulunmaktadır.

En büyük kaynak bir ulusun kendi tarihini ortaya koyduğu malzemelerdir. Bütün o hatlar, minyatürler, nakışlar vb. aktarılmak tekrarlamak için değil, sadece çağdaş bireyin kendi farklılık bilincini kazanabilmesi içindir. İnsan geçmişin verilerine sahip olmadıkça, geçmişin içindeki kıpırtıyı duymadıkça geleceğin yaratılmasına bir katkıda bulunmak yani yaratmak olanağına sahip değildir (Tansuğ, 1978, s.53).

Bu yaklaşımların yaşandığı yıllarda, Türk resim sanatçısının, her yönü ile Avrupa sanat anlayışını kavrayabilen ve gelenekleri ile yaşadığı zamanı bağdaştırabilen bir konuma ulaştığı görülmektedir. Avrupa sanatının da dış gerçekten iç gerçeğe yöneldiği bu süreç; Türk resim sanatçısını, geleneklerinin verilerinden soyuta ulaşmasını ya da geleneklerinin soyut verilerini tuvaline taşımasını daha da kolaylaştırmakta ve geleneğin izlerini takiben soyutun en verimli çağlarına ulaştırmaktadır.

Özellikle 1951'de açılan sergilerle Türkiye'de resmin non-figüratif anlayışa yönelmesi ile ilgili olarak; Bülent Ecevit non-figüratif resme son zamanlarda pek çok ressamın yönelmesini "alelade bir taklitçilik" olarak değil, Türk ressamlarını çeken, "bu tarz" resimde "kendimize bir yakınlık bulmak" biçiminde yorumlamaktadır. Ecevit'e göre bu tür resimlerdeki çizgi ve biçimler "bilinçli yada

tesadüfi" olarak "eski Türk hat sanatındaki şekil ve çizgilere" son derece benzemektedir (Ecevit, 1954, s.20-25).

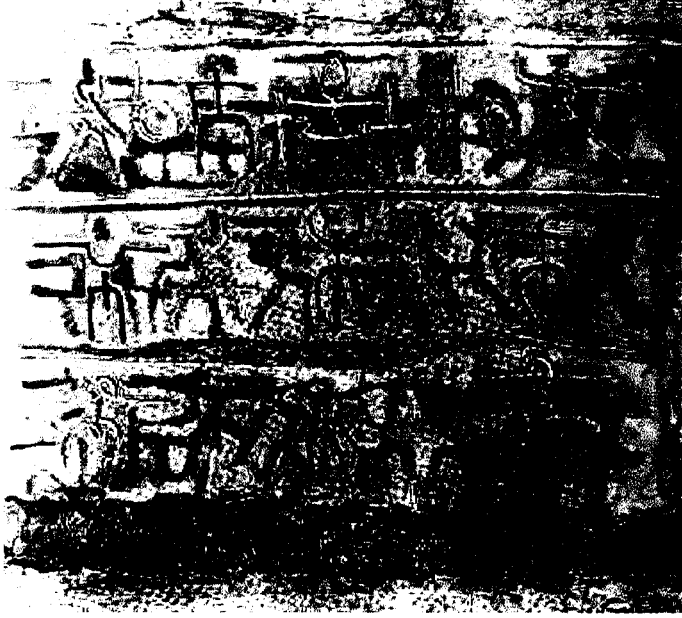
Her toplumun sanatı; kendi inanç ve değerleri, duygu ve düşünceleri doğrultusunda oluşmaktadır. İslam dininin yazıya verdiği önem de, yazının Türk toplumunda güzel sanatların içinde gelişmesini sağlamıştır. Türklerin yazıyı Arap alfabesinden alarak kendi zevk ve karakterleri ile süsleyip, fikir ve düşünce yazısından çok, plastik öğeler taşıyan bir yazı haline getirdikleri görülmektedir.

Suut Kemal Yetkin, 1953 yılında Dublin'de gerçekleşen AICA (Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği)'nin dördüncü kongresinde yaptığı "Bugünün Plastik Sanatlarında Tema ve Konu" başlıklı konuşmasında; esinlerini uzun bir "nakış ve çizgi geleneğinden" alan ve dikkate değer yapıtlar vermeye başlayan Türk ressamlarından söz etmiştir. Yetkin'e göre Leger'lerin, La Frasnaye'lerin etkisi altında kalarak yalnız soyut resim yapan Nurullah Berk gibi bir ressam ya da Bonnard'ların, Duffy'lerin yolunda yürüyen Arif Kaptan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel gibi sanatçılar buna örnektir. Sonuç olarak bugünün Türk ressamlarının yalnız sanat mizaçları ile tam uyuşan "plastik hatıralar ve ihsaslar" edinmek için "mahalli temalar"a dönmüş bulduklarını vurgulayan Yetkin, Türk resmindeki gelişmeyi bir sanat tarihçisi yaklaşımı ile yorumlamaktadır (Yetkin, 1953, s.291-293).

Dublin'deki toplantıda, "Dünün ve Bugünün Soyut Sanatları" arasındaki ilişki tartışılırken de, Suut Kemal Yetkin, hat sanatının soyut niteliklerine değinmiştir. Fransız delegesi Raymond Cogniat'nın geçmişin soyut sanatlarını "dekoratif" bugünün soyut sanatını "significatif" yani "bir şey söyleyen, anlam taşıyan" bulunduğunu belirtmesi ve ikisi arasında hiçbir ilişki kabul etmemesi Suut Kemal Yetkin'in tepkisini çekmiştir. En dekoratif sayılan arabeskin bile Paul Klee'nin tabloları kadar "significatif" olduğunu, çizgilerin türlü kaynaşmasıyla vücut bulan ve kompozisyonların İslam mistiği ile "sıkı sıkıya" ilgili bulunduğunu belirten Yetkin, minyatür ve yazı sanatlarından örnekler vermektedir. Yetkin'e göre yazı ve arabesk, "ifade ile dolup taşan" soyut sanatların başında gelmektedir. İslam

kaligrafisini oluşturan harflerin, "kah incelerek, kah kalınlaşarak birbirlerine sarılışlarını ve kıvrılışlarını, birer kompozisyon olarak mana ve ifadeden nasıl uzak tutabilirdik? Bir yazı istifine bakarak onun hattatını tanıdığımızı göre, bir üslup konusu oluyor demektir" diyerek yazının bir üslubu, dolayısıyla bir ifadesi olduğunu savunan Yetkin, böylece kongrede büyük çoğunluk tarafından kabul edilen yazı estetiğini açıklamıştır. Kongre sonunda 1954'te İstanbul'da toplanması kararlaştırılan AICA'nın beşinci toplantısının "Doğu Sanatının Batı Sanatı Üzerine Etkisi" konusuna ayrılması, batılılarca da kabul edilen bir doğu-batı sanat etkileşimini ortaya koymaktadır. İzlendiği gibi İslam kaligrafisinin soyutlayıcı eğilimler temelinde bir kaynak olarak değerlendirilmesi, eski Türk sanatının batıya etkisi ve buradan yola çıkarak çağdaş batı sanatıyla bütünleşme, yani evrensel bir sanat kimliği edinme kaygısıyla birleşmektedir. Bu bağlamda Türklerin soyut ve non-figüratif resmi benimsemekte güçlük çekmemeleri, geçmişte hat, çini ve minyatüre alışık olmaları ile açıklanmaktadır (Ecevit, 1954, s.24-25). Sanatçıların, non-figüratif resmi yorumlama biçimi çeşitlilik gösterirken, hat sanatının bu tür resimle ilişkisine dikkat çeken yorumlar yapılmaktadır.

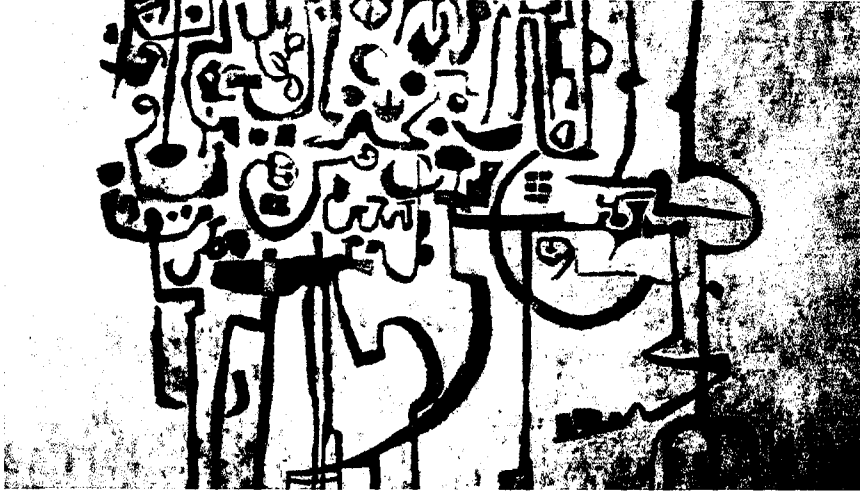
Türk resim sanatında, sanat hayatlarının çeşitli dönemlerinde, İslam kaligrafisinden konunun kendisi olarak yararlanan sanatçılara genel olarak bakıldığında; Adnan Çoker, Elif Naci, Şemsi Arel, Arif Kaptan, Sabri Berkel, Adnan Turani (Resim 52), Yüksel Arslan, Selim Turan, Cemal Bingöl, Abidin Elderoğlu, Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan (Resim 53), Erol Akyavaş (Resim 54), Tahsin Hancıoğlu ve Cengiz Kabaoğlu örnek gösterilmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Selim Turan, Abidin Elderoğlu, Adnan Çoker, Elif Naci, Şemsi Arel ve Arif Kaptan'ın tuvallerinde kaligrafi, resmin ana motifi olarak yerini almakta iken Sabri Berkel, Nurullah Berk, Ergin İnan, Tahsin Hancıoğlu, Cengiz Kabaoğlu, Süleyman Saim Tekcan, Erol Akyavaş ve Cemal Bingöl'ün kompozisyonlarında kaligrafik öğeler, resmin plastik bir elemanı, soyut birer leke olarak kullanılmaktadır.



