

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

TÜRK RESİM SANATINDA GELENEKTEN YARARLANMA
ARAYIŞLARININ SANAT EĞİTİMİ AÇISINDAN ÖNEMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Mehmet Ali YILDIZ

Ankara
Kasım, 2015

**TÜRK RESİM SANATINDA GELENEKTEN YARARLANMA
ARAYIŞLARININ SANAT EĞİTİMİ AÇISINDAN ÖNEMİ**

Mehmet Ali YILDIZ

**RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

KASIM, 2015

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren (12) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı: Mehmet Ali

Soyadı: YILDIZ

Bölümü: Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı

İmza:

Teslim tarihi: 02/11/2015

TEZİN

Türkçe Adı: Türk Resim Sanatında Gelenekten Yaralanma Arayışlarının Sanat Eğitimi

Açısından Önemi

İngilizce Adı: The Importance of Pursuit of Utilization from Tradition in Turkish Painting

Art on Art Education.

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı: Mehmet Ali YILDIZ

İmza:

JÜRİ ONAY SAYFASI

Mehmet Ali Yıldız tarafından hazırlanan “Türk Resim Sanatında Gelenekten Yararlanma Arayışlarının Sanat Eğitimi Açısından Önemi” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile Gazi Üniversitesi Resim-iş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Yrd. Doç. Erol BATIRBEK
Resim-iş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Başkan: Yrd. Doç. Dr. Mehmet ŞEREN
Eğitim Yönetimi Ve Denetimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Üye: Yrd. Doç. Esat ARPACI
Resim-iş Öğretmenliği Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Üye: Prof. Güler AKALAN
Resim-iş Öğretmenliği Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Üye: Yrd. Doç. Dr. Leyla ERCAN
Rehberlik Ve Psikolojik Danışmanlık Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 04/11/2015

Bu tezin Gazi Üniversitesi Resim-iş Öğretmenliği Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Servet KARABAĞ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

“Türk Resim Sanatında Gelenekten Yaralanma Arayışlarının Sanat Eğitimi Açısından Önemi” adlı tez araştırmam, Anadolu toprakları üzerinde yeşermiş çok sayıda medeniyetin bize bıraktığı sanat ve kültür birikiminin birbirleriyle bağını irdeleyen incelemelerle oluşturulmuştur.

Bu çalışma bağlamında; Anadolu’daki geleneksel kültürün, Türk Resim Sanatına olan etkisi ve oluşturduğu dil esas alınarak sanat eğitime yansımaları incelenmiştir. Geleneksel kültürün, Türk Resim Sanatı üzerindeki etkilerinin olabildiğince çok sayıda örnekle ve sağlam temeller üzerinde tartışılmasına katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Bu konunun Ulusal Sanatımızdaki önemi ve sanat eğitime sağlayacağı katkılar göz önüne alındığında konu ve doğru kaynakların seçiminde, çalışmalarım süresince beni yönlendirip bilgisiyle destek veren tez danışmanım Yrd. Doç. Erol Batırbek’e teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca tezimin araştırma ve yazma aşamalarında geçirdiğim yorucu günlerde desteklerini esirgemeyen aileme çok teşekkür ederim.

Mehmet Ali YILDIZ

TÜRK RESİM SANATINDA GELENEKTEN YARARLANMA ARAYIŞLARININ SANAT EĞİTİMİ AÇISINDAN ÖNEMİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Mehmet Ali YILDIZ
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Kasım 2015

ÖZ

Türk resim sanatının ulusal ve yerel kimliğinin gelenekselin ışığında tanımlanabilmesi ve bu yolla çağdaş dünya sanatındaki yerinin daha net biçimde ortaya konması Türk resim sanatı eğitimi için bir gerekliliktir. Geleneksel kültür, Türk Resim Sanatının bütün dönemlerinde etkili olmuştur. Bu etki, çağdaş dönemde taklide dayalı batı resmi karşısında gelişen ulusal bir sanat yaratma eğiliminde somutlanmıştır. Evrensel teknikleri toplumsal temayı işlemekte kullanan sanatçı ulusal sanat çizgisinde kalıp çağdaşıktan uzak düşmemeyi amaçlamıştır. Hatta 1950’li yıllarda batıdan ithal edilen Soyut sanatın köklerini geleneksel sanatlarda arayarak batılı akımlara ulusal bir nitelik kazandırmıştır. Primitif ressamlarla başlayan bu olgu Cumhuriyet kuşağı ile sürmüş, D Grubu, Yeniler, Onlar Grubu, Yenidal Grubu ve son dönem ressamı ile farklı nitelikler kazanmıştır. Bu araştırmanın amacı; “Türk Resim Sanatında, Geleneksel Kültür sanatçıların üretimini nasıl etkilemiştir?” sorusuna cevap aramaktır. Bu bağlamda üniversitelerin Resim Eğitimi Bölümlerinde, Türk Resim Sanatı ve Sanat Tarihi eğitimi alan öğrencilerin; “Türk sanatında özellikle 1950 sonrası ulusal sanatı oluşturma çabaları ve üretilen resimlerde geleneksel sanatların etkilerini” kavrama düzeylerini örneklem olarak Resim Bölümü’nde okuyan öğrencilerden seçilen bir grupla ölçmektir. Araştırma; literatür tarama, verileri sınıflandırma, sanat kuramları açısından değerlendirme, betimleme ve çözümleme ile sorun çözüm odaklı önerilerde bulunma yöntemleriyle tamamlanmıştır. Bu araştırma sonucunda elde edilen veriler; Geleneksel kültürün, Türk Sanatındaki etkilerinin izlenmesi gerekliliğini ve çağın sanatına katkı sağlayacak nitelikte olduğunu ortaya koymuştur.

Bilim Kodu: 6.031 Resim/Resim İş Eğitimi.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel kültür, Türk sanatı, Ulusal sanat, Toplumsal tema.

Sayfa Adedi: 282

Danışman: Yrd. Doç. Erol BATIRBEK

**THE IMPOTANCE OF PURSUIT OF UTILIZATION FROM
TRADITION IN TURKISH PAINTING ART ON ART EDUCATION**
(Ph.D Thesis)

Mehmet Ali YILDIZ
GAZI UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES
Nov 2015

ABSTRACT

Turkish art of national and local identity must be defined in the light of tradition. This will reveal more precise location of contemporary world art. It also will contribute to the education of Turkish painting art All stages of traditional culture, Turkish art has been effective. This effect, in the face of growing Western official based on the contemporary period, a national art to imitate the creation tends to be seen. The artist used the universal techniques to create contemporary art and social theme functions. Even the roots of abstract art in the 1950s; traditional arts. Western currents has a national qualification. This phenomenon lasted with the extinction of the Republic particularly primitive, D Grubu, Yeniler, Onlar Grubu, Yenidal Grubu and has different qualities, with the last period of painters. The purpose of this research; "The Turkish art of painting, influenced how the production of traditional culture artists?" the question is to answer it In this context, universities, Turkish art and Studied history of art education students; "The art of Turkish art, especially after 1950, creating the national efforts and produced works of traditional art effects" grip levels to scale a selected group of students studying at the Department of painting. Research; the literature review, data classification, in terms of the evaluation of art theories, the problem with solution-oriented advice to representation and analysis methods has been completed. As a result, the data obtained from this research; The necessity of monitoring the effects of traditional culture and will contribute to the art of the era are revealed.

Science Code:

Key Words: Traditional culture, Turkish art, National art, Social theme.

Page Number: 282

Supervisor: Associate Professor Erol BATIRBEK

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI ve TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU.....	i
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	ii
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZ	v
ABSTRACT.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiv
I. BÖLÜM.....	1
GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	3
1.2. Araştırmanın Amacı	4
1.3. Araştırmanın Önemi	5
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları	5
1.5. Varsayımlar	6
1.6. Tanımlar	6
II. BÖLÜM.....	9
2. ANADOLU’DA RESİM SANATININ GELİŞİMİNE GENEL BAKIŞ	9
2.1. Anadolu’da Resmin Tarihçesi	9

2.2.	Paleolitik Dönem Resim Sanatı.....	10
2.3.	Neolitik Dönem Resim Sanatı.....	17
2.4.	Kalkolitik Dönem Resim Sanatı.....	23
2.5.	Tunç Dönemi Resim Sanatı.....	26
2.6.	Hitit Uygarlığı Resim Sanatı	28
2.7.	Frig Uygarlığı Resim Sanatı.....	37
2.8.	Lidya Uygarlığı Resim Sanatı	39
2.9.	Urartu Uygarlığı Resim Sanatı.....	42
2.10.	Mezopotamya Uygarlıkları Resim Sanatı.....	49
2.11.	Hellen Uygarlığı Resim Sanatı	53
2.12.	Erken Dönem Hristiyan Sanatı	57
2.13.	Bizans İmparatorluğu Resim Sanatı	61
2.13.1.	Orta Bizans Dönemi Resim Sanatı	62
2.13.2.	Son Bizans Dönemi Resim Sanatı	63
III.	BÖLÜM	65
3.	İSLAMİYET ÖNCESİ İNANÇ SİSTEMLERİNİN TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ.....	65
3.1.	Türk Kültüründe Kamlık Geleneği	65
3.2.	Hunlardaki İnanç Sistemlerinin Resim Sanatına Etkisi	68
3.3.	Uygurlardaki İnanç Sistemlerinin Resim Sanatına Etkisi	79
3.4.	Mehmed Siyah Kalem Minyatürleri ve İç Asya Türk Geleneği	82
IV.	BÖLÜM	91
4.	İSLAMİYETİN KABULÜNDEN SONRA TÜRK RESİM SANATI	91
4.1.	Osmanlı Devletinde Resim Sanatı.....	101
4.2.	Osmanlı Devletinde Batı Tesiri ve Batıya Açılma.....	108

4.3.	Türk Resim Sanatında Batıya Özgü Arayışlar	112
4.4.	Türk Resminin Batılılaşmasında Rol Oynayan Etkenler	115
4.4.1.	Askeri ve Sivil Okullar	118
4.4.2.	Türk Primitifleri	121
4.4.3.	Sanayi-i Nefise Mektebi	122
4.4.4.	1914 Kuşağı Ressamları	128
V.	BÖLÜM.....	131
5.	CUMHURİYET SONRASI RESİM SANATINDA GELENEKSEL TÜRK KÜLTÜRÜNÜ YANSITMA ÇABALARI	131
5.1.	Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatı	131
5.2.	Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği	135
5.3.	Geleneksel Türk Kültürü ve Yerel/Ulusal Tema.....	138
5.4.	Ulusallık Tartışmaları.....	139
5.5.	Cumhuriyetin 10. Yıl Dönümü ve Sergiler	140
5.6.	Halk Evlerinin Açılması ve Resimde Ulusallık	140
VI.	BÖLÜM	143
6.	GELENEKSEL TÜRK KÜLTÜRÜNÜN BİÇİM VE ANLATIM DEĞERLERİNİN RESİM SANATINDA KULLANILMASI.....	143
6.1.	D Grubu (1933) Ressamları ve Batı Etkileri Yerine Gelenekten Yararlanma Arayışları.....	143
6.1.1.	Abidin Dino (1913-1993)	145
6.1.2.	Cemal Tollu (1899 - 1968)	146
6.1.3.	Elif Naci (1898-1988).....	148
6.1.4.	Nurullah Berk (1906-1982).....	149
6.1.5.	Zeki Faik İzer (1905 - 1988).....	150

6.1.6.	Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)	152
6.1.7.	Turgut Zaim (1906-1974)	154
6.1.8.	Arif Bedii Kaptan (1906-1979).....	157
6.1.9.	Eşref Üren (1897-1984)	158
6.1.10.	Eren Eyüboğlu (1913-1988)	159
6.1.11.	Halil Dikmen (1906-1964).....	160
6.1.12.	Salih Urallı (1908-1984)	162
6.1.13.	Sabri Berkel (1909 - 1993)	162
6.1.14.	Fahrünisa Zeid (1901-1991)	164
6.1.15.	Hakkı Anlı (1906-1991).....	164
6.1.16.	Zeki Kocamemi (1901 - 1959).....	165
6.2.	Yeniler (Liman) Grubu (1941).....	167
6.3.	Geleneksel El Sanatlarına Yönelme ve Bedri Rahmi Eyüboğlu	170
6.4.	Onlar Grubu (1946).....	173
6.5.	Yeni dal grubu (1959)	178
6.6.	Soyut Sanat ve Gelenek.....	180
VII.	BÖLÜM	187
7.	ÇAĞDAŞ TÜRK SANATÇILARIN ESERLERİNDE GELENEKTEN YARARLANMA ARAYIŞLARININ SONUÇLARI.....	187
7.1.	Mustafa Ata	191
7.2.	Özdemir Altan	192
7.3.	Nuri Abaç	193
7.4.	Turgut Zaim.....	194
7.5.	Adnan Çoker	195
7.6.	Devrim Erbil.....	196

7.7.	Abidin Elderoğlu	197
7.8.	Burhan Doğançay	198
7.9.	Erol Akyavaş	200
7.10.	Hüsamettin Koçan	201
7.11.	Süleyman Saim Tekcan	203
7.12.	Rauf Tuncer	205
7.13.	Murat Morova	208
7.14.	İsmet Doğan	210
7.15.	Balkan Naci İslimyeli	213
7.16.	Fikret Otyam	216
7.17.	Ergin İnan	219
7.18.	Mehmet Güteryüz	223
VIII.	BÖLÜM	225
8.	TÜRK RESİM SANATINDA GELENEKTEN YARARLANMANIN SANAT EĞİTİMİ AÇISINDAN ÖNEMİ	225
8.1.	Anadolu Topraklarındaki Kültürel Miras	225
8.2.	Tarihsel Süreçte Türk Kültürü ve Sanatı	226
8.3.	Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Batı ile Kültürel Etkileşimin Sanat Eğitimine Yansımaları	228
8.4.	Cumhuriyetin Kuruluş Döneminde Batılılaşma Programı ve Sanat Eğitimine Yansımaları	229
8.5.	XX. Yüzyılın Başlarında Avrupa'da Sanat Eğitimi Veren Kurumlar ve Türk Sanatçılara Etkileri	230
8.6.	Cumhuriyetin İlk Yıllarında Kültür Sanat Ortamı ve Milli Sanat Oluşturma Çabaları	235
8.7.	Cumhuriyet'ten Günümüze Sanat Tarihi Eğitimi ve Gelenekten Yararlanma	

Açısından Önemi.....	240
IX. BÖLÜM	249
9. YÖNTEM	249
9.1. Araştırma Modeli	249
9.2. Evren ve Örneklem.....	250
9.3. Veri Toplama Teknikleri.....	250
9.4. Verilerin Analizi.....	251
X. BÖLÜM.....	253
10. BULGULAR VE YORUM.....	253
10.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar	253
10.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar	255
10.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar	256
XI. BÖLÜM	261
11. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	261
11.1. Sonuç	261
11.2. Öneriler.....	263
KAYNAKÇA.....	265
EKLER.....	277

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Araştırmaya katılan öğrencilerin Türk sanatındaki gelenekten yararlanarak yaptıkları resimlerde geleneksel minyatür, hat ve halk sanatlarından yararlanma yüzdelerini gösterir dağılım.....	253
Tablo 2. Araştırmaya katılan öğrencilerin Türk sanatında gelenekten yararlanan ressamların eserlerinden yararlanma düzeylerini gösterir dağılım.....	255
Tablo 3. Araştırmaya katılan öğrencilerin yaptıkları resimlerde, Türk resim sanatındaki geleneksel biçim öğelerini kullanma düzeylerini gösterir dağılım.....	256

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Arkaik Dönem Anadolu Resim Sanatı Örneklerinin Ele Geçtiği Merkezler	9
Şekil 2: Antalya, Öküzini Mağarası.....	10
Şekil 3: Van, Tirşin Yaylası.....	11
Şekil 4: Kars, Kurbanaga Mağarası.	12
Şekil 5: Van, Kızların Mağarası	13
Şekil 6: Aydın, Latmos Dağları	14
Şekil 7: Aydın, Göktepe Kaya Resmi	16
Şekil 8: Çatalhöyük: 1. Evlerin Dıştan Görünüşü, 2. Tanrı Ana Heykelcikleri.....	18
Şekil 9: Çatalhöyük, Bir Kült Odası Duvar Resmi.	19
Şekil 10: Çatalhöyük, Duvar Resmi	20
Şekil 11: Çatalhöyük, Av Sahnesi.	21
Şekil 12: Çatalhöyük, Kült Merkezi Duvar Resmi.	22
Şekil 13: Karaman, Can Hasan Boya Bezekli Kap.	24
Şekil 14: Elazığ, Norşun Tepe.	24
Şekil 15: Malatya, Arslantepe Höyüğü.....	25
Şekil 16: Alalakh, Yarım Lim Sarayı Planı.....	27
Şekil 17: Alalakh, Kase.	27
Şekil 18: Bitik Vazosu.	28
Şekil 19: İnandık Vazosu Kabartmaları.....	30
Şekil 20: İnandık Vazosu.	31
Şekil 21: Alaca Höyük, Sfenksli Kapı.....	33
Şekil 22: Yazılıkaya, Tanrı Kabartmaları.....	34
Şekil 23: Ankara, Gavurkale.....	35
Şekil 24: Malatya, Kral Sulumeli'nin Büyük Tanrı Önünde İbadeti, Bazalt, M.Ö. 10.yy. .	36
Şekil 25: Ahşap Masa, Gordion, Büyük Tümülüs Anadolu Medeniyetleri Müzesi.	37
Şekil 26: Emzikli Kap, Gordion.	38

Şekil 27: Aslan Kabartması, Orthostat, Ankara Medeniyetleri Müzesi.	39
Şekil 28: Manisa Harta Tümülüsü İç Planı.	40
Şekil 29: Harta Tümülüsü Duvar Resimleri.	40
Şekil 30: Lidya Keramiği, Sardes.	41
Şekil 31: Altıntepe, Tapınak Duvar Resmi.	43
Şekil 32: Adilcevaz, Fırtına ve Savaş Tanrısı Teişaba.	44
Şekil 33: Altıntepe, Sfenks.	45
Şekil 34: Altıntepe, Duvar Resmi.	47
Şekil 35: Teyşebani Kalesi, Bir Kaskın Üzerindeki Hayat Ağacı Motifi.	48
Şekil 36: Mari Sarayı, Duvar Resmi.	50
Şekil 37: Mari Sarayı Duvar Resmi, Zimrilim'in Kutsanması.	52
Şekil 38: Suriye, Tel Halaf, Geometrik Stilizasyon Seramik.	53
Şekil 39: Sisam'da Bulunan ve Tanrıça Hera'ya Armağan Edilen Heykel.	54
Şekil 40: Karadeniz Ereğlisi, Tyran Başı, M.Ö. 530, Doğu Helen Portre Sanatı.	54
Şekil 41: İstanbul Arkeoloji Müzesi, İskender Lahdi.	54
Şekil 42: Polygnotos M.Ö. 5.yy., Vazo Resmi.	55
Şekil 43: İzmir, Bergama Zeus Sunağı.	56
Şekil 44: Mersin, Narlıkuyu, Üçgüzeller Mozaiki.	58
Şekil 45: Niğde, Gümüşler Manastırı.	59
Şekil 46: Kapadokya, Kilise Duvar Resmi.	60
Şekil 47: İstanbul, Ayasofya Duvar Resmi.	61
Şekil 48: Kapadokya, Çarıklı Kilisesi.	62
Şekil 49: İstanbul, Khorra Kilisesi.	63
Şekil 50: Üç Alem ve Yaşam Ağacı.	66
Şekil 51: Şaman Kıyafeti ve Davulu.	67
Şekil 52: Şaman Çadırı.	69
Şekil 53: Frolov Koleksiyonundan Eyer Kayışı Süsü.	70
Şekil 54: Kurt ve Yılan Mücadelesi, Altın Kemer Tokası.	70
Şekil 55: Sancak Sopasının Ucuna Geçirilen Bronzdan Yapılmış Sığın Heykeli.	71
Şekil 56: Birinci Pazırık Kurganı, Keçeden Yapılmış Eyer Örtüsü, Kartal Grifonun Dağ Keçisine Saldırışı.	72

Şekil 57: Yaşam Ağacı Motifi, Ajurlanmış Altın Kemer Süsü, Ordos.....	73
Şekil 58: Şaman Ayini Tasviri.....	74
Şekil 59: Kültigin Anıtı, Yazılı Abidenin Çince Yüzü.....	75
Şekil 60: Kültigin Anıtı, Detay.....	76
Şekil 61: Rakan, Balbal.....	77
Şekil 62: Kültigin'in Başı.....	78
Şekil 63: Maniheist Bezeklik.....	79
Şekil 64: Uygur Resim Sanatı Örneği.....	80
Şekil 65: Uygur Resim Sanatı Örneği.....	81
Şekil 66: Hayvan Tasvirleri (50 x 36). TSM, Hazine, 2153, 90a.....	82
Şekil 67: Hayvan Avlayan Binici.....	84
Şekil 68: Hayvan Avlayan Binici.....	84
Şekil 69: Turfan'da Bulunmuş, Koşan Yağız at, Uygur resmi.....	85
Şekil 70: At Kaçıran Demon (15,3 x 19,6). TSM, 2153, s. 38a.....	85
Şekil 71: Atını Otlatan Yörük (25,5 x 16,3). TSM, 2153, s. 84a.....	86
Şekil 72: Ot Arayan At ve Yörükler (26,4 x 16,7). TSM, 2153, s. 113a.....	87
Şekil 73: Atını Yularından Çeken Yörük (25 x 13,6). TSM, 2153, 118b.....	88
Şekil 74: Dinlenen Yörükler (56,4 x 19). TSM, 2153, 8b.....	89
Şekil 75: Dans Eden Demonlar (50 x 34). TSM, 2153, 64b.....	90
Şekil 76: Yolcular (36,4 x 26,7). TSM, 2153, 54a.....	90
Şekil 77: Kuseyr Amra Sarayının Duvar Resimleri.....	92
Şekil 78: Konya, Selçuklu Dönemi Taş Alınlık.....	93
Şekil 79: Kayseri-Sivas Sultan Han'ın Köşk Mescidi, Rölyef, Çift Ejder Kabartması.....	94
Şekil 80: Konya Aleaddin Cami Selçuklu Halısı 13.yy. Türk ve İslam Eserleri Müzesi....	94
Şekil 81: İstanbul, Topkapı Sarayı Harem Dairesi Altın Yol, Üç Çini Pano, 1575.....	95
Şekil 82: Beyşehir Kubadabad Sarayı, Çini, Konya Karatay Müzesi, 1236.....	96
Şekil 83: Farsça, Ta'lik Kıt'a, Aliyyü'l Katib Mecmaü'l-Acaib, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, 28x38,5 cm.....	97
Şekil 84: Yazma, Koca Nişancı Celalzade Tevkii Mustafa'nın Tabakatü'l Memalik ve Derecatü'l Mesalik Adlı Kitabı. 13.yy., Süleymaniye Kütüphanesi.....	97
Şekil 85: El Cezeri, Pistonlu Pompa.....	98

Şekil 86: Varka ile Gülşah'ın Minyatürleri.	99
Şekil 87: Behzad, Nizami'nin Hamsesinden, 1494.	100
Şekil 88: Nakkaş Sinan, Fatih Portresi.	102
Şekil 89: Nigari, Kanuni Sultan Süleyman, 1558 Topkapı Sarayı Müzesi.....	103
Şekil 90: Nakkaş Osman, Zigetvar.	104
Şekil 91: Levni, Uyuyan genç kız.....	106
Şekil 92: Şahmeran Tasviri.....	107
Şekil 93: Hz. Ali ve Tabutunu Taşıyan Deve, Yazı Resim, 19.yy.	107
Şekil 94: Levni.....	110
Şekil 95: Levni.....	110
Şekil 96: Osman Hamdi Bey, Mihrap.....	113
Şekil 97: Vidinli Osman Nuri Paşa, Yıldız Sarayı Bahçesi.	116
Şekil 98: Sami Boyar, Haliç.	117
Şekil 100: Şeker Ahmet Paşa, Natürmort.	119
Şekil 101: Fahri Kaptan.	121
Şekil 102: Ömer Adil, Kızlar Atölyesi.	124
Şekil 103: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmua Kapağı.....	125
Şekil 104: Sami Yetik.	126
Şekil 106: Nazmi Ziya, Tophane Nusretiye Camii.	127
Şekil 107: Hikmet Onat.	128
Şekil 108: Feyhaman Duran, Ressamlar Grubu.....	129
Şekil 109: 14 Kuşağı Paris'te.	129
Şekil 110: Avni Lifij, Otoportre	130
Şekil 111: Avni Lifij, Otoportre	130
Şekil 112: İbrahim Çallı.....	136
Şekil 114: Abidin Dino, Eller.	146
Şekil 115: Cemal Tollu, Ana Toprak.....	147
Şekil 116: Elif Naci, Çarşambanın Çarşambası, 1940.....	148
Şekil 117: Nurullah Berk, Ütücü Kadın.....	150
Şekil 118: Zeki Faik İzer, Çapraz Ağaç Dalları.....	151
Şekil 119: Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesinde.....	152

Şekil 120: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırkayak, 1957.	153
Şekil 121: Turgut Zaim, Keçili Kız.	155
Şekil 122: Turgut Zaim, Halı Dokuyanlar.	156
Şekil 123: Turgut Zaim, Yörükler.	156
Şekil 124: Arif Bedii Kaptan, Bursa Muradiye Camisi.	157
Şekil 125: Eşref Üren, Kar.....	158
Şekil 126: Eren Eyüboğlu, Manzara.	159
Şekil 127: Halil Dikmen, İstiklal Savaşı'nda Mermi Taşıyan Kadınlar.	160
Şekil 128: Halil Dikmen, Giresun'da Fındık Toplayıcıları.	161
Şekil 129: Salih Urallı, Natürmort.	162
Şekil 130: Sabri Berkel, Yoğurtçu.	163
Şekil 131: Fahrünisa Zeid, İsimsiz.	164
Şekil 132: Hakkı Anlı, Portre.	165
Şekil 133: Zeki Kocamemi, Mekkare Erleri.	166
Şekil 134: Nuri İyem, Portre.....	169
Şekil 135: Turgut Atalay, Köylü Kızlar.....	170
Şekil 136: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Karaköy Tatlıcılar Rölyefi, 1965.....	171
Şekil 137: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Desen Defteri, Suluboya.....	172
Şekil 138: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Marmara Oteli, 1967.	172
Şekil 139: Nedim Günsür, Göçerler, 1960.	174
Şekil 140: Fikret Otyam, Şahmaran.....	175
Şekil 141: Mustafa Esirkuş, Köylüler.....	176
Şekil 142: Nedim Günsür, Balıkçı Pazarı, 45x54cm..	176
Şekil 143: Mehmet Pesen, Kastamonu, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1956.	177
Şekil 144: Turan Erol, Köy.....	177
Şekil 145: Avni Memedoğlu, Köy.	178
Şekil 146: İbrahim Balaban, İsimsiz.....	179
Şekil 147: Adnan Turani, İsimsiz.	182
Şekil 148: Adnan Çoker, İsimsiz.	183
Şekil 149: Devrim Erbil, İstanbul Manzarısı.	184
Şekil 150: Şadan Bezeyiş, Kırmızı Lacivert Dinamizm.	184

Şekil 151: Abidin Elderoğlu.	185
Şekil 152: Sabri Berkel, İsimsiz.	186
Şekil 153: Sabri Berkel, Kompozisyon.....	186
Şekil 154: Mustafa Ata, Yunus Emre 2002, Yağlıboya, 140 x 140 cm.....	191
Şekil 155: Özdemir Altan, Soyağacı, Yağlıboya.	192
Şekil 156: Nuri Abaç, 1998, Yağlıboya, 50 x 50 cm.....	193
Şekil 157: Nuri Abaç, Boğaz Gezisi, 1997, Yağlıboya, 50 x 60 cm.	194
Şekil 158: Turgut Zaim, Yörük Köyü, Yağlıboya, 60 x 51 cm.	195
Şekil 159: Adnan Çoker, Yapı Süs IV, 1999, Akrilik, 140 x 140 cm	196
Şekil 160: Devrim Erbil, İstanbul Tuval Üzerine Yağlıboya, 1987	197
Şekil 161: Abidin Elderoğlu, Kaligrafik Soyut, Karışık Teknik, 26x39 cm.	198
Şekil 162: Burhan Doğançay, Soyut Kompozisyon, 1980, Akrilik.....	199
Şekil 163: Erol Akyavaş, Kerbela, 1983, İpek Baskı, 56x41 cm.....	200
Şekil 164: Hüsamettin Koçan, Selçuklu (Fasikül 3 Serisi) Tuval, 1995.	201
Şekil 165: Hüsamettin Koçan, İstanbul, 2010, Karışık Teknik, 200x400 cm	202
Şekil 166: Hüsamettin Koçan, Amentü Gemisi, 2009, 200x200 cm.....	202
Şekil 167: Süleyman Saim Tekcan, “Atlar ve Hatlar” Mavi, Gravür, 1994-95.	203
Şekil 168: Süleyman Saim Tekcan, “Atlar ve Hatlar” Mavi, Gravür, 1994-95.	204
Şekil 169: Süleyman Saim Tekcan, “Atlar ve Hatlar” Mavi, Gravür, 1994-95.	205
Şekil 170: Rauf Tuncer, 2000. Tuval üzerine akrilik. 90x90.	206
Şekil 171: Rauf Tuncer, 2000, Tuval üzerine akrilik, 90x90.	206
Şekil 172: Rauf Tuncer, İsimsiz.	207
Şekil 173: Murat Morova, İnsan-ı Kamil, 2000.....	208
Şekil 174: Murat Morova, Ten Yorgunu, 2000.	209
Şekil 175: Murat Morova, Hayır.....	210
Şekil 176: İsmet Doğan, Ressamın Atölyesi, 1986, Özel Koleksiyon.	211
Şekil 177: İsmet Doğan, “Yazı-Beden” (İkiz resim), 1998.	211
Şekil 178: İsmet Doğan, “Yazı-Beden”.	212
Şekil 179: Balkan Naci İslimyeli, İsimsiz.	213
Şekil 180: Balkan Naci İslimyeli, “Sır”, Tablet Üzerine Karışık Teknik, 1990.....	214
Şekil 181: Balkan Naci İslimyeli, İnsanın Kendini Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir .	215

Şekil 182: Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının 300 Yıllık Uykusunun Resmidir.....	216
Şekil 183: Fikret Otyam, ” Hünkar Hacı Bektaş-ı Veli”, 1991, 120x120.	217
Şekil 184: Fikret Otyam, ” Mevleviler”, 1991.....	218
Şekil 185: Fikret Otyam, ”Semah”, 1996	218
Şekil 186: Fikret Otyam, ”Hz. Ali'nin Cenazesi”, 1995.....	219
Şekil 187: Ergin İnan, Mevlanaya, Gravür, 1989.	220
Şekil 188: Ergin İnan, “Mesnevi”, Gravür, 1989, 78x51.	221
Şekil 189: Ergin İnan, “Mesnevi” Litografi, 1989, 60x41, British Museum/Londra.	221
Şekil 190: Ergin İnan, “Amos Mektubu”, 17 Parça Defter Kolaj, Yağlı Boya,1994.	222
Şekil 191: Ergin İnan, “İlyas Mektubu”, El Yapımı Kağıt Üzerine Yağlı Boya, 1993	223
Şekil 192: Mehmet Güler yüz, İsimsiz.	224

I. BÖLÜM

GİRİŞ

Türk Sanatında Geleneksel Etkiler

Geleneksel kültürün resim sanatına yansımaları konusunu araştırırken, öncelikle "geleneksel kültür" kavramının altını çizmek faydalı olacaktır. Bu çalışma bağlamında, geleneksel kültürün resim sanatına olan etkisi ve oluşturduğu dil esas alınmıştır. Bu anlayış, resim tekniğinde olduğu kadar konu seçiminde de kendini göstermiştir. Dolayısıyla geleneğin resim sanatına etkisi araştırılırken bulgular, teknik ve konu tasnifinden ziyade sanatsal dönemler temel alınarak ortaya konulmuştur.

"Gelenek" öz tanımı ile bir toplumda ya da toplulukta kuşaktan kuşağa iletilen kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre, davranış vb. değerlerin tümünü ifade eder. "Geleneksel" ise, bu davranış bütünü benimsen, uygulayan tavidir (Akyüz, 1993).

Geleneksel, çeşitli çevrelerce değişik şekillerde yorumlanmıştır. Kimi çevrelere göre eskiyi ve geri kalmışlığı ifade eder kimi çevrelerce de, "eski yeniye tanımlar" görüşü hâkim olmaktadır. Bazı görüşler ise geleneği tamamen yok sayarak evrensel olanı tanımaktadır (Aslanapa, 1997). Bu çalışmada geleneksel etki tüm bu yargılardan bağımsız, nesnel olarak ele alınmıştır.

Çağdaş Türk resmine giriş yapmadan evvel, Türk geleneksel sanatlarını irdelemek ve bu irdelemenin sonunda "evrensel" olana "gelenekselin" etkisini ortaya koymak zorunluluğu doğmaktadır (Çağman, 1976). Bu bağlamda geleneksel sanatlarımız olan minyatür, hat, ebru, süsleme, nakış ve halk sanatı ürünlerine geniş bir yer ayrılmalıdır. Hatta minyatür sanatının ilk örnekleri olan Uygur minyatürlerine dek incelenmelidir. Çünkü geleneksel etkilerin kökü 7. yüzyıl Uygur minyatürlerine dek gider. Gelenek, tüm sanatsal dönemlerde ve uygarlık dönemlerinde Türk sanatlarını etkilemiştir (Arık, 1988).

Osmanlı Türkiye'sinde ekonomik, siyasal, toplumsal ve askeri alanda yaşanan gelişmelere paralel olarak yoğunlaşan batılı tarzda yaşama isteği, doğal olarak resim sanatına da yansımıştır. 19. yüzyıla kadar Türk resminin genelini geleneksel tekniklerle yapılan, renk, mekân ve perspektif açısından üsluplaşmış betimlemeler olan duvar süslemeleri ve minyatürler oluşturmaktadır. 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde ise batılı anlamda tuval resmine geçiş başlamıştır. Bu dönemde Avrupa'da eğitim gören Türk ressamaları söz konusu gelişmeye öncülük etmişlerdir (Tansuğ, 1996). O dönem eserlere bakıldığında batı resim anlayışının yanı sıra gelenek etkilerinden tamamen kopulmadığı görülmektedir.

"Osmanlı İmparatorluğu'nda yenileşme eylemlerinin askeri ve teknik alanda başladığı bir gerçektir. Yenileştirmeyi amaçlayan 18. ve 19. yüzyıl padişahları, birbiri ardına kurdukları teknik okullarda yabancı uzmanların önderliğinde modern bir eğitim programı uygulamışlardır. Giderek bu okulların hepsinde matematik, geometri, haritacılık yanında teknik resim dersi yer almıştır" (Renda, 1980, s. 116).

1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurulması önemli bir adımdır. Birliğin kurucuları Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu ve Fahrettin'dir. Cumhuriyetin kurulduğu dönemde "Batı medeniyetlerini yakalama" düsturu, dönemin resim sanatında batılı tekniklere açık olan bir anlayışla ifade bulmuştur. Dönemin sanatçıları Çallı kuşağının renkçi anlayışının yanında çizgiye, kompozisyona ve yapısal sağlamlığa öncelik vermişlerdir (Tansuğ, 1996).

D Grubu, Yeniler, Onlar ve Yeni Dal Grubu ile 1933'ten itibaren 1950'li yıllara dek geleneksel kültür hem teknik hem tema ile resim sanatında belirleyici olmuştur. İkinci Dünya Savaşı yıllarında ulusal bilincin yeniden önem kazanması ile yerellik, ulusallık gibi düşünceler geleneksel kültüre olan eğilimleri yoğunlaştırmaktadır. Bu dönemde geleneksel tavrın karşısına, "yerellik-evrensellik" açmazları konmamıştır henüz. Eski sanatın batı taklitçiliği ve bir Türk sanatı oluşturma çabaları geleneksel olanı gündeme getirmektedir (Turani, 1997).

Türkiye'de Cumhuriyetin ilanından itibaren bir yandan evrenselliği yakalamaya çalışma diğer yandan da ulusal sanatı oluşturma çabaları görülmektedir. Geleneksel kültürden uzak duran sanatçılardan konunun gereği söz etmeyeceğiz. Tuval resmine geçişten sonra batılı anlamda üretilen resimlerde geleneksel sanatlardan ya tema ya da teknik açısından yararlanıldığı görülmektedir. Bu etkiler ülkenin içinde bulunduğu çeşitli toplumsal ve siyasal etkiler sonucu bazı dönemlerde yükselişe geçmiştir (Turani, 1997).

1970'lerin sonunda sanatta daha çok “evrensellik” söz konusu olur. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında Türk sanatına Kavramsal Sanat olgusu girer. Kavramsal sanatçılar, Amerika ve İngiltere’de doğan tüm dünyaya yayılan bu akımı çok geçmeden ülkede uygulayarak evrensel bir dil yakalama endişesi içine düşerler (Özsezgin, 1982). İlk yeni eğilimler sergisi ile Batı taklitçiliği, ulusallık ve yerellik tartışmaları yeniden alevlenir. Ancak Kavramsal Sanatın ülkemize girdiği bu ilk yıllarda dahi ortaya konan çoğu eserin ulusal/yerel öğeler taşıdığı görülmektedir. Bu öğeler çoğunlukla tuval resmi yapan kavramsal sanatçılarda kendini gösterir. Enstalasyon sanatçıları ise daha çok bireysel ve evrensel temalar görülmektedir. Aynı dönemde Hüsamettin Koçan, Balkan Naci İslimyeli, Nur Koçak gibi isimlerin geleneksel kültüre çağdaş bir yorum getirdiği söylenebilir (Tansuğ, 1997).

Görüldüğü gibi Türk resim sanatının her döneminde geleneksel kültür etkisi, sanatçıların üretiminde rol oynamıştır (Tanaltay, 1997).

Türk sanatında çağdaşlaşma sürecinin başlangıcı da dâhil olmak üzere gelenekten yaralanma, kültürden kopmama durumu tüm yeniliklerle bir arada yürüyebilmiştir.

1.1. Problem Durumu

Geleneksel kültür, Türk Resim Sanatının bütün dönemlerinde etkili olmuştur. Bu etki, evrensel bir sanat dili yaratma çabasının karşısında, gelişen ulusal bir sanat dili yaratma eğiliminde somutlanmıştır. Türk resim sanatı tarihi boyunca geleneksel kültür; a) yerel konuların işlenmesi, b) geleneksel sanatların biçim dilinin kullanılması, olmak üzere iki eğilime kaynaklık etmiştir.

Öte yandan batının tekniklerini toplumsal temayı işlemekte kullanan sanatçı ulusal sanat çizgisinde kalıp çağdaşıktan uzak düşmemeyi amaçlamıştır. Hatta 1950'li yıllarda batıdan ithal edilen Soyut sanatın köklerini geleneksel minyatür, hat, nakış gibi sanatlarda arayarak en batılı akımlara bile ulusal bir nitelik kazandırmıştır. Primitif ressamlarla başlayan bu olgu Cumhuriyet kuşağı ile sürmüştür; D Grubu, Yeniler, Onlar Grubu, Yenidal Grubu, Toplumsal Gerçekçiler ve son dönem ressamları ile farklı nitelikler kazanmıştır (Arseven ve Aslanapa, 1996: 97).

Tüm bu sonuçlara ana kaynak kitapların taranmasının yanı sıra çeşitli sanat dergilerinin

taranması sonucu ulaşılan makaleler yardımı ile varılmıştır. Benzer konuda daha önce yapılmış tez çalışmalarından da yararlanılmıştır. Ancak mevcut çalışmalar sorunu daha çok teorik boyutu ile ele almaktadır.

Bu alışmada Türk resim sanatçılarının gelenekten etkilenererek ürettikleri eserler esas alınarak bu arayışların, Türk Resim Sanatı eēitimindeki rolü nedir? Sorusuna cevap aranacaktır.

Bu problem çerçevesinde ařaēıdaki alt problemlere cevap aranacaktır.

1.Geleneksel minyatür, hat ve halk sanatları Resim Bölümü niversite 4. Sınıf ērencilerin yapmış oldukları resimlerde yaratım süreçlerini nasıl etkilemiştir?

2.Resim Bölümü niversite 4. Sınıf ērencilerin yaptıkları resimlerde D Grubu, Onlar Grubu, Toplumsal Gerçekçiler gibi gruplardan ve gelenekten yararlanan son dönem ressamların eserlerinden yararlanma düzeyleri nedir?

3.Resim Bölümü niversite 4. Sınıf ērencilerin yaptıkları resimlerde, Türk resim sanatındaki geleneksel biçim ēelerini kullanma düzeyleri nedir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; niversitelerin Güzel Sanatlar Eēitimi Bölümlerinde Resim Anasanat dalı Eēitimi alan 4. sınıf ērencilerin “Türk sanatında özellikle 1950 sonrası dönemlerde ulusal sanatı oluşturma çabalarını ve tuval resmine geçişten sonra üretilen resimlerde geleneksel sanatlardan nasıl yararlanıldığını” kavramalarını ölçmektir. Bu doērultuda; “Türk resim sanatının her döneminde geleneksel kültür etkisi sanatçıların üretimini nasıl etkilemiştir?” sorusuna cevap aramaktadır.

Bu araştırmanın bir diēer amacı ise, “Başlangıcından bugüne Türk resim sanatında geleneksel kültür, Türk resim sanatının gelişimini nasıl etkilemiştir?” sorusuna cevap aramak ve niversitelerin Güzel Sanatlar Eēitimi Bölümlerinde Resim Anasanat Dalı Eēitimi alan 4. sınıf ērencilerine Türk sanatındaki çeşitli isimleri ve önemli dönemleri geleneksel kültürle baē kurarak anlatmaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Çağdaş Türk sanatının gelişim evrelerinde, Batı'da olduğu gibi etkili bir yorum düzeyinin elde edilemeyişi, Türkiye'nin her alanda gerçekleştirdiği çağdaş gelişmelerin yoğun sorunsallarla dolu bulunmasına bağlıdır. Toplumsal gelişme dinamiklerinin geçmişle ilişkilerinin kurulmasındaki güçlüklerden kaynaklanan yorum zorlukları, şüphesiz üretilen yapıtların Batı'daki benzerlerine kıyaslanması gibi yollar denenerek aşılamaz (Tansuğ, 1997: 193).

İslimyeli'ye göre (1965: 46); Batı'daki düşünce sistemlerine dayanan spekülasyonlar, çağdaş Türk sanatının anlaşılması için önemli bir katkı da sayılamazlar. Bazı düşünce adamlarının, çağdaş sanat üstüne giriştikleri bu türden uyarlama deneyleri, taşıdıkları tüm savlara karşın yeterli yankıyı uyandıramamışlardır. Geçmişteki Türk sanatının İslam kültür alanı içindeki ayrıcalığını yorumlamakta başarılı olan bu çaba sahiplerinin, Türk sanatının çağdaş dünya içindeki yerini belirlemekte, bütün iyi niyetlerine karşın, başarılı olamadıkları bir gerçektir.