Resim 52. Adnan TURANİ "Piktografi", 1973, 10x85.5 cm.
Turani, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, 1977



Resim 53. Ergin İNAN
www.lebriz.com/artst/showwork.asp



Resim 54. Erol AKYAVAŞ "Padişahların Zaferi", 1959, 121.8x214 cm.
Modern Sanatlar Müzesi, New York
Erzen, Erol Akyavaş, 1995

İslam kaligrafisinin özünde bulunan çizgi, leke ve espas kavramlarının batı resminin de unsurları olduğunu açıklayan İbrahim Örs; B. Rahmi Eyüboğlu, Abidin Elderoğlu, Sabri Berkel, Elif Naci, Abidin Dino, Adnan Turani ve Adnan Çoker'in modern bir resim anlayışıyla kaligrafiden yararlandıklarını, Emin Barın'ın da geleneksel kaligrafi sanatının bütün türlerinde oluşturduğu yorumları ile modern resim sanatı ve kaligrafinin özdeşleştiği yapıtlar ortaya koyduğuna dikkat çekmektedir (Örs, 1978, s.5).

Hat dersleri almış olan ressam Abidin Dino'nun, hat ile non-figüratif arasında ilgi kuran görüşleri, hattın bu amaçla kullanıldığı dönemde önem taşımaktadır. Dino; non-figüratifi "konusu olmayan, şekil ve renk uyumu arayan Avrupa'da yayılmış ancak başarılı olmamış bir sanat" olarak tanımlarken Türkiye'de eski hat sanatçılarının renklerin değilse bile hatların uyumunu sağlamış olduklarını düşünmektedir (Dino, 1954). Bu durumda Dino'nun önerisi; eski hattatların sanatlarını geliştirmek, armoni sınırlarını bulmak biçiminde belirlemekte ve henüz onların düzeyine erişilemediği vurgulanmaktadır. Bu arada non-figüratifle geleneksel sanatlar, özellikle nakış sanatının resimsel ilişkileri konusunda olumlu ve olumsuz değerlendirmelerin; çözümü, batı kültürü ve estetiğinden ayrı tutmaması (Dino, 1954, s.30-31), sorunun yalnızca ulusal motif sorunu olmadığını ortaya koymaktadır. Böylece non-figüratif ile hat sanatı ve geleneksel sanatlar arasında benzerlikler bulma çabası sürerken genel olarak soyutlayıcı eğilimlere karşı Türk resim ortamının tutumu konuyu etkilemektedir.

Abidin Dino kendi yapıtlarında da hat sanatı ile ulaştığı çağdaş yorumları ortaya koymakta; hat sanatına yakınlığını, İslam kaligrafisini anımsatan imzasında bile olsa, geleneksel bir unsur olarak resimlerine taşımaktadır. Ayrıca Abidin Dino'nun, "Çiçekler" serisinde kullandığı çiçek motiflerini, Osmanlı çiçek geleneğindeki çiçek motiflerinden ve halk resimlerinden etkilenecek yorumlamasıyla resimleri yerel bir özelliği barındırmakta ve bu resimlerin bazılarında çiçek motiflerinin üzerinde İslam kaligrafisi ile yazılar bulunmaktadır. (Resim 55-56)



Resim 55. Abidin DİNO "Mor Çiçek", Özel Koleksiyon
Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, 1991



Resim 56. Abidin DİNO "Çiçekleme Serisi", 70x48 cm.
www.galerinev.com/snt/s-abdino.html

Resimde doğu-batı sentezini savunan görüşlere, İslam kaligrafisi teorik bir zemin hazırlamaktadır. İslam kaligrafisinin, gerek ulusalcı gerekse soyutlayıcı eğilimler kapsamında motif olarak yada stilize edilerek kullanılması Türk resim sanatında soyutlama eğilimlerine yeni bir soluk getirmektedir.

Hat sanatının soyut nitelik taşıdığını Picasso'ya atıfta bulunarak işaret eden İsmail Hakkı Baltacıoğlu, hattın aynı zamanda figüratif olduğunu, insan gövdesinin orantı ve duruşlarını andırdığını ileri sürmektedir (Baltacıoğlu, 1969, s.10).

Baltacıoğlu; hat sanatının bir resim, ancak natüralist yada realist değil, sürrealist bir resim olduğu konusundaki görüşlerini yayınlamakta ve sanatçılara yeni yaklaşımlar sunmaktadır. Yazılar, Baltacıoğlu'na göre, Picasso'nun resimlerindeki insanlar gibi "hem tabiat içi hem tabiat dışı", Türk yazı sanatçısı da yazıda Sürrealizm'in kurucuları olmaktadır. Çünkü onlar, doğayı olduğu gibi

kopya etmeyip güzelleştirmiş ve yazıyı soyuta, geometriye değil; geometri dışına ve canlılığa götürmüşlerdir (Baltacıoğlu, 1955, s.6-8).

Din etkisi nedeni ile İslam sanatlarında oluşan soyutlamaya değinen Kaya Özsezgin ise, hat sanatının çizgisel olanakları ile anlam soyutlamasına girişerek bazı plastik biçimlere varabildiğini, yüzyıllar sonra da batılının yazı, minyatür gibi Türk sanatlarında çağdaş beğeni ile uyuşan bir özellik bulunduğunu vurgulamaktadır (Özsezgin, 1968, s.8).

Hattın, hem ulusal kaynaklardan sayılması hem de plastik nitelikleri nedeniyle çağdaş soyutlayıcı eğilimlere uygun olması, bir çok sanatçıyı İslam kaligrafisine yöneltmektedir. Cumhuriyet dönemi geleneksel eğilimli sanatçıların da, en yaygın olarak Hüs-n-ü Hat'tan ve İslam kaligrafisinden yararlanarak resim yaptıkları görülmektedir. 1940'larda Elif Naci ve Nuri İyem (Resim 57) gibi ressamlar hat sanatına bu anlamda yorumlar getirmişlerdir. Elif Naci, İslam kaligrafisini anlam ve yazı formu kaybolmadan, soyut biçimini öne çıkaran bir düzenleme içinde ele alırken, Nuri İyem, kaligrafinin soyut yapısını, anlamını saf dışı bıraktıran soyut düzenlemeler içinde yorumlamıştır.



Resim 57. Nuri İYEM "Soyut", 1960, Karton üzeri yağlıboya, 17x21 cm.
Evin-Ümit İyem Koleksiyonu
Giray, Nuri İyem, 1998

Elif Naci'nin resim anlayışını belirleyen en önemli olgunun, sanatçının 1937'de Türk-İslam Eserleri Müzesi yöneticiliğine getirilmesi olduğu kendisi tarafından dile getirilmektedir. "Beni en çok büyüleyen iki şey oldu. Biri halı, diğeri hat sanatı. Ressam

olarak bunun nedenlerini araştırdığımda her ikisinin de plastik özelliklerinin beni büyülediğine hükmettim. Hat sanatında Arap harflerinin birbirlerine sarılışları, sokuluşları ve istifleri, estetik ve plastik güzellikleri; halı seksiyonunda da daha ziyade on üçüncü yüzyıldan kalma Selçuk halıları dikkatimi çekti. Selçuk halı dokuyucusu büyük bir başarıyla bütün bu motiflerdeki eşyayı, nesnelere stilize etmesini başarmış...”(Dal, 1976, s.26) diyen sanatçı, ulusal ya da özgün Türk resmini oluşturma konusunda Türk sanatı kaynaklarından yararlanmayı benimsemiştir.

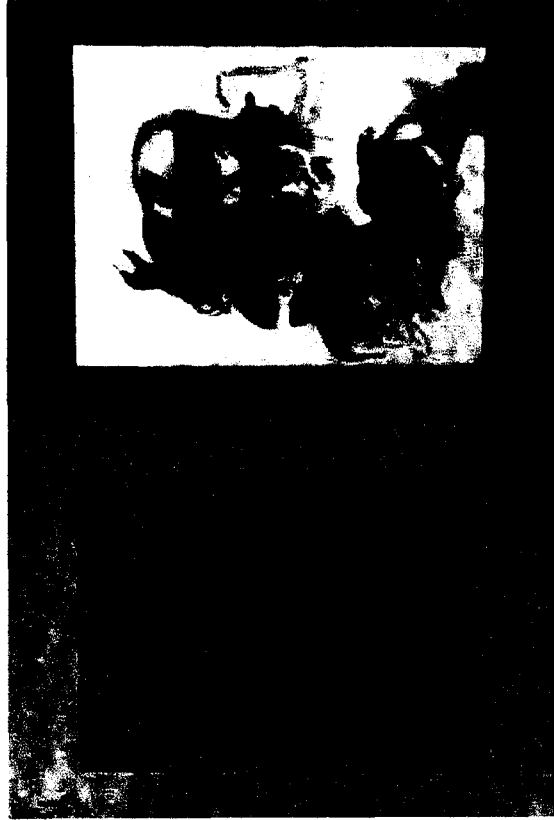
Plastik değerlerinden etkilendiği geleneksel sanatların etkileri ile çağdaş soyut anlayışlar temelinde resim yapmaya yönelmiş bir sanatçı olan Elif Naci'nin, özellikle soyut nitelikleri nedeni ile seçtiği harflerin, asıl biçimleri üzerinde pek fazla değişiklik yapmadan kullandığı, Arap harflerini stilize etmesine karşın, okunurluğunu bozmadığı ve değiştirmelerin sınırlı kaldığı görölmektedir. Yapıtlarında halı, kilim, hat ve minyatür motiflerini kullanan sanatçının; ebru ve minyatürlerdeki renk tazeliğini, yazı sanatımızda bulunan istif özelliğini hissettiren soyutlamaları dikkat çekici bir şekilde kullandığı görölmektedir.

Türk resim sanatçısının, batılı sanat anlayışı ile kendi gelenekselini birleştirme çabası içinde olduğu 1950'li yıllarda, bazı sanat eleştirmenlerinin de bu konuya sık sık değinmeleri ve Türklerin yazı sanatında dünyaca bilinen başarılarla imza attıklarına dikkat çekmeleri, hat sanatına olan genel bir ilgiyi yansıtmaktadır. Aynı zamanda, Türk resminde, İslam kaligrafisi ile soyutlayıcı eğilimler arasında kurulan ilgi, iki önemli gelişmeyi de beraberinde getirmektedir. İlki; İslam kaligrafisinin soyut sanatla ilgisine dikkat çekilerek Türk sanatını dışarıda tanıtma olanağının oluşmuş olması, diğeri ise batı sanatının bu ilişkiyi kabullenmesi ile Türk resim sanatçısının hem kendi özüne hem de soyuta ilgisinin artmasıdır.