Türk sanatının ulusal ve yerel kimliğinin gelenekselin ışığında tanımlanabilmesi sanat eğitimi için gerekliliktir (Çağman, 1976).

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Çağdaş Türk sanatı her alanda üretilen yapıtlarla özgün bir nitelik kazanışını sürdürüyor. Bu özgün niteliğin hangi değer kıstaslarından oluştuğunu doğrudan doğruya ürünler ortaya koyuyor. Bireysel çabalar, uluslararası düzeyde henüz çok geniş yankı uyandırmazlar da, çağdaşlaşma içinde gerçekleşen ortak yenilikler, bir ulusun evrensel uygarlığa katılma yolunda harcadığı çabaları açık bir biçimde gösteriyor (İslimyeli, 1965).

Soruna bu açıdan bakıldığı zaman Türkiye'de çağdaş sanat oluşumlarının izlediği temel yöntem, evrensel benliğin her alanında uygarlaşmaya yönelik girişimleriyle eş bir çizgi üzerinde bulunuyor. Bu durumda hala devam etmekte olan ve sanatımızda neredeyse her dönem görülen gelenekten yararlanma arayışları, modern çağın sanatında da izlenmeli, onu etkilediği yerler ortaya konmalıdır. Doğru kaynakların yanı sıra günümüz sanatı da takip edilmelidir.

1.Araştırma, 2013-2014 yılları arasında Muğla Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Resim Bölümü programında okuyan 4. sınıf öğrencilerini kapsamaktadır.

2.Araştırma, sadece Muğla Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü programında okuyan 8 öğrenci ile sınırlandırılacaktır.

3.Bu araştırma tezin başlangıcından bitişine kadar olan süreci kapsayacaktır.

1.5. Varsayımlar

1.Araştırma sürecinde katılımcıların doğal davrandıkları var sayılacaktır.

2.Veritoplama aracı amacına uygundur.

3.Uygulanacak veritoplama araçlarına verilen cevapların gerçeği yansıttığı varsayılacaktır.

1.6. Tanımlar

a. Bordür: kapı ve pencere gibi mimari kısımların, panoların, halıların etrefını kuşatan çerçeve biçiminde, süslü ya da süssüz, düz ya da çıkıntılı, dar ve uzun parçalara denir. Kenarlık, pervaz.

b. Bukranion: Bucranium olarak da bilinir, kurban edilen öküzün iskeletinden oluşan bezeme örgesi.

c. Eklektisizm: Başka çağların sanatlarına yönelip, onların üsluplarından seçilen öğeleri yeni bir tasarım için kullanma eylemi (Turani, 1995, s.37).

d. Grifon: Kartal başı, kanatları ve pençesi ile aslan vücudunun birleştirilmesinden meydana gelen hayali varlık.

e. Hatıl: Bir duvar içinde yatay olarak konulan beton, tahta ya da tuğla kiriş. Hatıl duvar içinde üzerine gelen yükü eşit bir şekilde duvarda yatay olarak dağıtmak için kullanılır.

f. İkon: yunanca “eikon” sözcüğünden alınmıştır. Ortodoks kiliseleri ve evlerinde tahta üzerine, yumurtalı veya mumlu boyalarla yapılmış olan ve Hz. İsa, Meryem ya da azizleri betimleyen resimlere verilen addır. İkonları özellikle Bizans, Rusya ve Yunanistan’da görüyoruz.

g. Kitap resmi(minyatür): Geleneğimizde, özellikle padişahların zaferlerini konu alan yazmaların resimlerinde, ordu ve savaş tasvirleri çok yer tutar. Fakat bu resimleri bir amacı, belli bir olay belgelemektir (Turani, 1995, s.71).

h. Kûfi: İslam yazısının en eski örneği olan bu yazı, İslamiyet’in zuhurunda Arap yarımadasının birçok yerinde kullanılmakta idi. Nitekim ilk Kur’an-ı Kerimler bu yazı

ile yazılmıştır. Düz çizgiler ve köşelerden oluşan bir yazı çeşididir. Kufi denilen yazının en temelli karakteri geometrik olmasıdır.

- i. Perdah: Bir maden levhayı ya da duvarı iyice düzlemek. Perdah zımpara, mala vb. ile olur (Turani, 1995, s.110).
- j. Poşat: Not alma anlamında ve çabuk olarak birkaç fırça darbesi ile yapılması istenilen renkli resimlere denir.
- k. Primitifler: Türk primitiflerinin genel özelliği, yapı ve bahçe düzenlemelerini konu etmeleridir. Fotogerçekçi bir üslupla ele alınan resimler, kompoze etmekten uzak görüneni olduğu gibi resmetme anlayışı hâkimdir (Turani, 1995, s.114).
- l. Sunak: Eski putperestlerin üzerinde tanrılara adadıkları kurbanları kestikleri taş.
- m. Tezyinat: Süsleme, bezeme.
- n. Tezhip sanatı: Elle yazılmış kitapların yazı araları ve sayfa marjlarını yaldızla ve oya ile süsleme sanatı. Özel hazırlanmış ve aharlanmış kâğıtlara is mürekkebi, altın, gümüş ve tezhibe ait özel hazırlanmış renk tonları kullanılarak meydana getirilir (Turani, 1995, s.138).

II. BÖLÜM

2. ANADOLU'DA RESİM SANATININ GELİŞİMİNE GENEL BAKIŞ

2.1. Anadolu'da Resmin Tarihçesi

Köklü bir resim sanatı geçmişine sahip olan Anadolu'nun ilk resim örnekleri Paleolitik Dönem'e kadar inmektedir. Mağara duvarlarına ve kaya üzerlerine yapılan bu ilk resim örnekleri birkaç istisna dışında genelde kazıma olarak yapılmışlardır. Neolitik Dönem'de ise en çarpıcı duvar resimlerine Çatalhöyük'te rastlanır.

Kalkolitik Dönem'de şimdiye kadar Can Hasan (Karaman), Değirmentepe (Malatya), Norşun Tepe (Elazığ Keban Barajı Göl Alanı), Arslantepe ve Pirot Höyük'te duvar resimleri tespit edilmiştir.

Anadolu'da Tunç Çağında resim sanatı örnekleri yok denecek azdır. Asi Irmağının kıyısında, Antakya-Reyhanlı yolu yakınında olan Tel Açına (Alalakh) nadir merkezlerin en önemlisidir. Demir Çağının resim sanatına ait en iyi örnekler ise Urartu'da görülmektedir.

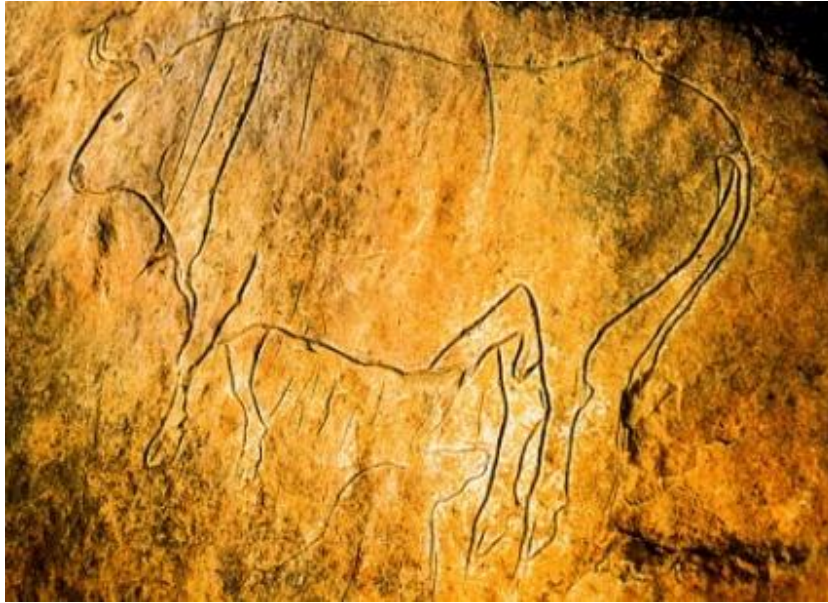


Şekil 1: Arkaik Dönem Anadolu Resim Sanatı Örneklerinin Ele Geçtiği Merkezler

2.2. Paleolitik Dönem Resim Sanatı

İlk resim sanatı örnekleri, günümüzden yaklaşık 30 bin yıl öncesinde Paleolitik Dönem’de ortaya çıkmıştır. Bu çağın insanı, barınma amacı ile kullandığı mağaraların duvarlarına sanat ürünleri olarak niteleyebileceğimiz resimler yapmıştır. Anadolu’da keşfedilen ilk mağara resmi Adıyaman civarlarındaki Palanlı mağarasıdır. Mağaranın duvarlarında çoğu keçi figürleri içeren resimler vardır. Keçi figürleri mağaranın iç kısmında ve bir metre boyunca devam etmektedir. Bu resimler Epi-Paleolitik, Neolitik ve Bronz Dönemleri’ne tarihlendirilmiştir (Bostancı, 1971).

Antalya yakınlarındaki Karain ve Öküzini mağaralarında Paleolitik sanatta karşımıza çıkan çakıl taşı gibi küçük objeler üzerine çizilmiş taşınabilir sanat olarak adlandırılan resimler bulunmuştur (Kökten, 1948). Öküzini mağarasının duvarına oyularak yapılmış Paleolitik Dönem’e tarihlenen bir öküz ve insan formuna benzeyen bir figür ortaya çıkartılmıştır.



Şekil 2: Antalya, Öküzini Mağarası.

Antalya Beldibi köyü yakınlarındaki mağarada iki farklı döneme tarihlenen iki farklı stilde ve iki farklı teknikte yapılmış resimler keşfedilmiştir. Kırmızımsı kahverengi demir oksit kullanılarak yapılan birinci resimde 15 figür seçilmektedir. Figürlerden bazıları oldukça anlaşılır durumdadırlar. Burada üç haç motifi, bir eli belinde diğer eli havada bir

insansı bir figür, iki haçın ortasında dağ keçisi gibi figürler yer almaktadır. Burada dağ keçisinin tuzağa düşürülmesi konusunun işlendiği önerilebilir. Üçgenimsi geometrik şekillerinde tuzak olmalıdır (Bostancı, 1959).

Beldibi mağarasında boyalı figürlerin altında sol tarafta kısmen korunmuş iki kazıma figür bulunmaktadır. Bunlar natüralist tasvir edilmiş koşan dağ keçisi ile geyik figürü olup, üst tarafta yapılmış olan keskin hatlı şematik diğer resim grubu ile zıtlık oluşturmaktadır. Üst üste çizilmiş olan figürler olasılıkla mağaranın daha sonraki sakinleri tarafından yapılmışlardır. Figürlerin çiziminde kazımanın yanı sıra kaya yüzeyinin doğal çizgilerinden de yararlanılmıştır.

Bu tür kaya yüzeyinin doğal çıkıntılarını kullanma geleneği Üst Paleolitik sanattan bilinmektedir. Resimlerin ana konusu dağ keçilerini ok ve yay ile avlayan insanlar oluşturmaktadır. Hayvanlar sağa doğru yönelmiş gösterilirken, insan figürleri hem sola hem de sağa doğru ok atmaktadırlar. Dağ keçileri, insan figürleri ile karşılaştırıldığında büyük olarak çizildikleri görülmektedir (Belli, 2005).

Van-Hakkari sınırında yer alan Tirşin Yaylası'nda kaya grupları üzerine kazıyarak çizilmiş resimler bulunmaktadır.



Şekil 3: Van, Tirşin Yaylası

Resimler buzulların etkisiyle sürüklenerek çevreye dağılmış olan kayaların üzerine rastgele yapılmış izlemine uyandırmaktadır. Burada Geyik, dağ keçisi, manda ve ceylan gibi av hayvanlar çizildiği görülmektedir.

Bu hayvanların yanı sıra köpek ya da tilki olabilecek hayvan resimleri de bulunmuştur. Burada hayvanların tuzağa düşürülmesi ya da avlanma sahnesi yoktur. İnsan figürleri oldukça azdır. Hayvanları korkutan figür cin olarak yorumlanmıştır. Çanak çömleksiz Neolitik Dönem'e ait olan resimler, o dönem insanı için tilki, kertenkele gibi hayvanların da önemli olduğunu göstermektedir (Özdoğan, 2000).

Kars ilinin Kağızman ilçesine bağlı Camuşlu köyünün yakınlarında köylülerin Yazılıkaya olarak adlandırdığı yerde ve buranın biraz ilerisinde Kurbanaga Mağarası'nda kayalara kazınmış resimler bulunmuştur. Burada kazıma olarak yapılmış iki pano bulunmaktadır. Büyük panoda geyik ve dağ keçisi figürlerinin yanı sıra boğa, at ve insan figürleri de bulunmaktadır. Küçük panoda ise ok atan bir insan figürü bulunmaktadır. Figürler çizgisel ve stilizedir. Bazı figürlerin diğerlerine göre daha büyük yapılmış olmaları dikkat çekicidir.

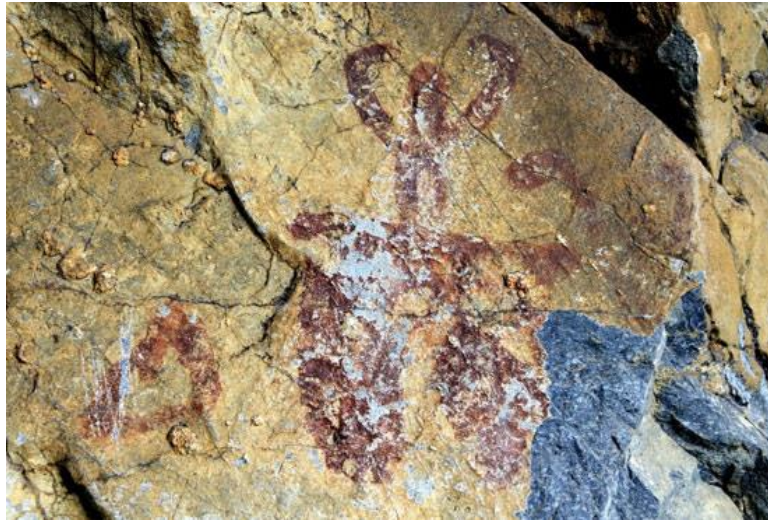


Şekil 4: Kars, Kurbanaga Mağarası.

Burada yapılan kazılarda Orta ve Üst Paleolitik'e tarihlenen çakmak taşı obsidyen aletler, kemikten yapılmış bir kolye bulunmuştur (Karpuz, 1977). Kars civarında bulunmuş olan Borluk Vadisi kaya resimleri iki panodan oluşmaktadır. Üzerinde bir grup geyik çizimi olduğu anlaşılan II. Pano doğal şartlar nedeniyle iyi korunamamıştır. I. Pano ise Borluk vadisi ise kalkanlı ve mızraklı insan figürleri Özbek ve Yükmen'in belirttiği üzere av sahnesinden çok savaş sahnesine yakındır. Ancak Borluk Vadisi kaya resimleri, işlenen konu, figürlerinin çizim teknikleri ve figür repertuarıyla Paleolitik Dönem'den çok daha geç bir döneme tarihlenmesi gerekmektedir.

Kızların Mağarası, Van ilinin güneydoğusunda, Güzelsu nahiyesine bağlı Yedisalkım Köyü'nün yakınındaki kanyon vadisinde yer almaktadır. Bu mağaranın adı duvarlarında yer alan dans eden tanrıça figürlerinden dolayı halk tarafından koyulmuştur. İki ağızlı olan mağaranın bir ağızı terasa diğer ağızı uçuruma açılmaktadır. Resimler mağaranın uçuruma açılan ağzının batı yüzünde yer almaktadır.

Mağara ağzına yakın bir yere yapılmış oldukları için doğal şartlar nedeniyle silinmişlerdir. Buradaki resimler demir oksit ile yapılmış olup koyu kırmızı-kiremit rengindedir. Yaklaşık 30-35 adet olan figürlerden 10 tanesi doğal şartlar nedeniyle tanınmaz hale gelmiştir. Buradaki resimlerde dağ keçisi, geyik üstünde ayakta duran insan, stilize edilmiş insan figürleri, kalçaları abartılmış tanrıça figürleri görülmektedir. Ayrıca avda uygulanan tuzak işlenen konulardır. Kızların Mağarasındaki resimler belli bir düzen içermemektedir. Karışık bir şekilde bazen de üst üste gelecek şekilde yapılmışlardır (Belli, 2001).



Şekil 5: Van, Kızların Mağarası

Mağara ağzının kuzey duvarında kırmızı boya ile yapılmış dört insan figürü yer almaktadır. Bu figürlerin kol ve bacaklarının açık olması ve bellerinin hafif bir “S” ile kavis yapması nedeniyle dans eden figürler olarak yorumlanmış ve pano “Dansçılar Panosu” olarak adlandırılmıştır (Uyanık, 1957).

Daha batıda yer alan Söke ovasındaki Bafa Gölü'nün kıyısında yer alan antik Herakleia Kenti'nin yaslandığı (Beş parmak) Latmos dağında çok sayıda kaya resmi bulunmuştur.

Doğal etkenler nedeniyle yıpranmış olan resimlerin sadece dörtte biri anlaşılabilir kadar korunmuştur. Bulunan resimlerde (demir oksit) kırmızı rengin kullanıldığı görülmektedir.

Latmos Dağı'nın birkaç yerinde bulunan resimlerden sadece Balıktaş kaya levhasının resimlerinde kırmızının yanı sıra sarı da kullanılmıştır. Resimler kayanın doğal aşınmasıyla oluşmuş olan niş benzeri çukurlara yapılmıştır. Niş kenarları bir nevi resim çerçevesi olarak kullanılmıştır. Bu nişler insan figürleri el motifleri ve çeşitli bezeme motifleri ile doldurulmuştur (Peschlow-Bindokat, 1996).

Avrupa ve Anadolu mağara resim sanatından farklı olarak Latmos kaya resimlerinde ana konuyu insan oluşturmaktadır. Burada yarısından fazlası kadın olan 500'den fazla insan figürü tespit edilmiştir. Ancak burada insanlar günlük yaşama ait sahnelerde değil, grup halinde resmedilmişlerdir. İnsanlar ikili ve daha fazla kişiden oluşan gruplar halindedirler. Süs motiflerini çoğunlukla nokta ve çizgi dizileri ve el baskıları oluşturmaktadır. Resimler rastgele değil, belli bir düzen içinde yapıldıkları hissini uyandırmaktadır.



Şekil 6: Aydın, Latmos Dağları

Latmos resimlerinde natüralist ve stilize olmak üzere iki üslup dikkati çekmektedir. Natüralist üslupta yapılan insan figürlerinin hatları yumuşak geçişlidir. Profilden gösterilen kadın figürlerinin kalçaları abartılı şekilde yuvarlatılmıştır.

Stilize üslupta ise figürler daha çok geometrik çizgilerle yapılmışlardır ve özellikle başların iki yandan zikzaklı bir çizgiyle bazen de T biçiminde sona erdiği görülmektedir.

Her iki stilde de erkek figürler cepheden, kadın figürler profilden resmedilmişlerdir. Stilize üslupta erkek figürlerinin kolları dirsekten yukarı doğru kıvrıktır ve eller bazen üç, bazen beş parmaklı olarak çizilmişlerdir. Bacaklar ise iki yana açık kalın olarak betimlenmiştir. Erkeğe doğru dönük olan kadın figürlerinin vücutlarının üst kısmı uzundur. Kadın figürlerinin en belirgin özelliği çeşitli bezemelerle süslenmiş olan dolgun kalçalarıdır. Bu bezemeler olasılıkla giysinin dokuma desenlerini ifade etmektedir.

Latmos resimlerinde aynı konunun sürekli tekrarlandığı görülmektedir. Farklı iki üslupta da aynı konu işlenmiştir. Ana konu kadın-erkek ilişkisidir. Bu resimlerde aile ve ailenin sürekliliği genel anlamda ise bereket konu edilmiştir. Kaya resimlerinin bulunduğu yerlerde herhangi bir tarihleyici malzeme ele geçmemiştir. Resimlerden yola çıkarak buralarda olasılıkla bahar şenlikleri, evlilik törenleri ve dinsel törenler yapıldığı sonucuna varmak mümkündür. Resimlerde görülen el baskıları da törenlere katılan kişilerle ilgili bir işaret olmalıdır (Peschlow-Bindokat, 2005).

Göktepe resmi düğün törenlerinin yapıldığı fikrine en uygun resimdir. Kayanın bulunduğu doğal çevrede bir tören için uygun bir alan ile çevrilidir. Göktepe resmi kayanın doğal sınırlandırmaları takip edilerek üç bölüme ayrılmaktadır.

En üst bölümde çiftlerden oluşan grubun içerisinde ortada yanında el izi bulunan kadın figürü vücut hatlarıyla neolitik heykelcikleri hatırlatmaktadır. Orta bölüm ise yan yana sıralanmış kadınlı erkekli figürlerden oluşmaktadır. Bu bölümün hemen altında kenarları boyayla çerçeve içine alınmış doğal bir niş içerisinde olasılıkla bir çift bulunmaktadır.

Resimlerin en dış kenarında şematik üslupta bir kadın, iki el ve iki adet kare çizimi görülmektedir. Olasılıkla burada bir düğün sahnesi işlenmektedir ve ortada yer alan niş içinde kutsal evlenme canlandırılmıştır. Karadere kaya resminde ise tamamen farklı bir konu dikkati çekmektedir.

Mağaranın iç kısmı doğal bir kutsal alan görünümündedir. Resim mağara girişinin yan duvarına birbiriyle kesişmeyen, yan yana sıralanmış 13 figürden oluşmaktadır. Farklı büyüklükte ve yükseklikteki figürler kompozisyonun tekdüzeliğini kırmakta, resme hareket katmaktadır.

Bunlar sekizinci figür hariç cepheden gösterilmiş olasılıkla uzun giysili erkek figürleridir. Sekizinci figür ise, olasılıkla bir hayvanı temsil ediyor olmalıdır. Kompozisyonda dördüncü, yedinci ve onuncu figürler dolgun gövdeleri ile öne çıkmaktadırlar. Dördüncü figür gerek diğer figürlerden daha yukarıda yapılmış olması, gerekse daha özenli çizimiyle dikkati çekmektedir. Figürlerin başlarında yer alan T şekli, boynuzlu başlıklar olmalıdır (Bingöl, 1997).



Şekil 7: Aydın, Göktepe Kaya Resmi

Mağara duvarlarına ve kayalar üzerine yapılmış resimler Paleolitik Dönem'den Neolitik Dönem'e hatta bronz çağına kadar geniş bir zaman dilimine yayılmaktadır. Avrupa mağara sanatında olduğu gibi Anadolu'da da resimlerin süsleme amacı ile görülebilecek yerlere yapılmadıkları anlaşılmaktadır.

Şimdiye kadar tespit edilmiş olan resimlerin çoğunun yakınında bir yerleşim ya da bir zamanlar buralarda insanların bulunduğuna dair bir kanıt ele geçmemiştir. Hatta resimler çoğunlukla ulaşılması ve görülmesi zor yerlere yapılmışlardır. Tarihleyecek buluntu veren birkaç mağarada ise resimlerin mağaranın en uzak köşesine yapılmış oldukları görülmektedir.

Anadolu mağara ve kaya resimlerinin figür repertuarının çoğunluğunu av hayvanları oluşturmaktadır. En çok betimlenen hayvan dağ keçisidir, daha sonra geyik, boğa ve at figürleri gelmektedir. İnsan figürü ise resmin yapıldığı yerlerin kullanım amacına göre çok ya da az yapılmıştır.

İnsan figürlerinin yoğun olarak kullanıldığı resimler daha çok kutsal alanlar olmalıdır. İnsan dışında hiçbir figür içermeyen Latmos resimleri buranın evlilik ve dinsel törenlerin yapıldığı bir kutsal alan olması ile ilgili olmalıdır. Kars Borluk Vadisi kaya resimleri ise at, horoz, ceylan, deve kuşuna benzer bir kuş gibi farklı figür repertuarı ile Anadolu mağara resim sanatında farklılaşan ikinci merkezdir.

Resim örnekleri teknik açıdan incelendiğinde kazıma resimlerin boyama resimlerden daha fazla olduğu gözlenmektedir. Tespit edilen resimler içerisinde sadece Beldibi, Yedisalkım ve Latmos resimlerinde boya kullanılmıştır. Figür çiziminde ise natüralist ve şematik iki üslup dikkati çeker. Natüralist üslupta figürler tüm organları ile mümkün olduğunca doğadaki gibi çizilmeye çalışılmıştır. Şematik üslupta ise figürler basitçe çizgisel olarak gösterilmiştir (Karpuz, 1977).

Anadolu mağara ve kaya resimlerinde ana konuyu av oluşturmaktadır. Av büyüsü olarak yorumlanan bu resimlerde genel amaç hayvanlar üzerine egemenlik kurmaktır. Dolayısıyla tarih öncesi mağara resimlerinin estetiğinden daha çok, etkinliği ön plandadır. Resimler mağara sakinlerinin ilkel düşüncelerini yansıtmaktadır. Kaya üzerinde resimler şüphesiz sembolik bir anlamı vardır. Bu figürlerin bazılarını tam olarak anlaşılamasa bile sanatçının insan inançlarını basit bir şekilde anlatmayı denediği görülmektedir. Kompozisyonlar genelde küçük boyutlu ve dağınık olmasına karşın figürler arasındaki oran ve uyum beceriklidir. Şematik düzenleme Mezolitik ve Neolitik Dönem’de değil aynı zamanda üst Paleolitik’in son aşamalarında da vardır.

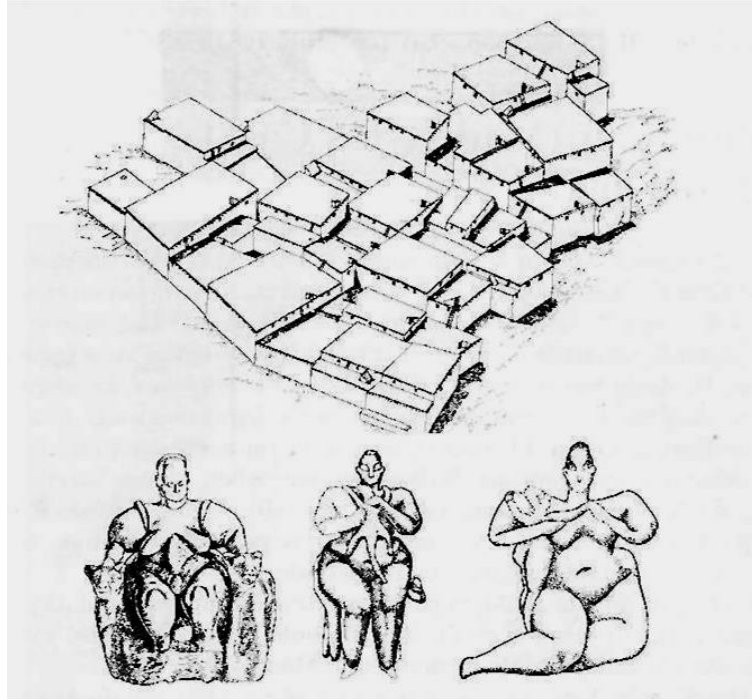
2.3. Neolitik Dönem Resim Sanatı

Anadolu Neolitik Dönem resim sanatında Çatalhöyük duvar resimleri önemli bir yer tutmaktadır. Anadolu platosunda bulunan Çatalhöyük Konya’nın 52 km. güney doğusunda, çarşamba çayının kenarında bulunmaktadır.

Höyük, adını kuzey ucundaki çatallanan yoldan almaktadır. Çift höyükten oluşan Çatalhöyük’ün esas höyüğü doğudakidir. 13 hektarlık bir alanı kaplayan 450 m. uzunluğunda 275 m. genişliğinde bir ovaldir. Ovanın şimdiki seviyesinden 17,5 m. yüksekliğinde olmasına karşın Neolitik Çağ dolgusunun 19 m. ve daha fazlası olduğu düşünülmektedir. Bazı tabakalarda yapıların duvarlarının 2 m.ye kadar korunduğu görülmektedir. Çatalhöyük Neolitik Dönem’de, kapladığı alan olarak hem Anadolu’da

hem de Ortadoğu'daki en büyük yerleşmedir. M.Ö. 6500-5650 yıllarında iskân gören höyükte bin yıla yakın bir süreyi kapsayan on iki yapı katı düzenli ve kesintisiz bir kültür gelişimini yansıtır. Mimari şaşılacak derecede kalıplaşmıştır (Mellaart, 2003).

Herhangi bir yapı katında bile planlı bir yerleşme olduğu anlaşılmaktadır. Dikdörtgen planlı, olabildiğince dik ve düzgün kenarlı olan evler, ailelerin ihtiyacına göre planlanmıştır. Depo gibi ikincil mekânlar gereksinime göre ana odanın çevresinde inşa edilmiştir.



Şekil 8: Çatalhöyük: 1. Evlerin Dıştan Görünüşü, 2. Tanrı Ana Heykelcikleri

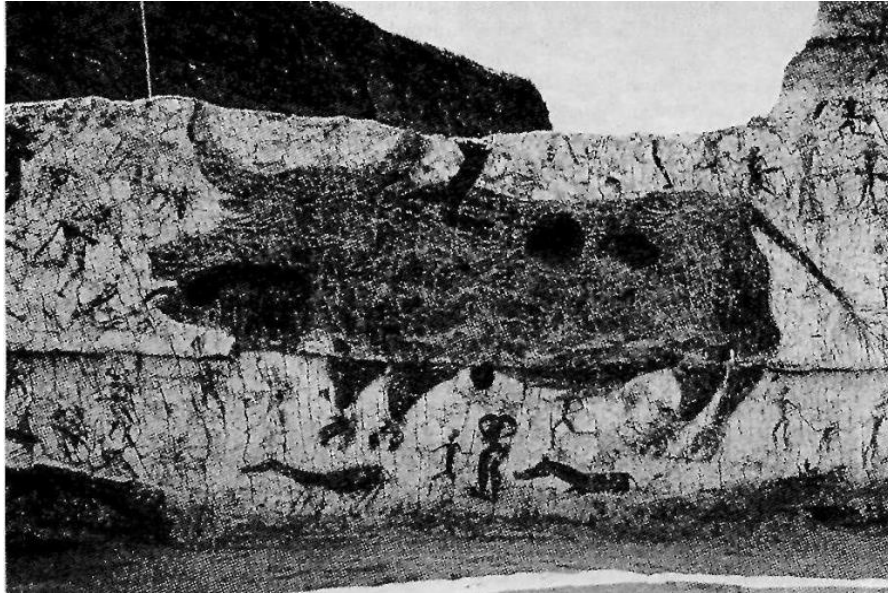
Çatalhöyük'ün mimarisinde girişler damdandır ve yer seviyesinden giriş yoktur. Bunun birincil nedeni savunma için olmalıdır. Burada masif bir duvar örmek yerine yerleşme damdan girilen evlerin ve siloların kesintisiz devam eden dış duvarları ile çevrilidir (Mellaart, 1988).

Çatalhöyük'te kerpiçten olan yapıların kendi duvarları vardır ve diğer yapılarla çevrelenmiştir. Bu yapı sistemi sayesinde müstakil yapılardan daha uzun süre dayanmaktadır. Odalardaki iç mimari öğeler, duvarlar, tabanlar ve tavanlar bugünde kullanılan ve yörede ak toprak adı verilen beyaz ince ve yapışkan bir kil tabakasıyla kaplıdır. Duvardaki sıva katmanlarını saymak olanaklıdır. Bu sıva katmanları yapı katları

arasında farklılıklar göstermektedir (Mellaart 2003).

Kabartma ve resimlerle süslü olan Çatalhöyük duvarları üç yatay kuşaktan oluşmaktadır. Orthostat kabul edilebilecek olan alt kuşak ya düz renktir ya da geometrik motiflerle bezenmiştir. Orta kuşak asıl betimleme alanı olup, desenler ve figürlerle süslenmekte ve kısmen alt kuşağa doğru yönelmektedir.

Geometrik motiflerden oluşan resimler hiç kuşkusuz kumaş ve halı dokumalarını örnek almaktadır. Bu durum sadece Çatalhöyük ve çevresi için geçerli değildir, aynı şekilde bugün bile Türkiye'nin her yerinde görülebilmektedir. Bu resimlerin, duvara asılmış halıları taklit ettiği kabul edilmektedir.

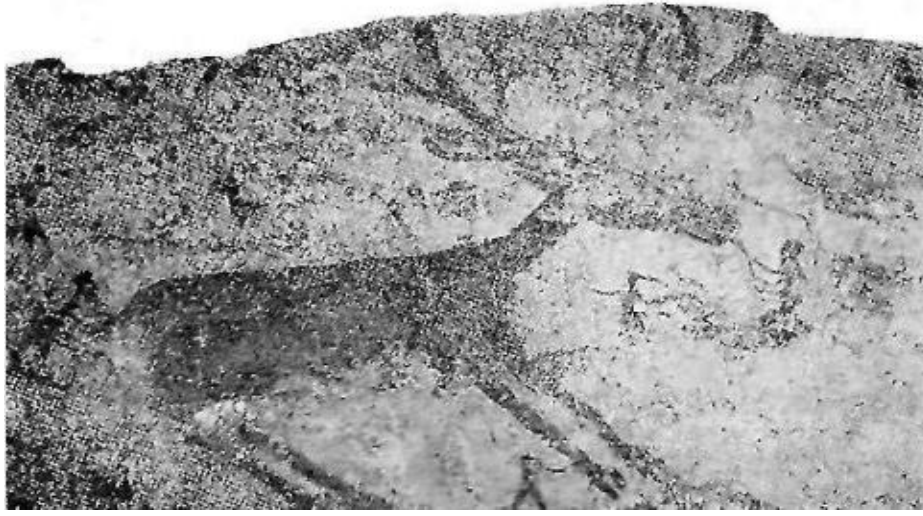


Şekil 9: Çatalhöyük, Bir Kült Odası Duvar Resmi.

Süslemeleri tapınaklara göre çok daha sade olan evlerde bezeme, ana platformun ve kuzeydoğu köşedeki küçük platformun üzerinde yer alan 60-80 cm. enindeki alt şerit ile sınırlıdır. Daha geniş olan orta şerit nadiren boyanmış üst şerit ise hiçbir zaman bezenmemiştir. Evlerde genellikle kırmızının birkaç tonuyla boyanmış düz panolar görülmektedir. Geometrik desenler ile el ayak baskıları nadir olarak görülür. Doğa betimleri tapınaklara özgü olmasına karşın evlerde de kuş motifleriyle karşılaşmıştır (Bingöl, 1997).

Evlerde ve tapınaklarda karşılaşılan diğer bir bezme şekli ise stilize edilmiş boğa

başlarıdır (bukranium). Yabani boğaların (*Bos primigenius*) alın kemiği ile boynuzları kerpiç dikmenin üzerine birleştirilerek oluşturulmuşlardır. Birkaç evde bulunmuş olan bu başlar olasılıkla koruyucu bir simge olarak ana platformun kenarına yerleştirilmişlerdir. Hiçbir evde tek bir parça halinde bulunamamış olmalarına rağmen tapınaklarda çok sayıda boğa başlı dikme sağlam olarak ele geçmiştir. Olasılıkla evlerde tek bir boğa başlı dikme bulunurken tapınaklarda ise bir sıra halinde bazen boyalı dikmeler bulunmaktadır (Bingöl, 1997).



Şekil 10: Çatalhöyük, Duvar Resmi

Çatalhöyük duvar resimlerinde çizgi teknik ve silüet teknik bazen tek bazen de birlikte uygulanmıştır. Her iki teknik de belirli bir motif veya belli bir dönem için karakteristik değildir. Ancak insan ve hayvan figürlerinin çoğunlukla silüet tekniğinde verildiği görülmektedir. Kült merkezinin doğu odasında olduğu gibi insan başlarında çizgi tekniği de kullanılmıştır. Burada önden betimlenmiş bir erkek başı mevcuttur. Figürün vücudu, koyu renk saçlı başından ayrılmıştır. Sakallıdır, gözleri kapalı olup kırmızı bir ağzı vardır. Bu başın yanındaki boya kalıntıları bir kadın başının varlığını işaret etmektedir.

Resimler herhangi bir ön çalışma yapılmadan direkt boyanacak yüzeye yapılmıştır. Aynı desenin birkaç kez kullanılması, geyik avı gibi karmaşık sahnelerin tekrar tekrar yapılabilmiş olması, keçe, deri veya kumaş gibi maddelerin üzerlerine desenlerinin çizildiği düşünülmektedir (Bingöl, 1997).

Tapınaklarda ve evlerdeki duvar resimlerinin dinsel ayinlerle ilişkili olduğu

düşünülmektedir. Bir resim bir duvarda bir senede ya da bir kutlama töreni sonunda işlevini tamamlıyor ve daha sonra üzeri beyaz sıva ile kaplanıyordu. Aynı alan daha sonra tekrar boyanıyordu. Bu nedenle aynı duvarda bir düzineden fazla duvar resmi görülebilmektedir.

Üst üste yer alan sıva tabakalarından, bu resimlerin dinsel amaçlara hizmet ettiğini ve daha sonra beyaz bir tabakayla örtüldükleri anlaşılmaktadır. Burada görülen kırmızı renk, birçok kültürde olduğu gibi, kan ve yaşamı simgelemektedir.

Erkekler kırmızı vücutlar ve siyah saçlarla, kadınlar ise kırmızı veya beyaz vücutlarla betimlenmektedir. Benzer şekilde genelde boğalar kırmızı, öküzler siyah ve akbabalar ise kahverengidir. Beyaz çizgilerle sınırlandırılmış alanlardaki siyah ve kırmızı üçgenler-siyah dikey ve kırmızı yatay kum saati motifleri veya çarpı işaretli kareler olarak da nitelendirilebilir bunlar kilim veya halı desenlerinden alınmıştır.



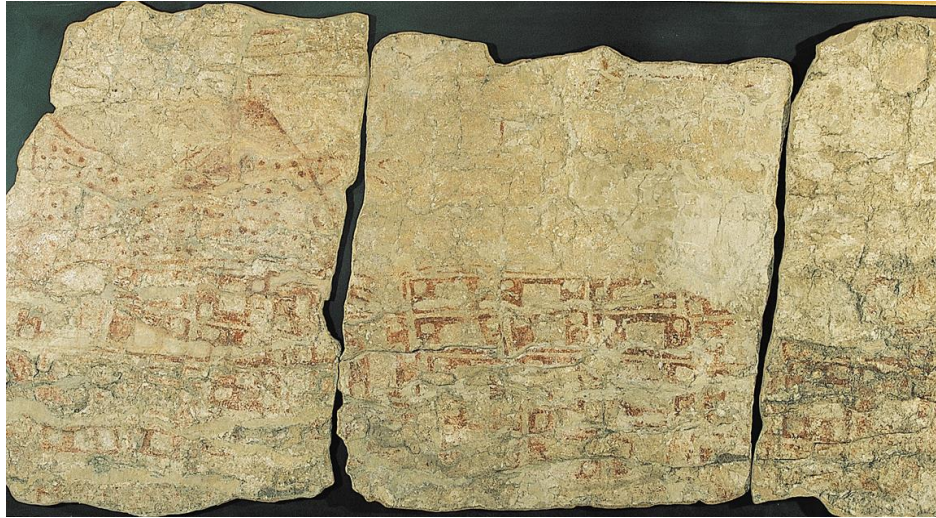
Şekil 11: Çatalhöyük, Av Sahnesi.

Oturma banklarının altında ele geçen mezarların sadece kadınlara ait olduğu tespit edilmiştir. Fakat içerikleri de aynı olan resimler tek bir ressamın elinden çıkmamıştır. Av sahneleriyle bir dans sahnesi ilişkisini kurmak kolay değildir.

Boğa avının daha tehlikeli olduğu vurgulanmak istenircesine, geyik avında hiç başsız

figüre yer verilmemiştir. Bu da hiç ölen olmadığını göstermektedir. Bununla beraber boğa avında iki başsız figür görülmektedir. Bunların pozisyonu genel kompozisyon içersinde vurgulanmaktadır. Biri boynuzların arasında, diğeri ise boğanın bacaklarının arkasında gösterilmektedir. Resimden birinin bir boynuz darbesiyle, diğerinin ise boğanın çiftesiyle öldüğünü anlıyoruz. Av dansında da iki başsız figür yer almaktadır. Bu ölenler için düzenlenmiş kutsal bir dans olmalıdır.

Çatalhöyük insanları boğaları devasa ve kan kırmızısı renginde çizerek ve kendilerini de onun yanında çok küçük boyayarak aslında kendi “korkularını” tasvir etmişlerdir. Bunda büyüsel bir anlam vardır. Boğa figürlerinin özellikle kuzey duvarlarında yer alması ve güneye doğru yönelmeleri, dehşet saçan boğaların, Çatalhöyük’ün güneyinde yer alan aşılmaz dağları sembolize ettikleri fikrini de akla getirmektedir. Dağlara karşı duyulan bu derin korku, boğalarla karşılaştırılmaktadır. Boğa anlamına gelen “Tauros” kelimesi bugün bile “Toros” şeklinde yaşamaya devam etmektedir. Şekil 12 de görülen duvar resminde de boğa şeklinde bir dağ yer almaktadır. “Hasandağ ve Çatalhöyük” resmi doğa tasvirlerini içine alan grupta ele alınmaktadır ve belli bir coğrafyada gerçekleşen bir olayı tasvir eden belki de ilk örnektir.



Şekil 12: Çatalhöyük, Kült Merkezi Duvar Resmi.

Bu resim Kült Merkezi’nin kuzey ve doğu duvarını süslemektedir. C14 yöntemiyle M.Ö. 6200’lere tarihlenmiştir. Resmin altında yer alan düzenli yerleştirilmiş dörtgenlerin, Çatalhöyük’ün öncülü olan bir kent tasviri olduğu düşünülmektedir (Mellaart, 2003).

Burada dörtgen bir “cadde sistemi” resmedildiği yanlışına düşmek mümkündür. Oysaki çatı kapaklarından girilen evlerde ne kapıya ne de sokaklara ihtiyaç vardır. Çizgiler hiç kuşkusuz evlerin duvarlarını göstermektedir. Portakal renginde ve boğa formundaki dağın bir volkan olduğu açıktır. Kentten daha küçük yapılmış olması uzaklığını vurgulamak içindir.

Dağın üzerinde ve havada, çok sayıda siyah nokta ve çizgi yer almaktadır. Fışkıran lavlar, fırlayan taşlar ve duman, patlayan ve aşağı kıvrılan zirve bir volkan patlamasını göstermektedir. Lavlar yanlardan akmakta ve ovaya yönelmektedir. Volkandan yeterli uzaklıkta bulunan kent ise zarar görmemektedir. Bu dağ, Konya ovasının doğusunda yer alan, 3253 m yüksekliğe sahip olan ve Çatalhöyük’ten de görülebilen Hasandağ’dır. Obsidyen bakımından zengin oluşu, dağa kutsal bir nitelik katmıştır.

Çatalhöyük resimleri erken duvar resmi örnekleridir. Bunlarda dokuma motiflerinden, insan ve hayvan tasvirlerine ve boğa ve geyik avlarına ait sahneler işlenmiştir. Çatalhöyük ve Hasandağ’ın patlamasını gösteren resme karşılık, figürlerin tüm yüzeye dağıldığı av ve dans sahnelerinde olayın cereyan ettiği çevreye ait herhangi bir ipucu verilmemektedir. Sahnelerdeki renkler ise yaşam ve ölüm arasındaki farkı vurgulamaktadır (Bingöl, 1997).

2.4. Kalkolitik Dönem Resim Sanatı

Anadolu’da Paleolitik Dönem’den itibaren süre gelen duvar resim geleneği Kalkolitik Dönem’de de devam etmiştir. Bu Dönem’de şimdiye kadar Can Hasan (Karaman), Değirmentepe (Malatya), Norşun Tepe (Elazığ Keban Barajı Göl Alan), Arslantepe ve Pirot Höyük’te duvar resimleri tespit edilmiştir.

Can Hasan’da kalıntılar orta Kalkolitik Dönem’in başlangıcına tarihlenen yerleşim evresine aittir. Kırık parçalar üzerinde koruna gelmiş olan geometrik motiflerden ibarettir. Boyalı sıva parçaları bir pencere veya kapıyı çerçevelemek amacıyla yapılmış olmalıdır.

Motiflerin demir oksitlerle elde edildiği, zeminin balçık sıva üzerine oluşturulduğu tespit edilmiştir. Bazı küçük parçalar üzerinde kırmızı, mavi veya gri renkte ikinci bir sıva tabakası görülebilmektedir.



Şekil 13: Karaman, Can Hasan Boya Bezekli Kap.

Elazığ Norşun Tepe'nin Batı yamacında kuzey-kuzeydoğu/güney-güneybatı yönlerinde 8. tabakada tabanı beyaz sıvalı iki mekan ortaya çıkartılmıştır. Batıdaki mekan 2 x 7 m. ölçülerinde olmasına karşın kuzeydoğu odasından ancak az bir bölüm korunmuştur.



Şekil 14: Elazığ, Norşun Tepe.

Mekanın doğu duvarında 1 m. aralığında iki niş bulunmaktadır. Bu alanda dördüncü sıva tabakasında duvar resmi tespit edilmiştir. Burada 75 cm. genişliğinde ve 36 cm.

yüksekliğindeki bir geyik resmi yer almaktadır. Sağa doğru yönelmiş olan geyik kahverengimsi kırmızı renktedir. Başında dalgalı kırmızı ve siyah çizgiler vardır. Uzun ve tulum şeklinde bir vücuda sahiptir. Bacak uzantıları koruna gelmiştir. Dört bacak da vücudun aynı tarafında gösterilmiştir. Geyiğin çevresi nötr bir açık kahverengi boyayla doldurulmuştur (Hauptmann, 1976)

Kalkolitik resim sanatına son yıllarda eklenen en ilginç buluntular Arslantepe'den gelmektedir. M.Ö. 4. binyıl sonlarına tarihlenen sarayın depo kapısının iki yanında güç bir stilizasyonla yapılmış insan figürleri yer almaktadır. Figürlerin başı ve gövdesi üçgen olarak yapılmıştır. Baştaki üçgenin uç noktası aşağı doğru dönüktür ve bu noktadan üçgen şeklindeki gövdeye bağlanmaktadır (Bingöl, 1997).



Şekil 15: Malatya, Arslantepe Höyüğü.

Figürler bir yoruma göre masa gerisinde bir yoruma göre ise tahtta oturmaktadırlar. Kollar dirsekten kıvrılarak yukarı doğru bir açı yapmaktadır. Ellerde parmaklar yan yana dizilmiş çizgicikler halinde bir anahtara benzemektedir. Üçgen baş içinde gözler rezerve bırakılarak oluşturulmuştur. Başın üzerindeki birbirine paralel “S” şeklinde çizgiler saç gösteriyor olmalıdır (Frangipane 1998).

Aynı zamanda yüzün iki yanında yer alan kısa çizgicikler sakalı ifade etmektedir.

Figürün yüksekliği 20 cm.dir. Büyük bir kompozisyonun parçası olduğu üst kısımdaki koruna gelmiş bölümden anlaşılmaktadır. Figürün hemen üst tarafında bir üçgenin kenarlarından çıktığı anlaşılan spirallerin küçük çizgiciklerle bezendiği dikkati çekmektedir. Burada olasılıkla büyük, sakallı bir yüz betimlenmiştir. Beyaz sıva tabakası üzerinde başka resim izine rastlanmamıştır. Parçaların anlamını çözmek güçtür. Fakat eğer gerçekten büyük bir yüz betimi ise, tahta oturan kralı koruyan tanrıyı temsil ediyor olmalıdır (Hauptmann, 1976).

Malatya yakınlarında yer alan Pirot Höyük XII. Tabakada bir duvar resmi saptanmıştır. Duvarın sıvası dört kez yenilenmiş ve her katta resim tekrar yapılmıştır. Kırmızı aşı boyası ile yapılan resim yangın nedeniyle kahverengiye dönüşmüştür.

Pirot höyük resmi ile çağdaşı olan bilenen duvar resimleri arasında bir benzerlik söz konusu değildir. Ancak Pirot höyük resminde anlaşılabilen tek figür kum saatidir. Bu motif ilk kez İlk Kalkolitik Çağ'da ortaya çıkmıştır. Ne olduğu anlaşılamasa da Pirot Höyük resmi, Elazığ-Malatya yöresinde bir duvar resmi geleneğinin varlığını kanıtlamaktadır (Akdeniz ve Karaca, 2003).

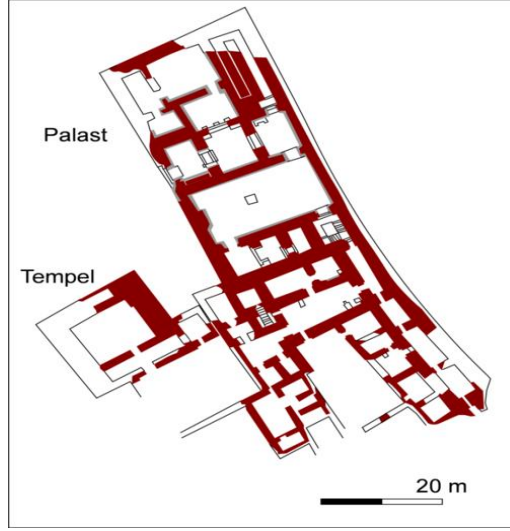
2.5. Tunç Dönemi Resim Sanatı

Anadolu'da Tunç Çağında resim sanatı örnekleri yok denecek kadar azdır. Asi Irmağının kıyısında, Antakya-Reyhanlı yolu yakınında olan Tel Açana (Alalakh), nadir merkezlerin en önemlisidir.

Höyükte VII. ve IV. Tabakada açığa çıkarılan iki yapının duvarlarında çok renkli resimler tespit edilmiştir. Bunlardan ilki VII. Yerleşim tabakasında yer alan ve M.Ö. 18. yüzyıla tarihlenen Yarım-Lim sarayı, ikincisi ise IV. Yerleşim tabakasındaki M.Ö. 16.-15. yüzyıla tarihlenen 39 A no.lu ev yapısıdır (Woolley, 1955).

Duvarlar kireç ve balçıktan oluşan karışık bir harçla sıvanmıştır. Bunun üzerine resimlere zemin teşkil etmesi bakımından ince bir kireç sıva sürülmüştür. Burada gerçek bir fresk tekniğinin kullanıldığını ve tempera yaşken çalışıldığını söylemek mümkündür.

Girit mimari tarzını andıran Yarım-Lim sarayının duvarlarında rastlanan Boğa boynuzu Minos motifi olarak yorumlanmamalıdır. Yarım-Lim sarayının diğer duvar parçaları ise Minos motiflerinin karakteristik özelliklerini göstermektedirler (Bingöl, 1997).



Şekil 16: Alalakh, Yarim Lim Sarayı Planı.

II. ve IV. katlarda stilize çiçek desenli Hurri çanak çömlekleri yaygın olarak bulunur. V. katta Minyas çanak çömlekleri ve gövdelerindeki boyalı şeritler arasında hayvan, özellikle de ördek betimlemeleri olan Habur çanak çömlekler bulunmuştur.

Anadolu'daki Tunç Çağı resim sanatı örnekler, Tel Açana haricindeki merkezlerde nadiren ele geçmiştir. Maşathöyük, Troia ve Hattusa'dan, bu devrin resim sanatının orta ve batı Anadolu'daki gelişimini açıklamaya yetmeyecek denli küçük boya kalıntıları içeren sıva parçaları ele geçebilmiştir (Woolley 1955).



Şekil 17: Alalakh, Kase.

2.6. Hitit Uygarlığı Resim Sanatı

Hint-Avrupa dili konuşan Hititler, Bronz Çağının sonlarına doğru M.Ö. II. binyılın başlarında Anadolu'ya gelmiş, Kızılırmak kavisine yerleşmişlerdir. Nereden geldikleri tam olarak saptanamasa da kuzeyden Kafkaslar üzerinden Anadolu'ya geldikleri tahmin edilmektedir. Geldiklerinde, Anadolu'da bulunan yerel Hatti kültürünü benimsemiş, kendi kurdukları krallığa da 'Hatti Ülkesi' adını vermişlerdir. Hititler ise kendilerini 'Neşalı' (Nesili) olarak adlandırmışlardır (Yıldırım,2002).

Hitit Resim sanatının özelliklerini en fazla yansıtan eserler üzerleri kabartma bezemeli vazolardır. Bu vazolar önce çarkta çekilir daha sonra kalıpta hazırlanmış figürler vazo yüzeyine yapıştırılırdı. Detaylandırmalar da yapıldıktan sonra astarlanıp perdahlanırdı. Eski Krallık Dönemi'nin özgün tiplerinden olan bu vazolar içerisinde Bitik ve İnandık kült vazoları en dikkati çeken örneklerdir (Darga, 1992).

Bitik Höyük'te bulunan kült vazosu kahverengimsi kırmızı renğinde ve iyi perdahlıdır. İnce hatlarda soluk siyah, giysi ve ayakkabılarda krem rengi kullanılmıştır. Vazonun yüzeyi yatay bantlarla üç frize ayrılmış, frizlerin arası ise kahverengimsi kırmızı renkte taranarak doldurulmuştur. En alttaki frizde sadece karşı karşıya bakan iki erkek figürüne ait başlar korunmuştur.



Şekil 18: Bitik Vazosu.

Figürler, ellerinde yüzlerinin hizasında olasılıkla birer mızrak tutmaktadırlar. Bunlar silahla yapılan bir dansın hareketleri olmalıdırlar. Orta frizde sağa doğru hareket eder şekilde gösterilmiş beş erkek figürü görülmektedir. Bunlardan sadece yiyecek ve içki taşıyan iki figür tam anlamıyla korunmuştur. Sağa doğru yürür durumda olan figürlerin kıyafetleri kısadır ve krem rengine boyanmış kısa konçlu ayakkabıların detayları koyu renk boya ile yapılmıştır. En üst frizde ise tapınak ya da saray olabilecek sundurmalı bir yapının olduğu görülmektedir (Akurgal, 2002)

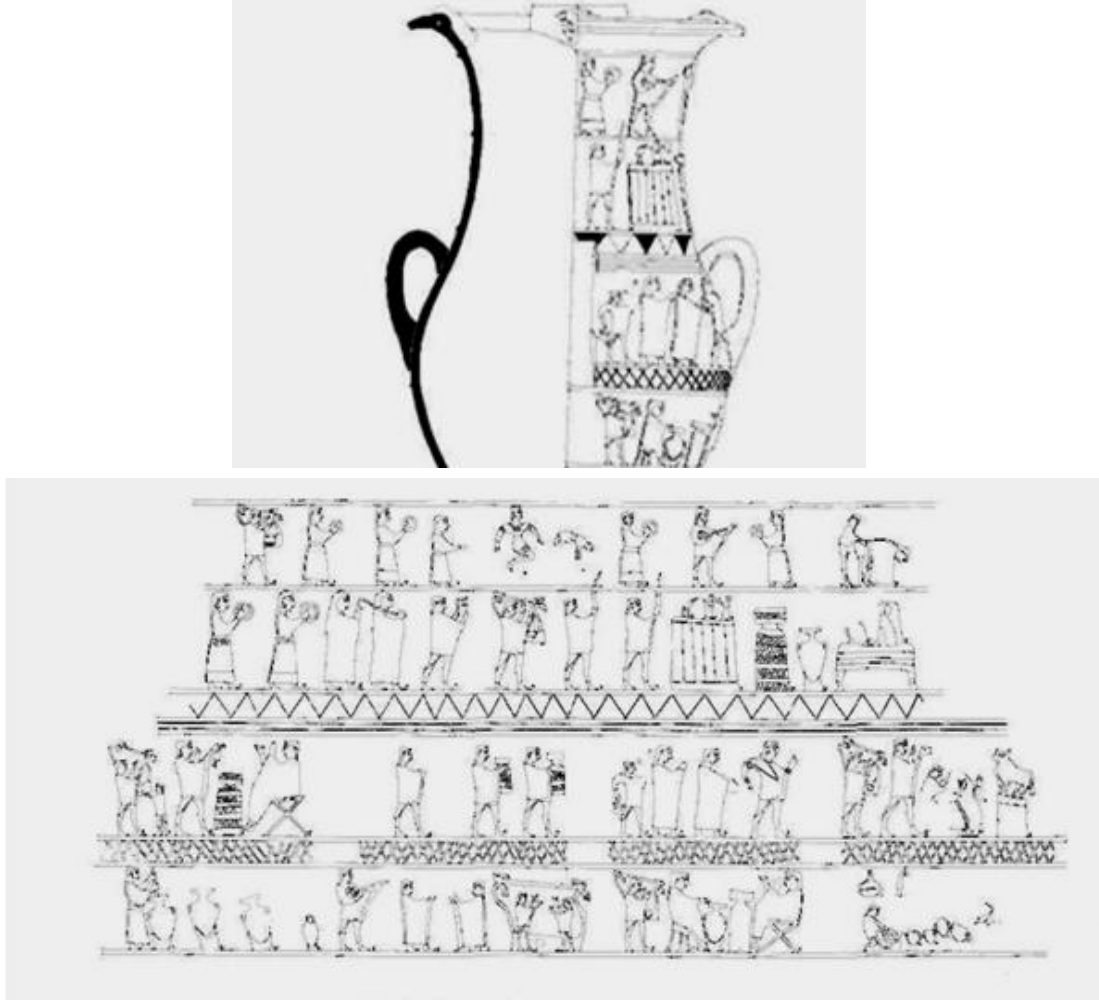
Sundurmanın altında birer tabure üzerinde karşılıklı oturan kadın ve erkek figürü bulunmaktadır. Solda yer alan erkek figürü sol eliyle kadına doğru bir kase uzatmakta sağ eliyle de kadının örtüsünü açmaktadır. Burada olasılıkla bilinen en erken Kutsal Evlenme-Hieros Gamos sahnesi işlenmiştir. Bitik vazosunda figürlerin başları her zaman profilden gösterilirken pozisyonuna göre gövde cepheden ya da yandan gösterilmiştir. Bacaklar ise tüm figürlerde yan görünür. Gözler cepheden badem şeklinde burun, büyük çene ve ağız içe çekik şekildedir. Ayakkabılar ve giysiler krem beyaz rengine boyanmış detaylar koyu renkle yapılmıştır.

M.Ö. 1600 yıllarına tarihlendiren İnandık vazosu, İnandıktepe höyüğünde şehrin tapınağının bir odasında bulunmuştur. Dört dikey kulpu olan vazo toprak kırmızısı astarlı ve parlak perdahlıdır. Geniş ve uzun boyunlu oval gövdeli vazunun dip kısmı yuvarlatılarak sonlandırılmıştır. Ağız altında kalan dört düşey kulp, omuz gövde arasında yer almaktadır. Vazunun ağız kenarı dışa çekik olarak şekillendirilmiştir.

Kesiti yuvarlak içi boş bir boru buraya monte edilmiştir. Bu boruya birbirine eşit uzaklıkta vazunun içine bakar şekilde dört boğa başı eklenmiştir. Bu başlardan bir tanesi üzerinde dikdörtgen şeklinde bir açıklık bırakılmıştır. Bu açıklığa dökülen şarap ağız kenarındaki boruyu dolaşarak, dört boğa başının ağzından vazunun içine dökülmekteydi. Bu boğa başlarından üçü sağlam ve yerindedir (Özgüç, 1988).

Vazunun gövdesi birbirine paralel kırmızı astarlı kalın kabartma şeritlerle altı frize ayrılmaktadır. Bu frizlerden dördü kabartmalı daha dar olan ikisi ise geometrik bezemelidir. Vazunun dibine yakın kısmı boş bırakılmıştır. Gövde üzerinde dört kulp ikinci frizi dört bölüme ayırmaktadır. I. frizde dizleri üzerine çökmüş, tören için çanak çömlek hazırlayan erkek figürü yer almaktadır. Figürün hemen karşısında onunla aynı pozda bir erkek figürünün varlığı geriye kalan kol ve yüz parçasından anlaşılmaktadır.

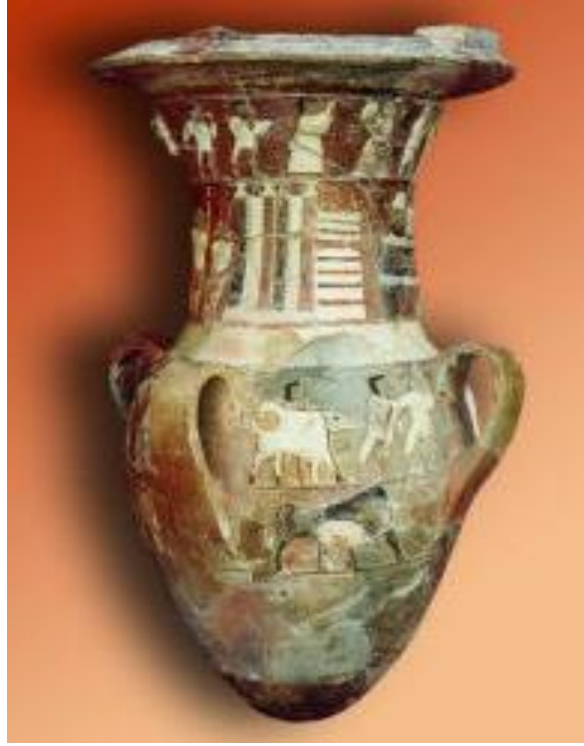
Bu figürlerin sağında karşılıklı birer tabure üstünde oturan iki figür yer alır. Sağdaki figür elindeki kaseyi önündeki sunağa doğru uzatmaktadır. Sunağın önünde çift kulplu bir vazo yer alır. Soldaki figürde elindeki kadehi ileri doğru uzatmaktadır. Bu figürün arkasında ona sağa doğru dönük, lir çalan bir erkek figürü gelmektedir. Bunu izleyen ikinci lir ise benzer tipte ve oldukça büyük olup karşı karşıya duran iki kişi tarafından çalınmaktadır (Mellaart, 2003).



Şekil 19: İnandık Vazosu Kabartmaları.

Lirin solunda karşılıklı duran iki erkek figürü yer alır. Elleri eksik olan figürlerin müzisyenler arasında yer almalarından dolayı çalpara çaldıkları düşünülmektedir. Solda bunlardan sonra gelen uzun boylu figür sağa doğru dönmüş saz çalmaktadır. Figürün arkasında kaideleri üzerinde duran iki kulplu form olarak kabartmalı vazolara benzeyen

üç kap yer almaktadır. Sahnenin en solunda elinde sopa ile önündeki vazonun içini karıştıran kadın figürü şölen için hazırlık yapmaktadır.



Şekil 20: İnandık Vazosu.

I. friz ile II. friz arasında krem astarlı kırmızı renkli baklava motifi yer alır. Dört kulpun böldüğü dört sahnenin birincisinin başında yüksek bir kaidenin üstünde boğa heykeli bulunmaktadır. Hemen bunun önünde solda iki kişi tarafından diz çöktürülmüş boğa kurban edilmektedir. Bu grubun arkasında ayakta duran bir erkek figürü sağ elinde tuttuğu kadehi ileri doğru uzatmaktadır. Sol elini ise dua jestinde yumruk yapmış, yukarı kaldırmıştır. Bu bölümde son figür ise elinde taşıdığı liri çalan erkek figürüdür. Kulplar arasındaki diğer bölümde dört figür yer alır. İlk figürün belden aşağısı kayıptır ve sol elini dua jestinde yukarıya kaldırmıştır. Geriye doğru uzatmış olduğu eliyle de arkasındaki erkeği getirmektedir (Özgüç, 1988).

Bundan sonra gelen iki erkek figürü birbirlerinin aynısıdır. Yukarı kaldırdıkları ellerinde burasının kırık olması nedeniyle anlaşılamamaktadır. Sahnenin son figürü ise küçük bir erkek figürüdür. Aşağıya sarkıttığı sağ elinde olasılıkla madeni bir rhyton tutmaktadır. Kulplar arasındaki üçüncü bölümde sunak taşıyan üç erkek figürü yer alır. Sonuncu

sahnede, bir taburede oturan tanrı yukarı kaldırdığı sol elide kase tutmaktadır. Hemen önünde ise sunak yer alır. Sunağın diğer tarafında sağ elinde tuttuğu gaga ağızlı vazo ile içki sunan erkek figürü bulunmaktadır. Figür aynı zamanda sol eliyle de dua jesti yapmaktadır. Sahnenin sonunda harp çalan erkek figürü ile harpı tutan daha küçük bir erkek figürü görülmektedir (Darga, 1992).

II. ve III. Frizler arasında üçgen bezemeli dar bir alan yer almaktadır. Üçgenlerin alt şeride basanları krem üst şeride basanları kırmızı ve siyah boyalıdır. III. frizde yatakları üzerinde oturan iki tanrı figür ve onlara doğru ilerleyen alay konusu işlenmiştir. Kutsal izdivaç yatağının üzerinde dizlerini bükmüş bir şekilde oturan kadın figürünün karşısında erkek figürü oturmaktadır. Erkek elini kadının duvağını açmak üzere uzatmış durumdadır. Yatağın hemen yanında kaide üzerinde duran bir vazo ve onun yanında bir sunak bulunmaktadır. Sunağın yanında kare planlı kerpiçten bir tapınak yer alır (Sevinç, 1996).

Düz çatılı tapınağın üzerinde ortada kadın iki yanında çalpara ve saz çalan biri kadın diğeri erkek üç figür ayakta durmaktadır. Tapınağın önünde ellerinde hafif kavisli birer kılıç tutan iki erkek figürü tapınağa doğru ilerlemektedir. Uzun olan kılıçların uçları üst frize taşmıştır. Bunları lir çalan figür izlemektedir. Bunu izleyen erkek figürü ise yukarı kaldırdığı elinde üzerinde hediyeler taşınan tabla benzeri bir şey taşımaktadır. Bunun arkasından baştan ayağı örtülü iki figür gelmektedir. Öndeki litus benzeri bir objeyi omzuna dayamıştır. Arkadaki figürün ise el bölümü kayıp olduğu için ne tuttuğu bilinmemektedir. Bunların arkasında da bir birbirin aynısı çalpara çalan iki kadın figürü gelmektedir. Frizin ana sahnesini kadın ile erkeğin kutsal birleşmesi (Hieros Gamos) oluşturmaktadır. Kadın öne doğru eğilmiş, arkada elbisesi açılmıştır. Kadının arkasında yer alan erkek kadının belinden tutmuştur ve geriye doğru bakmaktadır. Erkek figürünün arkasında üçlü bir müzisyen grubu yer alır. Ortada luth çalan erkek ve iki yanında ona dönük çalpara çalan iki kadın figürü bulunmaktadır. Bunlardan sonra havaya sıçramış iki akrobat bulunmaktadır. Bu grubu çalpara ve krotales çalan üç kadın izlemektedir. Sahnenin en sonunda harp çalan erkek figürü yer almaktadır (Darga, 1992).

Vazo yüzeyindeki kabartma figürlerinin hepsinin yüzleri, elleri, bacakları kırmızı, saçları siyah yapılmıştır. Ayakkabılar ise bazen kırmızı bazen krem rengidir. Erkekler kısa ve uzun, kadınlar ise daima uzun kıyafetler giymişlerdir. Dört figürün siyah mantosu dışında bütün kıyafetler krem rengidir. Kemerlerin hepsi kırmızıya boyanmıştır. Sahnede yer

alan vazoların hepsi kırmızı renklidir. Müzik aletlerinde küçük lirler, sazlar kırmızıya boyanmıştır. Çalparaların çerçeveleri kırmızı içleri krem rengidir. Sunaklar krem astarlanmış kırmızı boya ile geometrik bezemeler yapılmıştır.

Bitik ve İnandık vazoları üzerinde yer alan Hieros Gamos sahnesindeki çiftlerin tanrı ve tanrıça mı yoksa kral ve kraliçe mi oldukları belli değildir. Figürlerde bir tanrıyı işaret edecek herhangi bir atribü yoktur, ancak büyük olasılıkla soylu bir çift tasvir edilmiştir. Tarihçi Kurt Bittel bu vazoların Büyük İmparatorluk Dönemi sonuna kadar üretildiğini söylemiş ve günümüze ulaşmayan duvar resimlerini yansıttıklarını ifade etmiştir. Bu tip seramikler M.Ö. 16. yüzyılı temsil eder ve Eski Hitit çağına yerleştirilir (Özgüç, 1988).

Ele almış olduğumuz bu vazoların üzerlerindeki bezeme tekniği resimden çok kabartma olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Ancak bu tasvirler Hitit figüratif anlatımındaki kompozisyon özellikleri konusunda bize ipuçları vermektedir. Vazo kabartmalarının resim sanatı ile ilişkisi kullanılan üç renk (toprak kırmızı, kırmızımsı kahverengi, krem) ile sınırlıdır.

Hitit sanatının en güzel örneklerini yukarıda ele almış olduğumuz vazolar ile yakınlık gösteren kaya kabartmaları oluşturmaktadır. Alacahöyük Sfenksli Kapı'nın doğu ve batı kulelerinin temel üstü ortostatları kabartmalar M.Ö. 14. yüzyıla tarihlenir (Sevinç, 1996).

Bu kabartmalar bir friz bandını hatırlatmaktadır. Batı kulesinde iki friz olduğu saptanmıştır. Doğu kulesinde ise oldukça harap durumdadır. Bu frizler kapı odasının içindeki ortostatlar üzerinde de devam etmektedir.



Şekil 21: Alaca Höyük, Sfenksli Kapı.

Batı kulesi ortostatlarında alt sırada kült-libasyon sahneleri, alt frizde ise aslan domuz ve geyik avı sahneleri işlenmiştir. Batı kulesinin birinci frizinde Fırtına Tanrısı'nın simgesi boğa, önünde sunak ve huzurunda dua pozisyonunda kral arkasında kraliçe yer alır.

Bunların arkasından bir hizmetkarın getirdiği koçlar ve bir keçi bulunur. Bunların arkasında ise törene katılan üç rahip ile onların arkasından gelen akrobatlar ve müzisyenler görülmektedir.

Yazılıkaya açık hava tapınağı III. Hattuşili (M.Ö. 1275-1250) zamanında yapılmaya başlanmış, IV. Tuthaliya (M.Ö. 1250-1220) zamanında devam edilmiştir. Büyük galerinin batı duvarı tanrı, doğu duvarı ise tanrıça kabartmaları ile bezenmişti. Kuzey duvarında ise baş tanrılar bulunmaktadır (Çilingiroğlu, 1994).

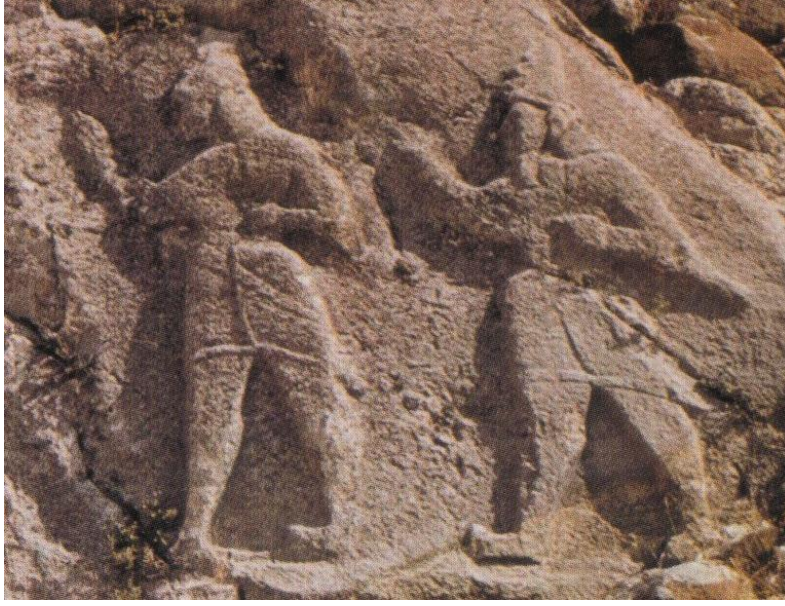


Şekil 22: Yazılıkaya, Tanrı Kabartmalar.

Tanrı figürleri içinde üç tanrıça, tanrıça figürleri içinde ise bir tanrı figürünün varlığı dikkati çeker. Doğu duvarının üzerinde galerinin en büyük kabartması olarak IV. Tuthaliya'nın kabartması yer almaktadır.

Kabartmalarda Hitit özelliğini taşıyan figürler, Hurri dini törelerine göre sıralanmış Hitit pantheonunu göstermektedir. Bir girişi olan küçük galeride on iki tanrı kabartması ile IV. Tuthaliya'nın iki portresi bulunmaktadır (Çilingiroğlu, 1994).

Önemli bir tapınım yeri olan Gavurkalesi'nde üç tanrı figüründen oluşan bir kabartma ele geçmiştir. Derin bir vadideki kayalık, Hitit çağında düzleştirilmiş, vadiye bakan kayanın üzerinde oturan tanrıçanın karşısına iki tanrı kabartması yapılmıştır (Özgüç, 1988).



Şekil 23: Ankara, Gavurkale.

Büyük Hitit Krallık Dönemi'nin (M.Ö. 14.-13. yüzyıl) önemli anıtlarından olan kaya kabartmaları, yol geçitlerinde ve su kenarlarında bulunan kayalara yapılmıştır. Bu anıtlar büyük kralın tanrılara minnettarlığının bir göstergesi olmasının yanı sıra krallığın gücünü simgeleyen birer propaganda aracıdır. Bu anıtlar; Fraktin, Taşçı, İmamkulu / Şimşekkayası, Hanyeri / Gezbel, Hemite ve Sirkeli / Ceyhan'dır. Ceyhan nehrinin Sirkeli yakınlarında bulunan anıtta büyük kral Muvattalli betimlenmiştir. Burada kral tören kıyafetleri içinde sol elinde litus, yukarı kaldırdığı sağ eli ile de dua eder pozisyonda tasvir edilmiştir. Fraktin kaya anıtında tanrı ve tanrıçanın önünde libasyon yapan kral ve kraliçe yer almaktadır. Bunlar Büyük Kral Hattuşili ve Kraliçe Puduhepa'dır (Mellaart, 2003).

Kayseri Kapadokya yöresi İmamkulu / Şimşekkayası mevkisinde bir kaya çıkıntısı üzerinde kral ve tanrılar dünyası betimlenmiştir (M.Ö. 13. yüzyıl). Torosların güneye geçit verdiği yerde Hanyeri / Gezbel anıtı ile daha güneyde Ceyhan Nehri kıyısında Hemite kaya kabartmaları yer alır. Kabartmalarda yerel krallar sol elleriyle omuzlarındaki yayları, sağ elleriyle ise mızrakları tutmaktadır. Kabartmalar ikonografik özelliklerine göre M.Ö. 13. yüzyıla tarihlenmektedir (Boehmer, 1983)

Ege Bölgesi'ndeki Kemalpaşa Karabel anıtı Anadolu'nun en batısındaki Hitit kaya anıtıdır. İnsan boyunu geçen boyutta yerel bir kral yüksek kabartma olarak

betimlenmiştir. Figür, ileri doğru uzattığı sol elinde mızrak tutmakta, sağ eliyle de omzuna geçirdiği yayı kavramaktadır. Bu pozu ve Hitit kıyafetiyle Orta Anadolu Toroslar'daki kaya anıtlarının yerel kral tasvirlerine benzerlik göstermektedir.



Şekil 24: Malatya, Kral Sulumeli'nin Büyük Tanrı Önünde İbadeti, Bazalt, M.Ö. 10.yy.(Anadolu Medeniyetler Müzesi Kataloğu).

Erken Hitit figüratif örnekleri, konular ve tanrıların boynuzlu başlıkları ile başlangıçta doğu etkileri göstermektedir. Tasvir sanatı, esas özgünlüğünü Büyük Krallık zamanında kazanmış ve bütün Anadolu dışında Suriye ve Filistin'i de etkilemiştir (Darga, 1992).

Hitit kabartmalarında görülen güneş kursunu Mısırlılardan almışlar, fakat ona yeni bir biçim vermişlerdir. Burada güneş kursu kral olmanın baş simgesi olarak kullanılmaktadır. Krallar tanrılara ibadet ve saygı sırasında iki ellerini yumruk şeklinde birleştirerek yüzleri hizasında tutarlar. Bu duruş Alacahöyük kabartmasında görüyoruz.

Göz, kulak, burun ve sakal gibi detaylar aynı kalıptan çıkmış gibidir. Tanrılar ve krallar sakallı ya da sakalsız olmalarına karşın asla bıyıklı değildirler. Özellikle Yazılıkaya kabartmalarında dikkati çektiği gibi heykel ve kabartmalarda tanrılar, kral ve kraliçeler düzgün burunlu, güzel yüzlü olarak işlenmiştir. Tipolojiye göre yapılan farklılıklarla halk grupları da birbirinden ayırt edilecek şekilde verilmiştir. Örneğin Bitik ile İnandık vazoları ve Alacahöyük kabartmalarındaki insan yüzleri Boğazköy yontu eserlerinden ayrı bir etnik tipi gösterir (Akurgal, 1995).

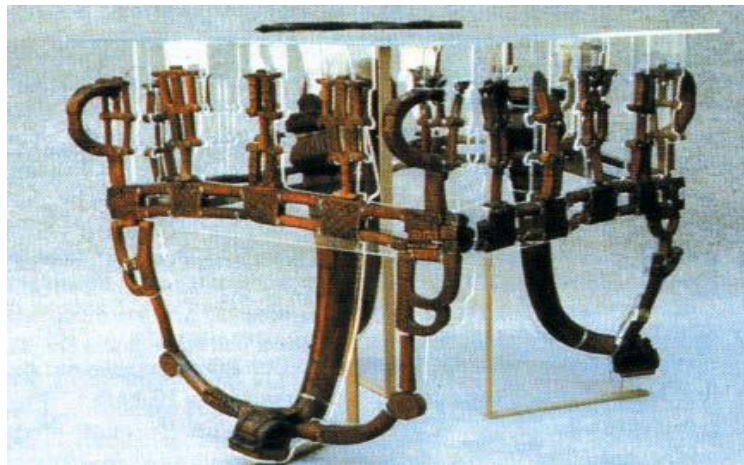
Figürler aynı kalıp içinde çıkmış gibi görünmelerine rağmen stil farklılıkları da görülmektedir. Alacahöyük kabartmaları, Yazılıkaya tasvirlerinden ayrı bir stilleri vardır. Haymana'daki Gavurkale kabartmaları da değişik stil gösterir. Hititlerden bize kalan figüratif sanat eserleri tapınaklarda ya da kralların diktirdiği anıtlarda yer almaktadır. Bu nedenle elimize geçen kabartmalar, heykeller, mühürler birer saray sanatı ürünüdür.

2.7. Frig Uygarlığı Resim Sanatı

Eskiçağ yerleşmeleri Midas, Ayazini, Aslantaş, Yazılıkaya, Gordion, Pazarlı, Alishar Höyüğü, Alacahöyük ve Boğazköy'de Friglerle ilgili kalıntılar bulunmuştur.

Bu eski Hitit yerleşkelerinde yaşayan Frigler, Hitit uygarlığından etkilendiler ve kendileri de güçlü bir uygarlık yarattılar. Frig sanatı, Hititlerin yanı sıra Urartu, Asur ve Eski Ege uygarlıkları sanatının da izlerini taşır. Frigler, kaya anıtları çeşitli insan ve hayvan motifleriyle bezediler. Tanrıça Kibele için yaptıkları tapınakların duvarlarını, pişmiş topraktan levhalarla süslediler.

Frig mimarisinin ve mühendisliğinin en önemli ürünü M.Ö. 8.yüzyılda inşa edilmiş olan başkent Gordion'daki kaledir. Kale, M.Ö. 4.yüzyıla kadar ayakta kalmıştır. Kalenin anıtsal bir kale kapısı vardır. Kalenin içinde ise megaron denilen dikdörtgen yapılar ve krallık sarayı bulunuyordu. Yapıların içinde çakıl taşı mozaik döşemeleri vardır. Frigler bu bezemeci döşeme yönteminin mucididirler. Maden ve ağaç işlemeciliğinde de gelişmişlerdir. Friglerin müzik alanında da ileri oldukları ve birçok müzik aleti geliştirdikleri bilinmektedir (Sevinç, 1996).



Şekil 25: Ahşap Masa, Gordion, Büyük Tömülüs Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.

Kabartma sanatı örneklerinde ise; ahşap, taş ve pişmiş toprak gibi malzemeler kullanılmıştır. Taş kabartma örnekleri orthostatlarda kaya mezar ve anıtlarının cephelerinde yer almıştır. Bu kabartmalarda; at, boğa, sfenks gibi figürlerin işlenişinde Asur ve Geç Hitit etkileri görülür. En güzel örnekleri Ankara çevresinde bulunmuş olan orthostatlardır. Evlerin dış yüzeylerini süslemek için kullanılan toprak levhalarda yer alan kabartma sanatı, aynı zamanda ahşap mobilyalarda, kapı ve pencere çerçevelerinde de uygulanmıştır (Akurgal, 1995).

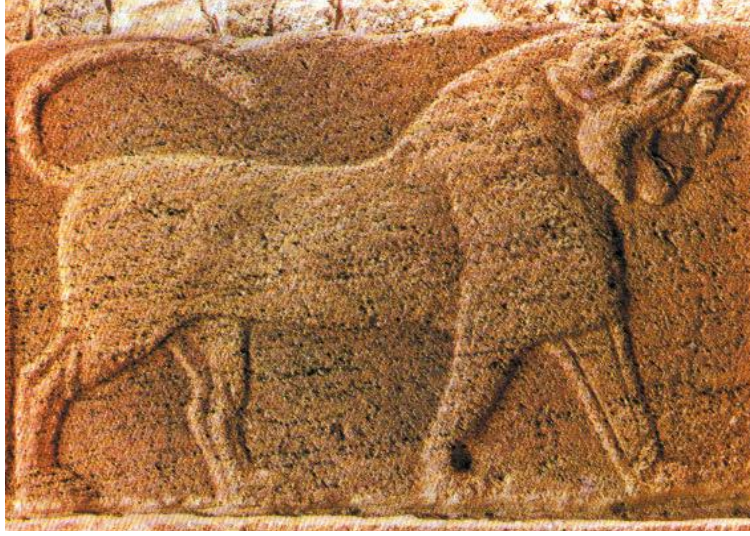


Şekil 26: Emzikli Kap, Gordion.

Kazılarda makara kulplu bronz tabaklar, kazanlar, altın, gümüş ve bronz yaylı çengelli iğneler, değerli madenlerden giysi kemerleri, tokalar ve zengin bezemeli dokuma ürünleri, ahşaptan ve seramikten hayvan heykelcikleri ve geometrik desenlerle süslü ev eşyaları bulunmuştur. Özellikle çengelli iğne (fibula) yapımında kullandıkları teknolojinin o döneme göre çok ileri olduğu görülür (Özgüç, 1988).

Friglerin topotes adı verilen geometrik desenlerle süslü yün kilimler, keten ve yün kumaşlar üretmiş olmaları dokumacılık sanatında geliştiklerini göstermektedir. Günümüzde Anadolu kilimlerindeki ve diğer Türk devletlerindeki binlerce yıllık motiflerin, Frig motiflerinde de var olduğu görülür (Çilingiroğlu, 1994).

Frig kültürünün en önemli özelliği ise tümölüslerdir. Bunlar, M.Ö. 8.yüzyıl ile M.Ö. 6.yüzyılın ilk yarısı arasında yapılmıştır ve sayıları yüz civarındadır. Friglerden önce bu yapılar Anadolu'da görülmemiştir.



Şekil 27: Aslan Kabartması, Orthostat, Ankara Medeniyetleri Müzesi.

Büyük olasılıkla Frigler Avrupa'daki ölü gömme geleneklerini Frigya'ya yerleşince de devam ettirdiler. Tümülüslerin içindeki oda mezar, ana zemin üzerine inşa edilmiştir. Friglere ait yazılı belgeler, M.Ö. 8.yüzyıl ile M.Ö. 4.yüzyıl arasındaki dönemden kalmadır. Bugüne kadar ele geçen yazılı metinler sayısı az ve içeriği de kısa olduğu için tam olarak çözülememiştir. Ancak Frigler Hint-Avrupa kökenli bir dil konuşmuşlardır (Özgüç, 1988).

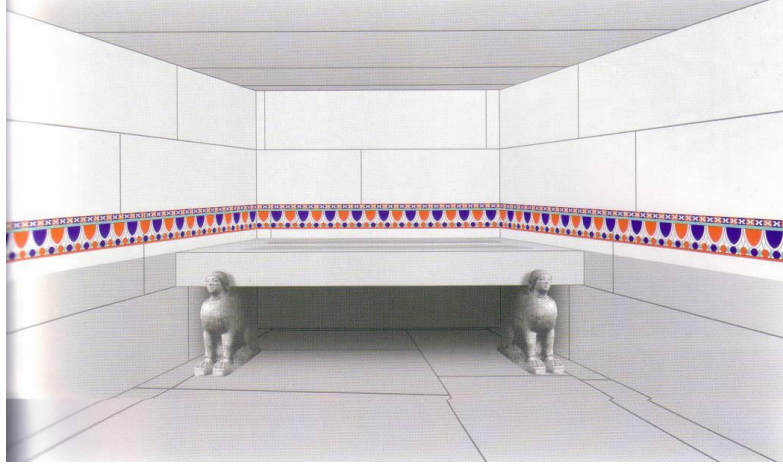
2.8. Lidya Uygarlığı Resim Sanatı

Lidya sanatının kökeni, atalarının Hitit İmparatorluğu ile bazen dostça, bazen düşmanca ilişkide bulundukları döneme yani Bronzçağı'na kadar uzanır. Lidyalılar, Demirçağı'nda özellikle Gyges'ten, Croesus (yaklaşık İ. Ö. 685 - 547) dönemine kadar olan Mermnad Hanedanı sırasında görkemli gelişmeler göstermişlerdir. Ülkeleri; Frigya Kralı Midas'ın yaklaşık İ. Ö.: 695'deki Kimmer saldırısı sırasında ölümünden sonra en kuvvetli krallık olmuştur.

Lidyalılar, kendi dillerini ve kültürlerini korumuşlar, fakat Doğu'yla (Frigler, Luwiler ve aynı zamanda Medler ve Persler) olduğu kadar, Batı'yla da (Yunanlılar) ilişkilere açık olmuşlar; Mısır ve Asur'a kadar diplomatik münasebetlerde bulunmuşlardır (Darga, 1992).