Nihat Boydaş, Türk hat sanatının bu gelişmeler oluncaya dek gereğince incelenmediğine dikkat çekerken, hat sanatının plastik dil açısından resim sanatı ile ilgisine değinmekte ve kimi hatalı örneklere karşın batılı birçok ressamın bu sanattan etkilendiğini vurgulamaktadır (Boydaş, 1982, s.161).

Abidin Elderođlu, "Picasso ve Soyut Sanata Dair" adlı yazısında hat sanatı ile Picasso'nun geometrik dūzenini karřılařtırmakta, soyutu bir zeka ūrūnū olarak deđerlendirmekte, i yařantılarımızın, bilinçaltımızın dođa ile iliřkisine aracılık ettiđini dūřūndūđū İslam hattatlarını, soyut yaratıcılar olarak ūvmektedir (Elderođlu, 1997, s.26).

Elderođlu, sanat yaşamı boyunca araştırıcı kişiliğinin kanıtı olan çeşitli eğilimleri içeren resimler yapmıştır. İçindeki dođu-batı eğiliminin çelişkisi ile teknik etkinliğe ulaşabilme çabaları arasında sınır tanımaz deneylere girişmiştir. Kendine ūzgū ūslubu oluşturma ve geliştirme sūrecinde, dođu sanat geleneklerinin çizgisel değerleri, Uzakdođu sanatının fırça ustalığı ve esnekliği onun vazgeçilmez tutkusu olmuştur (Erbil ve diğerleri, 1984, s.19-20). (Resim 58)



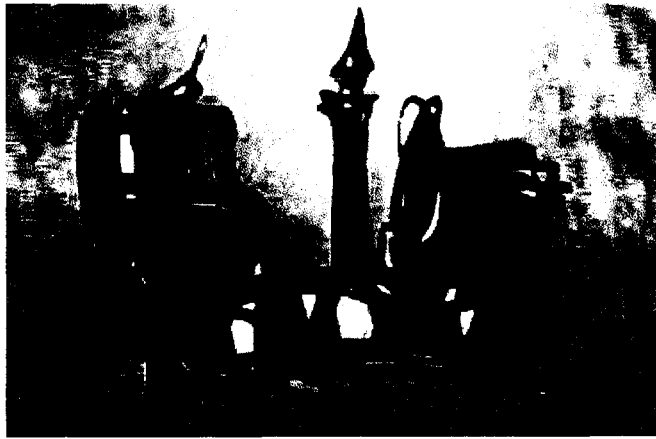
Resim 58. Abidin ELDEROĞLU "Graphism", 81x116 cm., O. Sağdıç Koleksiyonu
La Peinture en Turquie, Le Choix Des Collectionneurs, 1983

Soyutlamacı yōndeki resim serūvenini, figūrden kopararak daha ileri ařamalara vardırma savařı içinde bulunduđu 1950'li yıllarda, asıl kiřiliđini belirleyecek olan sarmal çizgilere ve eski kaligrafinin esprisine ulařarak gerçek dođrultusunu

saptamış olan Elderoğlu, “plastik bir müzikalite” ile açıklanabilecek olgun yapıtlarını da bu dönemde verdi (Özsezgin, 1998, s.114).

Elderoğlu, Türk kaligrafi sanatının etkisinden yola çıkarak üslubunu geliştirmemiş, aksine, üslubunun biçimlenmesi ile kaligrafiye ulaşmıştır.

Elderoğlu'nun 1961 tarihli “Minare” isimli yapıtı (Resim 59), Türk resminde geleneksel olanla ilişkileri sağlama kaygısı taşıyan tutarlı örneklerden sayılmaktadır. Yapıtında, yaşadığı toplumun var olan duyarlılığını yakalayan bir tavır söz konusudur. “Fırçanın ritmik hareketleriyle kesintisiz- kıvrımlı ve düz çizgilerin oluşturduğu kompozisyon, bir cami ve minare görünümünü çağrıştırmakla beraber, sanatçının böyle bir görünümünden çok bu görünümün aracılık ettiği yazısal uyumu elde etmek istediği görülebiliyor” (Özsezgin, 1998, s.114). Elderoğlu'nun bu kompozisyonu “...50’li ve 60’lı yılların soyut dekoratif anlayışına ışık tutmakta ve esnek bir yapılandırmanın somut bir göstergesi olarak kendini kabul ettirmektedir. Akışkanlık, devinim ve süreklilik kavramları etrafında soyut biçimlere dönüşen ve grafiksel özellikleri bünyesinde taşıyan bu kompozisyon, bir gövde sanatı olarak yazının plastik öğelere açık ifade gücü hakkında da bizi aydınlatmaktadır (Özsezgin, 1998, s.114).



Resim 59. Abidin ELDEROĞLU “Minare”, 1961, 130x 93.5 cm., tuval üzerine yağlıboya
İstanbul Resim Heykel Müzesi
Özsezgin, Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi, 1998

Soyutlama eğilimlerine yönelen ilginin; 1950’li yılların ikinci yarısından sonra da, Adnan Çoker, Sabri Berkel ve Şemsi Arel gibi sanatçılar tarafından, İslam kaligrafisi ile soyutu birleştirerek uygulanmaya devam etmesi, kaligrafiyi yorumlama sürecinin bu yıllarda da devam ettiğinin bir göstergesi olmaktadır.

Kaligrafi, Türk resim sanatını, batıya tanıtma çabalarında sürekli gündemde tutulan bir unsur olmakta, düzenlenen yurt dışı etkinliklerinde amaçlanan doğu-batı sentezi politikasını vurgulamakta, Türk resminde de geleneksel kaynaklar ve özellikle kaligrafinin nitelikleri incelenmektedir (Bener, 1958, s.65-66).

Batıyı izleyen çağdaş bir ressam tavrı ile Sabri Berkel'in bilinçli gelişen soyut eğilimlerinin, 1955 öncesindeki çalışmalarında yerel konuların seçimi üzerine yoğunlaştığı; arabesk, Bizans mozaikleri ve nakış gibi yerel sanat biçimlerinden esinlendiği görülmektedir. Soyutlamalarında biçimin özünü kaybetmeden, kübizmden hareketle, yatay ve dikey doğruların kontrastlığını bir arada kullanarak, geometrik soyutlamalar yapan sanatçı; 1952-1953 yıllarında yapmış olduğu "Yoğurtçu" (Resim 60), "Simitçi" (Resim 61) ve "Mimar Sinan" adlı çalışmalarında yüzeyi parçalayarak, renk lekeleri haline getirmekte ve geometrik yapı içinde yerel temalarla figüratif soyutlamalara ulaşmaktadır.



Resim 60. Sabri BERKEL "Yoğurtçu"
Ersoy, Günümüz Türk Resim Sanatı, 1998



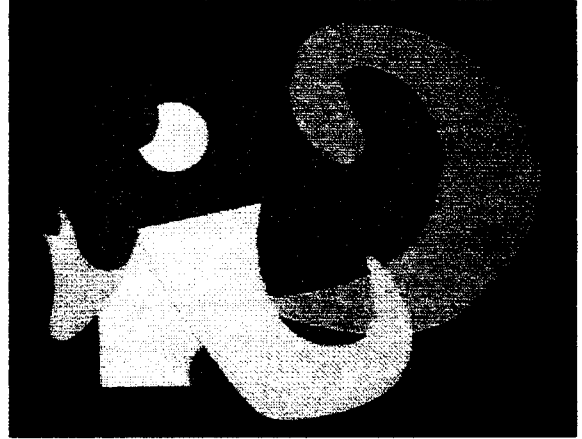
Resim 61. Sabri BERKEL "Simitçi"
Ersoy, Günümüz Türk Resim Sanatı, 1998

Resimlerinde kübist bir eğilimin ağırlık kazandığı belirtilen Sabri Berkel, yöresel konuları geometrik değerlendirme üslubuyla yağlıboya çalışmalarına aktarmıştır. Resimlerinde evrensel temalarını geometrik bir inşa sistemi içerisinde soyut figür düzenlemesiyle işlemiştir. Kompozisyon bilgisindeki derinlik, geometrik soyutlamaya verdiği etkili ifade gücü belirgindir (Sadak, 1989, s.12-14).

1955'de İslam kaligrafisinden izler, aynı yaklaşımla Berkel'in resimlerine girmeye başlamıştır. Sanatçının 1958 tarihli iki yapıtına "Yazı" başlığını koyması ve bu yapıtların, İslam kaligrafisindeki köşeli ve yuvarlak yazıları, hatta bazı Arap harflerini anımsatması sanatçının İslam kaligrafisinden esinlendiğini gösteren örneklerdir. (Resim 62-63)



Resim 62. Sabri BERKEL "Yazı", 1958
Erzen, Sabri Berkel, 1995



Resim 63. Sabri BERKEL "Soyut Kompozisyon"
Erzen, Sabri Berkel, 1995

Lekeci, dekoratif stilizasyonlar ve renk ritmleri, sanatçının kaligrafik yorumlarının dikkat çeken özellikleridir.

Sabri Berkel bir sanatçı için her güzel yapıtın etkileyici olduğunu ve bu nedenle yazının da diğer güzel sanat örnekleri gibi kendisini etkilediğini belirtmektedir. Etkilenmenin kendiliğinden olduğunu belirten Berkel'in yapıtlarının çoğunluğunda soyut nitelikleri nedeni ile İslam kaligrafisinden yararlandığı görülmektedir.

Soyut eğilimleri temelinde İslam kaligrafisinden yararlanmış olan Şemsi Arel'in de, hat sanatı motiflerini soyut ve ritmik yapıları nedeni ile resimlerinde kullandığı görülmektedir. Kompozisyonlarındaki kaligrafik öğeler, Arap harflerinin yazım kurallarına uygun olmadığı gibi, okunulurluk özelliği de taşımamaktadır. Harflerden esinlenen motiflerin soyut biçimler olarak kaldığı ve tümü ile önceden planlanıp, hesaplanmış bir kurgu ve kompozisyon anlayışı ile hazırlanmış bir resim zemini üzerine resmedilircesine yerleştirilerek

kompozisyon yönünden dengeli, akılcı ve az da olsa hacimli olarak biçimlendirildiği görülmektedir (Köksal, 1974, s.19).

Resimlerinde kaligrafik unsurları kullanan Burhan Doğançay'ın yapıtlarına kaligrafi 1970'li yıllarda girmeye başlamıştır. Amerika'da yaşayan sanatçının, New York duvarlarının karmaşık düzeninden esinlenip, kolaj ve grafik anlatımlı resimlerine, "doğulu kaligrafik jestler" eklemesi ile üslubu giderek arınıp, yalınlaşarak, özgün bir oluşum haline gelmektedir.