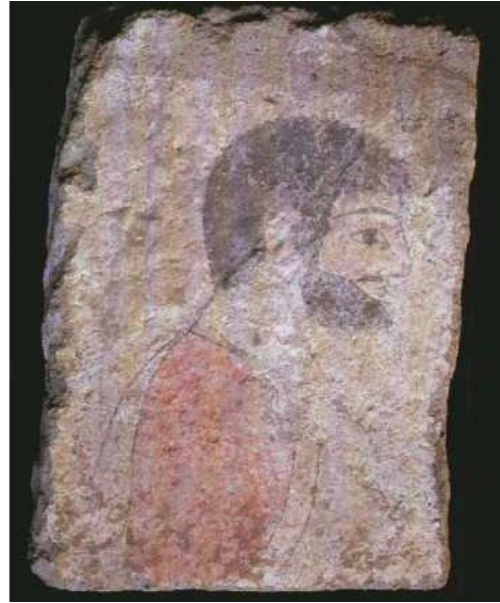
Lidya sanatının gelişmişliği, Anadolu geleneğini sürdürmesinden, sanatçıları ve ustalarını sanat ve mimarlık için Pers ülkesine, Pasargade ve Susa'ya kadar

göndermesinden, değerli mücevheratını ve metal işlerini Yunan saraylarına ve mabetlerine kadar yollamasından anlaşılır. Lidyalıların fildişi işlemeciliğine ve adak figürlerin yapımına katkıları buluntularla anlaşılmıştır.



Şekil 28: Manisa Harta Tümlüsü İç Planı.

Lidya heykel ve duvar resim sanatının bazı örnekleri, Manisa - Kırkağaç - Harta tümlüsünde mezar odasında yer alan Kline'yi "Ölü yatağı" destekleyen sfenkslerin betimlenmesinde ve Uşak - Aktepe tümlüsünden ele geçen fresk parçalarında görülebilmektedir (Akurgal, 1995).



Şekil 29:Harta Tümlüsü Duvar Resimleri.

Lidyahıların uygarlık tarihine yaptıkları en büyük katkı parayı bulmuş olmalarıdır. İlk paralar altın ve gümüş karışımından yapılmış elektron adı verilen madenden bakla biçiminde basılmıştır.

Bir yüzünde hayvan kabartmaları (aslan, boğa) diğer yüzünde ise kare, üçgen, dikdörtgen çukurluklar bulunan bu paraların kullanılmaya başlaması ile ticarete değiş- tokuş sistemi ortadan kalkmıştır.



Şekil 30: Lidya Keramiği, Sardes.

Tümülüslerde yapılan kazılarda bulunan altın ve gümüş gömü eşyaları Lidya maden işçiliğinin ve kuyumculuk sanatının oldukça gelişmiş olduğunu gösterir. Lidya Hazineleleri (Karun) olarak bilinen altın ve gümüş kaplar, kolye, küpe, bilezik gibi takılar, düğmeler, mühürler, şeritler en güzel örneklerdir. Bunlar Toptepe, Kiztepe ve Aktepe (Uflak) Tümülüslerinde ele geçirilmiş küçük sanat eserleridir.

Lidya heykel sanatı yumuşak iyon ve Doğu sanatının coşkusuyla almakla birlikte, Anadolu zevkine uygun sade bir üslup geliştirmiştir. Bu sanata en güzel örnek Sardes'te bir duvar içinde bulunmuş iyon üslubunda, mermerden yapılmış küçük bir tapınak modelidir. Yüksekliği yaklaşık 60 santimetre olan bu tapınak modelinin cephesinde alçak ve yüksek kabartmalar şeklinde yapılmış mitolojik sahneler, ana tanrıça Kybele ve dans eden genç kız figürleri bulunmaktadır. (Akurgal, 1995).

Keramiklerde biçim olarak genellikle Yunan kaplarını taklit etmişlerdir. Ancak Lidyahlara

özgü olan lydionlar, küçük boyutlu krem ve parfüm kaplardır. Keramikler genellikle sarı, turuncu ya da beyaz bir astar ile boyanmış, üstüne kırmızımsı bir renk ile yaban keçileri, aslan, kuş, sfenks gibi figürler yapılmıştır (Çilingiroğlu, 1994).

2.9. Urartu Uygarlığı Resim Sanatı

M.Ö. 9. yüzyılda Yakınoğu tarihinde önemli bir yere sahip olan Urartu Krallığı hakkındaki bilgiler 13. yüzyılın başlarına kadar uzanmaktadır. Asur kralı I. Salmanasar (1274-1245) bu ülkeden ilk kez Uruadri olarak söz edilmiştir. Buna göre “Uruadri ülkesi” sekiz ülkeden (beylikten) ve adı bilinmeyen 51 kentten oluşmaktadır. Uruadri ülkesi M.Ö. 13. yüzyılda Van Gölü’nün batı ve kuzeybatı yörelerini kapsamış olmalıdır.

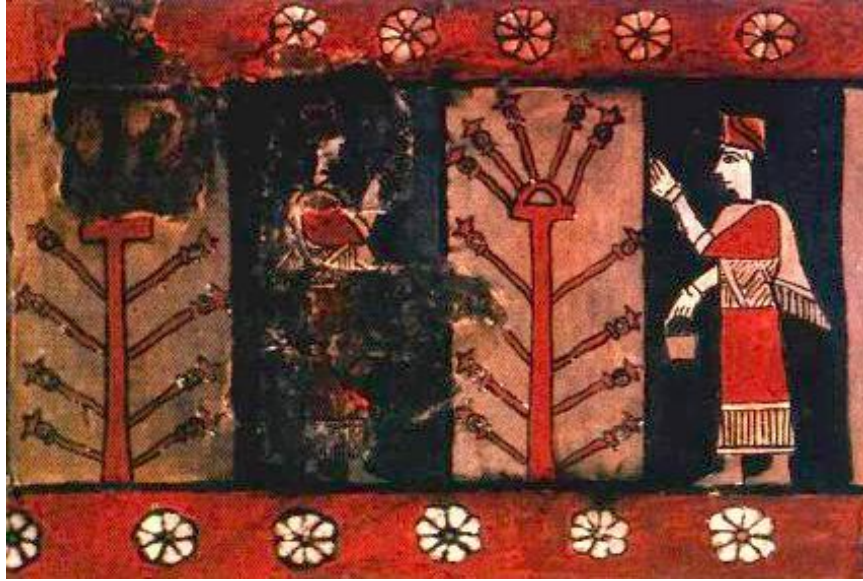
Asur Kralı I. Tukulti-Ninurta (M.Ö. 1244-1208) döneminde ise Van Gölü Havzası ile bağlantılı olarak “Nairi ülkesi” adı geçmektedir. Nairi ülkesi Asur yazılı kaynaklarına göre “Tumme’den Daiaeni’ye” ve “Yukarı Deniz’in kıyılarından” Murat nehrinin kıyılarına kadar uzanmaktadır. Zamanla bu terim M.Ö. 9. yüzyılda tüm Uruadri ülkesini de kapsamıştır. Ancak Nairi ülkesi tanımı çift dilli yazıtların dışında Urartu kralları tarafından hiçbir zaman kullanılmamıştır (Köroğlu, 2002).

Uruadri ülkesini oluşturan halkların kökeni konusunda en geçerli görüş Mitanni krallığının yıkılışından sonra göç eden Hurri topluluğu tarafından kurulduğudur. Hurri ve Urartu dillerinde yapılan araştırmalar bu iki dilin akraba olduğunu göstermiştir (Çilingiroğlu, 1994).

Bunun yanı sıra her iki toplumun panteonundaki tanrı ve tanrıçaların aynı kökten geldikleri açıktır. Ancak Urartu krallığının kurulmasında Hurrilerin yanı sıra Uruadri kavmi ile Nairi halkı da büyük rol oynamış olmalıdır. Burada var olan beyliklerin örgütlenmesinde zengin maden yatakları önemli bir etken olmuştur. Demir çağı ile birlikte bu bölgede bulunan demir madeninin işlenmesi Urartu beyliklerine önemli ayrıcalıklar sağlamıştır.

Anadolu’da bulunan Altın-tepe, Çavuş-tepe, Patnos ve Anzavur-tepe gibi Urartu şehirlerinde duvar resimleri günışığına çıkarılmıştır. II. Sarduri dönemine (M.Ö. 7) ait olan ve I. Yerleşim tabakasında yer alan Altın-tepe tapınak sarayında, tapınak avlusunun yanındaki sütunlu salonda, Arin-berd ile çok benzer küçük resim kalıntıları ele

geçirilmiştir. II. Yerleşim tabakasından da kabul salonunu süsleyen, II. Arğişti dönemine (M.Ö. 713-679) tarihlenen ve iyi korunmuş resim kalıntıları gelmiştir.



Şekil 31: Altintepe, Tapınak Duvar Resmi.

Altintepe sarayının kabul salonunda (Apadana) ele geçirilen ve sayıları ellinin üzerinde olan duvar resmi parçalarında figürlü tasvirleri ve süsleme motiflerini gösteren çeşitli frizler görülebilmektedir. Duvar “al fresco” tekniği gibi sıvanmış ancak “al secco” tekniğiyle boyanmıştır. Frizlerin yükseklikleri değişmektedir. Palmetler, mızrak motifleri, narlar, rozetler, hayat ağaçları ve insan figürleri alçak frizlerde üst üste sıralanmakta, yüksek frizlerde ise tematik içerikli veya dekoratif sahneler yer almaktadır. Resimler duvar iyice kuruduktan sonra pergel ve cetvel yardımı ile fırça ile yapılmıştır. Tüm resim yüzeyi önceden ölçülmüş ve resimler planlanarak yapılmıştır. Mimaride ve resimlerde büyük bir simetri söz konusudur. Bu nedenle dört duvara da yapılan resimler birbirinin aynısıdır (Neve, 1993).

Apadana’nın iki uzun duvarındaki açık kahverengi ve kırmızı renkteki dilimler oldukça düzgün yapılmışlardır. Baklava dilimlerinin hemen üstünde ise kanatlı insan figürlerinden oluşan bir friz vardır. Nar sırası ile baklava dizisinin ilişkisi çözülememiştir (Erzen, 1978).

Bunu 12.5 cm. yüksekliğindeki insan figürlerinin ve hayat ağaçlarının yer aldığı yüksek

bir friz izlemektedir. İnsan figürleri, mavi zeminde karşılıklı olarak ortadaki hayat ağacına dönük vaziyette ayakta durmaktadır. Hayat ağacının arka fonu kahverengidir. Bunlar on üç dallı nar ağaçlarıdır. İnsanların profili Urartu stilindedir. Kemerli uzun elbiseleri ve başlarında boynuzlu polosları vardır. Boynuzlar kulakların arkasından başlayıp öne doğru kavis yaparak polos yüksekliğinde sonlanmaktadır. Mavi zemin üzerine profilden gösterilen figürlerin birer ayakları önde adım atar şekildedir. Gözler üçgen, burun hafifçe kemerlidir. Bir elleri dirsekten bükük şekilde yukarı kaldırdıkları ellerinde yuvarlak küçük bir obje tutmaktadırlar (Pekman, 1967).

Hayat ağacını dölleme sahnesi Urartu sanatında oldukça sevilen bir konudur. Silindir mühürler üzerinde oldukça sık kullanılan bu konunun en bilinen örneği Adilcevaz kabartmasında görülen Hayat ağacını dölleyen Teişeba'dır. Hayat ağacı motifinin en erken örnekleri ise M.Ö. 4. binyıla tarihlenen Sümer'de karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra rozetli bir bant ve en son ise boğaların yer aldığı yüksek bir friz gelmektedir (Köroğlu, 2002).

Frizin merkezini diz çökmüş boğa figürü oluşturmaktadır. Ön tarafı eksik olan figürün korunan yüksekliği 38 cm. korunan genişliği ise 52 cm.dir. Bu ölçüleri ile figür sahnenin en geniş figürüdür.



Şekil 32: Adilcevaz, Fırtına ve Savaş Tanrısı Teişaba.

Mavi zemin üzerine kırmızı boyanmış olan boğa figürü sağ dizi üzerine çökmüş durumdadır. Sağ arka bacak sol bacağının önündedir. İki bacak arasından aşağı doğru inen kuyruğun ucu dalgalı çizgilerle püskül şeklinde sonlanmaktadır. Figürün ön tarafında ve gövdesinin alt tarafında iki sıra halinde siyah boya ile yapılmış ardışık spiral dizisi hayvanın buradaki kısmen uzun kıllarını temsil etmektedir. Benzer şekilde sırtında tek sıra halinde devam eden spiraller buradaki uzun kılları göstermektedir (Bingöl, 1997).

Apanada'ki boğa ve insan figürleri geç Urartu sanatının şaheseri kabul edilen Adilcevaz kabartmasına büyük yakınlık göstermektedir. Ancak Apadana resimleri taşra özelliği göstermektedir. Altıntepe son yapı katına ait resimler Adilcevaz kabartmaları ile yakın tarihtendirler. Urartu duvar resimlerinin tespit edilmiş olan Antıntepe, Anzavurtepe ve Arin-berd'de tespit edilmiş olan boğa figürleri baş tanrının kutsal hayvanını temsil etmektedir. Bu nedenle frizlerde en göze çarpan bu figür olmaktadır.

Altıntepe bulunmuş olan bir parça üzerinde karşı karşıya diz çökmüş olan iki boğanın arasında kenarları içbükey birer kare motif bulunmaktadır. Karenin dış kenarını rozetlerden oluşan bir bordür çevirmektedir. Bordür içte ve dışta çift çizgi ile sınırlandırılmıştır. Zemin kırmızı rozetler beyaz renge boyalıdır.

Karenin tam merkezinde geniş daire içinde büyük bir rozet bulunmaktadır. Bu daireye karenin köşelerine doğru yönelmiş dört tomurcuk bağlanmaktadır. Merkezdeki rozetin çevresinde rozet dizisinden oluşan bir bordür çevirmektedir (Erzen, 1978).



Şekil 33: Altıntepe, Sfenks.

Başka bir parçada ise bu kare motifte rozet bordürlerinin yerini baklava deseni almıştır. Burada baklava dilimleri dönüşümlü olarak mavi, kırmızı ve beyaz renkte yapılmıştır. Altıntepe'den ele geçen sfenks figürlerinin baş kısımları eksiktir. Siyah renk ile çizilen figürün kolları, elleri ve boynu beyaz, gövde ve bacaklar bej renge boyalıdır. Zemin ise mavi yapılmıştır. Sağa doğru dönük olan figürün bir eli aşağıda kutsal ağacı dölleyen figürlerde gördüğümüz türden oldukça süslü bir bakraç tutmaktadır Kısa kollu kırmızı elbisenin göğsü ve kolları oldukça süslüdür. Boynunda iki sıra halinde kolye vardır. Uzun siyah dalgali saçlar enseden ve kulağını önünden aşağı doğru sarkmıştır (Özgüç, 1966).

Ele geçen aslan figürüne ait parçalar en üstteki frize aittirler. Beyaz zemin üzerine yapılmış olan aslanların ele geçen parçalara göre bacakları açık kahverengidir. Bu frizin üstünde ise tekrar kutsal ağaç ve insan figürlerinin sırasından oluşan friz vardır. Altta yer alan kompozisyonun birebir aynısıdır.

Bundan sonra ise basamaklı bir piramitten oluşan friz gelmektedir. Motif dönüşümlü olarak mavi ve kırmızı renkte bir bant ile çerçevelenmiştir ve buralara beyaz renkte eş merkezli dairelerden oluşan bir dizi yapılmıştır. Piramitlerin yükseklikleri 21.2 cm. genişlikleri ise 13.8 cm.dir.

Aralarındaki açıklıklar ise 1.5 cm.dir. Bu diziyi kırmızı, mavi, beyaz yine mavi renkli dört şerit ve rozet dizisinde oluşan bir bordür takip eder. Aynı bordürün palmet dizisinin üzerinde de tekrarlanmaktadır. Yedi yapraklı olan palmetler kırmızı zemin üzerine yapılmışlardır. Yan yana sıralanmış olan palmetlerin yaprakları beyaz ve mavi, bej ve beyaz olmak üzere dönüşümlü olarak yapılmıştır (Moorgat, 1949).

Altıntepe duvar resminde üzerinde ağaçlar ve hayvan mücadelesi olan parçalar tespit edilmiştir. Buradaki ağaç figürü uzun bir gövde üzerinden sağa ve sola doğru simetrik çıkan 14 daldan ve dalların ucunda tomurcuk ya da kozalaktan oluşmaktadır. Dalların üzerindeki testere dişi şeklindeki çıkıntılar yaprakları ifade ediyor olmalıdır. Ağacın gövdesi mavi dalları kırmızı ve mavi, tomurcukları ise kırmızı renktedir.

Ağacın solunda geyik sağında ise aslan karşı karşıya durmaktadır. Öne doğru eğilmiş olan geyik figürünün sadece başı ve boynuzundan bir parçası korunmuştur. Açık olan ağzından dil dışarı doğru sarkmıştır. Boynuzları siyah başı kırmızı dil ise beyazdır. Aslan figürünün korunan başı ve ayakları bej renktir.



Şekil 34: Altın-tepe, Duvar Resmi.

Beyaz zeminli olan sahnenin yüksekliği 60 cm.dir. Bu frizin tüm duvar yüzeyinde en üstte yer aldığı düşünülmektedir. Bu sahne ile paralel olarak yine ağaçlar arasında bir mücadele sahnesine ait parçalar bulunmuştur. Aslanın gövdesinin önündeki ağacın gövdesi görülmektedir.

Burada aslan yakaladığı olasılıkla yavru olan geyiği ağzı ile taşımaktadır. Sırtından yakalanmış olan geyiğin başı ve ayakları aşağı doğru sarkmaktadır. Geyiğin derisine saplanmış olan aslanın dişleri görülmektedir. Geyiğin tam yuvarlak yapılmış gözünde göz bebeği siyah bir nokta şeklindedir. Geyiğin üzerinde vücut kıllarını gösteren küçük çizgicikler vardır. Sağrısı üzerinde ise çift hatlı bir üçgen motif yer almaktadır (Çevik, 1999).

Bu parçaların dışında yine aynı konuyu işleyen aslan başı, pençe ve kuyruk resimleri bulunan parçalar da ele geçmiştir. Figürler olabildiğince natüralist yapılmaya çalışılmıştır. Hayvan sahneleri Urartu sanatındaki Asur etkilerini göstermektedir. Ancak yerli unsurlar da buna katılmıştır. Basamaklı piramit, baklava dilimi motifleri Asur'da yoktur. Apadana kapısının tam yeri ile tahtın nerede durduğu bilinebilmektedir. Bu nedenle resimlerin düzenlenişi tahmin etmek zordur. Ele geçen parçalar bunu belirlemek için yeterli değildir.



Şekil 35: Teyşebani Kalesi, Bir Kaskın Üzerindeki Hayat Ağacı Motifi.

Aslan ve geyik resimleri parçalarının hepsi olasılıkla bu frize aittir. I. Tabakada yer alan tapınağın iki odasında duvar resmi parçaları tespit edilmiştir. Sütunlu büyük odada bulunan resimlerden geriye çok az iz kalmıştır.

Bu odadan ele geçen kerpiç parça üzerinde birbirine simetrik yapılmış iki tomurcuk dizisi korunmuştur. Arin-berd’de olduğu gibi tomurcukların sapları mavi renge boyalıdır. Tomurcuklar ise mavi ya da kırmızı boyalıdır. Konturlar siyah zemin ise bejdir. Avlunun yanındaki odanın resimleri ise biraz daha iyi durumdadır (Çevik, 1999).

Buradan ele geçen kerpiç parçalarında mavi, kırmızı, siyah ve bej renkler görülmektedir. Buradan ele geçen parça üzerinde Apadana’da gördüğümüz kutsal ağacı dölleme sahnesi canlandırıldığı anlaşılmaktadır. İnsan figürünün alt kısmı korunmuştur. Mavi zemin üzerine siyah boya ile çizilmiş olan figürün ayak bileğine kadar inen mantosu kırmızı, saçakları bej ve siyah renklere sahiptir. Bir eli aşağıda diğer eli dirsekten bükük olarak yukarıda olduğu anlaşılmaktadır.

Bu figürün hemen altında rozet dizinden oluşan bir bordür yer almaktadır. Bordür iki yandan siyah ve mavi renkte yapılmış iki çizgi ile sınırlandırılmıştır. Rozetler kırmızı zemin üzerine siyah boya ile çizilmiştir. Bordürün hemen altında ise üsteki çizgiye bağlı olarak tomurcuk ya da nar dizisine ait olabilecek kalıntılar vardır. Bu odada ele geçen

parçalar üzerindeki bezemeler ve figürler Apadana'daki benzerlerinden daha küçüktür. Resimlerin yapıldığı odanın büyüklüğüyle bağlantılı olarak resimler daha küçük yapılmış olmalıdır (Özgüç, 1966).

Kötü korunmuş olmasına karşın bu odadan hayvan figürleri olduğu anlaşılan bazı parçalar da ele geçmiştir. Aslan ve geyik figürleri arasında pergel ile çizilmiş daireler dikkati çekmektedir. Hayvanların hangi kompozisyon içinde oldukları anlaşılmamaktadır.

Bu parçalar üzerinde aynı zamanda daha önce farklı bir palmet türü kullanılmıştır. Kısa sapın üzerindeki ay şeklinde çizgiye birleşen dokuz palmet yaprağı görülmektedir. Yapraklar mavi zemin üzerine kırmızı ve bej, gövde ise kırmızı yapılmıştır. Başka bir kerpiç parçası üzerinde ise bu sefer iki küçük bir büyük üç palmet görülmektedir. Bu odadaki resimler Apadana'dan çok Arin-berd resimleri ile daha çok benzerlik göstermektedir. Bina ve resimler III. Sarduri dönemine (M.Ö. 765-753) ait olmalıdır.

Urartu kentlerinden ele geçmiş duvar resmi buluntuları şaşırtıcı bir şekilde ortak özellikler göstermektedir. Aksiyal simetri, rozetler, palmetler, demonlar, kalkanlar, narlar ve bunların sıralanması her yerde aynı şekilde görülebilmektedir. Altıntepe'de kerpiç duvar üzerine önce ince bir balçık sıva sürülmüş, daha sonra beyaz ve kısmen mavi badana uygulanmıştır. Bunun üzerine fırça ve pergel yardımıyla motiflerin konturları belirlenmiştir. Dört duvarın da aynı şekilde boyanmış olması aksiyal simetrisinin yaratılmasında önemli bir rol oynamaktadır (Özgüç, 1966).

Bezemeler, tabandan 1.50-1.60 m yüksekte başlamaktadır. Frizlerin yüksekliği ve planlaması önceden belirlenmektedir. Resimlerin sıva tabakası kuruduktan sonra yani "al secco" tekniğinde boyandığı anlaşılmaktadır. Renkler beyaz, siyah, mavi, kırmızı, bej ve az da olsa yeşildir (Bingöl, 1997).

2.10. Mezopotamya Uygarlıkları Resim Sanatı

M.Ö. 2000 yıllarında Arap yarımadasından göç eden kavimler Akdeniz kıyılarına ulaşmışlardır. Batı Samiler olarak bilinen bu kavimler Mezopotamya'ya gelerek burada var olan Sümer-Akad kültürüyle bütünleştiler. Burada Sümer-Akad hakimiyetinde yaşadıkları sonradan Samilerin Amurnu kolu Babil'i kurmuş, M.Ö. 19. yüzyılda krallık haline

getirmişlerdir. Coğrafi konumun uygun olmasıyla gelişen Babil, M.Ö. 18. yüzyılda Mezopotamya'yı hakimiyeti altına almıştır. Babil krallarından en önemlisi olan Hammurabi Mezopotamya'yı birleştirmekle kalmamış, ülke sınırlarını batıda Akdeniz'e kuzeyde Toros Dağları'na, güney doğuda İran'a kadar genişletmiştir. Babilliler, Sümer-Akad geleneklerini devam ettirmelerine karşın sosyal ve kültürel alanda köklü değişiklikler yapmışlardır (Mekhitarian, 1978)

M.Ö. II. binyılda Mezopotamya'da oluşan diğer bir kültür ise Asurlardır. Asur ülkesinin çekirdeğini günümüzde Irak sınırları içinde kalan ve Musul havzası boyunca uzanan topraklar oluşturur. M.Ö. II. binyılın ikinci yarsından itibaren Yakın Doğu'nun en güçlü siyasi örgütü haline gelen Asur'un sanatı; Eski Asur (M.Ö. 1900-1350), Orta Asur (M.Ö. 1350-1000) ve Yeni Asur (M.Ö. 1000-610) olmak üzere üç ana döneme ayrılmaktadır (Sevin, 1991).

Asur sanatı gerçek özgünlüğüne Yeni Asur Dönemi'nde kavuşmuştur. Eski Asur Dönemi'nde sanat, önce Sümer, Akad ve daha sonrada Hurri-Mitanni sanatlarının etkisi altında kalmış, taşra sanatından daha ileri gidememiştir. Orta Asur Dönemi, Asur sanatının şekillenmeye başladığı evredir. Bu dönemde bölgesel olmaktan çıkıp İmparatorluk sanatı haline gelmeye başlamıştır. M.Ö. 14. yüzyılda Mitanni etkisinden kurtulan Asur sanatının ilk kıvılcımları Yukarı Dicle Bölgesi'ndeki mühürcülükte görülür. M.Ö. 13. yüzyıla gelindiğinde artık kendi stilini bulmuştur.



Şekil 36: Mari Sarayı, Duvar Resmi.

Fırat'ın batı tarafında bulunan Mari (Tel Harri) M.Ö. 3000 yılın başlarında kurulmuştur. Önemli bir kent devleti olan Mari'nin yöneticileri Fırat boyunca yapılan ticaretin kontrolünü ellerinde tutmuşlardır. M.Ö. 19. yüzyılda Asurlu Şamşi-Adad kenti ele geçirerek Amurlu yöneticileri sürmüş, yerine kendi oğlu Yasmah-Adad' kral yapmıştır. Şamşi-Adad'ın M.Ö. 1780 yılında ölümünden sonra Amurlular kenti tekrar ele geçirmişlerdir. M.Ö. 1757 yılında Hammurabi sarayı ve kenti yıkmıştır. Yıkılan kent terk edilmiş ve üzerine yeni yerleşimler gelmemiştir. Böylece korunan Mari Sarayındaki resimler (M.Ö. 2000-1700) Mezopotamya Bölgesi'nin bilinen en eski duvar resimlerini oluşturmaktadır (Brödner, 1980).

Mari Sarayının resim sanatına ait kalıntıları sadece Zimrilim'in ve Hammurabi'nin saltanat dönemlerindeki resim sanatının durumunu değil aynı zamanda biraz daha erken bir evreyi yani Şamşiadad ve oğlu Yasmahaddu çağını da aydınlatmaktadır (Frankfort, 1954).

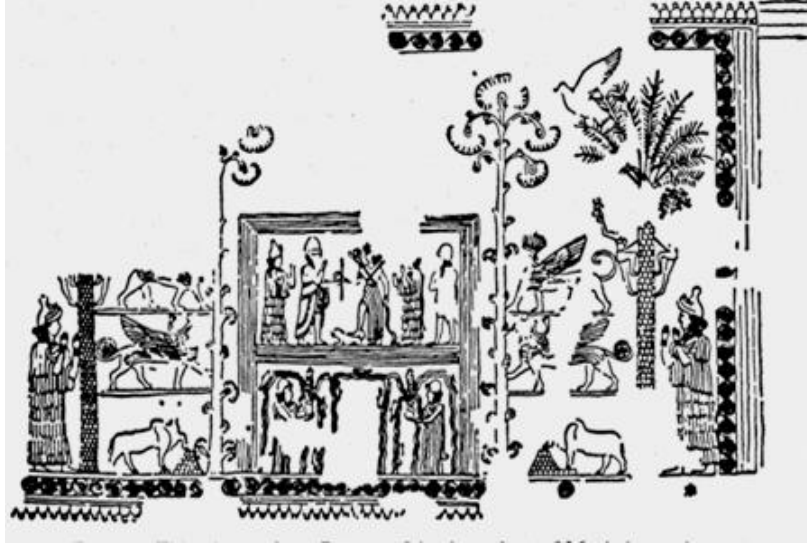
Eski Babil dönemine ait bilinen bu en erken duvar resimleri, olasılıkla Eski Asur ile beraber ortaya çıkmıştır, ne yazık ki bunlar, özellikle duvarların yüksek kısımlarında yer almaları nedeniyle çok tahrip olmuşlardır. Duvar resimleri dağılmış olmalarına rağmen, 106 no.lu avlunun dört duvarını veya başka pek çok mekanı kaplayan genel kompozisyona bakılarak resimlerin konuları hakkında fikir ileri sürülebilmektedir.

Yasmahaddu devrinin en çok tanınmış iki parçasında da olasılıkla bizzat rahiplik görevini üstlenen kralın önderliğinde gerçekleştirilen boğa kurban etme konusunu yansıtan eski bir sahne canlandırılmıştır. M.Ö. 2040-1870 yıllarına tarihlenen bu eserler net bir kült konusunu yansıtan en iyi örneklerdir. Burada görülen parça, avlunun güney duvarında yer alan uzun bir kurban alayını göstermektedir.

Halep Milli Müzesinde yer alan parçada Rahip veya kurbancı bir boğayı urganından ve burun halkasından çekerek getirmektedir. Konturlar siyahla boşluklar beyaz, siyah, sarı ve kırmızı kahverengi arasında değişen tonlarda doldurulmuştur. Diğer parçalarda ayrıca mavi ve aşı boyası da görülür (Moorgat, 1985).

Bu çağda ressamlar dinsel ve mitolojik konuların yanı sıra Mısır'da olduğu gibi kraliyet ideolojisine hizmet edecek motiflere de yer vermişlerdir. Buna örnek olarak 106 no.lu avlunun batı duvarının süpürgelik kısmındaki kırık bir parçada, bir kral veya yüksek bir memur, etek uçları çift yumurta friziyle süslü kuyruk-kemerli bir manto giymiş vaziyette canlandırılmıştır.

Silahlı olarak betimlenmiş kral figürü askeri bir sahneyi göstermesinin ötesinde Yasmahaddu'nun yaşamında büyük bir kumandan olduğunu ve resim sanatına verdiği değeri de yansıtmaktadır (Hrouda, 1992).



Şekil 37: Mari Sarayı Duvar Resmi, Zimrilim'in Kutsanması.

Mari Sarayı 106 no.lu avluda halı havasındaki duvar resminde, Mari'nin son kralı Zimrilim'in kutsanması ana temayı oluşturur. Kutsama olayı klasik bir liderlik sembolü olarak verilmiştir. Su tanrıları da sahnede yer almıştır. Yan sahnede mitolojik yaratıklar hurma toplar durumda gösterilmişlerdir.

Yasmahaddu'nun duvar boyunca uzanan frizindeki konularda çeşitlilik söz konusudur. Din görevlisinin kutsama sahnesinde kenarlar püskül şeklinde bezemelerle çerçevelenmiştir, böylece bir halı imitasyonundan söz edebilir. Yasmahaddu evresine ait olan ve ahşap çerçeve içeren 'retable' olarak adlandırılan sahne de duvar halısı özelliği taşımaktadır.

Tel Abiad sarayının bölümlerinde sadece geometrik motifler bezeme olarak uygulanmıştır. Olasılıkla memurları gösteren, yürüyen erkek figürlerinden oluşan bir friz sarayın mekanlarını süslemektedir. Bu friz, çizgi bezemelerle çerçevelenmiş ve birbiriyle bağlantılı dörtgen resim alanlarının bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Resimler, duvarları ve kapı köşelerini korumak için asılan bir duvar halısı etkisi yaratmaktadır.

Bu resimlerde iki tip görülmektedir: ilki başı açık uzun giysili, uzun saçları arkada toplanmış, uzun sakallı tiplerdir. İkinci tip kemerli, önde ve yandan kapanacak zarf

modelinde uzun bir gömlek giymiştir başta ise yüksek fes şeklinde bir başlık bulunmaktadır. Bu resimler Toroslar ve Zagros arasındaki bölgede Mitanni kaynaşmasının bir kanıtı kabul edilebilir.



Şekil 38: Suriye, Tel Halaf, Geometrik Stilizasyon Seramik.

Nuzi’de kuvvetli bir şekilde geometrize edilmiş olan Bukranion, Tel Halaf’ta bulunmuş kalkolitik seramiklerde görülen çok eski bir semboldür. Boğa başı geometrik bir eleman gibi algılanmaktadır (Moorgat, 1985).

2.11. Hellen Uygarlığı Resim Sanatı

Yunan sanatı Girit’de Minos, Yunanistan’da Miken ve Anadolu’da İyon uygarlıklarının etkisi ile ortaya çıkmıştır. Batı Anadolu’da kurulan şehir devletlerinin oluşturduğu kültür, Yunan sanatına öncülük etmiştir.

İyonya Ekolü; Anadolu’nun Batı bölgesinde ve Ege adalarında yaygın olarak görülen bir üsluptur. Bu üslupta yapılmış olan heykeller, daha çok tapınaklara giden caddelerin iki yanında, ayakta ya da oturur biçimde yer almışlardır. Sisam’da bulunan ve tanrıça Hera’ya armağan edildiği sanılan heykel iki kat örtüden oluşan bir giysi içinde yer almış ve vücudu yukarıdan aşağıya doğru incelererek bir sütun gövdesi gibi yuvarlatılmıştır (Hrouda, 1992).

Hellenistik dönemde, klasik üslupta gördüğümüz ideal özellikler yerine; realist bir anlatım ele alınmıştır. Heykellerde doğal anlatımlar ve portre sanatı gelişmiştir. Figürlerde hareket, coşku, hüznün, şiddet ifadelerine yer verilmiştir.



Şekil 39: Sisam’da Bulunan ve Tanrıça Hera’ya Armağan Edilen Heykel.

Şekil 40: Karadeniz Ereğlisi, Tyran Başı, M.Ö. 530, Doğu Helen Portre Sanatı.

Abartılı formlar, ışık - gölge ve dramatik anlatımla heykellerin etkileme gücü ön plana çıkarılmıştır. Bergama’da bir heykel okulu kurulmuştur. Realist görüşe uygun olarak; yazarların, devlet adamlarının, düşünürlerin portreleri yapılmıştır (Pekman, 1967).



Şekil 41: İstanbul Arkeoloji Müzesi, İskender Lahdi.

İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bulunan İskender Lahdi kabartmalarında; lahitin bir yüzünde savaş sahnesi, diğer yüzünde İskender'in aslan avı sahnesi yer almıştır. Figürler hareketli ve mücadele halinde gösterilmiş, yüzlerde duygu ifadeleri belirtilmiş ve vücutlar ayrıntılı olarak işlenmiştir (Frankfort, 1954).

Hellen resim sanatının yaratıcıları konusunda çeşitli bilgiler olsa da Plinius, başlangıçta insan figürünün sadece gölge şeklinde verildiği konusundaki ortak fikre katılmaktadır. Bu anlatım geometrik ve M.Ö. 7. yüzyıl vazolarındaki figürlü resimlerle örtüşmektedir. Yazar ayrıca, monokrom olarak adlandırılan tek renk tekniğinden bahsettikten sonra resimde çizgilerin kullanımını Mısırlı Philokles veya Korinthli Kleanthes'in bulduğunu, ilk uygulayıcıların ise Korinthli Aridikes ve Sikyonlu Telephanes olduğunu belirtmektedir.

Korinthli Ekphantos'un figürlerin konturlarını boyayan ilk kişi olduğunu söyler. Ayrıca kadın bedenini beyaza boyayan ilk ressamın Atinalı Eumares olduğunu, bunu M.Ö. 6. yüzyılın ortalarında gerçekleştirdiğini söylemektedir. Kleonaili Kimon'un, farklı pozisyonlara sahip insan başları çizdiği, eklem yerlerini ve giysi kıvrımlarını belirttiği söylenmektedir. Anlatılan özellikler M.Ö. 6. yüzyıl son çeyreğine ait erken kırmızı figürlü resimlerle uygunluk göstermektedir (Mellaart, 2003).



Şekil 42: Polygnotos M.Ö. 5.yy., Vazo Resmi.

M.Ö. 5. yüzyılda, Pers Savaşlarından sonra çalışmış olan Thasoslu Polygnotos'un ismini antik kaynaklardan öğrenmekteyiz. Delphoi'daki Knidos toplantı yapısının (lesche)

Polygnotos'a ait duvar resimlerinden Iliupersis (Troia'nın düşüşü) ve Nekyia (Odysseus'un yeraltına gidişi) konulu iki tanesi, Pausanias tarafından M. S. 2. yüzyılda görülmüş ve ayrıntılı olarak tanıtılmıştır. Aristoteles de, Polygnotos ile M.Ö. 5. yüzyıl sonlarında yaşamış olan Zeuxis'i karşılaştırmakta, Polygnotos'un hüznü yansıtmadaki başarısını vurgulamaktadır (Hrouda, 1992).

Çok renkli kompozisyonlar ve kadın figürlerinde şeffaf giysiler, renkli başlıklar ve gülümseme ifadesi verecek şekilde dudakların dışları göstererek aralık yapılması da yine Polygnotos'a ait bir özelliktir (Brödner, 1980).

M.Ö. 430-400 yıllarında yaşadığı tahmin edilen Apollodoros, Plinius tarafından "nesnelere gerçeğin görünüşünü katan ilk ressam" olarak nitelendirilmektedir. Plutarkhos'a göre ise Apollodoros'un başlıca buluşu, gölge ve derinlik kavramları ile arı renkler yerine, birbirleriyle karıştırılmış renklerdir.

Apollodoros'un daha genç çağdaşları olan Herakleialı Zeuxis ile Ephesoslu Parrhasios kendilerinden öncekilerin yarattığı sanat kavramlarını daha da geliştirerek sürdürmüşlerdir. Quintilianus, Zeuxis'in ışık ve gölge kurallarını bulduğunu, Parrhasios'un ise ince ve duygulu çizgi düzeni kurmaya çalıştığını söylemektedir.



Şekil 43: İzmir, Bergama Zeus Sunağı.

Kos adasındaki Asklepios tapınağı için Antigonos ve Aphrodite Anadyomene tabloları yaptığını yine Strabon'dan öğrendiğimiz Apelles, Büyük İskender'in de saray ressamı olan ve onun da birçok resmini yapan dönemin en ünlü sanatçısıdır. Bu dönem ressamlarının gerçekçi özelliklerinin hayranlık uyandırması da Plinius'un değindiği konular arasındadır (Moorgat, 1985).

Doğa manzaralarını içeren resimler Hellenistik çağda yapılmaya başlanmıştır. Vitruvius, eski ressamların gerçekçi bir üslupla limanlar, burunlar, deniz sahilleri, nehirler, çeşmeler, boğazlar, tapınaklar, bahçeler, dağlar, sürüler ve çobanlar resmettiklerini, görkemli bir şekilde tasarlanmış olan resimlerde arka plandaki manzaralarla birlikte tanrı figürlerine ve Troia savaşları, Odysseus'un seyahatleri gibi mitolojik konulara yer verdiklerini anlatmaktadır. Vatikan Müzesi'nde korunan Odysseus resimleri olasılıkla bu tür Hellen manzara resimlerinden birinin Roma devri kopyasıdır (Akurgal, 2002).

Halikarnassoslu Dionysios, eski resimlerde renklerin sade olduğunu, ton çeşitlemelerinin olmadığını, ancak çizgi düzeninin ustalıkla yapılması nedeniyle resimlerin çok yönlü bir anlam kazandıklarını belirtmektedir. Yazar, yaşadığı Augustus çağı resimlerinde ise bu arı işçiliğin kaybolmasından yakınmaktadır.

2.12. Erken Dönem Hristiyan Sanatı

Hristiyanlığın yayılmaya başladığı MS 1. yüzyıl ile çeşitli ülkelerce resmî din olarak kabul edildiği MS 4. yüzyıla kadar geçen süre içinde ortaya çıkan sanata Erken Hristiyan sanatı denir. Erken Hristiyan sanatı, Roma sanatı ile ilişkilidir ve Romalıların egemen oldukları topraklarda (Anadolu, Yunanistan, Mısır, İtalya gibi) ortaya çıkmıştır.

Bu döneme ait olan Silifke-Mersin karayolunda, Narlıkuyu Köyü yakınlarında İ.S.4.yüzyıldan kalma bir Roma hamamının mozaikli tabanı günümüze kadar korunmuştur. Cennet-Cehennem obrukları yöredeki diğer bir çok obruk gibi antik dönemde kutsal konumdadır. Obruklar, doğal çöküntülerle oluşmuş, dik yamaçlı, çok büyük ve derin çukurlardır. Narlıkuyu'da ana yoldan kuzeye ayrılan kıvrımlı yolun 2 km ötesinde önce antik bir kentin kalıntılarına sonra Zeus Tapınağına ve çok tanrılı inanca göre kutsal sayılan bu iki obruğa rastlanır (Öney,1998).

Bu yöredeki Korykos kenti, adını Korykos Burnundan almıştır. Kent, Korykos Burnu

üzerinde ve anakaranın bitişik yöresine yayıldığından bir kıyı kentidir. Korykos kentinin kuruluş tarihi bilinmemekle birlikte hellenistik çağda, bergama krallarından birinin kenti kurduğu sanılmaktadır. Kent, Roma İmparatorluğunun egemenliği döneminde önem kazanmış, ancak altın çağını erken Hristiyanlık döneminde (Geç Roma, Erken Bizans) yaşamıştır (Eyice, 1960).



Şekil 44: Mersin, Narlıkuyu, Üçgüzeller Mozaïği.

Narlıkuyu koyunda hemen deniz kıyısında bulunan hamam 4.yy Roma dönemine aittir. İmparatorluk yönetiminde etkin bir kişi olan Poimenios tarafından yaptırıldığı bilinmektedir (Avcı, 2003).

Cennet obruğu içindeki yeraltı deresinin denize ulaştığı yerdeki tatlı su kaynağından yararlanılarak burada yaptırılan hamamın yıkanma bölümünün tabanında yarı tanrıça üç kız kardeş tasvir edilmektedir. Baskın renkleri beyaz, siyah, kahverengi ve sarı olan mozaikte Zeus'un kızları Aglaia, Euphrosyne ve Thalia çıplak olarak kumru ve keklükler arasında dans ederken görülmektedir (Eyice, 1960).

Hristiyanlığın ortaya çıktığı ve gizli gizli yayıldığı yıllarda, putperest Romalıların baskısından kaçan ilk Hristiyanlar, çeşitli bölgelerde (Anadolu, Roma) toprak altını oyarak yeraltı kentleri yapmışlar ve buralarda saklanarak yaşamlarını sürdürmüşlerdir. İlk

Hristiyanların sığındıkları bu yer altı mezarlarına katakomp denir. 4. yüzyıldan sonra yerlerini kiliselere bırakan katakomplar dinsel ziyaret yerlerine dönüşmüştür.

Mimarlık alanında ilk Hristiyanların yaptıkları diğer önemli bir tür de yer altı kentleridir. Anadolu’da Kapadokya yöresi-Nevşehir, Niğde, Aksaray, Kayseri de bu kentlerin en önemlileridir (Eravşar, 2004).