1980'lerde giderek incelik kıvrılan şeritler halini alan resimlerinde, kompozisyon kaligrafik biçimlerden oluşma özelliğini kazanmaktadır. Farklı kalınlıklarda ve renklerde resmedilen şeritlerin ve düz yüzeylerdeki gölgelerinin hareketi İslam kaligrafisindeki yazı formlarını anımsatmaktadır. Doğançay'ın, duvar resimleri kapsamında konu olarak aldığı yırtık afiş kompozisyon düzenlemelerinde ortaya çıkan soyut hareketle İslam kaligrafisi arasındaki bağı belirginleştirdiği ve bilinçli bir kurguyla geliştirerek, geleneksel çıkışlı çağdaş yorumlara ulaştığı görülmektedir. (Resim 64)



Resim 64. Burhan DOĞANÇAY "Kompozisyon", 200x100cm., tuval üzerine akrilik
Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, 1993

Geleneksel sanatlarımızdan, Osmanlı Devleti döneminde en parlak çağlarını yaşayan, o yıllarda batıya olan üstünlüğün getirdiği bir anlayışla kapılarını her alanda batıya kapatan bir devletin kendi içinde halkına indirgmeden saray ve çevresindeki kesimde yaşatarak, kendi sanatı haline getirdiği minyatür; değişen koşullarla yüzünü batıya dönen devletin, sanatçısının da yeni biçimlemelere doğru yol alması ile sürdürdüğü saltanatını, imparatorlukla birlikte yitirmiştir.

Minyatür, her ne kadar çağdaş sanat anlayışı içinde yer bulmakta zorluklar çekse de, birçok Türk sanatçısının genele yayılmış olan doğu-batı sentezine ulaşma çabalarında ve geleneği sahiplenme bilinci ile tuvallerinde biçimsel özellikleri ile ya da motifsel olarak yer bulmaktadır.

Minyatür ilk başta küçük boyutları ile plastik bir sorun olarak Türk sanatçısını zorlamaktadır. Kitap resmi olmasından kaynaklanan boyutları, uygunluk göstermekte problem haline gelmektedir. Ama yine de minyatürü vazgeçilmez bir kaynak ve geçmişle kurulacak köprülerin dayanak noktası olarak kabullenen görüş, bu sorunları da kendi içinde çözüme ulaştırmaktadır. Oya Katoğlu, Dinçer Erimez (Resim 65), Devrim Erbil (Resim 66), Ömer Uluç minyatürün biçim özelliklerini şekillendiren dünyanın kavramlarını da araştırarak, ezbere değil bilinçli bir yaklaşımla minyatürü tuvallerine konu olarak yada biçimsel özelliklerini kullanarak almakta ve minyatürün verilerini eserlerini oluşturmada kullanmaktadırlar.

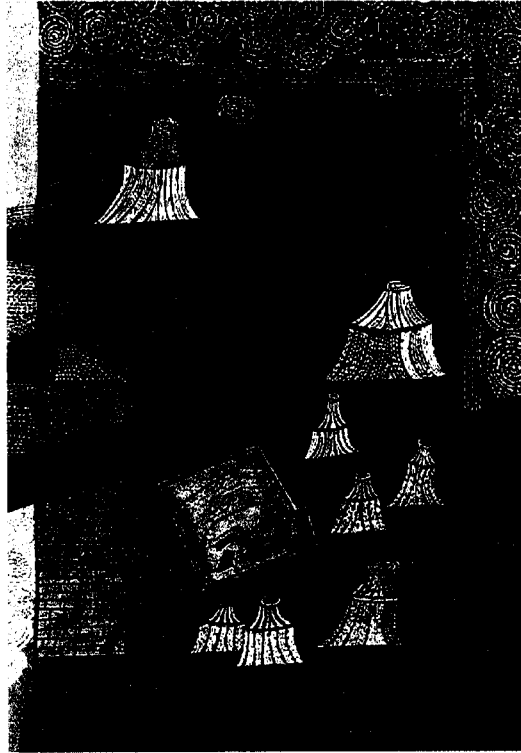


Resim 65. Dinçer ERİMEZ "Okul", Ankara Resim ve Heykel Müzesi
www.lebriz.com

Nurullah Berk, Yüksel Arslan, Turgut Zaim (Resim 68), Balkan Naci İslimyeli, Erol Akyavaş (Resim 69), Dinçer Erimez, Tahsin Hancıoğlu, Cengiz Kabaoğlu ve Abidin Dino minyatürün çeşitli özelliklerinden etkilenecek kompozisyonlarında kullanan sanatçılar olarak gösterilmektedir.



Resim 68. Turgut ZAİM "Orta Oyunu"
Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Dergisi 3, 1974



Resim 69. Erol AKYAVAŞ "Ordugah", 1981, 100x70 cm.
Erzen, Erol AKYAVAŞ, 1995

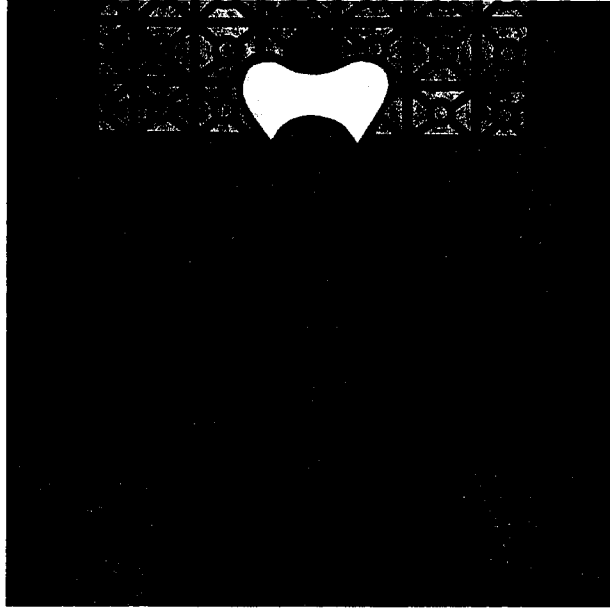
Minyatürü konu ve biçimsel olarak yapıtlarına taşıyan Nurullah Berk; Avrupa'da öğrenim görmesine ve batılı anlamda bir estetik yapıyı tanımasına karşın, geleneksel sanatların, Türk resminde gerçekten önemli bir çıkış yolu olabileceğine inanmış bir sanatçıdır. Anadolu'lu motifler ve buna bağlı biçimsel arayışlar, Nurullah Berk'in çalışmalarında kendisini göstermektedir.

Berk'in, doğunun arabesk çizgileri ile batının soyut ve şemacı duyarlılığını birleştirerek oluşturduğu resimlerinden biri olan "Ütücü Kadın" (Resim 70) adlı yapıtında başı örtülü ve ütü yapan bir kadın figürünün dekoratif motif zenginliği içerisinde ve geometrik süslemeci bir eğilimle yansıtıldığı görülmektedir. Geleneksel yaşantıdan bir kesitin sunulduğu bu yapıtta, kumaşlar üzerinde kullanılan motifler Türk motifleridir. "Portre" (Resim 71) adlı eserinde ise; koltuk üzerinde dinlenen bir kadın figürü, yöresel bir motif stilizasyonu içerisinde verilmiştir. Türk kahve kültürünün bir parçası olan nargilenin kullanılması ile yerel bir özelliğe bürünen "Nargile İçen Adam" adlı yapıtta da geometrik bir anlayışta figür ve nargile tasvir edilmektedir. Sanatçının bu eserleri; geleneksel hayat tarzını gösteren, batılı bir biçim anlayışı ile resmedilmiş örnekler olarak, Türk resim sanatındaki yerlerini almaktadırlar.



Resim 70. Nurullah BERK "Ütücü Kadın", 80x64 cm.
Turani, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, 1977

görülen motiflerin stilizasyonundan oluşturulmuştur. Ayrıca yüzdeki kökeni Uygur duvar resimlerine dek uzanan ince kaşlı, göz kapakları şişkin, çekik gözlü biçimlemenin geleneksel Türk resimlerinde, özellikle de minyatürlerde kullanan karakteristik özelliklerle aynı olması, resimdeki yerelliği ve geleneksel özellikleri vurgulayan bir başka ayrıntı olarak görülmektedir.



Resim 72. Nurullah BERK "Padişah", Tuval üzerine yağlıboya, 80x80 cm.
Ersoy, Günümüz Türk Resim Sanatı, 1998

Nurullah Berk resimlerinde, "...dekoratif etkinin yanı sıra, yerel motif ve gözlemlerden gelişen düzenlemelerinde, çizginin üsluplayıcı ve kurgucu işlevine dayanan pratik değerlere daha da ağırlık vermiştir" (Köksal, 1985, s.48).

Geleneksele olan bu dönüş, Türk sanatçısını sadece hat ve minyatüre değil, yazma, halı ve kilimlere de yöneltmektedir. Bu sanatçılardan Nurullah Berk ve Bedri Rahmi Eyüboğlu; yazma ve kilim motiflerini resimlerinde kullanmakta, ancak Eyüboğlu, motiflerin bezeme özelliğini ön planda tutarak, tuvalinde soyut kompozisyonları tercih ederken, Berk ise destekleyici figüratif bir anlatımla, motiflerle stilizasyona ulaşma çabası göstermektedir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerinde, yerel ve geleneksel arayışların kimi zaman yazma ve kilim motifleriyle kimi zaman da kullandığı Anadolu'lu figürlerle yansıtıldığı görülmektedir. Sanatçı; kilim, heybe ve çorap motiflerini inceleyerek

önce bunları aynen kullanmış, daha sonra bu üslup özelliğini çizgi kırılmalarıyla her konuya tatbik etmiş, uzun zaman halk sanatı etkisinde başkalarından apayrı bir biçim anlayışı içinde çalışmıştır (Güvemli, 1984, s.15). Eyüboğlu, Avrupa'da eğitim almasına rağmen, resimlerinde, batı sanatına özgü biçim endişelerini, Türk halk sanatına özgü değerlerle, ulusallığa aktarmasını bilmiştir (İslimyeli,1967, s.205).

Yerel ve geleneksel halk sanatları çıkışlı motifleri de yaşamın sonuna kadar resimlerinden eksik etmedi. Bedri Rahmi'nin Anadolu halk motifleri konusunda gösterdiği coşku dolu heyecan bazen folklorik öğelerin yüceltilmesine dayanan bir biçimsellikle bazen de bu motiflerin araç düzeyinde bir rol oynadığı soyut düzenlemelerle sonuçlandı (Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984, s.1230).

Eyüboğlu'nun "Kilimli" adlı yapıtında, kilim motiflerinin geometrik bir soyutlamasının resmedildiği görülmektedir. Dikeyler ve daireler, farklı biçimlerin birbirleriyle ilişkilerini sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Bu düzenleme, çağdaş bir yorumla, Türk motiflerinin özelliklerini yansıtmaktadır. (Resim 73)



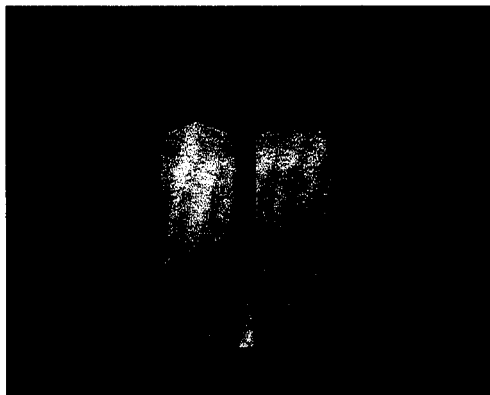
Resim 73. Bedri Rahmi EYÜBOĞLU "Kilimli", 1965
Gelişim Hachette, Cilt: 4, 1983

Anadolu kırsal kesim kadınının, yöresel kıyafetler içinde yaşamını stilize ederek anlatan “Köylü Kadın” adlı soyutlamasında, saz çalan Türk motifli çoraplarında dahi yerelliği yansıtan “Sarı Saz Çorum” (Resim 74) adlı çalışmasında, tarihten aktarılan çevresindeki olgularla birlikte resmedilen bir mekan olan “Anadolu Hisar”ı adlı yapıtında ne kadar biçimlemelerde deformasyon ve soyutlama eğilimleri görülse de, Eyüboğlu’nun eserlerinde Anadolu her zaman yerelliği aktaran bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır.



Resim 74. Bedri Rahmi EYÜBOĞLU “Sarı Saz Çorum”, 1966, 183x122 cm.
Ankara Resim ve Heykel Müzesi
Özsezgin, Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi, 1998

Kaligrafik soyutlamaları ile de bilinen Adnan Çoker ise, soyutlamayı yerel mimari unsurlardan esinlenen bir anlayış içinde sunmaktadır. Sanatçının resimlerinde; soyut şematik renk kristalleri ve açıktan koyuya doğru derecelenen özgün bir tasarım gücünün bulunduğu görülmektedir (Elibal, 1979, s.13). (Resim 75)



Resim 75. Adnan ÇOKER “Simetri”, 98x72 cm.
La Peinture En Turquie, Le Choix Des Collectionneurs, 1983

Sanatçıya göre "...geleneksel miras diye farklı öz ve biçim içeren sanatsal verilerin karmaşasının bir sentez yaratacağı umulmamalıdır. Resimde yüzde yüz batı şeması içinde kırsal yöre insanını kondurmamız sentez için olumlu sonucu vermemiştir. Ve bu tür yüzeyden uyarlayım sanat adına herhangi bir kazanç sağlamamıştır" (Çoker, 1984, s.7).

Nuri Abaç (Resim 76) ve Hüseyin Bilgin de, resim çalışmalarında geleneksel sanatlarımızdan gölge oyununu ve karagözü kendilerine çıkış yolu olarak seçmekte ve kendi özgün kişilik ve yaratıcılıkları ile çağdaş yorumlara ulaşmaktadırlar.



Resim 76. Nuri ABAÇ
www.turkijapan2003org/tj2003tur/nuriabac.asp

Geleneksel sanatların çeşitli şekillerde kullanılmasına, hem Türk sanatçısı hem de sanat eleştirmenleri değişik görüşlerle yaklaşmaktadırlar. Sezer Tansuğ'a göre hatlar, minyatürler ve nakışlar aktarmacı bir anlayışla değil, çağdaş bir farklılık, birey ve kişisellik bilincini geliştiren çözümler yaratmak açısından önem taşımaktadır (Tansuğ, 1969 ,s.601).

Turan Erol da yerellik ve ulusallık uğruna "eski kaynaklara, minyatürlere, eski süsleme işlerine, tekke, tarikat resimlerine" bağlanmayı savunanları yada bunu

“eski kalıplara yeni özler yerleştirmek” biçiminde anlayanları eleştirip, “hayata, doğaya” çevrik olmayı önermektedir (Erol, 1969, s.520).

Geçmiş ,gelecek, eski, yeni, sanatçı, yapıt gibi kavramları üzeri etiketlenmiş kutulara koymaya meraklı kuramcılar bunlar arasındaki ilişkileri de bu kutulardan bir şey alıp ötekine koymak şeklinde anlatırlar. Örneğin sanatçı geçmişe bakar oradan beğendiği bir biçim seçer, onu alır, bugünden de bir şey seçer. Bunları yeni bir kutuya koyar, karıştırır. Bu yeni tanımın adı, iyi karıştırılıp pişirilmişse çağdaş sentez olur (Kuban, 1983, s.32).

Adnan Turani'ye göre; bir kompozisyonda tablonun yapısını oluşturan çizgi, yüzey ve perspektif gibi öğelerin özellikleri önemlidir. Olumlu bir örnek olan Japon suluboyalarındaki fırça lekelerinin, taşistlerce kullanılması, bir yapıttan alınacak şeyin biçim özelliği değil, resmin öğelerinin incelenişinden çıkan plastik-yoğrumsal özellikler olduğunu göstermektedir. Motifin sanatçı ve resim için yalnızca ham bir gereç olduğunu vurgulayan Turani'nin dikkat çekmek istediği şey, hazır motifleri ele almanın yaratıcılıktan uzak oluşudur. Doğru olan, motifin resmin içinde yeniden ele alınarak, resmin biçim ve renk düzenine uygun bir değişime uğratılmasıdır (Turani, 1970, s.470-474). Resmin, kompozisyon yüzeyindeki kendi organik yapısına dikkat çekmek isteyen bu görüş, doğal olarak İslam kaligrafisinin motif olarak kullanıldığı örneklere olumsuz bakmakta ve yaratıcılığın önemine dikkat çekmektedir.

1961'de Halil Dikmen'in yaptığı değerlendirme ile bu konu tekrar ele alınmakta ve kendisi geometrik-kübist ve soyutlamacı anlayışta resimler yapan Dikmen; bir grup non-figüratif çalışan sanatçının, halı, kilim ve benzeri soyut nesnelerin yanı sıra, hat sanatından yararlandığını belirtmekte ve bu tarz çalışmalarını şekle bağlı non-figüratif bir anlayış olarak eleştirel bir yaklaşımla nitelendirmektedir (Dikmen, 1961, s.18).

Geleneksel sanatlarla soyutlama eğilimleri arasında ilgi kurulma çabasına karşı çıkan, soyutlayıcı eğilimlere yakın sanatçılardan Cemal Tollu ise; yazı ve benzeri sanatları “dekoratif”, non-figüratifi ise “plastik bir endişenin ifadesi”

olarak nitelemekte ve böyle bir ilgi kurma çabasını desteklememektedir (Tansuğ, 1986, s.247).

Türk-İslam sanatlarını batı sanatları ile özdeşleştirme çabalarının Türk sanatçısı tarafından benimsendiğini ve bu yaklaşımın yanlış olduğunu ileri süren görüşlerden biri de Nazan İpşiroğlu tarafından dile getirilmektedir. İpşiroğlu; batının iki kez çağ değişimi yaşamış kültürü içinde oluşan sanatlarıyla, Türk-İslam sanatlarını özdeşleştirmenin hatalı olduğunu belirterek karşı çıkmakta, bugün eski yazı okunamadığı için hat sanatına eski yazı gözü ile bakılıp zevk alındığını, ancak soyut niteliğinin ona “bu bir soyut resimdir” demek için yeterli olmadığını savunmaktadır (İpşiroğlu, 1986, s.52). Hat sanatında sanatçının verilmiş biçimleri en güzel yapmakla yükümlü bulunduğu dikkat çeken İpşiroğlu, soyut sanatta ise ressamın, hattatın yaptığının aksine yeni biçimler oluşturarak soyut sanatın yaratıcılık ilkesini gerçekleştirdiğini vurgulamaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERN TÜRK RESİM SANATINDA GELENEKSELLİK, YÖRESELLİK VE YERELLİK

1. MODERN TÜRK RESİM SANATINDAKİ GELENEKSEL VE YÖRESEL YAKLAŞIMLARA ENDÜSTRİNİN ETKİSİ

18. yüzyılda İngiltere’de buhar makinesinin bulunmasıyla birlikte başlayıp gelişen makineleşme ve ardından yaşanan sanayi devrimi, Avrupa’da ve ardından da tüm dünyada ulus devletlerin, kapitalist toplumların yaratılmasının başlangıcı olmuştur. Makineleşme ile birlikte artık malı makine üretmeye başlamış, insan sadece makineyi kontrol eder konuma gelmiştir. Dolayısıyla insan emeğine duyulan ihtiyaç, makinelerin kullanımına bağlı bir hale gelmiştir. İnsanın emeği ve yaratıcılığı ile geliştirilen makineler, insanın emeği ve yaratıcılığının önüne geçmiş, zaman içinde insan, kendi yarattığı makinelerin esiri haline gelmeye başlamıştır (Erbek, <http://turksanati.kolayweb.com>, 2003).

20. yüzyıl başlarında hızlanan bu süreçle birlikte, toplumsal devrimler, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, insanlığı yepyeni bir dünyaya sürüklerken, doğal çevrenin bozulması, betonlaşma, açlık, sömürü savaşları, ozon tabakasının delinmesi, çevre kirliliği gibi birçok sorun insanı hayal kırıklığına uğratmış ve insanları bu yeni koşullara uymak zorunda bırakmıştır.

Hızla gelişen kentlerin, metropol boyutlarına ulaşmasıyla yalnızlığa itilen birey; yalnızlığını teknolojinin ulaştığı en uç noktalarda gidermeye çalışmıştır. Endüstrileşme sürecinin yarattığı yaşam biçiminin sonuçları, doğal olarak plastik sanatlarda da kendini göstermekte gecikmemiştir. Endüstrinin seri buluşlar halinde büyük bir hızla geliştiği böyle bir süreçte, plastik sanatlarda da bir biçim parçalama eğilimi belirginleşmiştir.