Şekil 45: Niğde, Gümüşler Manastırı.

Derinkuyu ve Kaymaklı yer altı kentleridir. Bu yer altı kentleri çeşitli dehlizlerle birbirine bağlı yer altı katlarından oluşmaktadır. Kapadokya yöresinde yaşayan insanlar yeni binalar kurmak yerine, kayaları oyarak çeşitli mekânlar oluşturmuşlardır. Bunun nedeni, ana malzeme olan “tüf” taşının kolay işlenmesidir. Ayrıca insanların Hristiyanlığın ilk dönemlerinde putperest Romalıların baskılarından kaçıp saklanma gereğini duymaları da bu konuda etkili olmuştur (Öney,1998).

MS 1. yüzyıldan sonra katakomplarda yaşayan ilk Hristiyanlar, bu yapıların duvarlarını Hristiyanlıkla ilgili çeşitli resimlerle süslemişlerdir. Ancak üzerlerindeki baskıdan ötürü duygularını, bu resimlere tam olarak yansıtamamışlar; Hristiyanlığın sembolü olan birtakım simgelerle anlatmışlardır. Bu simgelerin en çok kullanılanları; güvercin, tavus kuşu, balık, kuzu, iyi çoban, çiçekli bahçe, gemi motifleridir. İyi çoban motifi, koyunları güden ya da omzunda kuzu taşıyan İsa’yı betimlemektedir (Kuban, 2002).

Üzerlerindeki baskıdan ötürü duygularını sembollerle anlatan ilk Hristiyanların ortaya koyduğu bu sanat sembolik bir sanattır (Kuban, 2002).

Erken Hristiyan sanatının gelişmesinde Kapadokya yöresinin etkisi oldukça önemlidir. Bu yörede yapılan birçok manastır, kilise, şapel ve evlerin duvarlarına yapılan resimler Bizans resim sanatının öncüleri olmuştur (Avcı, 2003).



Şekil 46: Kapadokya, Kilise Duvar Resmi.

Kapadokya'daki yapıların duvarları, çeşitli freskolarla süslenmiştir. Bu freskolarla Hristiyanlığın çeşitli konuları, zengin bir tarzda ancak basit şekillerde işlenmiştir.

Bir güvercini, dua eden bir figürü gösteren resimlerde estetik kaygıdan çok yeni bir din görüşünü en yalın bir biçimde yansıtmaya kaygısı ön plandadır. Bu freskolar, daha sonraları konular değişmeden (teknik gelişmesiyle) İstanbul'daki çeşitli yapıları süsleyen duvar resimlerinin öncüleri olmuştur (Eyice, 1960).

4. yüzyıldan itibaren Erken Hristiyan resim sanatında gelişmeler olmuş, Hristiyanlıkla ilgili konular serbestçe işlenmeye ve bunun yanı sıra günlük yaşamla ilgili konulara da yer verilmeye başlanmıştır (Bakırer, 2002).

2.13. Bizans İmparatorluğu Resim Sanatı

Roma İmparatorluğu'nun ikiye ayrılması (395) ile doğu bölgesine egemen olan Bizans, Orta Çağ boyunca Avrupa'nın ve Hristiyan dünyasının en büyük devletlerinden biri olmuştur. Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ile Bizans İmparatorluğu'nun etkisi daha da artmıştır. Bizans İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul (Konstantinopolis)'dur.

313 yılında Milano Fermanı ile Hristiyanlara ellerinden alınan tüm hakların, Roma İmparatoru Konstantin tarafından verilmesiyle birlikte Bizans sanatında önemli gelişmeler olmuştur. Bu tarihten sonra ortaya çıkan sanat Bizans sanatıdır.

Bizanslı sanatçıların amacı dini ve imparatoru yüceltmektir. Bu nedenle yapıtlarında isim kullanmamışlar ve yapılarda dinsel süslemeye önem vermişlerdir.

MS 4. yüzyılda gelişmeye başlayan Bizans sanatı, 6. yüzyılda imparator Jüstinianus (Jüstinien) Döneminde en parlak zamanını yaşamıştır. 12. yüzyıla kadar süren bu parlak dönem devlet yönetiminin zayıflaması ve toprak kaybedilmeye başlanması ile gerilemeye başlamıştır (Eravşar, 2004).

Bizans sanatı, bir yandan İlk Çağ Roma sanatından diğer yandan da yayıldığı topraklar üzerinde daha önce var olan uygarlıkların (Anadolu, İran, Mısır, Yunanistan, İtalya) sanatından etkilenmiştir. Ancak Bizanslı sanatçılar, tamamen bu uygarlıkların sanatlarını taklit etmemişler, zamanla kendi sanatlarını oluşturmuşlardır (Öney,1998).



Şekil 47: İstanbul, Ayasofya Duvar Resmi.

Bir yandan klasik düzenler, bazilikalar ve merkezî planlı yapı biçimi, antik örge ve düzenlemeler gibi Helenistik Roma sanatı öğeleri, bir yandan da tuğla kubbeli yapı, bezemeler ve yüzeysel sanat üslubu, soyutlama ve mistik anlatım gibi Sasani sanatı öğeleri Bizans sanatı içinde özümlemişlerdir.

Bizanslılarda resim sanatı oldukça gelişmiştir. Hristiyanlığı yaymak için kullanılan resim sanatında en çok mozaik ve fresko tekniği (yaş duvar sıvası üzerine kireç suyunda eritilmiş madenî boya ile resim yapma tekniği) kullanılmıştır. Bunlardan başka ikonalar (genellikle Meryem ve azizlerin yer aldığı ahşap levha resimleri), minyatürler (kitap resimleri) ve kumaş resimleri de resim sanatı örneklerindendir.

Bizanslılar çeşitli kiliselerin, şapellerin, sarayların duvarlarını süslemek için resim sanatından yararlanmışlardır. Resim yaparken teknik olarak mozaik tekniğini yeğlemişlerdir. Çünkü bu tarzda yapılan resimler, bulundukları yapılar yok olsa bile yüz yıllarca bozulmayarak varlıklarını korurlar (Avcı, 2003).

2.13.1.Orta Bizans Dönemi Resim Sanatı

Kiliselerde dinsel betimlemelerin yeniden kabul edilmesinden (842), IV. Haçlı Seferi ile İstanbul'a gelen Latinlerin istilasına kadar süren Orta Bizans Döneminde, sanat kilisenin yönetimi altına girmiştir. Bu dönemde resim sanatı, kilisenin belirlediği kurallar içinde gelişme göstermiştir (Bakırer, 2002).



Şekil 48: Kapadokya, Çarıklı Kilisesi.

Mozaik ve freskolardaki zengin bezemeli giysiler içindeki figürler, cepheden ve yüzeysel olarak betimlenmiştir. Zemin, altın yaldızlıdır. Düzenlemeler, simetrik ve durağandır. Kişiler belli bir hiyerarşik düzen içinde yerleştirilmiştir.

Bu döneme ait resim örnekleri İstanbul'da Ayasofya'da bulunmaktadır. Ayrıca Kapadokya yöresindeki Elmalı, Çarıklı, Tokalı ve Karanlık kiliselerinde de Hristiyan dini ve İsa'nın yaşamı ile ilgili birçok resim örneği vardır (Eravşar, 2004).

2.13.2.Son Bizans Dönemi Resim Sanatı

Son Bizans döneminde yapı etkinlikleri ekonomik nedenlerle sınırlı kalmış, daha çok eski kiliselerin onarılması ya da bunlara ek şapeller yapılmasıyla yetinilmiştir. Bu dönemin başlıca yapıları; Hagios Andreas Kilisesi (Koca Mustafa Paşa Camisi), Theotokos Pammakaristos (Fethiye Camisi) ve Khora Kilisesi'ne (Kariye Camisi) eklenen yan şapelle iç ve dış nartekslerdir (Avcı, 2003).

Bu yapılar içinde bezeme açısından en zengini Khora Kilisesi'dir. Yüksek bir devlet görevlisi olan Theodorûs Metokhites'in 1315'te yaptırdığı bu bezemeler Bizans sanatının en değerli örnekleridir. Narteksler mozaik, yan şapel ise fresklerle bezenmiştir.



Şekil 49: İstanbul, Khora Kilisesi.

İsa ve Meryem'in yaşamı nartekslerde, Tevrat'tan çeşitli sahneler, Son Yargı, Mahşer, İsa'nın Dirilişi gibi konular yan şapelde anlatılmıştır.

Resim sanatı Son Bizans döneminde kilisenin katı dogmacılığından kurtulmuş, yeniden antik sanatın doğalcı yaklaşımına dönmüştür. Resme mekân, kütle, hacim, hareket ve perspektif gibi yeni kavramlar girmiştir (Bakırer, 2002).

Plastik değerler artmış ve insan figürleri gerçekçi bir anlatımla biçimlendirilmiştir. Khora Kilisesi fresk ve mozaikleri Bizans Rönesansı'nın başlangıcı sayılmaktadır.

III. BÖLÜM

3. İSLAMİYET ÖNCESİ İNANÇ SİSTEMLERİNİN TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ

Türkler; tarihleri boyunca birbirinden farklı birçok dinin veya inanç sisteminin etkisi altında kalmıştır. Orta Asya'daki en eski Türk topluluklarının inanç sistemleri atalar kültü, tabiat kültleri ve Gök Tanrı kültü olmak üzere üçlü bir din anlayışından oluşmaktadır.

Atalar kültü, Şamanizm ve Maniheizm Türkler arasında toplumsal varlığını uzun zaman devam ettirmiştir. İslamiyet, VII. Yüzyılda yayılmaya başlamış, Türklerin bu yeni dine geçişleri de aynı yüzyılda başlamış ancak, X. Yüzyılda tamamlanmıştır (Turan, 1994).

3.1. Türk Kültüründe Kamlık Geleneği

Şamanizm, Türklerin ve çevrelerindeki toplulukların, İç Asya ve Orta Asya'da yaşadıkları bölgelerde milattan önceki yıllardan bu yana uyguladıkları Şaman ya da Kam olarak isimlendirilen din adamları aracılığı ile gerçekleştirdikleri bir inanç ve uygulamalar bütünüdür. Şamanlık geleneğinin, oluşum süreci açısından Mezopotamya ve Sümerlerden 20.000 yıl kadar öncesine dayandığı varsayılmaktadır. Herhangi bir kurucusu veya kutsal kitabı bulunmamaktadır (Kurtoğlu, 2007).

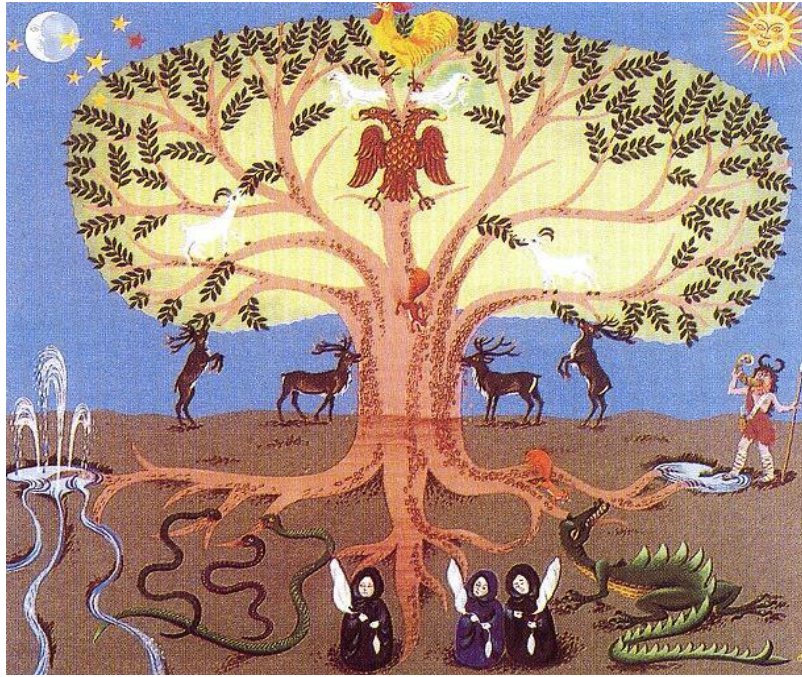
Bayat (2006, s.12): “Şaman, insanları doğa ile barışık halde yaşamaya çağıran, canlı ve ruhu olan doğayı tahrip etmeyi önleyen, iyileştiren (tıpkı otacı gibi), ruhların ağzı ile konuşan (büyücü gibi), ritüelleri yöneten (din görevlisi gibi) kişidir.” demektedir.

Etimoloji araştırmaları Şaman sözcüğünün Tunguz dilindeki “Saman” dan geldiğini ortaya koymuştur. Bu sözcük bazılarına göre de “ruhlarla desteklenmiş adam” olarak tanımlanmıştır. Ayrıca gelecekte haber verme, büyü yapma, ruhlarla ilişki kurma,

hastalıkların iyileştirilmesi de Şaman sözcüğü ile tanımlanmıştır. Şamanlığın doğaya tapma, doğaüstü ruhlara inanmaya yönelik bir din olduğu da belirtilmiştir (Yücel, 2000).

İslamiyet öncesi, Türklerin inanç sisteminde, dünya; gök, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Yukarıdaki dünyayı “Aydınlık Alem”i Tanrı Ülgen ile ona bağlı iyi ruhlar temsil etmekteydi. Türkler başlangıçta doğrudan göğe tapmışlardı. “Gök Tengri” demişlerdi; o zamanlar gök mavi demekti, Tengri’de gök. Sonradan Tengri, Tanrıya dönüşerek “Allah” anlamında kullanıldı. Mavi demek olan Gök de semanın yerine geçti. Gök Tengri çeşitli Türk kavimlerinde Ülgen, Kuday ya da Kayrakan diye anıldı.

Büyük yaratıcı Ülgen sadece iyilik ederdi. Dokuz kızı, yedi oğlu ve kendisi gibi iyi yardımcı ruhları vardı. Kızları “Ak Kızlar” diye anılırdı. Oğullarının her biri (Karşıt, Pura, Kan, Karakuş; Kartal, Paktı Kan, Yajıl Kan, Burça Kan, Er Kan) göğün bir katındaydı. Yardımcı ruhlar da Ülgen’le insanlar arasında elçilik yapar, Kam’ın yukarı dünyaya yaptığı yolculukta ona rehberlik ederlerdi (İnan, 1976).



Şekil 50: Üç Alem ve Yaşam Ağacı.

Yeryüzünü, “Orta Dünya”yı ise insanlar oluşturmaktadır. Yeryüzünde, yer ve su tanrıları vardır. İnsana benzetilen yer-su ruhlarının genel adı “sahip”tir. Çünkü bunlar belirli bir yerin adıdır. Bundan dolayı dağ, ırmak, göl adları birer coğrafi adlandırmadan ibaret değil

aynı zamanda o yerin sahibi olan ruhların adlarıdır. Her ırmağın ya da gölün ruhu bulunduğu bölgeyi korur ve o bölgede hüküm sürer (Şener, 2003).

Yeraltı alemini “Aşağıdaki Dünya”yı Tanrı Erlik ile ona bağlı yardımcı kötü ruhlar oluşturmaktadır. Erlik insanlara her türlü kötülüğü yapardı; hastalık, felaket, ölüm, afet hep onun ya da yardımcılarının eseri idi. Dokuz oğlu (Karaş, Mattır, Şingay, Kömür Kan, Badışbiy, Yabaş, Temir Kan, Uçar Kan, Kerey Kan) ve dokuz kızı ile yardımcı ruhları vardı. Kızlara Kara Kızlar denirdi. Kızlarından ikisinin adı Sekiz Gözlü Kıştey Ana ve Erke Solton (Sadece ikisinin adı tespit edilmiş)’du. Bu kızlar Kam’a yolunu şaşırtmak isteyen “utanmaz maskaralar” olarak tanınırdı (Yörükan, 2006).

Tüm bu ruhlar, Tanrılar ve insanlar arasında aracılık yapmaksa, bazı tanrısal nitelikler ve gizli bilgiler taşıdığına inanan Kam’ın görevidir. Tüm Kamların güçlü sezgileri ve geniş hayal güçleri vardır. Derin bir coşkunluğa kapılarak kendinden geçer, bütün gökleri (göğün katları) ve yeraltını gezdiğine, oradaki ruhların yaşayışlarını gördüğüne gizli âlemlerin sırlarına vakıf olduğuna inanır(Kafesoğlu, 1980).

Tanrılar ve ruhlar alemiyle somut ilişkiler içerisine giren Kam, birçok ruha sahip olur. Çoğunlukla hayvan biçiminde düşünülen ruhlar; ayı, kurt, geyik, tavşan, çeşitli kuşlar (özellikle kartal) baykuş, karga suretinde görünebilirler. Ayrıca, böcek, ağaç, toprak, ateş olarak da belirebilirler Kam gerektiğinde tüm bu yardımcı ruhları her nerede olurlarsa olsunlar çağırabilir. Bu çağırışı da davul ya da tef yardımıyla yapar (Perin, 2007).



Şekil 51: Şaman Kıyafeti ve Davulu.

Şamanlıkta Kamlar, Ak Kam ve Kara Kam olarak sınıflandırılırlar. Altaylılar “Ak Şaman” ve “Kara Kam”, Yakutlar ise “ayı oyun” (iyi şaman) ve “abası oyun” (şeytani kam) demişlerdir. Ak Şamanlar şaman cübbesi ve külâhı taşımazlar, davul kullanmazlar. Kötü ruhlara ve karanlık tanrılarına ayin yapmazlar, kanlı kurbanlar vermekten sakınırlar. Ancak gündüzleri aydınlık ruhlar şerefine kansız kurban ayin ve törenleri yaparlar.

Ak Kamlar halk tarafından çok sayılmalarına rağmen Kara Kamlar kadar iş görmezler. Ayin yaptıracak olanlar daha ziyade kara kamları tercih eder. Bunun sebebinin aydınlık dünyası tanrılarının insanlara az tehlikeli olduğuna inanmaları olarak düşünülebilir. Şamanlar daha ziyade karanlık dünyası tanrılarından korkarlar, Kara Kam vasıtasıyla onlardan kurtulmaya çalışırlar (İnan, 1972).

3.2. Hunlardaki İnanç Sistemlerinin Resim Sanatına Etkisi

İç Asya’da çeşitli kültürlerin gelişmeleri arasında, yaklaşık olarak M.Ö. VI. yüzyılda; Hiung-nu’lar (Hunların ataları), yeryüzündeki ilk göçebe imparatorluğunu kurmuş, büyük istilalar başarıp, geniş kitlelere hükmetmiş ve en önemlisi kendilerine özgü bir sanat yaratmışlardır (Perin, 2007).

İç Asya’nın uçsuz bucaksız bozkırlarında dağınık göçebe halde yaşayan Hunların sanata olan eğilimleri basit bir oyundan ibaret değildir. Sanatçılar, konuları değişik açılardan görmekle ve belli kalıplar üzerinden işlemekle geleneksel sembolizme zorlanmışlardır. Bozkırda gelişen “hayvan üslubu”nun Orta Avrupa’ya ve Ön Asya’ya kadar yayılmasının nedeni Hunların atalarının, tabiatüstü kuvvetlere karşı olan eğilimleridir (Diyarbakırlı, 1969).

Hayvan üslubunun ortaya çıkışı dini inanış ve anlayışlarda saklıdır. Bütün bunlar Gök-Yer-Su ve atalarla ilgili oluşturulan dini sisteme dayanır. Zamanla Şamanizm de önemli bir kaynak olmuştur. Bunlara bağlı gelişen mitoloji ve kozmoloji hayvan tasvirleri yapılmasına etkendir.

Böylece hayvanların, insanların türediği hayvan-ata veya hayvan-ana olarak kabul edilmesi, koruyucu ruh olduklarına inanılması, kalıntılarına saygı gösterilmesi gibi hususlar, hayvan tasvirleri yapılmasına ve zamanla bu yöne ağırlık veren bir sanatın doğmasını sağlamıştır (Çoruhlu, 2002).

Gündelik yaşamda kullandıkları eşyalara işledikleri süsler bozkırda beraber yaşadıkları hayvanların tabiata dönük ya da üsluplaşmış figürleridir. Tabiatın ağır şartları altında ve bozkırın birçok tehlikesine maruz kalarak yaşayan Hunların ataları ya da Çinlilerin deyimiyle Hiung-nu'lar, kah vahşi hayvanları avlıyor kah onlardan kaçmaya çalışıyorlardı. Bu hayvanları yaşam ve ölümün kaynağı olarak benimsemekle kalmıyor, yaptıkları çizgisel resimlerle de Hiung-nu resim sanatını tescilliyorlardı.



Şekil 52: Şaman Çadırı.

Efsanelere göre; Hunların atalarına Maeotis geçitlerinde sihirli bir geyik yol göstermişti. Bizans kaynaklarının naklettiği rivayetlere göre, Avrupa Hunları'nın istila hamleleri bu olağanüstü olaydan sonra başlamıştı. Bu rivayetler aynı zamanda Hunların menşee efsanesine ışık tutmaktadır.

Onların nazarında geyiğin özel bir önemi vardır. Hunların ve İskitlerin özellikle geyiğe olan eğilimleri yüzünden Avrasya bozkırlarında çeşitli malzemeden yapılmış tabiatçı görüşle ya da üsluplaşmış sayısız geyik figürüne rastlanmıştır. Bugün bile Anadolu'da hala bir "Alageyik" efsanesi masalları süslemeye devam etmektedir (Diyarbakirli, 1969).

Gün yüzüne çıkartılan tüm buluntuların aynı zamanda sancak ve tuğ sopalarının ucunda da takılı olması Şamanist Türk inancında koruyucu bir anlam taşıdıklarının da göstergesidir.

Kam'ın doğaüstü dünya ile ilişkiye geçerek, halkın çeşitli sıkıntı ve isteklerine çare bulmak

için yukarı ve aşağı dünya yolculuklarında kendisine, kartal, ördek, geyik, at, ayı, kurt gibi çeşitli hayvanlar yardımcı olmaktadır.



Şekil 53: Frolov Koleksiyonundan Eyer Kayışı Süsü.

Şaman bunların yardımıyla veya onların biçimine bürünerek gökyüzüne çıkarak tanrılardan, ruhlardan, Gök Tanrı'dan ya da Ülgen'den gerekli şeyleri alır ve insanların yardımına koşar. Ve bu hayvanlardan biri Kamın koruyucu ruhudur (Çoruhlu, 2002).



Şekil 54: Kurt ve Yılan Mücadelesi, Altın Kemer Tokası.

Bu yardımcı ruhlardan birisi olan Kurt'a ait figür, en eski dönemlerde Hiungnu'lara ait at koşum süslerinde, kılıç kabzalarında, kamçılarda, bele takılan sarkıntılı kemerlerin madenden yapılmış plaka ve tokalarında karşımıza çıkmaktadır.

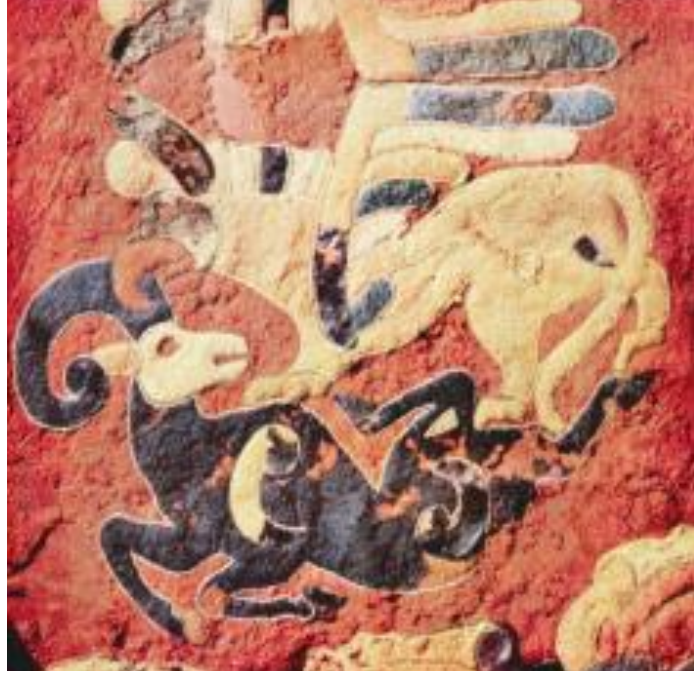


Şekil 55: Sancak Sopasının Ucuna Geçirilen Bronzdan Yapılmış Sığın Heykeli.

Ayrıca yine Şamanlığın etkisiyle Ordos bölgesinde madenden birçok kemer süslemelerinde, hayvanlar hareketli gruplar ya da teker teker sakin halde görünür. Bunlar arasında hayvan mücadele sahnesi olarak isimlendirilen, yırtıcı hayvanın bir başka yırtıcıya saldırışı sık sık tekrarlanmıştır.

Bilinen ilk hükümdarları Tu-man (M.Ö. 220-209) ve ondan sonra gelenlerle Orta Asya’da Türk siyasi birliğini kurarak imparatorluk haline gelen Hunlara ait kurganlardan çıkan eşyalar üzerinde görülen hayvan mücadele sahnelerinin menşei yine Şamanlık inancındaki koruyucu ruh tasavvuru ile ilgilidir (Diyarbakirli, 1969).

Zira, Şamanlık da hayvan ana/ata kültü’nün bir yansıması olarak herhangi bir kahramanın, din adamının ya da önemli bir kişinin bir hayvan eşinin olduğu kabul edilir. Öyle ki bu kahraman öldüğünde onun koruyucu ruhu olan hayvan da ölmektedir. Bununla ilgili olarak bir Sagay menkıbesinde Topcan adlı bir Kam, bir ayini gerçekleştirirken bir gök ve bir kara boğanın birbirleri ile mücadele ettiklerini görür. Topcan hayvan donuna (kılığına) girerek gök boğaya saldırır. Yenilen gök boğa, kurt biçimine girerek kaçır; dolayısıyla Topcan hayvan eşi olan kara boğaya yardım etmiş olur. Bu menkıbede hem biçim değiştirme (Şamanizm) hem koruyucu ruh teması (Şamanizm) hem de hayvan üslubunun en önemli sahnelerinden olan hayvan mücadele tasvirlerine değinilmektedir (Çoruhlu, 2002).



Şekil 56: Birinci Pazırık Kurganı, Keçeden Yapılmış Eyer Örtüsü, Kartal Grifonun Dağ Keçisine Saldırışı.

Şamanlık inancında sadece insanların değil hayvanların ruhları da önem teşkil etmektedir. Kadın ya da erkek Şaman av esnasında avı gözlemekte ve öldükten sonra ruhunun insanlara zarar vermemesi için hayvanın ruhunu ele geçirerek yatıştırılmaktadır. Ruhu ele geçirirken de hayvan kılığına girerek onunla mücadele etmektedir. Tabî ki bu mücadele tamamen Şaman'ın ayin sırasında beyninde yaşadığı bir olay olduğu için olanları sadece o bilmektedir. Bildiklerini resmetmek de onun görevi olsa gerektir.

Hayvan mücadele sahnelerinde görülen hayvanlardan birinin ya da her ikisinin birden grifon olmasının; şamanın biçim değiştirerek yeryüzü, yeraltı ve gökyüzün de kuş şeklinde uçuşması, ayrıca savaştığı hayvanı (hayvanın ruhu; Şamanizm de ruhlar hep hayvan şeklinde tasavvur edilmiştir) alt edebilmesi için her ortamda hareket edebilme düşüncesinden kaynaklandığı söylenebilir (Uzun, 2007).

Hun Sanatında büyük yer tutan hayvan mücadele tasvirleri için, ilkel devirlerde oluşan hayvan ana/ata kültürünün gelişerek Şamanizm içinde sistemleşmesinin bir yansıması olduğu söylenebilir. Hun sanatında yine kurganlardan çıkan keçeler, eyer örtüleri ve kumaş gibi eşyalar üzerinde kartal motifinin önemli bir yer tutması; kartal'ın şamanın koruyucu ruhu

olmasının dışında, yine Şamanist inanışa göre Şaman'ların yeryüzüne bir kartal tarafından getirildiği ve aynı zamanda kartalın Tanrının gölgesi olarak görülmesi düşüncesinden kaynaklandığı şeklinde açıklanabilir. (Uzun, 2007).

Yine Hun sanatını süsleyen motiflerden biri de “Yaşam Ağacı” dır. Yaşam ağacı Şamanist inançta oldukça önemli bir yere sahiptir.



Şekil 57: Yaşam Ağacı Motifi, Ajurlanmış Altın Kemer Süsü, Ordos.

Eski Türk geleneğine göre, bu dünyayı ortasından (göbeğinden) öte-aleme ve Demirkazık (Kutup yıldızı) Yıldızı'na bağlayan, dalları vasıtasıyla Şamanlara yer yüzünden yüksek alemlere yolculuk yapma imkanı sağlayan bir ağaçtır. Buna Demir Ağaç, Hayat Ağacı' da denir (Perin, 2007).

Şamanist geleneğe göre, Dünya, “Göğün Göbeği” ile bu ağaç sayesinde irtibat halinde olup, bu ağaç ile beslenir. Eski Türk geleneğine göre göğün göbeği bir yıldızdır. Gök sözcüğünün Şamanizm de üç anlam içerecek şekilde kullanıldığı görülmektedir. Örneğin Altay şamanı Tanrı Ülgen'e seslenirken aynı cümlede bir ayrım yaparak “ulaşılmaz mavi gök”, “erişilmez ak gök” ve “dönen yıldızlı gök” der ki, bu üç ayrı terimin gökyüzünü, ruhani göğü ve uzayı ifade etmek üzere kullanıldığı ileri sürülür (Şener, 2003).

Ural-Altay kültürlerinde gök katları, yaşam ağacı, kayın ağacından yapılma bir direk üzerine ya da bir kayın ağacının üzerine kertikler açılarak temsil edilir. Orta Asya'da kutsal kayın ağacına açılan bu kertiklerin sayısı 7, 9 veya 12 olur.

Sibirya’da yaşam ağacını ve yerin eksenini aynı zamanda, Şaman’ın transa geçtiği çadırının ortasındaki kayından yapılmış direk temsil eder. Kayın ağacına verilen önem, Türklerin akrabalık bağlarını gösteren isimlerde de “kayın” sözcüğünün kullanılmasıyla görülür (kaynata vs.).



Şekil 58: Şaman Ayini Tasviri.

Göktürk Sanatı’nda Şamanizm’in Etkisini “Onlar, kısrak sütünden yapılmış kımız kullanırlar ve bunu sarhoş oluncaya kadar içerler. Ruhlara tapar ve Şamanlara inanırlar. Savaşta ölmeyi şeref, fakat hastalıktan ölmeyi zillet sayarlar.” (Şener, 2003, s.11) diyen Çin kaynakları, Göktürklerin geleneklerini Hun Türklerinin geleneklerine benzeterek tanımlamaktadır.

Göktürkler, VI. yüzyıl ortalarında Orhun nehri batısındaki yayla bölgesinde (Ötügen) kurulup, Mançurya’dan Karadeniz sahillerine kadar uzanan büyük Türk imparatorluğu, devlet ve millet olarak Türk adını kullanan ilk büyük siyasi birliktir. Çin kaynakları da Göktürklerin Asya Hunları soyundan geldiğini açıkça belirtmektedir. Kendilerine Türk ya da Türük demişlerdir. Kitabelerde ilk defa Gök Türk (Kök Türk) adını kullanmışlardır ki bu, göğe, Gök Tanrıya bağlı manasına gelmektedir (Aslanapa, 1993).

Hun sanatı’nın temel niteliğini oluşturan hayvan üslubu Göktürk sanatında da devam etmiştir. Bu üslup kapsamında ortaya konulan eserlerde gök-yer-su kutsallığı ve atalar

kültü ile Gök Tanrı inancı kendisini göstermektedir. Çin kaynaklarından da anlaşılacağı gibi Göktürklerin dini de Hunlarınki gibi Şamanizm'dir.

Göktürk sanatı hakkında, bugüne kadar az incelenmesi ve bu konuda yeterince yayın olmaması gibi birçok nedenden, yeterince fikir edinmek oldukça zordur (Aslanapa, 1999). Göktürk sanatına ait fikir edinebildiğimiz yegane veri Çin kaynakları ve Orhun Abideleridir.



Şekil 59: Kültigin Anıtı, Yazılı Abidenin Çince Yüzü.

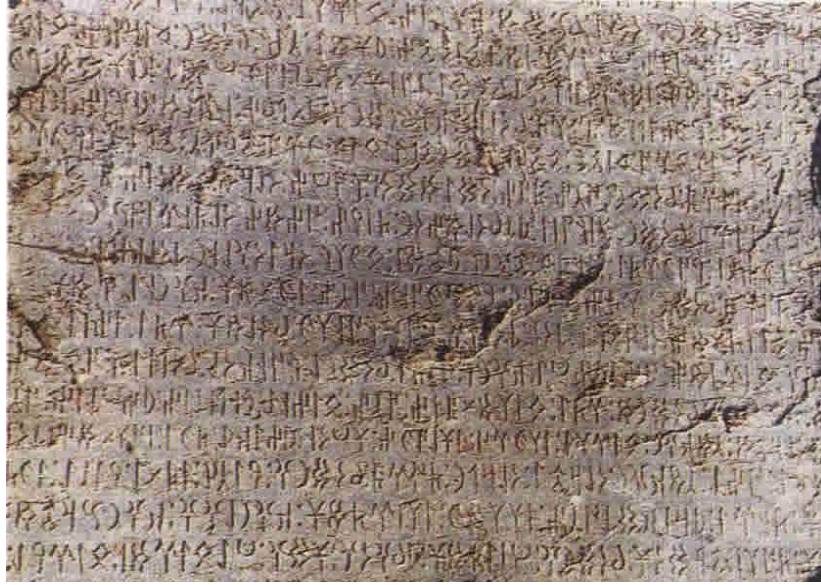
Orhun anıtları, Göktürk kültür ve sanatının bugüne kadar gelen belgelerinin en önemlileri, üzerleri yazılı dikili taşlardır. Runik adı verilen harflerle yazılmış Türkçenin en eski örneklerindendir. Uzun metinler bulunan bu taşlar, harf grafikleri, figürleri ve oymalarıyla sanat tarihi açısından oldukça önemli sayılırlar. Orhun Kitabeleri'nden birincisi Bilge Kağan'ın 720'de öldüğü sanılan ihtiyar veziri, büyük devlet adamı Tonyukuk'un hizmetlerini belirtmek üzere onun adına dikilmiştir. Bu kitabe metnini Tonyukuk kendisi yazmıştır (Roux, 1998).

Bilge Kağan'ın tahta çıkmasında kendisinden bir yaş küçük olan kardeşi Kültigin'in büyük yardımı olmuş, onun gayreti ile ordusunu derleyip düşmanlarını yenmiştir. Buna karşılık

Bilge Kağan kardeşini ordularının kumandanı yapmış, ölümünden bir yıl sonra da 732'te bir kitabe taşı diktirip, büyük bir mezar anıtı yaptırarak Kültigin'in adını ebedileştirmiştir. Ne yazık ki kısa süre sonra hain bir veziri tarafından zehirlenen Bilge Kağan da 734'de ölmüş, bir yıl sonra onun adına da bir kitabe dikilmiştir. Bunlar yarı tarihi mezar kitabeleridir (Aslanapa, 1999).

Orhun yazıtlarını inceleyecek olursak; Şamanizm'de ruhların göğe kuş şeklinde yükseldiklerine değinmiştik ki bunun yansımaları burada görebiliriz. "Kül Tigin koyun yılında on yedinci günde uçtu" (Kültigin Abidesi, kuzey doğu cephesi).

"Uçmak" ile ilgili inanışlar, ilk Türk Müslüman dervişlerinde de devam eder. Bu dervişlerin birer kuş şekline girdiğinden (Anadolu'da "donuna girmek" deyimini kullanılır) bahsedilir. Mesela Ahmed Yesevi'nin; Turna donuna, Hacı Bektaş Veli'nin ise Güvercin donuna girdiği söylenir (Uzun, 2007).



Şekil 60: Kültigin Anıtı, Detay.

Kültigin Mezar Anıtı; günümüz de Khoşa Tsaydam (Hoça Saydam) denilen bölgede, etrafı yüksek kerpiç duvarlarla çevrili bir alandadır. Kültigin anıtının tepesi yarım daireye benzemektedir. Bu tepe bölümünün her iki tarafına alçak kabartma tekniğinde iki ejder figürü yapılmıştır. Anıtın doğu cephesinde Göktürkçe (ya da Orhunca dediğimiz) alfabeyle Türkçe yazılar, batı cephesindeyse Çince yazılar bulunur. Kültigin anıtına gelen

yol üzerinde 169 balbal (kaybolanlar hariç), nöbet bekleyen bir çift koç heykeli ve kaplumbağa biçiminde bir mermer kaide bulunmaktadır. Külliye'nin girişi ile “bark” denilen yapı kalıntıları arasındaki saygı yolunun iki tarafında, mermerden yapılmış kişi heykelleri vardır (Yörük, 2006).

Çin kaynakları bu mezar anıtının yapılışını ayrıntılı olarak bildirmektedir. Şamanist Türklerde ölümden sonraki hayat büyük önem taşımaktadır. Bunu Hunlarda da görmüştük. Zira Hun kurganlarında bulunan eşyalar ve cesetlere baktığımızda bunu bariz bir şekilde görebiliriz. Hun asilzadeleri öldüğünde onunla birlikte en sevdiği kadını, ileri gelen subayları, köle ve hizmetçileri, cins atları, silahları, günlük eşyaları da mezara koyuyorlardı. Bu mezarlarda bazen yüzlerce, binlerce at ya da insan olabiliyordu. Bu ölen kişinin itibarına göre değişmekteydi.

Kültigin Anıtının şeması Göktürklerde de aynı inancın devam ettiğini Orhun mezar anıtlarıyla görmekteyiz. Koç Şamanlıkta yardımcı ruhlardandır. Burada da iki koç heykelini görmekteyiz. Ayrıca balballar ölen kişinin dünyada iken öldürdüğü düşmanlardır ki ölümünden sonra ona hizmet edeceği düşünüldüğünden yapılmışlardır.



Şekil 61: Rakan, Balbal.

Mezar üzerinde kurulan yapının duvarlarına ölünün resmini, hayatında yaptığı savaşları resmederler. Bu ölü hayatında bir adam öldürmüştü mezar üzerine bir taş koyarlar. Bazı ölümlerin mezarında bu taşların (balbal) yüze, hatta bine ulaştığı görülmektedir (İnan, 1972).

Bunların dışında mezar üzerine bir de ölünün kendisini simgeleyen ve adına bediz denilen bir taş dikilir. Kültigin anıtın da, Kültigin ve hanımı yan yana oturur vaziyette canlandırılmıştır. Ancak heykellerin parçalanması sonucu birçok parçası kaybolmuştur. Ele geçenler arasında sıkıca kapanmış dudaklar, enerjik bir çene ve yüz hatlarıyla kuvvetli bir şahsiyet gösteren Kültigin'in yüksek başlıklı bir baş heykelinin ön kısmında kartal arması bulunmaktadır (Roux, 1998).



Şekil 62: Kültigin'in Başı.

Başlık ve kanatları açık kuş Türk geleneğine uygundur. Kartal Göktürklerde “kudret” in simgesidir. Kudret’se en güçlü olan Tanrı’yı ifade eder. Kültigin'in başlığındaki kartal motifini gücün, kudretin simgesi olması dışında daha önce gördüğümüz Şamanizm içindeki hayvan ana/ata kültüne bağlı koruyucu ruh olarak da değerlendirebiliriz. Yukarı dünyanın tanrısı Ülgen'in yedi oğlundan birisinin isminin de kartal olduğunu hatırlarsak buradaki kartal armasını Şamanizm’le ilişkilendirmek kaçınılmaz olmaktadır.

Hun sanatında hayvan mücadele tasvirlerinde sıkça görülmektedir. Yine Tonyukuk Abidesinde mezar anıtı olarak düşünülmemesine rağmen iki sıra halinde sekiz erkek figürü ayakta ve oturmuş olarak yan yana sıralanmıştır. Balballar ise aşağı yukarı bir kilometre kadar uzanmaktadır (Aslanapa, 1993).

3.3. Uygurlardaki İnanç Sistemlerinin Resim Sanatına Etkisi

Uygurlar, Büyük Hun devletinden itibaren, Orhon ve Selenga nehri kıyılarından Aral gölü kenarlarına kadar yayılan, önce Töles daha sonraysa Dokuz Oğuz adını taşıyan, kendilerini diğer Türk zümrelerinden ayıran bir Türk kavmidir. Göktürkler'e bağlı olarak yaşayan Uygurlar, Basmil ve Karluk Türkleriyle birleşerek 744'te Göktürk devletini yıkmışlar ve Uygur devletini kurmuşlardır (Ögel, 1991).

Göktürk alfabesi ile Uygurca, aynı zamanda Çince ve Soğdca olarak yazılmış olan 832 tarihli Uygur Karabalgasun kitabesinde, imparatorluk devrinde Uygurların Mani dinine girdiklerini 762 yılında Böğü Kağan'ın Mani dinini devletin resmi dini haline getirdiği ve eski dini tasvirlerin yakıldığı belirtilmektedir.



Şekil 63: Maniheizt Bezeklik.

Ancak tüm bunlara rağmen, Uygurlarda en çok rağbet gören din bu olaydan önce Uygurlarda şekillenmeye başlayan Budizm'dir. 840'ta başkentleri Karabalgasun Kırgızların eline geçmiş ve Uygurların büyük bir kısmı Hoço'da yeniden bir devlet kurmuştur. Burada Uygurların tekrar Budizm'e döndüğü anlaşılmaktadır. Turfan resimlerinde ve sonraki Uygurca yazmalarda pek az Maniheizt metin vardır.

Ayrıca onuncu yüzyılda Uygurların oturduğu Karabalgasun'da 50'den fazla Buda mabedi vardır. XIX. yüzyıl sonlarına doğru, Turfan, Hotan, vb. eski Türk şehirleri dolaylarında

yapılan kazılarda bulunan elyazmaları ve sırlı çömlekler gibi eski eserlerin Budizm ve Maniheizm ile ilgili sahneleri tasvir ettiğini belirtmektedir (Arseven, 1984).

Uygur sanatında Şamanlık etkisi çok kısıtlı sayıda eserlerde görülmektedir. Örneğin bir Uygur Budist mabedi olan bezeklikte bulunan bir freskte mitolojik bir hikaye resmedilmiştir. (Arseven, 1984).

Konuya bakıldığında insan vücutlu kartal kanatlı ve gagalı bir yaratığı yine insan vücutlu hayvan başlı yaratıkların yakaladıkları görülmektedir. Kartal'la ilgili bir inancı içlerinde barındırmayan Budizm ve Mani dinlerine rağmen Uygurlara ait budist bir mabette böyle bir freskin bulunması; Kartal'ın Şaman'ın koruyucu ruhu olması ve Tanrı'nın gölgesi olarak görülmesi, Şamanlık geleneğinin din değiştiren bir kısım Uygur halkında hala devam ettiğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir (Şener, 2003).



Şekil 64: Uygur Resim Sanatı Örneği.