Türk sanatçısı da hızlı ama bir o kadar da düzensiz büyüyen şehir olgusu içinde, farklı arayışlara yönelerek kendini bulmaya çalışmıştır. Bu arayışlar sanatı ve sanatçıyı özgün olanı bulma ve ona paralel olarak da farklı olanı

yoğunlaşmasının getirdiği sosyo-ekonomik ve kültürel öğelerin sanata yansıtılması artık kaçınılmaz olmuştur (Tansuğ, 1993, s.11).

Resim alanında evrensel değerler savı karşısında yerel-ulusal kültürlere ilişkin değerler sorununun güçlenmesi sonucunda bir sentez gereği ortaya çıkmıştır. Sanat anlayışı, endüstrinin yarattığı yalnız insana, sanatın yöresel temalarını da soyut bir yaklaşımla ele aldirmiştir. Adnan Turani, Sabri Berkel gibi isimler bu soyut yaklaşımlarda alternatif üslup arayanların başında gelmektedirler.

Geleneksel ve yöresel yaklaşımlar, özgün olma arayışıyla sıkışmış, kendini yaşayamamış, endüstrinin yozlaştırdığı bir toplumun kaçış noktası haline gelmiştir. Köyden kente göçlerin yoğun olduğu Türk toplumunda, şehirli kavramı da giderek anlamını değiştirmiştir. Geleneksel yaşamını şehre taşıyan Anadolu köylüsü, iki kültür arasında bocalamıştır. Doğal dokunun yapay bir şekillenme ile sentezi, bir kültür karmaşasını da doğal olarak ortaya çıkarmış, sanat da bu anlamda çözüm yolları aramıştır. Nuri İyem ve Turgut Zaim'in resimlerindeki Anadolu insanı, mekanından kopup; Sabri Berkel'in çarpıklığı anlatan resimlerindeki Anadolu insanının şehirleşme çabalarına dönmüştür.

Endüstrinin insanı çeken yanı doğal yaşama damgasını vurmakta ve sanatı da bu anlamda tema ve yaklaşım olarak etkilemektedir.

2. MODERN TÜRK RESİM SANATINDAKİ GELENEKSEL VE YÖRESEL YAKLAŞIMLARIN ÖZGÜNLÜK SORUNU

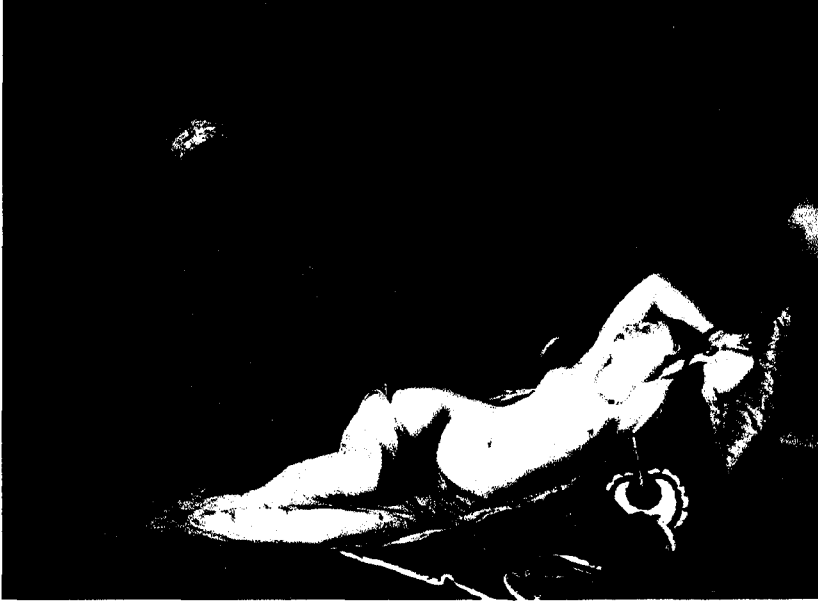
Resmin çok yönlü ilişkileri, yapı ayrıcalıkları arasında yöresellik sorununu, kategorik bir değerlendirmeye soyutlayıp çıkarmak, konuyu, tematik özelliği, sanatın bütünsel niteliğinde çok ayrı bir yerde görmek, öncelikle bu "dil" in spesifik yanını dikkate almamak anlamını taşır. Aynı yanılığın küçük değişimlerle bugün de sürüp gelmesi, en azından yöresellik sorununa bir "özgünleşme" sorunu olarak bakılmadığına işarettir (Özsezgin, 1982, s.25).

Çağdaşlığı içinde barındıran evrensellik kavramı; Türk resim sanatında batılılaşma çabaları ile paralellik göstermektedir. Batılı olma olgusu da beraberinde içinde klasizmi barındıran bir geçmişi getirmektedir. Bir süreci kapsayan ve bu süreç sonucu evrenselliği yakalayan batılı kimlik, Türk resim sanatı üzerine bir kılıf şeklinde giydirilmeye çalışılınca, özgünlük sorunsalı ile karşı karşıya kalınmaktadır (Genç, 1992, s.41).

Süslemeci, bezemeci bir nitelik taşıyan eski Türk resmi, yöreselliğini modern Türk resmine taşıyarak, özgünlük sorununa farklı çareler aramaktadır. Bu çareler, batının koyduğu kurallar çerçevesinde aranırken, batı düşüncesine inilmemektedir. Araştırmacı, yenileyici, sentez kurucu bir kabullenme yerine biçimsel sonuçlar örnek alınmaktadır.

Müstakiller'le D Grubu'nun sanatsal görüşleri arasında temelde bir fark olmadığı herkesçe kabul edilen bir gerçektir. Her iki grup da kübizm ve konstruktivizm gibi akımlardan kaynaklanan (neredeyse) ortak bir biçim anlayışı ile hareket etmiştir. İşte kübizm ve konstruktivizmden arda kalan bu akademikleştirilmiş estetiğin Türkiye'ye girişi Türk sanatında "çağdaşlığın" başlangıcı olarak değerlendirilmektedir. Oysa o dönem Avrupa sanatında hem izlenimcilik hem de kübizm tümüyle gözden düşmüşlerdir. Her ikisi de eskidir artık. Biraz daha az eski olanın Türkiye'ye getirilişinin niçin çağdaş bir başlangıç sayılması gerektiğinin mantıklı bir açıklamasına hiçbir kaynakta rastlanamamıştır. Müstakiller ve D Grubunun bu geç kalmış takipçiliğinin "çağdaşlık" olarak vurgulanması, Türk sanatına çağdaşlık kavramının daha başlangıcından itibaren yanlış bir algılama boyutu içinde aktarıldığını gösterir (İskender, 1989, s.34).

sanatta değil toplumsal yaşamda da bu şekilde olup, batının sanatını batıya satma isteği özgünlük sorununu ortaya çıkarmaktadır. Biçim ve içerik sorununun uyumsuzluğu ile başlayan olumsuzluk, kimlik nevrozuyla sonlanmaktadır.



Resim 78. Ingres "Odalık", 1842, tuval üzerine yağlıboya, Walters Art Gallery, Baltimore, USA
www.abcgallery.com/ingres79.htm

İnsan ve kişi değerlerinin gerçekleştirilmediği, gerçekleştirilmesine karşı çıktığı yerde, bunların ürünü olan toplumsal değerleri salt ürünler olarak dayanacakları değerler gerçekleştirilmeden almak, modaları almaktan çok farklı görünmüyor. Çünkü üstüne kurulacakları insan ve kişi değerleri gerçekleştirilmeden, hiç değilse gerçekleştirilme yoluna girilmeden; bunlar sözde alınsa, benimsense de ancak ezbere öğrenilir, öğretilir ama işleyemezler, gerçekten geçerli olamazlar (Kaygı, 1992, s.33).

Genel olarak Türk resminde özgünlüğü arama çabasıyla, kimi zaman gelenekçi, yerel, ulusal; kimi zaman ise batıcı bir yaklaşımla İslam kaligrafisinin yorumlanması bazı saptamaları ortaya koymaktadır. Buna göre, sanatta özgünlük varolanın yinelenmesiyle sağlanamaz. Motif, kompozisyonun yapısal bütünlüğü içerisinde estetik bir işleve sahip değilse, yaratıcılığı sınırlayan bir aktarımdan öteye gidememektedir. İkinci olarak da doğu ya da batı sanatının doğrudan yinelenmesi sanatçıyı özgün ya da çağdaş yapmamaktadır. Resimde

yaratıcılık ve sanatçının kendi oluşturduğu felsefeler ona özgünlük yolunu açmaktadır.

Türk kültürünün ve sanatının gerçek temsilcisi, Türk toplumunun demokratik, halkçı ve ilerici kültür öğeleridir. Çünkü daha en başından bu yana, böylesine kültür öğeleri, kültür anlayışı ve ürünleri gerçek ulusal özgünlüğü korumaya yönelik olmuştur. Ulusal kültür, ancak demokratik, halkçı ilerici bir yönde gerçek kimliğine kavuşacaktır. Çünkü ulusallık konusunda hem "bağımsız", hem de gelişmiş olmak öngörülürken; kültür mirası yoluyla hem geleneksel Türk kültürünün, hem de çağdaş kültürün bir bileşiminin oluşturulması amaçlanmıştır. Böyle bir anlayış, ulusallığı kendi toplumsal-kültürel içeriğiyle ele alırken, ne mutlakçı bir değerlendirmeye giderek "milliyetçiliğe" kayar, ne de görecelikçi bir değerlendirme içinde "kozmpolitliğe" düşer. Bu da kültür ve sanatta ulusallık ile gerçekçiliğin birbirinden ayrılmaması demektir (Çalışlar, 1981, s.16).

İnsan yapısının da, sanatın da en belirgin özelliklerinden biri, daima gelişmeyi sağlayan etkilenmelere açık olmasıdır. Her çağda insan toplulukları arasında sıkı bağıntılar ve alışverişler olmuş, sonuçları sanat alanlarında etkilerini göstermiştir. Uygarlıklar bu etkiler karşısında, sanat biçimlerinin geleneksel özelliklerini koruyarak, kendi özgünlük ve karakteristiklerini sürdürürler, ya da etkileri kendi orijinal biçim iradeleri yönünde eritip kendi yönlerinde başkalaştırırlar (Tansuğ, 1986, s.21).

Geç dönem izlenimciliğin ya da kübist tekniğin, yöre peyzajına uygulandığı dönemin aşıldığını ya da aşılmakta olduğunu gösteren yapıtlar, kolay bir yöreselciliğin yerine özgünlük temeli üzerindeki seçeneklerin yerleştirilmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Yöresellik, resimde içeriği belirleyen bir etken olduğuna göre, sanat yapıtının biçimini içeriğinden soyutlamak ve yöresel içeriğe aktarma biçimler giydirmekle bize özgü bir sanat yapamayacağımız, özgünlüğe varamayacağımız ortadadır. Bugün Türk resmi, bu gerçeğin peşinde ve özgünlük arayışlarının içindedir (Kalaycı, 1998, s.30).

Çoğu kez batı sanatı biçimleriyle silahlanmış sanatçı, örneğin kübizm ve fovizm gibi akımları kendi diyalektiğinden kopararak, yerli olmak endişesi ile Türk köylüsü üzerinde denemiştir. Öz ve biçim arasındaki gerçek ilişkiler ve etkiler bilinmediği için bu da fiyaskoyla sonuçlanmış, Türk köylüsü ile kübizm birbirini hiç sevmemiştir. Çünkü bu resimlerde acısıyla, çilesiyle, gücü ile insan ele alınmamış fakat yüzeysel, kabataslak şemalar resmedilmiştir. Kendi gücü ile bu tutumun dışında kalmayı başarabilmiş sanatçılarımız ancak birkaç tanedir (Kaygı, 1992).

Türk resminde yerellik kaygılarını tutarlı bir şekilde ortaya koyan sayılı sanatçılardan olan Bedri Rahmi, bu tavrını evrensel anlamda da kabul gören boyutlara taşımayı başarmıştır. Türk resminin gereksinim duyduğu kendi köklerine inme eğilimi, Bedri Rahmi'de amacına ulaşmıştır. "Gerçekten de Bedri, bu temanın en tipik örneğiydi. Yerli olduğu nispette evrensel oldu" (Güvemli, 1976, s.95).

Günümüz Türk resmindeki yaklaşımlar, gelenekten yararlanma gibi görünse de, yer yer didaktik bir nitelikten öteye gidememektedir. Günümüzdeki eğilimler evrensel olarak da değerlendirilebilir. Çünkü geleneksel olandan yararlanma anlayışı, dünya resminin de eğilimleri arasındadır. Ancak, çağdaş sanatın ekseninde gelişmesi gereken bu tür eğilimler, içeriksiz bir yararlanma tehlikesini de içinde barındırmaktadır. Burada geleneksel ve yerel kavramların, çağdaş resmimize nasıl bir katkı sağlayacağı ve hangi duyarlılıkla bu göndermelerin yapılacağı iyice hesaplanması gerekmektedir. Bir sanat simülasyonu olarak değerlendirilebilen minyatürün, çağımızda hangi felsefi düşünceye karşılık geldiğinin tam olarak cevaplanması gerekmektedir.

Yerel temaların kullanımı ile oluşan sorun, kültür mirasından yararlanma veya yerellik sorunu olarak ele alınsa bile, bunun modalaştırılması, çağdaş Türk resminde "şimdi" kaygısını tehlikeye düşürmektedir. Özellikle tarihsel süreksizlik, minyatürün, çağdaş Türk resminin alt yapısını oluşturamayacağı düşüncesini güçlendirmektedir. Günümüzde artık ne o günkü toplumsal yapı ne de teknolojik yapı olmamasına rağmen, tarihsel kopukluktan dolayı ulusal kültürün oluşmamış olması Türk sanatçısını, geleneksel kültürün kapılarını zorlama kolaylığına sürüklemektedir. Bu tavır içinde geçmişle bağlantı kurabilmek için aradığı ipuçlarını bulmak zorlaşmaktadır. Yerel bir sonuca

ulaşmada, kolayca kaçmak veya ucuza çözümler üretmek, dekoratif ve illüstratif uygulamalara yönelme tehlikesini taşımaktadır.

Yerelliğın konu, biçim ve motif aktarmacılığı şeklinde resmimize girmesine paralel olarak, “yerellik” konusunda yapılan tartışmaların büyük bölümünde ana tema çağdaş Türk resminin, yöresel duyuş ve düşünüşten kaynaklanarak beslenmediğı üzerinedir. Bu sorun Türk resminin dünyaya mal edilmesi iddiasından uzak kalmasının da sebebi olarak gösterilmiştir (Özsezgin, 1976, s.100). Oysa eserlerin kalıcı olması, sanatçının kültür değerleri konusunda bir mesaj getirip getirmemesi ve yerelliğı yaşatması ile yakından ilgilidir. Dünya sanat tarihine bakıldığında, sanata yön veren büyük ustaların da eserlerinde yerel kaynaklardan yararlanmış oldukları görülmektedir (Özsezgin, 1976, s.24).

SONUÇ

Türk resim sanatı tarihine bakıldığında, son yüz elli yılın tarih olarak kabul edilmesi; 19. yüzyıl ortalarında batılılaşma sürecine giren Osmanlı Devleti'nin siyasal değişimi ile sanatının da bu durumdan etkilenmesi sonucunda, o zamana kadar olan sanat anlayışından kopan sanatının bu kopuş dönemini miladı kabul etmesi sonucudur. Oysa Türk resmi yüzyıllara dayanan, 15. ve 19. yüzyıllar arasında hat, minyatür ve dekoratif süslemelerde benzersiz eserler ortaya koyan bir geçmişe sahiptir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun 1700'lü yıllarda batının ilerleyen teknolojisini yakalama kaygısı ile gösterdiği çabaların sanat alanını da etkilemesinin ardından, imparatorluğun Cumhuriyet'in ilanı ile sona ermesi, tam anlamı ile yeni kurulan bir devletin çağa ayak uydurma politikasının başlamasına sebep olmuş, sanat alanında da Avrupa'nın gündeminin yakalanmasına çalışılmıştır.

1950'lerden itibaren Türk resim sanatını hakimiyeti altına alan soyut biçimlendirme anlayışı, uzun süre egemenliğini sürdürse de Türk resim sanatçısı, resimlerinde Anadoluğunu tekrar arama çabalarına girişmiştir. Yerel-geleneksel kavramlarına yönelen sanatçı, batılı biçimlendirme ile Türk kültürünü ya geleneksel sanatındaki öğelerden yola çıkarak tuvaline taşımış ya da motifsel bir unsur olarak bu kavramlar Türk resim sanatçısının eserlerinde varlık göstermiştir.

Plastik sanatların temel unsurlarını taşımayan geleneksel sanatımıza yoğunlaşan eğilimler, ilgi alanlarını sürekli genişleten Türk resmine yanıt vermekte zorlansa da, bu tür arayışları salt geçmişle bağ kurmak amacı ile gerçekleştiren sanatçıların yanı sıra geçmişine duyarlılığını tuvaline ve bugününe yansıtmaya çalışan sanatçılar da yeni bir tad yakalamaktadırlar.

Geleneksel sanat olsun, günümüz sanatı olsun, sanatın gelişim sorunları ancak toplumsal yapı ile ilişkilendirilerek açıklanabilir. Dolayısıyla geleneksel Türk sanatı da, geleneksel sanatın karşısına konan batı anlayışındaki resim de toplumsal yapı kavranmadan çözümlenemez. Türk tarihindeki keskin dönemeci oluşturan batılılaşma olgusunun da geleneksel Türk toplumunun yapısını, dolayısıyla da geleneksel Türk sanatını gelişime zorlamıştır. Biçimsel düzeydeki değişimlerle sınırlı kalan batılılaşmasında Türk sanatçısı, zamanla oluşturduğu teknik ve biçim birikimleri ile anlam ve içerik yönündeki arayışlarından ve zengin yöresel deneyimlerinden sentezler geliştirmiştir.

Üslup yenilenmeleri ile grup hareketlerinden bireysele yönelen Türk resim sanatçısının; geleneksel ve yerel anlayışla oluşturduğu, batı anlayışına dönük biçimlendirme anlayışı ışığında geleneksel ve yerel temaların yüzeye hakim olduğu eserleri evrensellik kaygıları da taşımaktadır. Evrensellik taşıyan aklın yerel uygulamaları olabilir ancak evrensel akli yozlaşma tehlikesine düşürmeden evrensellik boyutlarında uygulamak gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- AKSEL, Malik. **Anadolu Halk Resimleri**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1960.
- AKSOY, Fahir. "İslamda Resim Yasağı ve Osmanlılar", **Gösteri**, C.1, B.1, İstanbul
- ALTINOK, F. "Evrensel Sanat-Ulusal Sanat", **Köken** 4: 4, Nisan 1974. (I.3)
- ALPARSLAN, Ali. **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi**. İstanbul: Görsel Yayınları, Cilt: 5, 1982.
- ASLANAPA, Oktay. **Türk Sanatı**. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989, 454 s.
- ASLIER, Mustafa. "Varolmayana Biçim Vermek". 1980
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı. "Plastik Sanatlarda Figüratif Mi Non-Figüratif Mi". **Türk Dili**. Sayı: 208, 1969.
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı. "Türk Sanat Geleneği ve Sürrealizm". **Kültür Dünyası**, Sayı:17, 1955
- BAŞKAN, Seyfi. **19. Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.
- BENER, H. Erhan. "Brüksel Sergisi ve 1958 Dünya Festivali". **Dost**. Sayı: 9, 1958.
- BERK, Nurullah. **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**. İstanbul: Apa Ofset, 1972.
- BOYDAŞ, Nihat. "Hat Sanatımız ve Batıya Tesiri". **Vakıflar Dergisi**, Sayı:16, 1982.
- ÇALIŞLAR, Aziz. "Kültür Sorununa Kavramsal Bir Yaklaşım". **Bilim ve Sanat Dergisi**. Sayı:4, Mart 1981.
- CEZAR, Mustafa. **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları No: 109, B.1, 1971.
- Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1984.
- ÇOKER, Adnan. "Adnan Çoker'le Söyleşi". **Boyut**, sayı:22, Nisan 1984.

DAL, Esin. "1915-1923 Yıllarında Türkiye'de Resim Hayatı Olayları". Ankara: (Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Lisans Tezi, 1976).