Uygurlar gerek göçerlikten yerleşik hayata geçişleri, gerekse temsil ettikleri dini inançlarının mimari, resim, heykel, yazı, vb. sanat olaylarına yönlendirici bir rol oynaması sonucu bu sanat dallarında günün şartları içerisinde mükemmele yakın eserler ortaya koymuşlar. Mimari, resim, heykel gibi sanat dallarında kendilerinden sonra dönemleri

fazlasıyla etkilemişlerdir (Aslanapa, 1999).

Budist stupaları (türbe), mezar yapıları ve tapınakları mimari yönden Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu, Timurlu vb. devletlerin mimarı yapılarını etkilemiştir. Duvar resimleri ve özellikle minyatürleriyle de adı geçen bu devletlerin yanı sıra Arap sanatından, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı minyatür sanatına kadar etkili olarak temel kaynak olmuşlardır (Yücel, 2000).



Şekil 65: Uyghur Resim Sanatı Örneği.

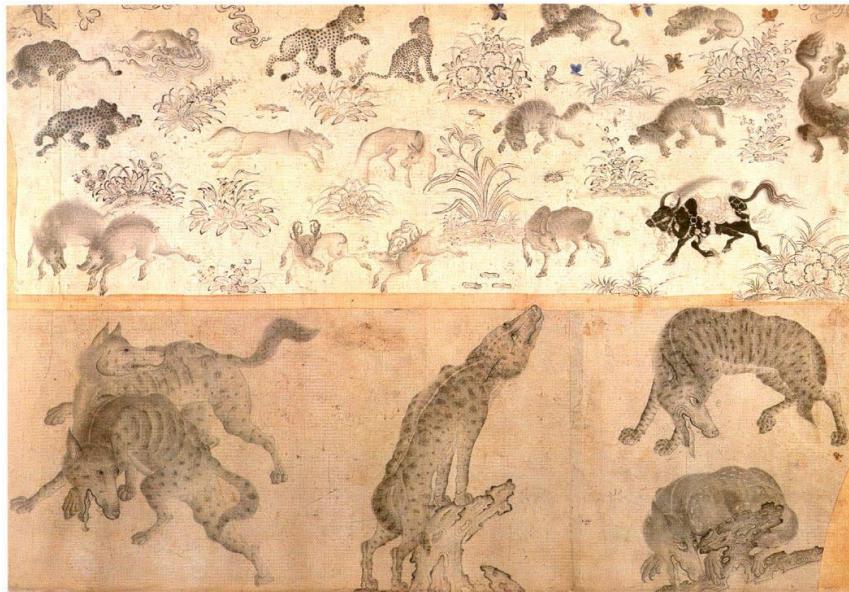
Uygurların Budizm ve Mani dinine girdikten sonra dahi eski inançlarının tesirini unutamadıkları anlaşılmaktadır. Binlerce yıllık, köklü bir geleneğe sahip olan Şamanlık ya da Kamlık geleneğinin bugün İslam dinine rağmen Türklerin birçok geleneğinde bile yer bulduğunu göz önüne getirecek olursak bu duruma şaşmamak gerekir. Yapılan incelemede anlaşılmıştır ki; Uyghur sanatın da Şamanist etki sınırlı sayıda eserde görülebilmektedir. Mevcut örnekler Uygurlar'ın ilk dönemine ait olup çoğu Maniheizm ve Budizm dinine geçiş sürecinde tahrip edilmiştir (Ögel, 1984).

3.4. Mehmed Siyah Kalem Minyatürleri ve İç Asya Türk Geleneği

Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'nda bulunan 2152, 2153, 2154 ve 2160 numaralı albümler, ikonografik açıdan olduğu kadar, ele aldığı konular bakımında da benzerlik göstermekte ve bu nedenle çoğu zaman bir arada değerlendirilmektedirler. Mehmed Siyah Kalem'e atfedilen, bu albümlerdeki resimlerin yanı sıra, benzer üslup özelliklerine sahip bazı resimlerin de, yurt dışında değişik müze ve koleksiyonlara dağılan geniş bir yelpazede yer aldığını görmekteyiz (Karamağaralı,2006).

Uzun zaman Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'nın raflarında bekleyen albümlere ilim dünyasının ilgi göstermesi, 1910 yılında düzenlenen Münih Sergisi'ne Osmanlı İmparatorluğu'nun dört ciltten oluşan albümleri göndermesi ve 2154 numaralı albümün burada teşhir edilmesinden sonra başlar. Albümlerde yer alan resimlerin, bir hikâyenin anlatımını tamamlayacakmış gibi birbiri ardına sıralanan sahneleri resmetmesi ve aralarında ölçü birliğinin bulunması, bu resimlerin daha önceden rulolar halinde ve bir bütün olarak yer aldıkları tezini güçlendirmektedir. Fakat ruloların ne zaman kesildiği ya da kim tarafından kesildiği sorusu belirsizliğini korumaktadır.

Resimlerin kesilmeleri konusunda bilinen; Anlatı amacıyla yapılan ve birbirini tamamlayan, yazı ve resimlerden oluşan ruloların zamanla yıpranması nedeniyle, üzerlerindeki resimler kesilerek muhafaza edilmek istendiğinden albümlere yapıştırılmışlardır (İpşiroğlu, 2004).



Şekil 66: Hayvan Tasvirleri (50 x 36). TSM, Hazine, 2153, 90a.

Bu işlem sırasında rulolarda bulunan yazılı metinlerin kaybolmasının yanı sıra, resimlerin sıralarının karışmış olması ve aynı zamanda rulo kenarlarında yer alması muhtemel olan imza ve sanatçı isimlerinin de kaybolmuş olabileceği kuvvetle muhtemel olduğundan, minyatürlerin döneminin belirlenmesi gibi konularda kesin bir bilgiye varılamamaktadır.

Dolayısıyla minyatürler içerisindeki her bir tasvir ya da figür, başlı başına bir araştırma konusudur. Bununla birlikte minyatürler içerisinde işlenen konu, figürlerin ele alınışı, elbiseler, bitki örtüsü, hayvan tasvirleri gibi her bir unsurun görsel bir belge olarak incelenmesi, bu resimlerin tarihlendirilmesi ve tanımlanması açısından önemli katkılar sağlayacaktır (Esin, 2006).

Beyhan Karamağaralı (2006 s.33): “Sanatkârları, ait oldukları eserleri, ekolleri, bölge ve devirleri, hatta aralarındaki münasebetleri bile meçhul olan bu minyatürlerin, sanat tarihi bakımından bir kıymet ifade edebilmesi için, hiç olmazsa belli bir zaman ve mekân çerçevesine sokulabilmeleri lazımdır. Bu hususta tarih vesikalarının yardımından mahrumuz. Dayanabileceğimiz tek kaynak bizzat minyatürlerin kendisidir.

Bilindiği gibi, her sanat eseri tabii, tarihi ve sosyal özellikleri olan bir ortamda meydana gelir. Bundan dolayı her eserde bir kültür çevresinin karakterini bulmak mümkündür. O halde yapılacak iş, önce, minyatürlerin birbirleri ile münasebetlerini ve aksettirdikleri kültür çevresinin özelliklerini tespiti; sonra, bu özellikleri belli bir zaman ve mekân çerçevesi içinde kıymetlendirmeye çalışmaktır.”

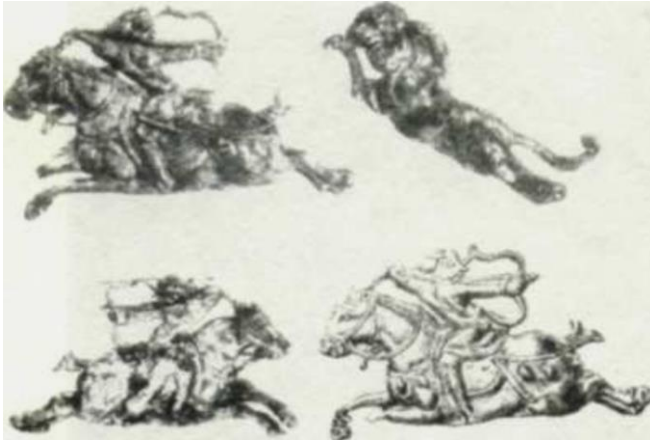
Bu albümlerde yer alan minyatürler Asya kültür ortamında yaşamış insanların gündelik hayatını tasvir etmektedir. Sıradan insanlar, göçerler, dervişler, Budistler, Şamanlar, keşişler ve cinlerin oluşturduğu sürekli hareket halindeki bir yaşamsal sahneyi anlatmaktadır. Başka bir deyişle Siyah kalem’in figürleri, kuşaktan kuşağa miras kalan güçlü bir toplumsal hafızanın kaydettiği anonim anlatının aktörlerini canlandırıyor. Böyle bir anlatının kendi içinde tutarlı bir resim dizisi oluşturacağı çok açıktır. Nitekim minyatürlerin bir rulodan kesilerek albümlere yerleştirilmiş olması, bu gerçeği kanıtlıyor (Işın, 2006).

David J. Roxburgh (2006); minyatürler hakkında açık belgelerin olmayışı karşısında yorumlama çabalarının, resimlere geçirmiş olduğuna inanılan bir takım deneyimler olarak ressamın yaşam öyküsünden öğeler bulmak üzere tasvirlerin kendisine dönmekle mümkün olacağını söylemektedir.

Böyle bir döngü sanatçı hakkında bilgi edinmeye yol açmasının yanı sıra, bozkır ve bozkır yaşamı, sosyal hayat, coğrafya, sanat ve üslupsal gelişimleri hakkında oldukça cömert çıkarımlar sağlamaktadır.

Beyhan Karamağaralı, albümlerin konu edindiği resimlerde yer alan figürlerin giyim tarzları incelendiğinde bunların, gece ve gündüz ısı farklarının fazla olduğu bozkır iklimine ait olduklarını, taşıdıkları sopalar dikkate alındığında ise, göçebe oldukları yorumunu yaptıktan sonra, coğrafya olarak Türkistan bölgesini göstermektedir (Karamağaralı,2006).

Resimlerin yapıldıkları tarih olarak ise, 14. yüzyılın ikinci yarısı ile 15. yüzyılı vermektedir. Albümlerde yer alan resimlerden yola çıkılarak elde edilen bulguların önemi dikkate alındığında, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'nda bulunan 2153 numaralı albümün 38a, 84a, 113a ve 118b yapraklarında yer alan at tasvirlerine yüklenen rol'ün araştırılması, sanatçı görüşünü ve toplumsal görüşü ortaya çıkaracağından, dönemin aydınlatılmasına katkı sağlayacaktır.



Şekil 67: Hayvan Avlayan Binici.



Şekil 68: Ural, Gümüş Tastaki Atlı 9.yy.

Orta Asya'da bozkır ikliminin egemen olması dolayısıyla, göçebe ve yarı göçebe toplulukların verimli otlaklara göç etmesinde en önemli taşıma ve ulaşım aracı at idi. Çinliler Türkler hakkında: "Türklerin hayatları atlarına bağlıdır" demişlerdir. Öyle ki, taşımadan-ulaşıma, savaştan-atla oynanan oyunlara, hükümdarlık törenlerinden, ölü gömme törenlerine kadar, yaşamın her alanında atı görmek mümkündür. Türklerin yaşamında bu kadar önemli bir unsurun Türk sanatında tasvirlerle yer almaması söz konusu olamazdı. Nitekim Hunlardan beri çeşitli malzemeler üzerinde at tasvirleri vardır.



Şekil 69: Turfan’da Bulunmuş, Koşan Yağız bir at, Uygur resmi.

Fakat Mehmed Siyah Kalem’in minyatürlerinde yer alan at tasvirleri, zamanına dek Türk sanatında yer alan tasvirlerden, günlük yaşamın sıradan bir ögesi olarak yer alması bakımından farklılaşır (Aykut, 2004).



Şekil 70: At Kaçıran Demon (15,3 x 19,6). TSM, Hazine, 2153, s. 38a.

Öyle ki; daha önce metal, duvar resmi ve minyatürlerde kahramanlık, güç, av unsuru olan at tasvirleri, Siyah Kalem minyatürlerinde yaşamsal alanın içine sızmış demon’un (cin) kaçırabileceği sıradan bir varlık, kimi zaman onu çekip götüren sahibine, otlamak için

mukavemet gösteren, kimi zamanda bir yük hayvanı olarak yer almıştır (İpşiroğlu, 2004).

2153 numaralı albümde yer alan, 38a- 84a-113a- 118b sayfalarındaki at tasvirleri, Türk tasvir sanatında şimdiye kadar alışık olduğumuz benzerlerinden farklıdır. Bu fark üslupsal olduğu kadar ikonografiktir. Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine Kitaplığı'nda bulunan 2153 numaralı albümün, 38a yaprağında yer alan minyatür, atın kaçırılmasıyla ilgilidir (Tanındı, 1996).

Gözlerinden ateş çıkan güçlü bir cin, aygır atı kucaklayıp kaçırmaktadır. Cinin vücudu kıllıdır ve at sağlamdır; henüz paralanmamıştır. Bu durum cinin atı yemeye değil, cin bilim kitaplarında vurgulandığı gibi bir “hüddam” olarak emredilen yere götürme vazifesini üstlendiğini gösterir (Aykut, 2004) . Beyaz renkteki bu atın kuyruğu bağlıdır. Bu sebeple Hun ve Uygur tasvirlerini aklımıza getirir.



Şekil 71: Atını Otlatan Yörük (25,5 x 16,3). TSM, 2153, s. 84a.

Daha sonraki dönemlerde ise, Osmanlı minyatürlerinde yer alan tasvirlerde, özellikle padişahın atında ve savaşçı atlarında, kuyruğun bağlı olması durumu sık sık yer almıştır. Bu durum atın bir soyluya ya da savaşçıya ait olduğunun göstergesidir. Hazine Kitaplığında bulunan 2153 numaralı albümün, 38a yaprağında bulunan at tasviri ise, soylu ve asil olmaktan ziyade acizliği ile öne çıkmaktadır. Her bir tasvirin bağlı olduğu hikâye ile birlikte bu durum, Türk/ Türk-İslam minyatürlerinde alışık olmadığımız bir görüntü

sergiler. Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine Kitaplığı'nda bulunan, 2153 numaralı albümün, 84a yaprağında yer alan, Siyah Kalem'e ait at tasviri, açık bir zemin üzerinde kahverengi tonlarda çalışılmıştır.

Yandan görülen atın başı, otlamak için aşağıda ve geriye dönüktür. Sağ tarafta atın sahibi olduğu düşünülen kişi, bir eliyle atın yularını tutmaktadır. Tek ayağı üstünde bastonuna dayanarak sola doğru dönen Yörük, basını sağa çeviren atı kendine doğru çekiyor. Hayvanın başı saptanmış bir bakış noktasından bakılarak verilmiyor; Ağız ve burun yandan, alın, gözler ve çene karsıdan çizilmiş. Değişik bakış noktalarından basın dönüş hareketini veren bu çizim bir Picasso resmi kadar soyut ve etkileyicidir (İpşiroğlu, 2004).

Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'nda bulunan, 2153 numaralı albümün, 113a yaprağında yer alan benzer şekildeki tasvirde, yularından tutan sahibinin ayakuçlarının aynı yöne bakması sebebiyle kısa bir süre için duraksadıkları anlaşılan bir “an” görüntülenmektedir.



Şekil 72: Ot Arayan At ve Yörükler (26,4 x 16,7), TSM, 2153, s. 113a.

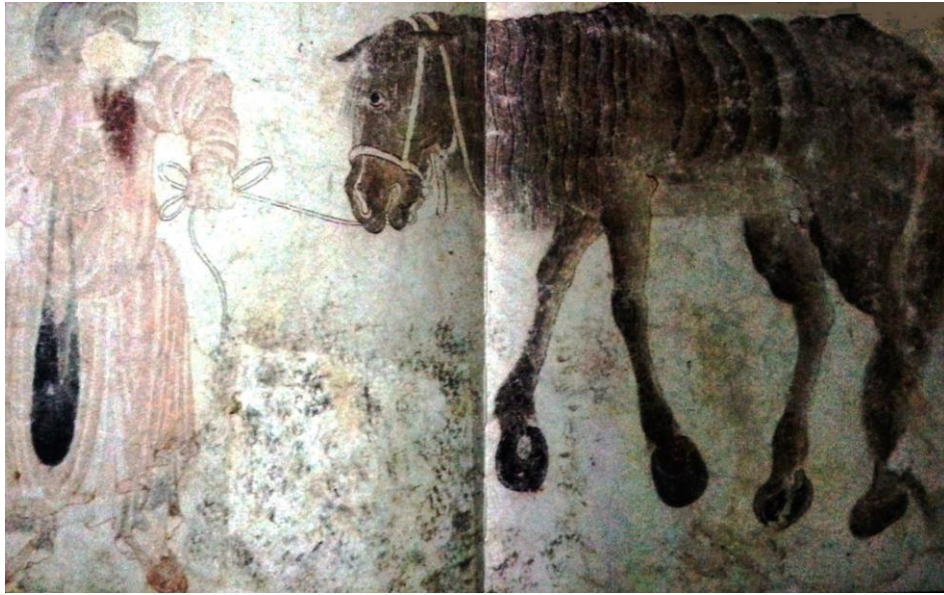
Bu duraksamanın sebebi ise atın otlamak için eğilmesindendir. İki insan tasvirinin yer aldığı bu minyatürde sahibinin ata doğru eğik bası ve atın hareketini izleyen bakışları, konuyu atın sıradan bir eylemine odaklamaktadır. Türk sanatında örneklerine sıklıkla rastladığımız atın, sahibine hizmet eden soylu bir varlık, binicisine savaşlar kazandıran bir

güç unsuru olmasının dışında bir durumla karşı karşıyayız.

Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'nda bulunan, 2153 numaralı albümün, 118b yaprağında yer alan minyatürde ise, kendisini çekmekte olan sahibine mukavemet gösteren bir at tasviri yer almaktadır (And, 2004).

Kuyruğunun uzunluğundan ve kıllarından yaslı olduğu anlaşılan at, zayıf, çelimsiz fakat inattır. Bu tasvirde de anlatılmak istendiğini düşündüğümüz görünenin yorumu, atın, bir kahramanlık ögesi olarak ele alınmasının dışındadır.

Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'nda bulunan 2153 numaralı albümde yer alan tasvirler, Türk tasvir sanatında şimdiye kadar alışık olduğumuz benzerlerinden farklıdır. Bu fark, figürlerin ele alınışı, yüklenen görev, tarihi ve toplumsal anlamda rolün ya da anlamın değişmesi bakımından ortaya çıkmaktadır.



Şekil 73: Atını Yularından Çeken Yörük (25 x 13,6). TSM, 2153, 118b

Siyah Kalem minyatürlerinde tasvirler saray yaşamına ait bir kesiti betimlemediği gibi, herhangi bir saray nakkaş hanesine de ait değildir. Saray nakkaşları günlük yaşamı, sıradan insanları konu olarak hiç işlemezler ya da çok az işlerler (And, 2004).

Bu minyatürlerde yer alan insan ve hayvan figürleri ise, kahramanlık unsuru, asil, soylu varlıklar olmanın dışında, sıradan bir günlük yaşam ögesi konumundadır.

Bu yüzden Siyah Kalem resimleri, saray çevresinden uzak kalmış olan bir yerel sanat

okulunun son ürünleridir (İpşiroğlu: 2004) demek, doğru olur. Bu farkı oluşturan en önemli unsurlardan biriside elbette minyatürlerin konusudur. Konunun ya da hikâyenin bu tasvirler üzerine yüklediği rol, onları farklı bir pencereden izleyiciye gösterir.



Şekil 74: Dinlenen Yörükler (56,4 x 19). TSM, 2153, 8b.

Siyah Kalem'in resimlerinde yer alan hayvan tasvirlerinin gündelik hayatın içinde çoğu zaman bir av hayvanı veya ulaşım aracı olarak resmedildikleri düşünülünce, olayların geçtiği coğrafyanın, bir kavşak noktasında ve ticaret yollarının kesiştiği bölgede olması muhtemeldir.

Bu görüşü destekleyen bir diğer belge ise, resimlerde yer alan figürlerin üzerlerindeki giysilerin, dönemin Türk, Hint, Çin ve İran gelenekselliğini taşımasıdır (İpşiroğlu, 2004).

Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'nda bulunan 2153 numaralı albümün 38a, 84a, 113a ve 118b sayfalarındaki at tasvirlerinin ise, Türk sanatında bir kahramanlık unsuru olarak gösterilen at tasvirlerinden farklılaşmasını, ticari sebeplerle ortak coğrafyada yer alan farklı kültürlerin bir arada oluşuna bağlamak gerekmektedir. Çünkü böyle bir ortam etkilenmeyi ve belli bir etnik grubun geleneksel söyleminin, ikonografisinin, destanlarının ve de kahramanlık öykülerinin dışında gezinmeyi gerektirir (Tanındı, 1996).



Şekil 75: Dans Eden Demonlar (50 x 34). TSM, 2153, 64b.

Siyah Kalem minyatürlerini farklı kılan bir diğer özellik ise üslûptur. Beyaz kâğıt üzerine keskin konturlarla çizdiği figürlere, Siyah Kalem gölge-ışık karşıtlıklarıyla rölyef verir. Hacmi üçboyutluluğu içinde gösterebilmek, özün parçalanmaz bütünlüğünü vermek için, nesnelerin çeşitli görünümünün bir bakışta kavranmasını sağlayan bir şemaya başvurur.



Şekil 76: Yolcular (36,4 x 26,7). TSM, 2153, 54a.

Bu özellik, o dönem için alışlagelen üslûpsal anlayışın dışında bir uygulamadır. Bu minyatürlerin ne öncesinde ne de sonrasında böyle bir sanatçı bakışına ya da esere rastlamayışımız, bu görüşü desteklemektedir (İpşiroğlu, 2004).

IV. BÖLÜM

4. İSLAMİYETİN KABULÜNDEN SONRA TÜRK RESİM SANATI

Yedinci yüzyılın başlarında Asya'nın güneyindeki Arabistan yarımadasında doğan Müslümanlık dinini yaymak için Araplar dünyayı fethetmeye başladılar. Mekke'den başlar ve sadece yirmi yıl sonra Mezopotamya'yı ve kuzey Afrika'yı işgal ederler. İşgal ettikleri ülkelerin kendilerine özgü sanatları vardı fakat istila ettikleri memleketlerin sanatında ve kültüründe değişikliğe sebep olmuşlardır.

Bunun sonucunda bu ülkeler İslam dünyasının birer parçası haline gelmişler ve yeni sanata ve kurallarına uymaya çalışmışlardır. Bu kurallar her ülkeye göre değişiklik gösterir. Mahalli gelenekleriyle birleştirerek İslam sanatını uygularlar. İslamiyet'in kabulünden sonraki devirlerde Türk sanatı da milli karakterini korumakla beraber, bu değişiklikten etkilenmiştir (Arseven, 1973).

Yeni bir İslam toplumu olarak Anadolu şehirlerinin toplumsal yapısı da sürekli olarak değişim göstermekle beraber bölgeler arası farklılıkta göstermiştir. Göçebelerin yerleşmesi ve şehirdeki yeni nüfusun yerli halka oranı sanat ürününün niteliğini etkilemiştir. Yerli halk oranı yüksek bölgelerdeki eski sanat gelenekleri daha çok direnişe geçmiştir (Kurban, 1994).

İslam eserleri içinde tasvir yasağına meydan okuyan çarpıcı örnekler bulunmaktadır. En eski örneklerden biri Emeviler dönemine ait olan Hırbet el Mefcer sarayıdır. Sarayın mozaik ve kabartmalarında çeşitli insan ve hayvan figürleri görülmektedir. Sarayın mimarisinde Roma ve Sasani sanatının izleri görülür.

Bir diğer örnek ise Ürdün'deki Kuseyr Amra Sarayının duvar resimleridir. Sarayın duvarlarında, tonoz ve kemerlerde freskolar görülür. Ayrıca mermer kaplı zeminde de mozaikler vardır. Fresko ve mozaiklerin konuları av, banyo ve günlük yaşamla ilgili

sahnelerdir (Şekil 77).

Sarayın cephe resimleri kadın ve erkek figürlerinden oluşur. Büyük salon duvarlarında dans eden kadın figürleri ve hükümdarlar betimlenmiştir. Hatta sarayın insan figürü heykelleri çıplaklığı ile dikkat çekmektedir.



Şekil 77: Kuseyr Amra Sarayının Duvar Resimleri.

İslamiyet'in daha ilk yüzyılından kalma mezar taşlarında ölü ile ilgili kadın ve erkek figürleri yer almaktadır. Mezar taşları adeta böyle bir yasağın olmadığını ispat etmek isteyen figürlerle bezelidir. 12. Yüzyıldan kalma Nasreddin Hoca mezarlığının mezar taşları, Kırşehir Celal Hatun mezar taşı, çeşitli figürlerin görüldüğü bu tür taşların yalnız bir kaçıdır (Öney, 1998).

Görüldüğü gibi İslam'da tasvir yasağından söz etmek doğru bir tutum olmayacaktır. Ancak, bir dönem, tasvirlerin durgunlaştığı ya da batı sanatından farklı bir gelişim izlediği yadsınamaz. Bu durum araştırmacılarca, Batı sanatının “İkonaklasmus” döneminden İslamiyet'in de etkilendiği şeklinde açıklanmaktadır. İslam sanatının Batı sanatıyla gösterdiği farklılık ise, İslamlığın tanrı anlayışında ve İslam düşüncesinin Batı düşüncesinden farklılığında aranmalıdır (Öney, 1998).

İslamlık, puta tapma devirleri kalıntısı, insan ya da hayvan figürlerinin tasvirine karşı olduğundan, İslamlığı kabulden sonra, sembolik ve puta tapma anlamı taşıyan bütün

hayvan şekilleri bırakıldı. Fakat figürlerin sanat karakterleri korundu. Bunlar bitki, üsluplaştırılmış çiçek olarak kullanıldı. Bu nedenle, ilkel devirlerin eserlerinde bol bol kullanılan ejder, kaplan ve akbaba, sonraları Türk sanatında kayboldu. Yerini hayvan figürlerini şema halindeki soyut şekilli motiflere bıraktı. Bu şekillerle birlikte Türk sanatının daimi motifi olan geometrik şekiller görülmekte. Bu geometrik süsler her devirde kullanılmış, sanata kişisel ve ulusal bir orijinallik sağlamıştır (Arseven, 1973).

İslam'daki tasvir yasağını kabul etmeyenlerin yanı sıra bazı kaynaklarda İslamiyet'ten sonra figürün yavaş yavaş yerini geometrik ve sembolik şekillere bıraktığından söz edilmektedir. İslam'da figür yasağının olmasıyla gelişen süslemecilikle beraber geometrik formları Selçuklu eserlerinde de görmekteyiz. Geometrik geçmeler ve Ay ve Güneş'i sembolize eden rozetlerle karşılaşmaktayız.



Şekil 78: Konya, Selçuklu Dönemi Taş Alınlık.

Anadolu'da çok uzun bir geçmişi olan dokuma sanatı Türklerin Anadolu'yu yurt edinmesinden sonra hızla gelişmiştir. Kumaşlar ipek, altın ve gümüş teller gibi değerli malzemelerle dokunmuş ve her devrin üslubunu yansıtan motifler ve renklerle süslenmiştir. Kumaşlar bu nedenle dokunduğu devrin tarihini yansıtmaktadırlar (Yetkin, 1973).

Selçuklu dönemindeki kumaşlarda stilize edilmiş hayvan motifleri bulunan desenlerde hayvanların başları ve kanatları sırma ile işlenmiştir. Bir çember içine çizilmiş tek başlı dört kaplan, sekiz köşeli bir alan içinde ya sırt sırta vermiş iki arslan ya da karşı karşıya iki kuş deseni, sık sık kullanılan motifler olmuştur (Arseven, 1973).

Dokumalarda kullanılan her bir motifin ayrı ayrı anlamları vardır ve dokuyan veya dokutan kişinin duygularını yansıtan motifler kullanılmaktadır. Yarı stilize edilmiş bitkisel motifler, hayvan stilizasyonu sonucu meydana gelmiş olan Rumi motifi ve yazı sanatı; Anadolu Selçuklu ve Osmanlı'da taş işçiliğinde, çini, ahşap, maden, seramik, kumaş ve halı desenleri olarak kullanılmıştır.



Şekil 79: Kayseri-Sivas Sultan Han'ın Köşk Mescidi, Rölyef, Çift Ejder Kabartması.

Türk halı sanatı, Türklerin geleneksel sanatı olarak Türk sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Halı sanatı sürekli gelişim göstermiştir. Halıya karakterini veren düğümlü halı tekniği ilk kez Orta Asya 'da Türklerin bulunduğu bölgelerde ortaya çıkmıştır ve Türkler tarafından geliştirilmiştir. Selçuklular ise düğümlü halı tekniğini bütün yakın doğuya tanıtmışlardır.



Şekil 80: Konya Aleaddin Cami Selçuklu Halısı 13.yy. Türk ve İslam Eserleri Müzesi.

Selçuklu halılarında koyu renk zemin üzerine açık, açık renk zemin üzerine ise koyu renkle değerlendirilen motiflerin sonsuza doğru sıralanışı, Türk halı sanatındaki düzen esasının başlangıcı olmuştur. Geometrik desenlerin arkaik görüntüsü yanında, stilize bitkisel motifler ve kıvrık dallı süslemeler kullanılmıştır. Selçuklu halı desenlerinde kufi yazılı bordürler daha sonraki Türk halı desenlerinde de görülmüştür.

Türklerin sanata yaptıkları en önemli bir diğer katkı ise çinicilik olmuştur. İlk defa mimari süslemede çini Anadolu’da Türk eserlerinde görülmüştür. Renkler parlak beyaz üzerine mavi, yeşil, firuze ve mercan kırmızıdır (Yetkin, 1993).



Şekil 81: İstanbul, Topkapı Sarayı Harem Dairesi Altın Yol, Üç Çini Pano, 1575

Motifleri karanfil, lale, papatya, sümbül, gül, menekşe, zambak, nar, erik çiçeğidir. Bu motifler arasında kaplan ve pars beneklerinden oluşturulan bulut, balık, kuş ve çeşitli hayvan figürleri sık sık kullanılmıştır. Çini sanatı 18.yüzyıldan sonra önemini kaybetmeye başlar ve neo-klasik dönemde unutulur ve yerini duvar resmine bırakır (Köroğlu, 2002).

Anadolu Selçuklu eserleri yine İran etkileri taşımakla birlikte Anadolu-Türk nitelikleri kazanmış resim örnekleri duvar çinileri üzerinde görülmektedir. Konya Alaaddin Köşkü, Kubadabad Sarayı gibi yapılarıdaki çiniler insan ve hayvan figürü üslubunun gerçekçi bir yöne girdiğini göstermektedir. Figürler çoğu zaman bitkisel formlar içinde yer almıştır ve yer yer portre özellikleri de taşımaktadır”(Altan, 1995: 132).



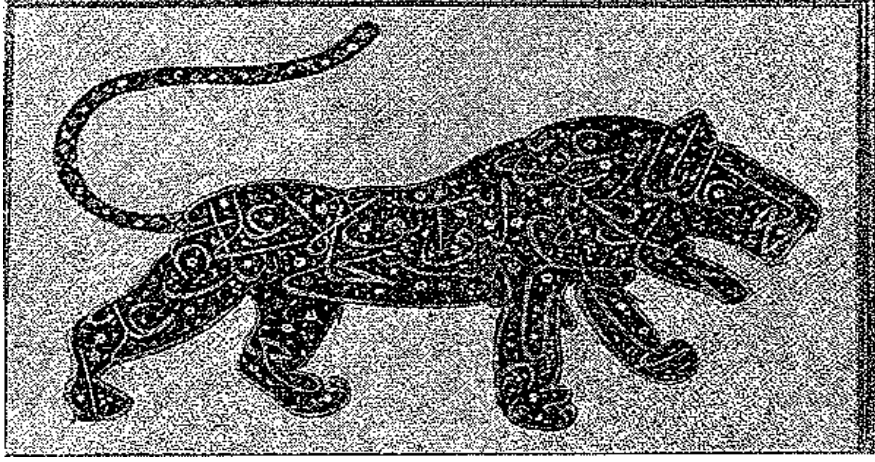
Şekil 82: Beyşehir Kubadabad Sarayı, Çini, Konya Karatay Medresesi Müzesi, 1236.

İslam'ın yayılmasıyla birlikte insan ve hayvan figürü tasvirinin yasaklanması resim ve heykel sanatının gelişimini engellemiş ancak mimariye ağırlık verilmesini sağlamıştır. İslami yapılarda kullanılan yazının kıvrık çizgilerindeki estetik, hat sanatını ortaya çıkarmıştır. Yazıdaki estetik değerleri artırmak için sanatçılar İslam'ın ilk yüz yılında geometrik şekilleri olan ve kufi adı verilen yazı şeklini geliştirmiştir. Köşeli harfleri olan ve çivi yazısını andıran bu yazı sonradan daha yuvarlak hatlarda yazılmaya başlanmıştır (Arseven, 1973).

Hattatların hat sanatında yazının kıvraklığından yararlanarak insan yüzü, hayvan motifi gibi canlı tasvirleri yaptıkları görülmektedir. Bu ise bize gelenekselin katı kurallarının yine geleneksele bağlı kalarak nasıl yıkılmaya çalışıldığını gösteren ilk örneklerdendir.

Tezhip (kitap süsleme sanatı) Osmanlı'da hat sanatı ile birlikte gelişmiş bir diğer sanattır. Hattatların yazdığı yazılar tezhipçilere (müzehiplere) verilir ve bunlar tarafından bu yazılar çerçevelenerek tezhibe özgü motiflerle süslenirdi. Bu işçiliğe “altınlamak” anlamına gelen Tezhip denildi. Tezhipçiler aynı zamanda minyatür ressamı idiler. Tezhipler her devirde değişik üsluplar geliştirmiştir.

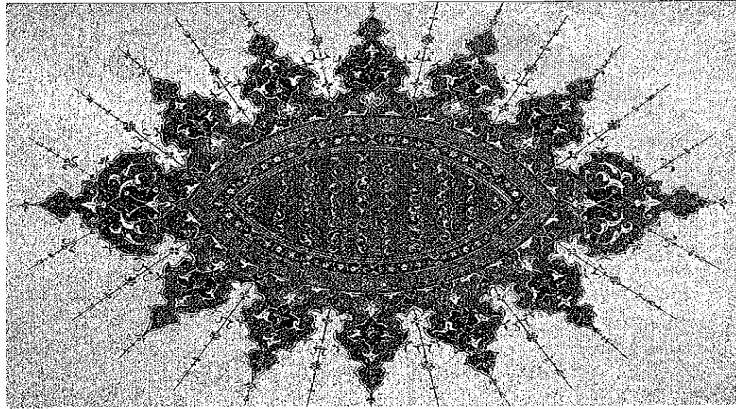
Tezhip sanatı, özel hazırlanmış ve aherlenmiş kağıtlara is mürekkebi, altın, gümüş ve tezhibe ait özel hazırlanmış renk tonları kullanılarak meydana getirilir. Tezhipte kullanılan kağıtlar bitki ve kök boyalar ile boyanır. Kullanılan motifler rastgele seçilmez her biri ayrı ayrı değerleri sembolize ederler.



Şekil 83: Farsça, Ta'lik Kıt'a, Aliyyü'l Katib Mecmaü'l-Acaib, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, 28x38,5 cm.

Tezhip sanatının en son vardığı nokta klasik devirdir. Bu devirdeki tezhip motifleri aynı devrin abidelerinde, sanat eşyasında da kullanılan stilize edilmiş hayvan motifleri, kıvrımlı dallar ve geometrik figürlerden oluşturmaktadır. Lale devrinde ise soyut şekillerin yerini çiçek motifleri aldı (Arseven,1973). Osmanlıda batı resim tekniğinin uygulanmaya başlamasıyla birlikte tezhip sanatında yozlaşma başlamıştır.

Türk sanatında önemli bir dal olan cilt sanatı, İslamiyet'ten sonra kitap resmine ve süslemeciliğe yönelen sanatçılar tarafından yapılan sanat değeri yüksek ciltlerle sürmüştür. İlk örnekleri Selçuklu ve Beylikler dönemine aittir. Cilt sanatında genel olarak kahve renkli deri kullanılmış ve eski motiflerimiz uygulanmıştır (Tanındı, 1993).

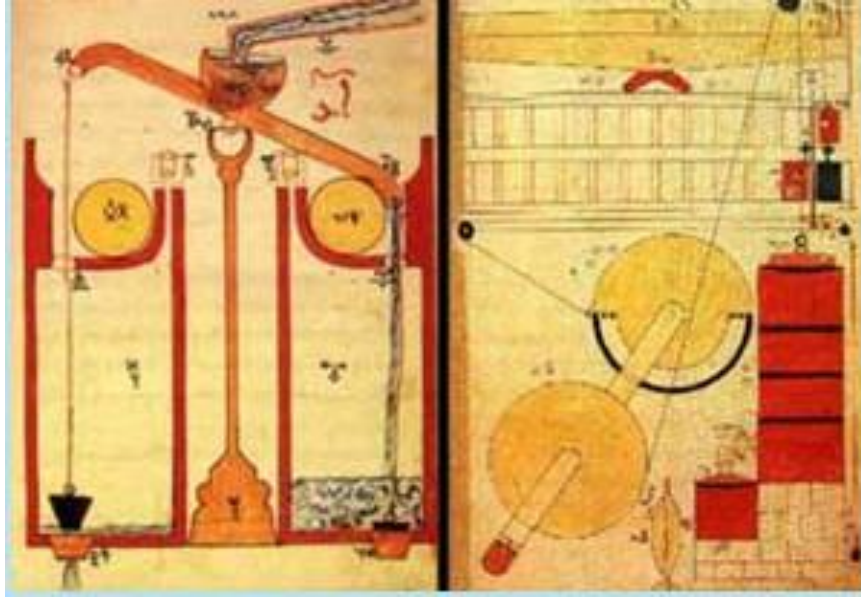


Şekil 84: Yazma, Koca Nişancı Celalzade Tevkii Mustafa'nın Tabakatü'l Memalik ve Derecatü'l Mesalik Adlı Kitabı. 13.yy., Süleymaniye Kütüphanesi.

Anadolu Selçukluları'nın 1071'de Anadolu'ya gelmelerinden önce belli bir resim stili geliştirdikleri bilinmektedir. Özellikle cam, fresk, seramik ve çinide görülen ortak üslubun kökü Uygurlara dayanmaktadır. Ancak bu figür üslubu Uygurlardan sonra minyatürden ziyade el sanatlarının çeşitli dallarında tekrarlanarak gelmiştir.

Anadolu Selçuklu minyatürlerinde Uygur üslubunun yanı sıra diğer uygarlıkların oldukça etkili olduğu görülmektedir. Bu etki ilkin Abbasi minyatürleri aracılığıyla yerleşmiştir. Abbasiler devrinde, zenginlerin değerli yazmaları resimlendirme merakında oldukları bilinmektedir. Bu sınıf, bilimsel kitapları Yunancadan Arapçaya çevirterek resimlendirmektedir. Bu dönem felsefe, tıp, astronomi ve tarihle ilgili pek çok yazma bulunmaktaydı. Bu eserler tercüme edildikten sonra resimleri de kopya edilmekteydi (şekil:84). Böylece Uygur üslubuna Yunan etkisi de ekleniyordu (Öney, 1988).

El Cezeri'nin bir eseri, Artuklu Emiri Nasreddin Mahmud'un emriyle Diyarbakır'da yazılan Ottoman, ilginç minyatür örneklerinden biridir. Kitap mekanik ve otomatik aletlerin işlemlerini konu etmektedir.



Şekil 85: El Cezeri, Pistonlu Pompa.

Eserde otomatik aletin yapımı anlatılmaktadır. Figür tipleri; yuvarlak yüzleri, çekik gözleri ile yine Uygur tipini yansıtmaktadır. Artuklular dönemine atfedilen bir astronomi katibi Artuklu sultanı için Diyarbakır'da otomatik aletlerle ilgili eser yazan Cezeri, Kayseri ve

Aksaray’da astroloji ve sihirle ilgili eser hazırlayan Selçuklu Sultanı II. Gıvasi yazdıkları metin açıklamalarında ilkel çizgilerle resimler yapan sanatçılardı.

9. yüzyıldan itibaren Türklerin Orta ve Yakın Doğu bölgelerinde Irak, Mısır, İran, Afganistan, Hindistan gibi ülkelere egemen olmaları bu çevrelerde Türk resminin etkin olmasını sağlamıştır. Bu ülkelerin resim sanatında Türk niteliği bulunmaktadır. Bu etkileşim karşılıklı olmuştur, Anadolu Selçuklularının resmini etkileyen sadece İran değildir. Bizans kaynakları da Selçuklu resmini etkilemiştir. Bunların içinde çok başlı melek figürlerinin Hint resim sanatından etkilenmiş olmaları muhtemeldir. Cinler, periler gibi mistik masal temalarını ele alan resimler, Anadolu Bizans geleneğine çok şey borçludur. Bu dönemin Türk resmi süsleme anlayışında İran etkisi, düzen anlayışında ise Bizans etkisi sezilir (Tanındı, 1993).

Anadolu Selçuklu resim sanatında karşımıza çıkan Varka ile Gülşah adlı yazmanın minyatürleri 13.yüzyıl Türk resim sanatının nitelikleri hakkında fikir vermektedir (Altan,1995).

Varka ve Gülşah minyatürleri Topkapı Sarayı Müzesi kütüphanesinde korunan Varka ve Gülşah adlı mesnevide yer alır. Ufak boyda 71 adet minyatürden oluşan Varka ve Gülşah minyatürleri, 13. Yüzyılın başından bugüne kalan Selçuklu mektebinin en eski ve tek örneği olarak kıyafetleriyle Türk tipini yansıtmaktadır.

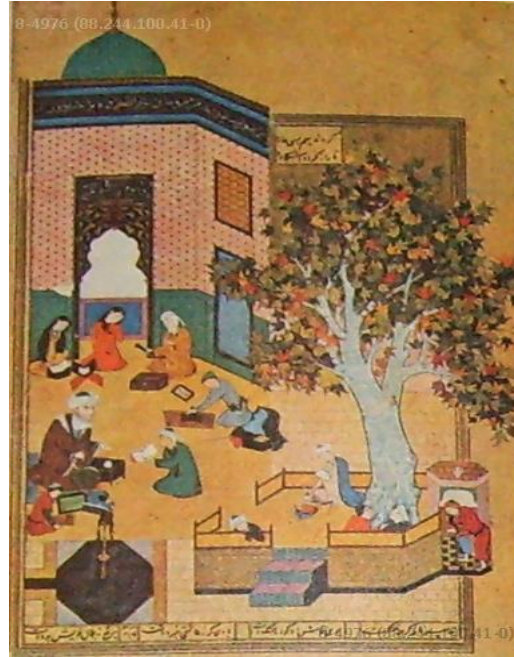


Şekil 86: Varka ile Gülşah’ın Minyatürleri.

Yapıtın minyatürlerinde çizgi ve renk, erken İslam minyatür sanatının diğer örneklerinde olduğu gibi soyutlayıcı biçimde kullanılmıştır. Figürlerin bulunduğu mekanlar ve doğa, simgesi olarak belirtilmiş zemin kırmızı, mavi renkler ile boyanmış ve Selçuklu mimarisinde görülen öğeler resmedilmiştir (Köroğlu, 2002). Kuvvetli kırmızı, mavi, siyah renklerin kullanıldığı Varka ve Gülşah minyatürlerinde kökü Uygur tipine dayanan figür anlayışı devam etmektedir. Yuvarlak yüzlü, uzun Örgülü saçlı, çekik gözlü, keman kaşlı, ufak ağızlı tipler karşımıza çıkmaktadır (Şekil 86).

Selçuklu minyatürleri içinde Uygur stilinin egemen olduğu örneklerin dışında Bizans etkisinden de ciddi olarak söz etmek gerekmektedir. Bu etkiyi doğrulayan en önemli eser 13. Yüzyıla ait Nasr el-Din Sivasî'nin Tezkeresidir. Bir diğer örnek ise yine 13. Yüzyıla ait Kitab Dakaik el-Hakaik (Hakikatin Ayrıntılarının Kitabı) tir. Bu eserlerin minyatürlerinin aynı kişi tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Astrolojik figürler, büyü sahneleri, çok kafalı çok kollu melekler ve hayali kuşlar gibi konular işlenmiştir. Minyatürlerin üslubunda Selçuklu, Hint ve Bizans gibi birden çok etki görülmektedir (Öney, 1988).

Anadolu Selçuklu minyatürü örnekleri günümüze oldukça az sayıda ulaşmıştır. Bu minyatürlerin tümü devrin üslubuna uygunluk göstermektedir. Bizans, Yunan, Hint, Arap etkilerine rağmen minyatürler, genel olarak Selçuklu-Uygur tarzını yansıtmaktadır.



Şekil 87: Behzad, Nizami'nin Hamsesinden,1494.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılmasından sonra Anadolu'da küçük devletçikler şeklinde Türkmen beylikleri varlık göstermiştir. Anadolu Selçukluları ile Osmanlı Devleti arasında bir geçiş dönemi teşkil eden bu devir, Anadolu Selçuklu' nun bir devamı olmakla beraber sanat, dil ve edebiyat alanında önemli gelişmelere sahne olmuştur.

Anadolu Selçuklu devri sonrası Anadolu Beylikler döneminden kalan herhangi bir resim örneği bu güne kadar ortaya çıkarılmamıştır. Bu bakımdan 14.yüzyıl Türk resim sanatı bakımından karanlık bir çağ olarak kabul edilir. Bunun yanı sıra 5. Yüzyıl başlarına ait resim faaliyeti hakkında bu konuyla ilgili belgelerden fikir edinmek mümkün olabilmektedir (Altan, 1995).

Bu dönemden sadece Akkoyunlular ve Karakoyunlulara ait minyatürler günümüze gelmiştir. Karakoyunlular devrinin en büyük sanat koruyucuları Cihanşah ve oğlu Pir Budak olmuştur. Karakoyunlu dönemine ait başlıca eserler Şehname, Nizami'nin Hamse'si, Attar'ın Mantık el Tayr'ı, Assar'ın Mihrü Müşteri'si, Cemali'nin Hamse'si, Emir Hüsrev Dehlevi'nin Divan'ı ve Kelile ve Dimne'dir (İnal, 1995).

4.1. Osmanlı Devletinde Resim Sanatı

Beylikler dönemi minyatür sanatının en genel özelliği, birkaç okulun üslup özelliklerinin bir arada görülmesidir. Geleneksel Uygur stili Beylikler devri eserlerinde de görülür bunun yanı sıra Timur etkisi yoğun olarak minyatüre girmiştir, İran minyatür üslubunun da katılmasıyla bir yandan çok renkli, hareketli, dekoratif saray üslubu diğer yandan sade ve tekrarcı bir üslup olmak üzere Beylikler döneminin iki eğilimi karşımıza çıkar. Bu devirde, Anadolu Selçuklu minyatürünün etkisi gelişerek sürmüş ve zengin Osmanlı minyatür sanatına geçişin hazırlıkları tamamlanmıştır (Öney, 1988).

“Fatih Sultan Mehmet (II Mehmet) devrinde İstanbul sarayı çok önemli bir resim faaliyetine sahne olmuştur. Fatih sanat, fikir ve politika yönünden açık fikirli bir kişilik olduğu için çağdaş batı resmine ilgi göstermiş ve saraya Gentile Bellini, Constanza da Ferrera gibi ünlü İtalyan ressamı davet etmiştir. Bellini Fatih'in büyük ün kazanan portresini yapmıştır. Fatih'in batı resmine gösterdiği ilgi Türk resim sanatçılarının İtalyan ressamlarından etkilenmesine yol açmıştır fakat bu etkiler genellikle figürü modle ederek bir üçüncü boyut, belli bir kütle etkisi araştırmadan öteye gidememiştir.” (Altan, 1995: 132).



Şekil 88: Nakkaş Sinan, Fatih Portresi.

Fatih devrinden günümüze sadece, nakkaşı bilinen bir portre ve nakkaşı bilinmeyen cerrahlık üzerine yazılmış bir kitap ulaşmıştır. Nakkaş Sinan'ın yaptığı Fatih portresi, Sinan Bey'in yurt dışında gördüğü eğitimin izlerini taşımaktadır. Fatih'in kıvrımlar içindeki elbisesi, karşıtlık ve uyumu bir arada gördüğümüz kırmızı, beyaz, mavi, yeşil renklerin kullanımı, 15. yüzyıl İtalyan portrelerini hatırlatmaktadır (Aslanapa, 1993).

“Fatih döneminden sonra oğlu II. Beyazıt döneminde 15-16. yüzyılda Osmanlı resim sanatının klasik eğilimlere sahip olmaya başladığı görülür. Bu çağ Fatih Sultan Mehmet'in batıya olan ilgisine karşıda bir tepki çağıdır. Fatih zamanında sarayda çalışan bazı batılı ressamın Beyazıt döneminde çalışmamışlar bu nedenle kendi üsluplarıyla yaptıkları resimler sarayda bulunmamaktadır. Bu resimlerin tahrip edildiği düşünülebilir. Osmanlı kültürü, o çağda İslam kültürünü yeniden özgün bir biçimde yorumlamak misyonuna sahiptir. O dönemde İslam resmini oluşturma zorunluluğu İtalyan resim tarzında çalışmaktan daha önemlidir. Fatih döneminde yapılan batı tarzı resimler ise Beyazıt döneminde kısa sürede minyatür alanına kaymıştır.” (Altan, 1995: 210).

Kanuni devrinde hazırlanan Süleymanname adlı eser Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatını ve 1520-1558 yılları arasındaki olayları anlatan eserin beşinci cildidir. Elyazmanın 69 minyatüründe beş usta nakkaş ve çıraqları çalışmıştır. Nakışçı üslupta çalışan nakkaşlardan biri nakkaşhanede 1515-1560 yılları arasında etkin rol oynamıştır.

Süleymanname'nin bu nakkaşının figür konusunda çığır açtığı söylenebilir. Bu sanatçının çizdiği insan figürlerinin yüzlerinde, kumaş kıvrımlarında ve mimari elemanlarda kullanılan gölgelendirmelerde ustalığı görülmektedir. Bu ressamın adı Nigari'dir. Nigari

özellikle Barbaros Hayrettin Paşa portresi, avlanan avcılar ve Kanuni Sultan Süleyman portresindeki (Şekil 89) silahtar tasvirlerinde, Süleymanname'nin figür resminde usta olan ressamın çalışmalarıyla benzer yönleri olmasından Nigari gibi usta bir ressamın, dönemin başyapıtının ressamları arasında yer alabileceği düşünülmektedir (Tanındı, 1993).



Şekil 89: Nigari, Kanuni Sultan Süleyman, 1558 Topkapı Sarayı Müzesi

Saray atölyesinin en geniş düzeye ulaştığı ve Osmanlı minyatürünün gerçek temellerinin atıldığı Kanuni devrinde (1520-1566) çeşitli sanat akımların yansıtan pek çok eser hazırlanmıştır. Bir yandan İran okullarının etkisini sürdüren, kalıplaşmış minyatür anlayışı diğer yandan da yeni üslupların ortaya çıktığı görülür. Bunların içinde en ilginç olanı Kanuni Sultan Süleyman'ın 1534 yılında yaptığı Doğu seferi, Barbaros'un Akdeniz ve Kanuni'nin Macaristan seferlerini konu alan kronikler karşımıza çıkar. Matrakçı Nasuh tarafından yol boyunca geçilen şehir, kaleler ve limanların tasvirleri gerçekçi bir şekilde resmedilmiştir.

Sanatçının özellikle liman resimlerinde batının topografik haritalarından esinlendiği görülmektedir. Nasuh'un eserleri Türk minyatüründe önemli bir yere sahiptir (Çağman, 1976). Matrakçı Nasuh'un silahşorluk üzerine Tuhfet El Guzat (1529) adlı eserinde bulunan ve Kanuni'nin Oğullarının sünnet düğünü için hazırladığı tekerlekli iki hisarın resimleri yer almaktadır. Sür-namelerde de kale resimleri yapılmıştır.

Kanuni dönemin diğer bir nakkaşı olan Nigari'nin günümüze çok az resmi kalmıştır. Bunlar çeşitli pozisyonlarda insan resimlerinden oluşur. Yavuz Sultan Selim, Barbaros Hayreddin Paşa, I. François, V. Şarl, Kanuni ve II. Selim'in söz konusu resimlerinde Nigari'nin ayrıntıcılığı ve anlatım gücünü görmekteyiz. İnsan figürünün ön planda olduğu düzenlemelerde doğa dekoratif amaçlı olarak minyatürlerde yer alır.

III. Murat devrinde Osmanlı minyatürünün parlak dönemi devam eder. Bu devrin en ünlü nakkaşı nakkaş Osman'dır. Nakkaş Osman'ın bütün minyatürleri onun sanat kişiliğini, üslubunu ve minyatür sanatına getirdiği yenilikleri belgeler niteliktedir. Nakkaş Osman'ın yaptığı kesin olarak bilinen Surname i Hümayun, şehzade Mehmed'in sünnet töreni dolayısıyla yapılan eğlenceleri konu etmektedir. Surname minyatürlerinin genel özelliği gerçekçiliğidir. Nakkaş Osman hayali sahnelerden kaçınmakla birlikte figürlerde ve mekan düzenlemesinde gerçeği yansıtmayı esas almıştır. Bu minyatürlerde kendi kompozisyon kalıbını oluşturan nakkaş, kendinden sonrakilere de örnek oluşturmuştur (Aslanapa,1993), (Şekil 90).

Osmanlı padişahlarının tarihi konu alan Şahname resimlerinin nakkaşı olarak bu dönemde, Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman arasında nakkaş işbirliği kurulmuştur. 1579-1597 yıllarında Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman Şahnameyi hazırlamışlardır.



Şekil 90: Nakkaş Osman, Zigetvar.

Zigetvar Seferi Tarihi, Şahname-i Selim Han ,Şahname-i Sultan Murad III., Hünername adını alan bu eserler sadece resimleriyle değil, cilt, tezhip, hat ve kitabın bütününün tasarımıyla da Osmanlı İmparatorluğu'nun haşmetini, saray yaşamını belgelemektedir. Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman ayrıca Osmanlı sultanlarının Özelliklerini anlatan ve portrelerinin yer aldığı Kıyafet el-insaniye Fi Şemail el- Osmaniye'yi hazırlamışlardır (Tanındı, 1993).

Nakkaş Osman'ın diğer bir eseri olan Hünername'de padişahların savaş sahnelerinin yanı sıra günlük yaşam sahneleri, av ve eğlence sahneleri de yer almaktadır. Hünername minyatürlerindeki figür ve doğa düzenlemelerinin de yoğun bir gözleme dayandığı, gerçekçi bir ayrıntıcılığın hakim olduğu görülmektedir.

17. yüzyılda Osmanlı minyatür sanatında 16. yüzyılın parlak döneminin kapandığını görüyoruz. Buna rağmen 17. yüzyılda da eşsiz eserler ortaya çıkarılmıştır. II. Mehmet için kaleme alınan Haşan Paşa tarafından resimlenen Eğri Fetihnamesi, II. Osman Şehnamesi, Ahmet Nakşi'nin resimlediği Şekaiki Nümaniye bunlardan bazılarıdır (Arseven, 1973).

Ahmet Nakşi, 17. yüzyılın en önemli nakkaşı olarak Osmanlı minyatür sanatında yerini almaktadır. Nakşi ile beraber büyük Osmanlı minyatür kompozisyonu terk edilmişti. Onun yerine üç figürü geçmeyen düzenlemeler ve figürlerin duygusal durumları minyatür sanatına girmektedir. Kişilerin duygusal durumları pek de renkçi olmayan Nakşi tarafından daha çok çizgilerle ifade edilmiştir (Aslanapa, 1993).

18. yüzyıl ressamlarının en ünlü minyatürcüsü Levni'dir. İtalyan ressamı ile yabancı ressamın Osmanlı eserleri üstündeki etkisi epeydir kendini duyurmaya başlamıştı. Türk resmi, İran ve Asya geleneklerine sadık kalmakla beraber, Lale devrinde, Avrupa resmine doğru belirli bir eğilim göstermektedir (Arseven, 1973).

Nakşi'den farklı olarak Levni çizgi kadar renge de önem vermiştir ve çok renkli minyatürlerinde yıldız kullanmaktan kaçınmıştır. Çoğunlukla tek kadın ve erkekli minyatürler yapmıştır. Bu minyatürlerde dönemin kadın ve erkeklerinin giysileri detaycı bir anlayışla karşımıza çıkmaktadır (Şekil 91).

Levni minyatür sanatının Türkiye'deki son büyük ustası olmuştur. Bundan sonra III. Ahmet döneminde yenileşme-batılılaşma akımına paralel olarak Batılı ressamlar Türkiye'ye gelmişler ve geleneksel olan yavaş yavaş terk edilip Batılı teknik ve üsluplar yerleşmeye başlamıştır.



Şekil 91: Levni, Uyuyan genç kız.

Levni'yi minyatür sanatımızın en son temsilcisi olarak kabul etmek gerekir. Bilinçli olarak kullandığı perspektif kurallarını ilk kez kullandığı resimleri, Enderunlu Fazıl'm Zenanname'sindeki saray hayatını ve Kağıthaneyi konu alan resimleri olmuştur. Bu resimlerinde de tam anlamıyla minyatür alışkanlıklarından kurtulamamış olmakla beraber ışık ve gölge kuralı ile değişimi yakalamaya çalışmıştır.

Levni ile birlikte Osmanlı minyatür sanatı yepyeni bir döneme girmektedir. Levni'nin minyatürlerinde 16. yüzyıl ile 18. yüzyıl arasındaki üslup farklılığın yanı sıra değişen sosyal durumu da görmek mümkündür. Levni'nin minyatürlerindeki en çarpıcı detay kadınların resimlerde artık daha serbest yer almasıdır (Ayvazoğlu, 1997).

19. yüzyılda minyatür ve kitap resmine olan ilginin azalmasıyla birlikte bunlar "Halk Sanatı" olarak adlandırılmış İstanbul ve taşra kentleri olmak üzere geniş bir uygulama alanı bulmuşlardır. Duvar resimlerinde ilkin kendini göstermiş olan bu naif halk sanatı üslubu, resimsel değerlerinden çok süslemeci bir anlayışla ortaya çıkarılmıştır. Ancak süsleyici anlayışta bile her zaman tasvir etme duyarlılığı söz konusu olmuştur.

Teknik olarak halk resim sanatı örnekleri ise yazı-resimler, taşbaskılar, levhalar ve cam altı resimleri olmak üzere gruplandırılabilirler. Dinsel içerikli halk resimleri içinde, dükkân ve tekkelerde belirli bir kompozisyon içinde ele alman dini öneme sahip şahsiyetlerin levha resimleri ve yazı resimler yoğunluklu olarak yer almaktadır. İnsan figüründen kaçınılarak camilerde yapılmış Kabe resimleri, bu türün bir başka örneğidir.



Şekil 92: Şahmeran Tasviri.

Taş baskıyla yapılmış masal kitapları dindışı halk sanatının en yaygın örneklerini oluştururlar. Güllühan ile Melikşah, Elif ile Mahmut halk tarafından en sevilmiş aşk hikâyeleridir. Bu kitapların resim üslubu saf ve ilkelliği ile kendini gösterir. Halk edebiyatında olduğu gibi güçlü bir ifadeye dayanmaktadır. Bu resimler halk kültürünün bir yönünü yansıtarak ulusal- yerel duyarlılığın kaynaklarından birini oluşturmaktadır.

Evlerin ve dükkânların duvarlarına asılan resimler de halk arasında rağbet görmektedir. Bu resimlerde Hayber Kalesi, Şahmaran, Köroğlu, Deniz Kızı, Gemi Aslanı gibi temaların yaygın olarak uygulandığını görmekteyiz. Karagöz figürleri de Asya'dan Anadolu'ya gelmiş ancak geleneğin yerel bir stilizasyonu ile oluşturulmuş hat sanatı ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 93: Hz. Ali ve Tabutunu Taşıyan Deve, Yazı Resim, 19.yy.

4.2. Osmanlı Devletinde Batı Tesiri ve Batıya Açılma

18. yüzyıldan başlayarak bizzat Osmanlı Devleti tarafından, daha sonra da Osmanlı aydınları tarafından, tüm kuram ve kavramlarıyla Batı'dan ithal edilen ve Türk toplumuna adapte edilmeye çalışılan yenileşme hareketleri, sosyal bilimler terminolojisi içinde "Batılılaştırma" adı ile anılmaktadır.

Türkler Anadolu'ya göç ettiklerinde Batı kültür ve sanatının en erken dönemlerden kalma ürünlerini tanıma fırsatını bulmuşlardır. Bu göç, Batı ile ilk ciddi temasların oluşmasına neden olmuş, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya doğru devamlı biçimde genişlemesi ise Avrupa'ya daha da yakınlaşmasını sağlamıştır. Ayrıca Türkler, tarih boyunca Batı'yla savaş, ticaret v.s. gibi nedenlerle olan ilişkiler sonucunda ya da zaman zaman saraya davet edilen yabancı sanatçılar aracılığıyla Batı sanatını tanıyabilmişlerdir. Fakat Batı'ya karşı üstün oldukları sürece onlardan kültürel, teknolojik ya da sanatsal anlamda yararlanma ihtiyacı duymadıklarından 19. yüzyıla değin geleneksel sanat anlayışlarını sürdürmüşlerdir (Turani, 1997).

Avrupa'daki Rönesans ve reform hareketleri ile başlayan canlanma, coğrafi keşiflerin yapılması ve bilimin hızlı bir gelişme göstermesi, zenginlik ve gücün Batılıların eline geçmesini sağlamış, buna karşılık, yakın ve Orta doğu ülkeleri gittikçe artan bir hızla gerilemeye başlamıştır. Bu durumda Osmanlı Devleti'ni ayakta kalmasını sağlayan, yalnız savaşlar ve siyasi dengeler olmuştur.

Karlofça antlaşması (1699) ile birlikte toprak kaybına ve gerileme dönemine girmeye başlayan Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri ve siyasi başarısızlıkları arka arkaya sıralanmaktadır. Osmanlı, gerilemeye başlamasını önlemek amacıyla, bu ülkelerdeki kurum ve uygulamaları benimseme yoluna gitmiştir. Başta ordu olmak üzere çeşitli kurumların ıslah edilmesi ve İngiltere, Fransa, Almanya gibi batı ülkelerinin geliştirdiği teknoloji, ekonomi ve kültür modellerinin uygulanması zorunluluğu Osmanlı başkentinde yaşam biçimini etkilemiş, böylece toplumsal ve siyasal ortamda başlamış olan Batılılaştırma süreci, sanatta da kendini göstermiştir.

Batı uygarlığının Osmanlı halkına karşı ezici bir lüks ve fantezilerinin, bir taklit unsuru olarak algılanıp uygulamaya konulmasının ilk aşaması Lale Devri'dir. Lale devriyle birlikte çok sayıda Avrupa eşyası ve sanat yapıtı Osmanlı sarayına girmiş, Batılı yaşam tarzı, taklit ve moda yoluyla, Osmanlı toplumuna hâkim olmaya başlamıştır. Bununla beraber giyimde,

kuşamda, takılarda, evlerin döşenmesinde Batı'ya özenilmiştir. 18. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nda, yeni bir sanat ortamının oluştuğu önemli bir dönemdir. İmparatorluğun ilk kez Batı'ya açıldığı bu dönemde, Avrupa Ülkeleriyle kurulan ekonomik ve siyasi ilişkiler, kültürel ortamı büyük ölçüde etkilemiştir (Özsezgin, 1983).

Batı bilim ve kültürünün benimsenmesi için yapılan ilk girişimler saray çevresinde olmuştur. Bu nedenle bir saray sanatı olan minyatürlerde yeniliklerin hemen benimsenmiş olması doğaldır. Osmanlı saray çevresinde ilgi görmeye, merakla izlenmeye başlayan Avrupa sanatı, saray nakkaşlarını da etkilemiş ve batılı resim denemelerine başlanmıştır. Böylece geleneksel çizgide ilerleyen Türk resmi, Avrupa resim estetiğine ve tekniğine yönelerek Batı sanatının seyrine girmiştir.

17. ve 18. yüzyılda İstanbul'a daha çok sayıda batılı diplomatın, mimarın, ressamın ve gezginin gelmesi sonucu daha açık görüşlü ve tarafsız bir kültür alışverişi başlamıştır. 18. yüzyılda Osmanlı sarayının diplomatik amaçlarla Avrupa'ya yönelmesi ve Paris'e elçiler gönderilmesiyle ilişkiler yeni bir boyut kazanmış, Batılılar arasında oryantal ilgiler ve Osmanlı topraklarındaki ilginç görünümlere yönelen bir moda Avrupa'ya egemen olmuştur.

Avrupa'da Türk motifleri yayılmış, böylece fantezilere ve egzotizme elverişli Rokoko saraylarında "alaturka" odalar düzenlenmiştir. Avrupalılar Türk kıyafetlerini konu alan resimler yapmış, Türk kıyafeti, porselen biblolar çok tutulup sevilmiştir. Bu dönemde Avrupa da oryantalizm güçlü bir akım olmuş ve Orta Doğu'ya gelme fırsatı bulamayan ressamlar hayali oryantal resimler yapmışlardır. 18. yüzyılın ilk çeyreğinde, yabancı ülke elçileriyle İstanbul'a bir merak ve macera duygusu içinde gelen ressamlar, doğal ve tarihi zenginlikleri, saray çevresini ve güncel yaşantıyı konu alan gravür ve yağlıboya resimleri yapmışlardır (Giray, 2003).

Bu dönemde Türkiye'ye gelen Batılı sanatçıların artması ülkenin batılılaşma yönündeki atılımlarına hız kazandırmıştır. Genelde Batılı elçilerin maiyetlerinde gelen bu sanatçıların İstanbul gözlemlerini resimle aktarma gibi resmi bir görevleri olmuştur. 18.yüzyılda Fransız elçisi Ferriol ile birlikte İstanbul'a gelen Van Mour, Boğaz manzaralarını ve İstanbul hayatını konu alan resimler yapmıştır. Van Mour'dan başka Boğaziçi Ressamları denen birçok sanatçı 18. yüzyıl içerisinde İstanbul'a gelmiştir.

Batılı ressamların İstanbul'da yıllarca kalıp çalışmaları, kuşkusuz Osmanlı-Türk beğenisi

üzerinde etkili olmuştur. Bu dönemde Levni ve Buhari'nin elinde portreler çeşitlilik kazanmış, figürler özellikle Buhari'nin fırçasından daha oylumlu, hareketlerinde daha serbest bir görünüme kavuşmuştur. Fakat bunlar yine de minyatür estetiğinden kopmamış denemelerdir.

Yabancı ressamın etkilerine rağmen, Selimiye Reğid, Mustafa Çelebi, Süleyman Çelebi, Abdullah Buhari ve Levni gibi Türk ressamları büyük ölçüde geleneksel yönde sanatlarını sürdürmüşlerdir. 18. yüzyılda gerek Avrupalı gerekse yerli ressamlar arasında perspektif ve ışık-gölge kullanımı gibi Batı resim teknikleri giderek uygulama alanı bulmuştur. Aynı tarihlerde Abdullah Buhari'nin yaptığı figür çalışmaları ise, sanatçının saray okulunun sınırlı olanakları içinde gerçekleşebildiği ürkek arayışlardır (Renda, 1993).

Hiç kuşkusuz, Buhari rahat bir mekân içerisine yerleştirdiği oylumlu figürlerini geleneksel kalıpların dışına taşırmamıştır. 18. yüzyıl boyunca Levni ve Buhari gibi Türk nakkaşlarının, figür denemelerinde minyatür estetiğinden ayrılmadıklarını göstermiştir.



Şekil 94: Levni.



Şekil 95: Buhari.

Figür işleyişindeki aşamaların daha çok sarayda hazırlanan albüm resimlerinde ve portrelerde yabancı azınlık ressamlar tarafından gerçekleştirildiği ortaya çıkmıştır. Ancak bu dönemin ünlü nakkaşı Levni'nin eserlerinde gittikçe artan Avrupa resminin tesirlerini

göstermiş. Mavi göklü, ışık gölgeli resimler çalışmaya başlamıştır.

1808 yılında Sultan II. Mahmut'un tahta geçmesiyle yenilik hareketleri hızlanmış, sızma şeklindeki kültür akışı sele dönüşmüştür. Böylelikle giyimden mobilyaya, mimari süslemeden bahçe ve ev biçimlerine kadar çeşitli yollarla Avrupa etkisi, başta İstanbul olmak üzere bütün ülkeye yayılmıştır. Bu akış neticesinde 1839'da Tanzimat fermanı ile resmen ve tamamen Batılı olmaya, bu yolda Batı'nın devamlı öğretmenliğini istemeye de karar verilmiştir.

Eğitim-öğretim alanındaki ilk yenilenmeler, Batı örneğine benzetilmeye çalışılan askeri okulların açılması şeklinde görülmüştür. Batılı resim kavramının eğitim düzeyinde ele alınması, ilk kez 1793 yılında Mühendishane-i Berr-i Hümayun'da olmuştur. Bu tarih, batılı resim kültürüyle ilişkinin somut başlangıcı olmuştur. Ancak, bu kurumun Türk resminin batılılaşmasına büyük katkılarda bulunmuş olmasına karşın, sürecin başlangıç tarihi yönünden tek alternatif olduğu söylenemez. Aynı eğitimin daha gelişmiş bir biçimi ise, 1835'te Mekteb-i Fünun-u Harbiye'de (Harp Okulu) uygulanmıştır.

II. Mahmut'un (1808-1839) bu dönemdeki yenilikçi hareketlerinden sanat da nasiplenmiş, II. Mahmut, portresini okul ve resmi dairelere astırmış; ayrıca üzerinde portresinin bulunduğu sikkeler bastırmıştır. II. Mahmut'u izleyen Sultan Abdülmecit döneminde sanat etkinlikleri daha da gelişmiştir. Sultan Abdülmecit ve Abdülaziz Batı uygarlığına açık olmanın yanı sıra görsel sanatlara karşı ayrıca ilgi duymuşlardır.

Abdülaziz'in 1861'de tahta geçmesi ile Osmanlı sarayında sanat doruk noktasına ulaşmıştır. Resim ve heykel sevgisi bulunan ve Batı'ya yaptığı gezilerde kralların heykelini gören Sultan Abdülaziz, 1871 de C.F. Fuller isimli bir sanatçıya at üstünde bir heykelini yaptırmıştır (Turani, 1981).

Osmanlı İmparatorluğu'na 18. yüzyılda Doğu ve Batı ikilemi yerleşmiştir. Bu ikilemden sonra Batılılaşma başlamış ve Osmanlı'nın bütün kurumlarında resim sanatındaki gelenek yok olmuş, yerini Avrupa sanatı biçim ve tekniğine bırakmıştır. Bu biçim ve tekniğin pekişmesi için 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyılda kurulan askeri ve sivil okullarla Türk resim sanatının Batılılaşması perçinlenmiştir.

4.3. Türk Resim Sanatında Batıya Özgü Arayışlar

Türk resminde kökünü İslam geleneğine dayamış olan minyatür resminden batılı anlamda resme geçiş birdenbire olmamıştır. Ülkemizde 17. yüzyılda batılaşmayla beraber siyasal ve ekonomik koşulların zorlaştığı bir kültür değişimi içinde batı dünyasından gelen yeni bir sanat anlayışını benimsemek yüz elli yıllık bir süreyi gerektirmiştir (Renda, 1993).

Minyatüre olan ilgi 18. yüzyıldan itibaren azalır ve yerini duvar resmi alır. Duvar resmi Türk resim sanatında minyatürden yağlıboya resme geçişte bir ara aşama olarak kendini göstermiştir. Türkiye'ye gelen batılı ressamın etkisiyle özellikle konak tavan ve duvarlarını resimleme yaygınlaşmıştır. Bu eğilim İstanbul merkezinde olduğu kadar Anadolu'da da kendini gösterir (Tansuğ, 1996).

Anadolu kent ve kasabalarında Müslüman sanatçıların elinden çıktığı tahmin edilen bu eserlerde Batılı etkilere rağmen naif, şematik üslup devam ederken başkent yapılarında Batı resminin etkilerinin daha ağırlıklı olduğu görülmektedir.

“Batıdan gelen teknik ve biçim etkilerinin çoğalmas 19.yüzy ılda Türk resim sanatının gelişmesiyle büyük etki sağlamıştır. Batılı sanatçıların İstanbul'da yaşama ve çalışma şartları yarattıkları, Lavanten adı verilen ve yarı batılı bir zümrenin sanat zevkini belirlemeye çalıştığı dönem yine 18.yüzy ıldır. Türk resmindeki değişiklik sadece batı etkisiyle olmamıştır. Batı ikinci derecede etken olarak kalmıştır. Bu değişim hiçbir zaman geleneksel Türk resminin yıkılıp yerine batı modeli bir resim sanatının geldiği anlamını taşımamaktadır.” (Altan,1995: 167)

Avrupa'da Rönesans'tan bu yana etkili olan tuval resmi Türkiye sanat ortamına 18. yüzyıldan sonra girmiştir. Bundan önce Fatih Sultan Mehmed döneminde gelen Avrupalı ressam olmuşt fakat bu ressam sipariş resimler yapmış ve eserleri daha çok gravür kitaplarında yer almıştır. 18. yüzy ılda İstanbul'a gelerek “Boğaziçi resamları” diye adlandırılan sanatçılar atölyeler kurarak yerli sanatçılarla beraber çalışmışlardır. Böylece batı resim teknikleri yayılmaya başlamıştır.

Öte yandan 19. yüzy ıl padişahları Avrupalı resamlara portrelerini yaptırmışlar. Tanzimatın ilanından sonra yeni bir evreye giren batılaşma hareketlerinin içinde kültürel ve kurumsal alanlarda hızlı değişimler yaşanmış ve batı anlayışında resim sanatı yerleşmesi sağlanmıştır (Renda 1993).

Primitiflerin genel özelliği, yapı ve bahçe düzenlemelerini konu etmeleridir. Fotogerçekçi bir üslupla ele alınan resimlerde, kompoze etmekten uzak görüneni olduğu gibi resmetme anlayışı hâkimdir. Fırça ve boya kullanımında ise bir bütünlük oluştururlar. Boya dokusu hissedilmez. Pürüzsüz bir yüzey anlayışı söz konusudur. Renk kullanımında ise aynı objektivizm hakimdir. (Tansuğ, 1996).

Dönemin ünlü ressamlarından Osman Hamdi'yi kendi başına ele almak doğru olacaktır. Fotoğraf kullanmış olmasına rağmen, Osman Hamdi'nin batı oryantalist resminden açıkça yararlandığı bilinmektedir. Osman Hamdi kimi resimleriyle bu kuralın dışına çıkmış olsa da oryantalizmin tek Türk temsilcisi olarak anılmaktadır.



Şekil 96: Osman Hamdi Bey, Mihrap.

19. yüzyılın ikinci yarısında batı usulü tuval resminin yaygınlaştığı görülmektedir. Bu gelişme, askeri alanında batılılaşma hareketlerine paralel olarak, batı resminin asker zümre içinde benimsenmesinden kaynaklanmaktadır. Batı yöntemlerini benimsemiş asker okullarının kurulmasıyla birlikte, batı resim tekniği programlı bir şekilde Osmanlı resim sanatına dahil olur. Hüsnü Yusuf Bey, Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit Bey, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa asker ressamı içinde sayabileceğimiz önemli isimlerdir.

19. yüzyıl Türk ressamlarının çoğunun askeri okul çıkışlı olması nedeniyle “asker ressamı” diye tanınmışlardır. Çoğu fotoğraftan yararlanarak resim yapmıştır. Daha çok İstanbul resimleri, Yıldız sarayı bahçesi ve kasırların resimleri aynı dönemde yapılan duvar

resimleriyle benzerlik göstermiş ve hatta aynı sanatçılara ait oldukları düşünülmüştür.

Aralarında Hüseyin Giritli, Ahmet Ziya veya Ahmet Şekür gibi sanatçıların bulunduğu 19. yüzyıl manzara ressamaları resimlerinde yabancı ressamaların gravürlerindeki gibi ayrıntıya önem vermişlerdir. Boyayı tek katman olarak kullanmaları, çizgisel perspektif başarılan ve figür kullanmamaları ortak özellikleri olmuştur (Renda,1993).

Bu dönemde yalnız manzarada değil portrecilikte de yeni bir anlayış göze çarpmaktadır. Çıplak kadın figürü resme giriş yapmaktadır. Saray bahçeleri, natürmortlar, sokak ve mezarlıklar terk edilmiş yerine yaşayan insanlar kadınlar, erkekler ve onların sevinci, kederli yüzleri aktarılmaktadır. Bu üsluba "izlenimcilik" denilmiş, Monet'nin "tablo tabiata açılmış bir pencere olmalı" fikri 1914 kuşağı ressamlarınca genel kural kabul edilmiştir.

Genellikle akademik ve realist tarzda çalışan bu dönem ressamaları resimde estetizme daha çok önem vermişler ve Avrupa'da özellikle Paris'te başlayan yeni sanat hareketini Türkiye'ye getiren topluluk olmuşlardır. Sanayi-i Nefise mektebinde resim eğitimi görerek Paris'e gönderilen ressamlarımız yurda döndükten sonra yeni bir tarz ile Avrupa'da o dönemde olan empresyonizmi Türkiye'ye getirmişlerdir.

Bu yeni hareketin başlarında Halil Paşa, Nazmi Ziya Güran, Sami Yetik, İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Hikmet Onat, Avni Lifij, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Mehmet Ali Laga ve Hasan Vecih Bereketoğlu gibi ressamlar görmektedir (Arseven,1973).

İbrahim Çallı, 1914 kuşağı sanatçıları içinde önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Çallı'nın en belirgin özelliği portre ve figür düzenlemelerinde çizgiye önem vermemesi, renkçi bir anlayışın sanatına hakim olmasıdır (Tansuğ, 1996).

1914 kuşağının bir diğer önemli ressamı Feyhaman Duran, Çallı gibi portreleri ile öne çıkmaktadır. Üslup olarak Çallı'ya yakın ancak sağlam kuruluşu ile ondan ayrılır. Feyhaman Duran'ın bu özelliği geleneksel sanatlara olan eğiliminden, hat sanatı ve güzel yazıya olan merakından kaynaklanmaktadır. Sanatçı son dönemimde portre ve figür düzenlemelerinden uzaklaşmıştır. Manzara resmine yönelen Duran, peyzajlarında renk kullanımı ile karşımıza çıkmaktadır (Berksoy, 1998).

4.4. Türk Resminin Batılılaşmasında Rol Oynayan Etkenler

Osmanlı Devleti'nin Batı sanatına yönelmesinde bazı kültür öğelerinin aktarılmasının hazırlayıcı işlevi olmuşsa da asıl büyük neden olarak 16. Yüzyılın sonunda toprak düzeninin değişmesiyle Osmanlı toplum yapısında başlayan çözülmelerdir. Güçlü siyasi yapısı nedeniyle yüzyıllar boyu Batı'ya yönelme gereği duymayan Osmanlı Devleti ancak 18. ve 19. yüzyıllarda ağırlaşan siyasi ve ekonomik koşullar nedeniyle Batı'ya yönelmeye zorlanmıştır.

Bu değişimlerin 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan iktisadi buhranın sosyal yaşayış ve kültür üzerindeki etkilerinin sonucu olduğu ve bu ortamdaki sanat yapıtlarının, içinden geçtikleri tarihsel süreçten koparılmayan bir olgu olduğu düşünülürse, resim sanatındaki Batılılaşmanın sosyal değişimlerin uzantısı olduğu anlaşılabacaktır.

Türkiye'de Batılı anlamdaki ilk resim denemeleri 1793'de kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayun ile 1835'te açılan Mektebi- Harbiye-i gibi askerlik ve mühendislik okullarında yapılmıştır. Önce haritacılık, teknik resim gibi konularda başlayan eğitim, kısa süre içinde serbest resmi de kapsamış, bu amaçla Batı'dan gelen öğretmenlerin yanı sıra Türk öğrenciler de yetiştirilmek üzere Batı ülkelerine, özellikle Fransa'ya gönderilmiştir (Renda, 1993).

Mekteb-i Sultanisi (1869) ve Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi orta dereceli okullarda da resim dersleri önem kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde resim eğitimi için ilk kez Avrupa'ya gönderilenler, Batı etkisindeki Türk sanatının öncüleri olmuş, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren açtıkları sergilerle Batılı anlamdaki resim sanatının benimsenmesinde önemli rol oynamışlardır.

1835'te resim eğitimi için ilk kez Avrupa'ya subay veya askeri okul öğrencilerinin gönderilmesinden sonra, Paris'e gönderilen askeri okul öğrencilerinin iyi yetişmelerini sağlamak amacıyla 1860-61'de bu kentte Mekteb-i Osmani açılmıştır.

Elli altmış kişi civarında mevcudu bulunan okulun öğrencileri 1867 yılında padişah Abdülaziz'in Paris'i ziyareti sırasında, sultanı karşılamışlardır. Okulun 1874'te kapanma nedeni, öğrencilerin sıkı disiplin altında Fransız toplumundan tecrit edilmeleri zorunluluğudur. Öğrencilerin iyi yabancı dil öğrenmemeleri, bunlardan şikâyetleri sonucunda yurda geri çağırılarak cezalandırılmaları başlıca sorun olmuştur.

19. yüzyıl "Türk Primitifleri" diye de adlandırılan ilk tuval ressamaları mistik fakat basit bir izlenim uyandıran doğa ve mimari konulu resimler yapmışlardır (Şekil 19). Avrupa'da sanat eğitimi gören sanatçılardan ayıran ortak üslupları, onların "Primitif" olarak adlandırılmalarına neden olmuştur (Berksoy, 1998).

Bir kısmı askeri okul kökenli veya Darüşşafaka gibi sivil okullarda eğitim görmüş bu öğrenciler, fotoğraflardan yararlanmalarına karşın kimi düzenlemelerinde konudan ayıklamalara giderek objektifin nesnelliğini aşan saf ve titiz bir duyarlılığa sahip manzara ressamlığına ulaşmışlardır. Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, Salih Molla, Ahmet Bedri, Ahmet Ziya, Ahmet Ragıp ve Osman Nuri gibi ressamların yer aldığı bu grup, saray ve köşk bahçelerinden ya da İstanbul'dan görünümeler yapmışlardır.



Şekil 97: Vidinli Osman Nuri Paşa, Yıldız Sarayı Bahçesi.

Batılılaşma açısından önemli bir adım da 1 Mart 1883'te kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıdır. Ressam ve müzeci Osman Hamdi Bey'in 1882'de müdürlüğe getirildiği okulda eğitim hem kuramsal hem de uygulamalı olarak başlamıştır. Bu mektebin programları insan anatomisi, tabiat resmi, perspektif ve yağlıboya olup, dersler usta-çırak ilişkisi ile yürütülmekteydi.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resim atölyelerinde yapılan çalışmalar, Türkiye'de resim eğitiminin akademik bir disipline sokulması yönünden bir aşamadır. Bu eğitimde figür anatomisi ve portre sorunlarına önem verilmiş olduğu da göze çarpmaktadır.

1910'da Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından veya kendi imkânlarıyla Paris'e resim öğrenimi için giden ressamlar I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile birlikte 1914'te ülkeye geri dönmüşlerdir.

Türk resim tarihinde "1914 Kuşağı" veya "Çallı Kuşağı" diye adlandırılan bu grubun başlıca üyeleri, Halil Paşa, Sami Yetik, Ruhi Arel, Nazmi Ziya Güran, Avni Lifij, Namık İsmail, Ali Sami Boyar, Hoca Ali Rıza, Şevket Dağ, Mehmet Ali Laga, İbrahim Çallı, Mihri Müşfik, Hikmet Onat, Feyhaman Duran'dır.

Avrupa'dan dönen bu sanatçılar, benimsedikleri izlenimciliğe yakın görüş ve tekniklerin kullanımı, soyuta yöneliş alanında katkıda bulunmakla birlikte, teknik konuda da eğitmişlerdir. 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurulması Türk resminin Batılılaşması için önemli bir adımdır (Turani, 1997).



Şekil 98: Sami Boyar, Haliç.



Şekil 99: İbrahim Çallı, Topçular.

Avrupa'ya giden ve 1928'de Avrupa'dan dönen ressamların 1929'da Ankara'da, Etnografya Müzesi'nde açtıkları ilk sergi, bu yolda atılan ilk ve mühim adımdır. Bu sergiden sonra teşekkül eden "Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği" İstanbul'da ve yurdun bazı şehirlerinde birçok sergiler açmış ve kendi çerçevesi içerisinde birçok cereyana yer vermiştir.

Birlik, Türk resminin düşünsel ve teknik olarak gelişmesine katkıda bulunmak, güzel sanatları köklü kurallar çerçevesinde yönlendirerek üst düzeye ulaştırmak istemiştir. Avrupa'da yaşadıkları sanat ortamını Türkiye'de de oluşturmak amacıyla Refik Epikman, Cevat Dereli, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati gibi ressamlar

Çallı Kuşağı'nın renkçi tutumunun yanı sıra çizgiye, kuruluşa ve yapısal sağlamlığa öncelik veren resimler yapmışlardır.

1933 yılında Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerinin etkinlikleri sürerken bu gruptan ayrılan Nurullah Berk, Abidin Dino ile birlikte Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu bir araya gelerek "D Grubu" nu kurmuşlardır. Türk resim ve heykel sanatının dördüncü topluluğu olan D Grubu, kübizmin ve soyut sanatın genel kabul görmesine eğilimli sanatçılardan oluşmuştur.

Grubun, doğanın kopya edilmesine ve akademikleşen anlayışlara karşı çıkması, Batı'da yaygın sanat akımlarını yurda getirmesi ve kompozisyonu kübist ve konstrüktivist olarak yorumlaması resim camiasına canlılık getirmiştir (Tansuğ, 1996).

4.4.1.Askeri ve Sivil Okullar

Osmanlı Devleti'nin çöküşünü engellemek düşüncesiyle Batılılaşma eksenli hareketler içinde hem askeri hem eğitim içerikli birtakım yenilikler başlatılmıştır. Batı uygarlığının bilgi ve tekniğinden yararlanmak için Kara Topçu Harp Okulu, Tıp Okulu gibi Batı usulüne göre öğretim yapan kurumlar açılmıştır.