DİKMEN, Halil. "Batı Geleneğine Bağlı Türk Resim Sanatı". **Son Çağ**. Sayı:5, 1961.

DİNO, Abidin. "Gazete ve Dergiler Arasında". **Varlık Dergisi**. Sayı: 405, 1954.

DIYARBEKİRLİ, Nejat ve diğerleri. **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları No:342, B.1, 1993.

ECEVİT, Bülent. "Bugünün Türk Resmi". **Kültür Dünyası 1**, 1954.

ELDEROĞLU, Abidin. "Picasso ve Soyut Sanata Dair". **Fikirler**, 5 Kasım 1997.

ELİBAL, Gültekin. "Adnan Çoker". **Sanat Çevresi**, sayı:5, Mart 1979.

ERBEK, Çağlar. "Çağdaş Türk Ressamı Adem Genç Üzerine". <http://turksanati.kolayweb.com/genç.html>, 2003.

ERBEK, Çağlar. "Çağdaş Türk Resim Tarihine Kısa Bir Bakış". www.turksanati.kolayweb.com/turkresmi.html, 2003.

ERBİL, Devrim ve Yeşim Karatay. "50 Yıllık Türk Resmi 1923-1973", **Akademi**

ERBİL, Devrim, Zahit Büyükişleyen ve Ozan Sağdıç. **Abidin Elderoğlu**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.

ERGÜVEN, Mehmet. "Özgün Resmin Bedeli", <http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/35orb.htm>.

EROL, Turan. "Notlar: Yerellik ve Ulusallık". **Yeni Dergi**. Sayı:56, 1969.

EROL, Turan. "Resmimizin Son Onbeş Yılı". www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm

EROL, Turan. **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri**. İstanbul: Milli Reasürans A.Ş., 1998.

ERSOY, Ayla. **Günümüz Türk Resim Sanatı**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998.

ERZEN, Jale Nejdet. **Sabri Berkel**. Ankara: Enlem 80,1995.

ERZEN, Jale Nejdet. **Erol Akyavaş**. Ankara: Enlem 80,1995.

FURUNCU, Ferit. "Soyut Resme Olan İlk İlgiler".

www.geocities.com/turkresmi2/soyutegilimler/index.htm

Gelişim Hachette. İstanbul: Gelişim Yayınları, 1983.

GENÇ, Adem. **Adem Genç Kitabı.** İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 1992.

GİRAY, Kıymet. **Nuri İyem.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998.

GİRAY, Kıymet. **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara.** İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1999.

Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi. İstanbul: Fasikül:23, Haziran 1984.

GÜVEMLİ, Zahir. "Bedri Rahmi'nin Eserleri". **Kültür ve Sanat.** Sayı: 4, Haziran 1976.

GÜVEMLİ, Zahir. **Sabancı Resim Koleksiyonu.** İstanbul: Ak Yayınları, Sanat Kitapları Serisi:7, 1984.

İNDİRKAŞ, Zühre. **Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

İPŞİROĞLU, Mahzar Şevket. **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları,** İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları No:137/14, 1973.

İPŞİROĞLU, Nazan. "Hat Sanatı Resim Sanatı Mıdır?". **Milliyet Sanat Dergisi.** Sayı:119, 1986.

İRTEŞ, Semih. "Türk Tezhip Sanatı".

<http://www.semihirtes.com/sivilmimari/tezhip/tezhib.asp>

İSKENDER, Kemal. "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resmi". **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi.**

İSKENDER, Kemal. "Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Resim". **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi.** İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt No:6, 1984.

İSKENDER, Kemal. "Türk Resminin Dünün, Bugünü ve Geleceği". **Kemal İskender Kitabı**

İSKENDER, Kemal. "Türk Sanatında 'İthal' Değerler Geleneği: 'Çağdaşlık ve Öncülük' ya da Nesli Tükenmiş Kelaynakların Kuş Cenneti". **Sanat Çevresi.** Sayı:127, Mayıs 1989.

İSKENDER, Kemal. **Gergedan Dergisi**

İSLİMYELİ, Nüzhet. "Lale Devri ve Sonrasında Resim". **Ankara Sanat** 7:5, Kasım 1966.

İSLİMYELİ, Nüzhet. **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**. Ankara: Sanat Yayınları, Cilt: 1, 1967.

KALAYCI, Lütfiye. "75 Yıllık Plastik Sanatlar Serüvenine Bir Bakış", **Türkiye'de Sanat** 35: 73, Eylül-Ekim 1998.

KAYGI, Dr. Abdullah. **Türk Düşüncesinde Çağdaşlaşma**. Ankara, 1992.

KAYIPMAZ, Fahrettin ve Naciye Kayıpmaz. "Saf Seccade Sivas Kilimleri". **Kültür ve Sanat Dergisi**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları 12:52, Aralık 1991.

KÖKSAL, Ahmet. "Maide-Şemsi Arel'in Resimleri". **Milliyet Sanat**. Sayı:78, 1974.

KÖKSAL, Ahmet. "Akdik ile Berk'i Anış". **Milliyet Sanat**. Sayı:113, Şubat 1985.

KUBAN, Doğan. "Çağdaş Resimde Yerellik Üzerine Söyleşi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi** 27: 3, Aralık 1984.

Kültür ve Sanat, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sayı: 1, Ankara: Ajans Türk, Haziran 1973.

Kültür ve Sanat, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sayı: 3, Ankara: Ajans Türk, Aralık 1974.

Kültür ve Sanat, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sayı: 4, Ankara: Ajans Türk, Haziran 1976.

La Peinture En Turquie/Le Choix Des Collectionneurs. Ankara: Meteksan, 1983.

M.E.B. Türkçe Sözlük. İstanbul: Milli Eğitim Yayınevi, 2002, 2.Cilt.

Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi. Cilt:4. İstanbul: Meydan Yayınevi, 1973.

ÖDEKAN, Ayla. **Türkiye Tarihi Osmanlı Devleti**. Ankara, 3. Cilt, 1995.

ÖRS, İbrahim. "İslam-Uzak Doğu Kaligrafisi ve Modern Sanata Yansıması". (İstanbul DGS Akademisi, Yayınlanmamış Y.L. Tezi).

ÖZGÜL, Zerrin. "Türk Resminde Çağdaşlığa Geçiş Aşamaları ve Çağdaş Türk Resmi". (Ankara Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1990)

ÖZSEZGİN, Kaya. "Halk Sanatçısı Aydın Çevre Sanatçısı". **Papirüs**, Sayı:28, 1968.

ÖZSEZGİN, Kaya. **Sanat Üzerine Yazılar**. İstanbul, 1976.

ÖZSEZGİN, Kaya. **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**. İstanbul: Tıglat Basımevi, Cilt:3, 1982.

ÖZSEZGİN, Kaya. "Resmimizde Yöresellik ve Çağdaşlık İlişkileri". **Sanat Üzerine**. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:3, Ankara: Yorum Matbaacılık, 1985.

ÖZSEZGİN, Kaya. **Cumhuriyet'in 75. yılında Türk Resmi**. İstanbul: Ana Basım A.Ş. İş Bankası Kültür Yayınları 436, Cumhuriyet Dizisi: 20, 1998

RENDA, Günsel. "19. Yüzyılda Kalemışı Nakış-Duvar Resmi". **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**. İstanbul: 6. Cilt, 1985.

SADAK, Yalçın. "Sabri Berkel'in Resimleri İçin Bir Çerçeve Denemesi". **Sanat Çevresi**. Sayı: 127, Mayıs 1989.

Sanat Tarihi Ansiklopedisi. İstanbul: Yazur Matbaacılık, Cilt:4

TANSUĞ, Sezer. "Yerellik Ulusallık". **Yeni Dergi**. Sayı:57, 1969.

TANSUĞ, Sezer. **Resim Kılavuzu**. Birinci basım. İstanbul: Divan Matbaacılık, 1973.

TANSUĞ, Sezer. **Sanata Yaklaşım: Eleştiride Duyarlılık Çağı**. İstanbul: Künbat Yayınları, 1976.

TANSUĞ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.

TANSUĞ, Sezer. **Resim Sanatının Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992

TANSUĞ, Sezer. **Türk Resminde Yeni Dönem**. İstanbul: Remzi Kitabevi, Üçüncü Basım, 1993.

TANYERİ, Uğur ve Metin Sözen. **Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.

Temel Britanicca. İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş., 1993.

TUNALI, İsmail. "Resimde Ulusallık ve Çağdaşlığa Kavuşmak İçin Ulusal Akımın Somutluk Kazanması Gerekir", **Milliyet Sanat Dergisi** 179: 18, Nisan 1976.

TUNALI, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. Ankara: Remzi Kitabevi, 1983.

TURAN, Adnan. <http://www.turan.tc/td/td45.html>

TURANİ, Adnan. "Halk Öğelerinin Resim Sanatındaki Yeri". **Türk Dili**, Sayı:222, 1970.

TURANİ, Adnan. **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**. Ankara: Doğu Matbaacılık, 1977.

TÜRKERİ, Zekiye. "Türk Minyatür Sanatı".
www.geocities.com/turkresmi/minyatur

Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1.Cilt, 1988.

Türkiye'de Sanat. Sayı:35, İstanbul: Ebru Grafik, Eylül-Ekim 1998.

VELİDEDEOĞLU, Hıfzı Veldet ve diğerleri. **Çağdaş Düşünce**. İstanbul: Ada Yayınları, 1987.

YAMAN YASA, Zeynep. "Türk Resminde Non-Figüratif Tartışmaları ve Tavanarası Ressamları-1".
<http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/10trnf.htm>

YAMAN YASA, Zeynep. **Kayıt**. T.C. Merkez Bankası Yayınları. Ankara: T.C.M.B. Banknot Matbaası, 1993.

YETKİN, Suut Kemal. "Bugünün Plastik Sanatlarında Tema ve Konu". **İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 2/3, 1953.

_____. "Non-figüratif İçin Ne Düşünüyorsunuz". **Varlık Dergisi**, Sayı: 403, 1954.

www.turkresimsanati.sitemynet.com/fatihmin.html

www.mkutup.gov.tr/tablolari/tablob6.html

<http://www.hattat.org>

www.minesanat.com/CAGDAS13/ATAGOK.html

www.lebriz.com/artst/showwork.asp

www.galerinev.com/snt/s-abdino.html

www.turkjapan2003org/tj2003tur/nuriabac.asp

www.abcgallery.com/l/ingres79.html