Mühendishane-i Berr-i Hümayun'dan (1795) sonra Mühendishane-i Bahr-i Hümayun, II. Mahmud döneminde de Mekteb-i Tıbbiye (1827) ve Mekteb-i Hayriye (1834) açılmış ve serbest resim dersleri bu okulların programlarında yer almıştır. İlk kez 1793 yılından itibaren doğa gözlemine bağlı bir resim dersi, Osmanlı İmparatorluğu Mühendishanesi'nde yer almaya başlamış, ancak bu dersin, bugünkü anlamda bir resim dersi olmadığı, yalnız topçuluk, istihkâm ve haritacılık gibi alanlara katkı sağlamak amacıyla eğitim ve öğretimde yer almıştır (Tansuğ, 1995).

Resim dersi etkinlikleri, her ne kadar askeri amaçlı bir haritacılık ya da teknik resim niteliğinde olsa bile, sanat eğitimi için zemin hazırlamıştır. Mühendishane-i Berr-i Hümayun ve Harbiye mekteplerinin uygulamaya başladıkları kara kalem ve yağlı boya çalışmaları ile Avrupa sanatının temelini Türkiye'de atmışlardır.

İlk defa Batı metodu ile öğretim yapan bu kültür müesseselerinde resim dersleri, yine Batı metodunun ayrılmaz parçası olduğu için, müfredat programlarında yer almıştır. Hiç şüphesiz bu derslerin, önemli bir sanat hareketine başlangıç olabileceği o günlerde hiçbir

zaman düşünülmemiştir. Türk ordusuna Batı'daki gibi subay yetiştirmek üzere ilk Kara Harp Okulu 1834 yılında açılmış, İspanyol Chiran bu okula resim öğretmeni olarak atanmıştır. 1845'te Mekteb-i Harbiye, "İdadi ve Harbiye" olarak iki aşamaya ayrılarak Fransız asıllı Kess, "İdadi" bölümü resim öğretmenliğine tayin edilmiştir (Tansuğ, 1995).

Resim yapmaya ilgi duymuş ve askeri okullarda eğitim görmüş olan sanatçılar, Türk resim sanatının Batılılaşmasının öncülüğünü yapmışlardır. Asker Ressamlar Kuşağı olarak bilinen bu dönem ressamaları resimlerinde genel olarak peyzaj, natürmort gibi konulara ağırlık vermişlerdir.

Önde gelenler arasında Kolağası Hüsnü Yusuf Bey, Ferik Tefvîk Paşa, Hüseyin Zekâî Paşa, Osman Nuri Paşa, Ferik İbrahim Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey, Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa gelmektedir.

Resim sanatının Batı'ya ayak uydurmasını amaçlamış olan asker ressamalar, Batı usulüne uygun yeni bir eğitim sisteminin uygulandığı okullarda öğretmenliğin yanında gezdikleri yörelerin desen ve suluboya resimlerini yapmışlar ve 19. yüzyıldan 20. yüzyıl ortalarına değin Türk resim sanatına önemli eserler kazandırmışlardır (Özsezgin, 1989).



Şekil 100: Şeker Ahmet Paşa, Natürmort.

Resim sanatının ilk kuşağını oluşturan asker ressamalar, ekolleştirdikleri özgün bir anlatım çerçevesinde etkinliklerini Sanayi-i Nefise Mektebi açıldıktan sonra da bir süre sürdürmüşlerdir. 1835'te resim eğitimi için Mühendishane-i Berr-i Hümayun'dan yurt

dışına subay ve askeri okul öğrencileri gönderilmeye başlanmış Viyana, Berlin, Paris ve Londra'ya iki yıl içerisinde on iki kişi gönderilmiştir.

Sultan Abdülaziz'in emriyle Paris'e resim öğrenimine gönderilen Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyit gibi asker resamlara Hüseyin Zekai Paşa da katılmakta ve 19. yüzyıl Türk resminin üçüncü büyük sanatçısı olarak bu asker resamlar arasında gösterilmektedir.

1846 yılında askeri idadiler (Askeri Lise) açılarak, Mühendishane, Askeri Tıbbiye ve Harbiye'ye gidecek öğrenciler için hazırlayıcı bir eğitim kademesini oluşturmuşlardır. Bu müesseselerde daha genç yaşta resim eğitimi yanında geometri, perspektif, teknik resim, karakalem, çini resim, yağlıboya, anatomi, fotoğrafçılık, kıyafet ve tarih dersleri olarak yetişen subaylar, batılı anlamda resim çalışan ilk resamlar olmuşlardır (Tansuğ, 1995).

1860-61 yıllarında Paris'e gönderilen askeri okul öğrencilerinin iyi yetişmelerini sağlamak ve disiplini sürdürmek amacıyla bu kentte Mekteb-i Osmani adıyla bir okul açılmıştır. Programında resim derslerine önemli bir yer veren bu okul, uygulanan sıkı disiplin ve öğrencilerin Fransız toplumundan soyutlanmaları, geri çağrılıp cezalandırılmaları gibi olaylar nedeniyle 1874 yılında kapatılmıştır. Türk resamların 19. yüzyılda geçirdiği ilk gözlem dönemi, Batı sanat anlayışları oluşumlarının ve değişimlerinin nedenlerini anlamaya yeterli olamamıştır.

Önce askerlik mesleğini seçen bu sanatçı ruhlu kişiler, çoğu kez bir atölye yaşamına gerekli, yeterli zaman yanında, toplumumuzun geniş zemininde oluşmuş ilgiyi de bulamamışlardır. Batı'ya gönderilen asker kabiliyetler bütün iyi niyetleri ve büyük çabalarına rağmen, yurda David-İngres klasizminin akademikleşmiş eğitimi yanında, doğa şiiri anlayışı (peyzaj) ile dönebilmişlerdir. Etkinlikleri 20. Yüzyılın ilk çeyreğine kadar sürmüş alan asker resamlar Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) fermanlarıyla ortaya çıkan bilim ve sanat alanındaki gelişmeler doğrultusunda okullarda müfredata alınan resim derslerini de okutmuşlardır (Renda, 1993).

19. yüzyılda askeri okulların yanı sıra sivil okullar da açılmaya başlanmış, İstanbul'da Galatasaray Mekteb-i Sultanisi (1869), Darüşafaka Lisesi (1873) gibi okullarda resim dersleri okutulmuştur. Halkın resim dersine karşı olan olumsuz tutumu yüzünden bu okullara resim dersi konmasına bir neden bulmak, askeri okullardaki gibi kolay olmamıştır.

Resim derslerinin yanı sıra Batı dili öğreniminin de yapıldığı bu okullardan mezun olan öğrencilerin resme karşı ilgi duymaları, bir kısmının resim yapmakla meşgul olmaları

kuşkusuz resim açısından bir hareketliliğe neden olmuştur. Bu dönemde İstanbul'da 1873'de ilk resim sergisinin Şeker Ahmet Paşa tarafından açılması bunun bir göstergesidir (Berkay 1998).

4.4.2. Türk Primitifleri

Asker ressamların etkinliklerini sürdürdüğü yıllarda bir kısmı askeri okul kökenli veya sivil okullarda eğitim görmüş, sanatçılar, geniş bir detay zevkine sahip olmuş, figürden çok manzara resmine yönelmişlerdir.



Şekil 101: Fahri Kaptan.

Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, Necip Selahaddin, Salih Molla, Ahmet Bedri, Ahmet Münip, Ahmet Ziya ve Osman Nuri'den oluşan Türk primitifleri, modern hiperrealistleri özendirecek kadar duru, sakın ıssız bir yorum boyutu elde ederken ortaya koydukları üslup ortaklığı, adeta anonim bir atölye ruhu içinde çalıştıkları görülmektedir.

Resimlerde, Yıldız Sarayı, Yıldız Camii, havuzlu bahçeler, fiskiyeler, yapılara ulaşan fenerli yollarla, yapı gruplarının yakından, uzaktan görünüşleri, Kâğıthane, İhlamur Kasrı ve benzeri yapıların çeşitli görünüşleri konu olarak almışlardır. Figürsüz, sakın ve saf bir dünyayı doğaüstü bir atmosfer içinde doğalcı imgeler kullanarak çalışan bu sanatçılar, minyatürden gerçekçiliğe geçişi temsil etmişlerdir.

Resimlerinin onları geleneğe yaklaştıran birçok yönü vardır. Örneğin, bu sanatçılar

nesnelerin hareket eğilimlerini ön görmek ve onlardan belli uygun armoniler çıkarmak yerine, düzenli veya yan yana konmuş nesnelerin değişmezliğini tercih etmişlerdir ki, bu doğu minyatürüne özgü bir özelliktir (Turani, 1997).

Türk Primitifleri'nin, çalışmalarını fotoğraftan yaptığını 1980'e kadar kimse düşünmemiş, hatta bazı yazarlar bu çalışmaların fotoğraftan yapılmadığını ileri sürmüşlerdir. Fakat albümler incelenerek, bu çalışmaların tümünün fotoğraf asılları saptanmıştır.

Türk Primitifleri, fotoğrafı resmin modeli olarak kullanmayı aşan bir tavır ortaya koymakta, model olarak ele aldıkları fotoğrafı, farklı bir gerçeklik yorumuna tabi tutarak yeniden yapmaktadırlar. Bu işlem fotoğrafın gösterdiğini yetersiz bulan, ona bir yorum katkısında bulunmasını gerekli sayan bir davranış anlamına gelmektedir. Bu yönüyle doğanın yorumsuz resimlemediğini göstermektedir.

4.4.3.Sanayi-i Nefise Mektebi

Türk ressamların üretim sürecine girdiği, yabancı sanatçıların ülkeyi sık sık ziyaret etmeye başladığı, sanata olan ilginin bir parça olsun genişlediği bu ortam, bir güzel sanatlar okulunun açılmasını gündeme getirmiştir. Yabancı ressamların Beyoğlu'nda açtığı desen ve resim akademisi de bu gerekliliğin bir sonucudur.

Osmanlı Devleti'nin son döneminde başlayan yenileşme hareketleri, askeri okul programlarına resim derslerinin de girmesi, Sultan Abdülaziz'in sanata olan ilgisi gibi nedenler Batı'daki Güzel Sanatlar Akademisi benzeri, güzel sanatlar eğitimi veren bir akademinin kurulmasının ön hazırlığı olmuştur. 1877'de resim ve mimarlık öğreten bir okul açılması için padişahın iradesi çıktığı halde bu işi icra makamına koyacak biri çıkmamıştır. Osman Hamdi Bey bu işi azim ve iradeyle başararak, 3 Mart 1883 tarihinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kapılarını öğrenime açmıştır.

Ressam, arkeolog ve aynı zamanda ilk Türk müzecisi olan Osman Hamdi Bey'in girişimleri ile Batı'daki akademilerin bir benzeri olarak bugünkü Eski Şark Eserleri Müzesi'nin bulunduğu binada mimarlık, resim ve heykel alanlarında eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi, çağdaşlaşma açısından önemli bir adımdır. Askeri okullar dışında akademik anlamda ilk resim derslerinin verildiği Sanayi-i Nefise Mektebi, Ticaret Nezareti'ne bağlanarak okulda resim, heykel, mimarlık ve hakkaklık (Gravür) sınıfları

ihtiva edilmiştir (Özsezgin, 1981).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim hem kuramsal hem de uygulamalı olarak yürütülmüştür. Okulun resim sınıfında insan anatomisi, tabiat resmi, perspektif ve yağlıboya ağırlıklı olup, dersler usta-çırak ilişkisi şeklinde olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması İstanbul'daki sanat ortamının canlanmasına da neden olmuştur. Bu canlanmanın en önemli örneklerinden birisi İstanbul Salonu sergileridir. Bu sergiler, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yıllık öğrenci sergileri dışında bu dönemde gerçekleşen nadir sergi etkinlikleri arasında yer almakta, çok sayıda yerli, yabancı ve azınlık sanatçısının bir araya geldiği sergiler, kısa ömürlü fakat Türk sanat tarihi için önemli etkinliklerden biridir.

“1901-1902 ve 1903'te üç kez açılan İstanbul Salonu Sergileri'nin, İstanbul'un sanat yaşamında çekişme, kıskançlık gibi gerginliklere yol açtığı ve 1904'te açılması gereken 4. serginin sanatçıların artık ilgilenmediği ve bir bozguna dönüştüğü ifade edilmektedir” (Tansuğ 1996: 146). Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1887'den 1908'e değin öğretim sorumlulukları, tümüyle yabancılara verilmiş ve bu tarihler arasında, buradan yetişen tek sanatçı görülmemiştir.

Ancak Osman Hamdi'nin müdürlükten çekildiği 1908 yılından sonra Nazmi Ziya, Çallı Kuşağı mensupları bu okuldan mezun olmuş, Avrupa'ya gitmiş ya da gönderilmişlerdir. Osman Hamdi'nin okulun öğretim kadrolarına yabancı hocaları aldığı ve asker kökenli ressamı yaklaştırmadığı gerekçesiyle eleştirilere hedef olmuştur. Ancak Osman Hamdi'nin bu seçiminin nedeni, resimde figüre ağırlık veren, figürlü resmin temel bilgilerini öğretebilecek sanatçılar araması olmuştur. 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir yenilenme eylemi başlamış, yurt dışından öğretmen getirilmiş ve Fransız Leopold Levy, Resim Bölümü Başkanlığı görevini üstlenmiştir.

Leopold Levy, baş asistan olarak Cemal Tollu'yu güzel Sanatlar Akademisi'ne aldıktan sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu, Nurullah Berk'i, Cevat Dereli'yi, Sabri Berkel'i kendine yardımcı seçerek kadroyu gençleştirmiştir. Artık İstanbul'da resim, heykel ideali Paris'le at başı gitmeye başlamış ve Türk sanatçıların Paris'te, Londra'da, sergiler açmaları mümkün olmuştur (Tansuğ, 1996).

Sanayi-i Nefise Mektebi, uzun yıllar Türk resim ve heykel sanatını besleyen, yönlendiren tek kaynağı oluşturmuştur. Çünkü Batıda olduğu gibi ünlü sanatçıların yönettiği özel atölye ve akademilerin kurulması için koşullar ve zaman yetersiz olmuştur. Batının altı yüz yıllık

resim, heykel kültürünün her yönüyle memlekete getirilmeye çalışılması, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bu alanda tek söz sahibi kurum olmasını sağlamıştır.

II. Meşrutiyet'ten sonra kızların da yüksek öğrenim görmeleri yönünde fikir değişikliğine gidişin kapıları aralandı. Bu aralamadan da güzel sanatlar eğitimi hayli şanslı çıktı. Zira 1914'te kız öğrencilere güzel sanatlar alanında eğitim olanağı sağlamak üzere Beyazıt'taki Zeynep Hanım Konağı'nın bir bölümünde, İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi'nin de açılması sağlanmıştır (Giray, 2003).

Okulun müdürlüğüne atanan Mihri Müşfik Hanım ilk kez çıplak kadın modelini kız atölyesine sokmuştur. Mihri Müşfik Hanım'ın girişkenliği, bu okulun kurulma ve gelişme aşamalarında önemli rol oynayan bir etken olmuştur. Çıplak erkek sorununu Arkeoloji Müzesi'ndeki torsoları kullanarak çözmüş, yapılan itirazlara karşı da torsoların beline peştamal bağlamıştır. Giysili erkek modelin de yaşlı olmasına özen gösteren Mihri Müşfik Hanım, kapısını ilk defa Türk kızlarına açan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk kadın profesörü olmuştur.

Okulun sonraki müdürü Ömer Adil'in, Kızlar Atölyesi adlı resmi günümüze gelen önemli bir belgedir. İnas'ta yetişen Güzin Duran, Nazlı Ecevit ilk Türk kadın ressamaları arasında en tanınmış olanlardır. İnas/Kız Sanayi-i Nefise Mektebi, Cumhuriyet'in ilanından sonra Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleştirilmiştir. Türk resim sanatçılarının bir meslek birliği etrafında birleşme isteği ve süreci, II. Meşrutiyet'in ilanını izleyen günlerde oluşan özgürlük ortamında gerçekleşmiştir.



Şekil 102: Ömer Adil, Kızlar Atölyesi.

1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Avrupa sanat ortamını Türkiye'ye getirmek ve ressamı dayanişma içine sokmak istemiştir. Birlik ressamı, ortak bir sanat anlayışının etrafında toplanmaktan çok, "birlikten güç doğar" ilkesiyle hareket etmişlerdir (Giray, 2003).

Cemiyetin kuruluşu, Mehmet Ruhi Arel'in öncülüğü ile onun Şehzadebaşı'ndaki evinde başlamıştır. İlk kuruluş aşamalarına Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları arasında yer alan Ruhi Arel ile birlikte, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şerif Abdülkadirzade, Ahmet izzet, Mehmet Muazzez, Mahmut ve İzzet Mesmur adlı sanatçılar katılmıştır.

Şehzadebaşı'nda yapılan toplantı sonucu cemiyetin kuruluşuna ilgi artmış, bunun üzerine hem mekân hem de çevre olarak çok uygun bulunan Cağaloğlu'ndaki Sait Bey Konağı, cemiyet merkezi yapılmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, birçok kere isim değiştirmiş, 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği ve sonunda Güzel Sanatlar Birliğinde karar kılınmıştır.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, güzel sanatların yayılması için sanatçıları bir araya getirerek bir ortam oluşturmuş, ülkedeki bütün sanat faaliyetlerini sahiplenerek bu faaliyetleri yönlendirmiştir. Fakat giderek Batı'daki anlamına daha çok yaklaşan bir resim patlaması, 1914 yılına rastlar. Sanayi-i Nefise'de açılan Avrupa sınavını kazanan gençler, 1910'da Avrupa'ya gönderilmiş, I. Dünya savaşı'nın çıkması üzerine yurda geri çağırılmışlar ya da Fransa, Almanya ve İtalya'dan kendi istekleriyle ülkeye geri dönmüşlerdir.



Şekil 103: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmua Kapağı.

Yurda dönen bu ressammlar batı etkili çalışmalar yapmışlar, 14 Kuşağı veya Çallı Kuşağı olarak adlandırılmış, genel olarak figürlü kompozisyon ve portre alanında izlenimci tarzda eserler meydana getirmişlerdir (Aslier, 1979).

Meşrutiyet'in ilanıyla yayılan coşku, bireylerde gerçekte olduğundan fazla bir özgürlük havası yaratmış gözükmeğtedir. Böylece, yeni bir girişimcilik ruhu ortaya çıkmıştır. Bunun sanat alanındaki yansıması, 1880'li yılların başlarında doğan bir grup genç ressamın kurduğu Osmanlı Ressammlar Cemiyeti'dir. Cemiyetin kuruluşu ile ilgili çalışmalar, Mehmet Ruhi Arel'in Şehzadebaşı'ndaki evinde yapılan toplantılarla sürdürülmüştür.

Bu toplantılarda, Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları arasında yer alan gençlerin bulunduğru ressammlar; Ruhi Arel, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve onlara sonradan katılan Nazmi Ziya, Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Feyhaman Duran, Vecihi Bereketoğlu, Namık İsmail, Celal Esat Arseven, Mihri Müşfik ve Müfide Kadri gibi isimler bulunmaktadır. Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şevket Dağ, Osman Asaf ve cemiyete büyük destek sağlayan Şehzade Abdülmecit gibi yaşça daha büyük olan ressammlar da, bu gençlerin arasında yer almışlardır. Bununla beraber, cemiyetin etkinliklerinin odağını, 14 Kuşağı olarak tanınacak olan sanatçılar oluşturmaktadır.



Şekil 104: Sami Yetik.



Şekil 105: Feyhaman Duran.

Osmanlı Ressammlar Cemiyeti, güzel sanatların yayılması için çeşitli faaliyetler üstlenmek ve sanatçıların bir araya gelerek bir ortam oluşturmalarını sağlamak gibi işlevleri üstlenmiş gözükmeğtedir (Aslier, 1979).



Şekil 106: Nazmi Ziya, Tophane Nusretiye Camii.

1911- 1914 yılları arasında çıkarttıkları Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, çağdaş Türk sanatı tarihi açısından, plastik sanatlar alanına yoğunlaşan ilk süreli yayın olma niteliğini taşımasıyla önem kazanmaktadır. Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunlarından Osman Asaf'ın sorumlu yöneticisi olduğu gazetede; sanatçıların resim ile ilgili yazıları, çevirileri, fotoğrafları yer almıştır. Sanatçılar, eğitim amacıyla yurt dışında bulundukları dönemde bile, bu yayının devamı için katkılarını sürdürmüşlerdir. Mehmet Ruhi Arel'in Paris'ten yolladığı "Paris Mektupları" başlıklı yazılar bunun en güzel kanıtıdır.

Onların bu coşkusu, Şehzade Abdülmecid tarafından desteklenmiştir. Abdülmecid'in verdiği önemli destek, Hüseyin Haşimi'nin gazetede yer alan şu övgü dolu mısraları ile ifade edilmektedir: “Ey yükselmeyi gaye edinenlerin hükümdarı Mecid Cemiyetimiz varlığında saadet buldu. Allah muhteşem varlığını ebedi kılsın. Ey zekanın yıldızı, asaletin güneşi...” Gazete, bir yandan Türk resim sanatının nabzını tutmaya çalışırken, diğer yandan Sanayi-i Nefise'ye yönelik kontrollü bir muhalefet politikasını sürdürmüştür. Böylece, sanat eğitimi alanında da yönlendirici bir kimlik ortaya koymuştur (Öney, 1998).

1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1929'da Güzel Sanatlar Birliği adı altında etkinliklerini sürdüren dernek, zamanla sanat ortamındaki önemini kaybetmeye başlamıştır. Ancak Cumhuriyet'in ilk yıllarını da kapsayan bir dönem içerisinde, Türk sanatının temsil edildiği ve çeşitli etkinlikleri üstlenen yegâne kurum olmuştur. 1914'te yayını sona eren gazete ise, yayınlandığı dönem için sanatçılara bilgi sağlayan en önemli kaynaktır (Renda, 2003).

4.4.4. 1914 Kuşağı Ressamları

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim gören bir kısım sanatçı, bu okulu sınavını kazanarak veya kendi imkânlarıyla Paris'e resim öğrenimi için gitmiştir. 1914 yılında 1. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda dönen bu öğrenciler Batı etkili çalışmalar yapmışlardır. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Mehmed Ruhi Arel, Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Hoca Ali Rıza, Mehmet Ali Laga, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij bu sanatçı grubunu oluşturmuştur.

Akademik bir izlenimciliğin görüldüğü sanatçılar, doğanın ayrıntılarını önemsemeyen, biçimleri rahat gevşek çizgiler, parlak güneşin parıltılarını yansıtan renkler ve geniş fırça vuruşlarıyla tuvale aktaran sanatçılardır. Bu gençler resim sanatında yeni renk kavramını savunuyorlar, izleyicinin alışık olmadığı özgür, çevik bir fırça tekniğiyle tuvallerini sanki gelişi güzel kapatıyorlardı. Paletlerinden koyu, karanlık renkleri atmışlardı. Resimlerini taze pembeler, yeşiller, morlar, sarılarla gerçekleştiriyorlardı.



Şekil 107: Hikmet Onat.

1914 Kuşağı ressamlarından İbrahim Çallı'nın resimlerinde coşkulu bir lirizm, Nazmi Ziya'da ışık oyunları, Avni Lifij'de şiirsel duygusalılık, Feyhaman Duran'da portrecilik, Namık İsmail'de çok yönlü bakış açısı onların her birinin kendi üsluplarıyla rahat ve anlatımcı resimler ürettiğini göstermiştir. Çallı Kuşağı, Batı resim sanatından etkilenmekle birlikte, Batılı izlenimcilere oranla daha rahat ve içgüdüsel davranarak, kendilerine özgü bir doğaya yaklaşım biçimini özümseyebilmişlerdir.



Şekil 108: Feyhaman Duran, Ressamlar Grubu.

Genel olarak figürlü kompozisyon ve portre alanında izlenimci tarzda eserler meydana getirdikleri gözlenen bu sanatçılar, Sanayi-i Nefise atölyelerinde bulamadıkları olanağı Paris'te bularak, atölyeye sokamadıkları çıplağı, dönüşlerinde tuvallerine sokmayı başarmışlardır. 1914 dönemi sanatçıları sanat yaşamları boyunca tek yolda yürümüş, başlangıç çizgilerinden sapmamış, fikrîsel araştırma ve yorumlara girmemişlerdir. Gerçi bu kuşaktan fikrîsel çabayı beklemek olanaksızdır. Çünkü onlar, Osman Hamdi, Şeker Ahmet, Hüseyin Zekai ve Süleyman Seyit kuşağının aşırı gerçekçiliğine Empresyonist paletin tazeliğini getirmişlerdir (Günay, 1986).



Şekil 109: 14 Kuşağı Paris'te.

14 Kuşığı sanatçıları, 1916 yılından itibaren her yıl, düzenli olarak Galatasaraylılar Yurdu'nda sergiler açmışlardır. Girişin ücretli olduğu sergiler, uzun yıllar Türk sanat ortamının en önemli etkinliklerinden birisi olmuştur. Ayrıca Galatasaray Sergisi, Türkiye'de gerçekleşen ilk sürekli sergi olma niteliğini taşımaktadır (Ashier, 1979).

1914 Kuşığı, 1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni 1914'te Avrupa'dan döndükten sonra daha da geliştirerek Türk resmine yeni bir yön vermişlerdir. Çallı Kuşığı ressamı, Haliç ile Boğaziçi kıyılarını ustalıkla resmederek, Türk resminde "Boğaziçi Manzaraları" diye bilinen türün mimarı olmuşlardır.



Şekil 110: Avni Lifij, Otoportre



Şekil 111: İbrahim Çallı, Manolyalar.

Bu dönemde Osmanlı yönetimi devletin değişen yüzünü Avrupa'ya tanıtmak için, yurt dışında, Türk sanatçıların eserlerinden oluşan bir sergi düzenlenmesini istemiştir. 1914 Kuşığı sanatçılarının oluşturduğu bir grup ressam, sürdürdükleri yoğun bir çalışma sonrasında, konusu savaş olan bir sergi için resim üretmişlerdir. Şişli Atölyesi olarak bilinen atölyede yapılan konusu savaş ve kahramanlık olan resimler Viyana ve Berlin Sergileri için gönderilmiştir (Turani, 1984).

1914 Kuşığı, 1928'de "Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği" nin kuruluşuna kadar olan dönemde izlenimci sanat anlayışını yaşatmışlardır. Bu kuşağın en büyük hizmetlerinden bir tanesi akademideki hocalıkları sırasında ve cumhuriyet'in başında, heyecanlı bir öğrenci grubunu yetiştirip Avrupa'ya göndermeleri olmuştur. Cumhuriyet döneminin başında, Avrupa'ya gönderilen bu ressam, Batı'da henüz yaşayan Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm gibi kimi akımları yurda getirmiştir.

V. BÖLÜM

5. CUMHURİYET SONRASI RESİM SANATINDA GELENEKSEL TÜRK KÜLTÜRÜNÜ YANSITMA ÇABALARI

5.1. Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatı

“Cumhuriyet döneminde, Türk resim sanatında önemli hareketlere tanık olunmuştur. Avrupa sanatıyla paralel eğilimler, D grubu adı altında toplanan ressamaların karma ve kişisel sergilerinde göze çarpmaya başlar fakat Cumhuriyet dönemi resimlerinde idealist bir şekilde Anadolu halkına ve rengine bir yaklaşım görülür. Birçoğunu folklor sorunlarıyla birlikte bir nakış ilgisi sarar.” (Altan,1995: 188). 18. ve 19. yüzyıllarda saray çevresiyle sınırlı kalan kültür değişimi gerçek anlamıyla ancak Cumhuriyet döneminde ülke düzeyine yayılmıştır.

Atatürk, çağdaş bir Türkiye için kültür devrimini gerekli görmüştür. Batının çağdaş kurumları ve teknikleriyle oluşturulan fakat kökü geleneklere dayanan Türk sanatının evrensel değer taşıyacağını düşünen Atatürk, her sanat dalında yönlendirici, özendirici ve koruyucu bir yaklaşım sürdürmüştür.

Cumhuriyetin ikinci yılında Avrupa’ya gönderilen öğrencilerin içinde ressamlarında olması şaşırtıcı değildir. Bu ressamlar yurda yenilikçi eğilimlerle dönmüşler ve izlenimciliğe karşıt bir anlayışı savunarak, ifadeci bir anlatıma yer vermişlerdir. Münich’te Alman ekspresyonistleriyle çalışan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi kübizm ve ekspresyonizm kökenli bir biçimcilik anlayışında figüre yeni bir bakış açısı getirmişlerdir. Her iki sanatçıda kompozisyon ve ifadeci bir anlayışla Türk resmine yeni bir soluk getirmişlerdir (Renda, 1993).

1920’li yıllarda sanat öğrenimini bitiren genç sanatçılarda bir kıpırdanmanın olduğu

görülmektedir. Bu gençlerin hocaları Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duranlardır. Gençler hocalarıyla çatışmamakla birlikte kendi bağımsız sergilerinin özlemi içinde "Yeni Resim Cemiyeti"ni kurmuştur. Şeref Akdik, Refik Ekipman, Elif Naci, Mahmut Cuda, Ali çelebi, Zeki Kocamemi Yeni Resim Cemiyeti'nin ressamaları arasında yer almaktadır. Daha sonra bu sanatçıların birçoğu Paris'e okumaya gitmiştir.

İlk kuşak Cumhuriyet ressamaları 1928'de Müstakil Ressamlar ve heykeltıraşlar Birliği'ni kurarlar. Bu birlikte ortak bir estetik anlayış yoktur. Amaçları, kendi kişisel üslupları ile bağımsız olarak çalışmak fakat sergileriyle Türk resmini yurt çapında tanıtmaktır (Renda, 1993).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği içinde pek çok eğilim bir arada görülmektedir: Realizm, Ekspresyonizm ve Kübizm. Grubun ressamlarından Mahmut Cuda ve Şeref Akdik realist, Hale Asaf ve Muhittin Sebatı romantik, Refik Epikman kübist, Ali Avni, Zeki Kocamemi ekspresyonist eğilimlerle karşımıza çıkmaktadır.

Refik Fazıl Epikman ve Cevat Dereli, gruba girdikten sonra tanınmış sanatçılarımızdandır. Epikman'ın kübist başlayan resimleri zamanla soyut anlayışa dönmüştür. Dereli ise duygu ağırlıklı resimleri ile tanınmıştır. Yumuşak ve yapısalcı olmayan desen anlayışı, stilizasyon ve geometrik düzenlemelerle duygu yüklü süslemeci anlayışını yansıtmaktadır. Dereli'nin resimlerinin en çarpıcı yönü yerellik, yöresellik kaygısıdır. Minyatürleri hatırlatan Anadolu görünümünde, ışık gölge oyunları sıcak renklerle verilmiştir.

Türk resim sanatının Önemli isimlerinden, Bedri Rahmi'nin, El-Greco 'nun eserlerini kopya ile resme başlamış olduğu söylenmekte. Bedri Rahmi 'nin sanatını üç dönem içinde değerlendirebiliriz; I. döneminde Matisse 'in etkisi görülmektedir ve bu dönemde renk arayışları başlamıştır. II. döneminde 1950-60 yılları arasındaki dönemi sayabiliriz. II. döneminde halk motiflerini kendine özgü bir yöntemle resmetmiştir. Bu döneminin özelliklerinden biride geometrik öğeleri kullanmasıdır.

Figürleri ve biçimleri bozarak yüzey resimleri oluşturur. Basım tekniği ile çoğaltma yöntemine önem vererek gravür, litografi ve serigrafi teknikleriyle albümler düzenlemiştir. Bu döneminde geleneksel Türk motiflerindeki inceleyerek nakışa yönelmiştir. III. dönemi ise 1960 'tan ölümüne kadar olan süreçtir. Bu dönemde resim araç ve gereçlerinin sınırlarını zorladığı çalışmalar yapmıştır. Figürleri kaldırıp renk ile anlatmak istediklerini yansıtmıştır (Altan,1995).

Müstakiller grubunun kimi üyeleri 1932’de D Grubu’nu kurmuşlardır. Bunlar Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Elif Naci’dir. Gruba, Turgut Zaim, Eşref Üren, Arif Kaptan ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılar katılmıştır. Türk resim tarihinin en çok tartışılan grubu olmuştur. Bazı üyelerin Paris’te çalışmış olmasından dolayı, grup kübizm temsilcisi olarak görülmek istenmiş fakat bu sanatçılar kübizm kökenli kimi değerlerle yerel anlayışta resimler yapmışlardır. Bu ressamlar arasında soyut ve sürrealist desenlerde yapanlar çıkmış ve farklı eğilimler sergilemişlerdir (Renda, 1993).

Altı genç sanatçı tarafından kurulmuş olan D Grubunun üyeleri; Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci, Zühtü Müridoğlu ve Zeki Faik İzer’dir. Sanatlarının fikir ve zanaat olarak tanımlanabilecek iki temel ayağı bulunmaktadır. Nurullah Berk, Grubun düşünsel gücünü, etkinlerini ve kalıcılığını sağlayan isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Kısa sürede sayıları artan grup sanatçılarının başlıcaları Arif Kaptan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Fahrünnisa Zeyd, Hakkı Anlı, Elif Naci, Nurullah Berk, Nusret Suman, Salih Urallı, Sabrı Berkel, Zeki Faik İzer, Zühtü Müridoğlu’dur. 1947’de dağılan D Grubu, Türk resim sanatında modern dönemin başlangıcı sayılmaktadır (Tansuğ, 1996).

D Grubu sanatçılarının tek bir üslup altında birleşmemiş olmalarına karşın Kübizm, baskın bir eğilim olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak grubun sanatçıların farklı kılan fikir, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki evrensel olma düşüncesinin yerini milli olma kaygısının almış olmasıdır. Nurullah Berk minyatür çıkışlı soyutlamalarıyla, Cemal Tollu Hitit kabartmalarıyla, Zeki Faik İzer soyut kompozisyonlarıyla, Elif Naci hat sanatıyla ve Zühtü Müridoğlu soyut ağaç dallarıyla oluşan kompozisyonlar yapmışlar.

1940’larda kurulan Yeniler Grubu akademi hocası Leopold Levy’nin yenilikleri sayesinde doğma ve gelişme imkânı bulmuş dönemin bir diğer grubudur. Grubun ilk üyeleri arasında Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Nejat, Agop Arat ve Haşmet Akal yer almaktadır. D Grubu üyelerinden Abidin Dino da Yeniler grubu sergilerine katılmıştır (Tansuğ, 1996).

Yeniler Grubu sanatçıları sanatın, özellikle resmin toplumun sorunlarıyla ilgilenmesi gerektiği, halkın yaşantısını yansıtması ve halkın günlük yaşamının olduğu kadar keder ve sevinçlerinin de tuvale aktarılması gerekliliği üzerinde birleşmektedir. Kökü bu ülkede olmayan, bizim insanlarımızın sorunlarını yansıtmayan bir sanatın bizim sanatımız

olamayacağını savunuyorlardı.

Grup üyelerinden Arif Kaptan, artık milli bir karakterin oluşması gerektiğini savunurken bu karakterin ancak geleneksel olanda yani kilim, minyatür, çini, kumaş, hat gibi geleneksel öğelerde bulunduğu ifade etmektedir. Böylece, D Grubu'nun sadece Avrupa eğilimlerini ve teknik yenilikleri uyguladığını, halkın sorunlarıyla ilgilenmediğini savunan Yeniler Grubu sanatçıları, ilk kez toplumsal gerçekçi anlayışla harekete geçmektedirler.

Grup üyelerinden Avni Arbaş renkçi anlayışı ile dikkat çekerken, yine grup üyelerinden Selim Turan figür, portre ve soyut düzenlemeleri ile karşımıza çıkmaktadır. Nuri İyem, realizmle başladığı sanatına kübizm ve geometrik eğilimlerle devam etmiştir. Sanatçı, Anadolu görünümüleri ve halk tiplerinden oluşan portreleri ile tanınmaktadır (Tansuğ, 1996).

Ferruh Başağa halka seslenen sanat anlayışını başarıyla uygulayan sanatçılardan biri olmuştur. Bu anlamda onun işlerinde aşırı gerçekçilik ve kolay anlaşılabilirlik hakim olmuştur. Turgut Atalay, dekoratif resimleriyle, Fethi Karakaş ise gravür kokan resimleriyle karşımıza çıkmaktadır.

Bu yıllar içinde söz konusu edilen grupların dışında kalarak sanatsal üretimde bulunmuş sanatçılarımız da bulunmaktadır. Bu sanatçılardan biri olan Turgut Zaim, tamamen ulusal bir sanat çizgisi izlemiştir. Onun resimlerinde Anadolu görünümüleri, Anadolu insanları esas teşkil etmiştir. Aynı çizgiyi takip etmiş diğer bir sanatçı olan Malik Aksel, Türk halkının yaşantı biçimini tuvaline yansıtmıştır (Tansuğ, 1996).

Fikret Mualla dönemin oldukça ilgi çeken ismi olarak güçlü desen, renk ve asıl olarak illüstrasyonları ile öne çıkmaktadır. Şemsi Arel, Maide Arel, Ali Karsan, Yvonne Karsan, İlhami Demirci, Fahri Arkunlar, Sabiha Bozcanlı, Bedia Güteryüz, Nazlı Ecevit ve Necdet Kalay dönemin diğer sanatçıları arasında sayılabilir. Gruplar dışı kalmış sanatçılardan Hamit Görele, Önce gerçekçi bir çizgi ardından geometrik formlardan kurulu soyutlamalar ortaya çıkarmıştır.

Yeniler Grubu, kuruldukları ilk dört yıl içinde yoğun bir etkinlik göstermiş ancak 1952'de dağılmıştır. Bu dönemden sonra Grup sanatçılarının soyut resme yöneldikleri görülmektedir (Özsezgin, 1983).

5.2. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Çağdaş Türk resim sanatının gelişmesinde sanatçı gruplarının, birlik ve desteklerinin çok önemli bir yeri vardır. Köklü bir resim geleneğinin olmayışı, halk kitlelerinin üretilen sanat yapıtlarını değerlendirmeyişi ve sanatçıların eserlerini sergileyebilecekleri sergi salonları, galerilerin olmayışı bu tür grupların oluşmasının başlıca sebebi olmuştur.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türk resim sanatının tarihsel süreci içerisinde kurulan ikinci derneği olmuştur. Buna karşın Cumhuriyet Türkiye'sinde kurulan ilk sanatçı derneğidir. Birlik üyelerini 1914 yılından sonra Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde öğrenimine başlayan sanatçılar oluşturur (Tansuğ, 1993).

1923'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğrenimlerinin son yıllarını sürdüren Şeref Kamil, Büyük Saim Özeren, Refik Fazıl Epikman, Elif Naci, Mahmut Fehmi Cüda, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi Yeni Resim Cemiyeti adı altında birleşirler.

Bu grup üyeleri arasından Avrupa yarışmasını kazanarak 1924'te Paris'e gitmiş olan Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati ve Ali Karsan ve Münih'de Hans Hofmann'ın atölyesinde eğitim gören Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi gibi gençler 1928'de yurda dönerek birlikte ilk sergilerini Ankara'da ikinci sergilerini İstanbul'da açmışlardır. Bu sanatçılar "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adı altında toplanmışlardır. Bu birliğin üyeleri Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Hale Asaf,

Ahmet Kamil Gören, Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Şeref Akdik, Refik Epikman ile heykeltıraş Hadi Bara, Ratip Acudoğlu, Zühtü Müridoğlu'dur.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerini bir araya getiren, onların üslupsal birlikleri değildir. Tam aksine her biri farklı eğilimler gösteren çoğu zaman birbirine ters bile düşebilen sanatçılardır. Ürettikleri yapıtlar, portre, peyzaj, natürmort ve poşadlar olarak çeşitlenirken, uyguladıkları teknikler ve üsluplarla da birbirinden farklılık göstermektedirler. Batı'da öğrendikleri hemen her tür üslupları Realizmden, Ekspresyonizme, Kübizmden, Konstrüktivizme dek uygulamaktadırlar. Hatta açtıkları ilk sergilerde kendi ülkemizin görüntüleri ve konuları yerine Paris ve Münih Peyzajları ve konularının, resimlerinde daha çok yer aldığı görülmüştür. Batı'dan yeni dönen sanatçılar kendi ülkelerinin yaşantıları ile ilgilenmeden Avrupa'da yaptıkları çalışmalarını sergilemek istemişlerdir (Tansuğ, 1993).

Bu grup üyeleri içerisinde Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi büyük boyutlu eserleriyle dikkatleri çekmiş ve Türk resminin gelişmesine önemli katkılar sağlamışlardır. İki sanatçı da Münih'te aldıkları eğitimle XX. yy akımlarının herhangi birine bağlanmadan kübizmden ekspresyonizme tüm sanat akımlarının özümsemiği konstrüktif bir anlayış ile sağlam bir üslup geliştirmişlerdir.

Akademideki hocaları İbrahim Çallı ve Hikmet Onat ile 1914 kuşayı diye bilinen diğerr ressamların resimlerinden deseni çıkarmalarına karşın, bu iki sanatçı resme deseni yeniden getirmişler, bol bol doğadan eskizler çizerek, desene önem vermişlerdir. Desen onlara göre resmin temeli olup, onda uyum ve hareket vardır.



Şekil 112: İbrahim Çallı



Şekil 113: Hikmet Onat

Bu ressamlar sağlam kompozisyonları, plastik değerrlerin olgunluğu, çizgi yapısı ve renklerin çeşitliliğindeki ustalıkları, figürlerin dinamizmi ile Türk resminde açılan yeni bir dönemin öncüleri olmuşlardır (Gültekin, 1977).

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğı olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğı üyelerinin yeni sanat biçimlerini ülkeye getirme yolunda gayretleri olduğı kesindir. Atatürk'ün başlattığı devrimci hareketlerle de Müstakillerin İstanbul'da ilk sergilerini açtıkları 1928 yılı aynı zamanda Latin alfabesinin de kabul edildiğı yıldır. Sanatçılar yeni biçimleri özgürce kullanma cesaretini Atatürk'ün devrimlerinden almaktadırlar (Gültekin, 1978).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği çatısı altında toplanan ve dinamik bir varlık sergileyen bu sanatçılar o güne dek tek sergi ve sayıları onu geçmeyen isimler çevresinde dolaşan Türk resmine yeni, canlı ve dinamik bir yapı kazandırmışlar ve yeni isimlerin ortaya çıkmasına vesile olmuşlardır.

Cumhuriyet döneminin ilk on yılı içerisinde heykel sanatına baktığımızda karma sergilerde küçük yapıtlarla var olduklarını görmekteyiz. Yeterli düzeyde anıt yapıcı etkinlikler de yoktur. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucularından olan Ratip Aşır Acudoğlu 1925'te Paris'e eğitime gönderilen ilk heykeltıraşımızdır. Heykel sanatçımız Hadi Bara da Havva heykelini ilk kez Paris'te salon d'automne'da sergiledikten sonra yurda getirmiş Müstakillerin 1931 yılında düzenlediği 4. sergiye bu eserle katılarak tüm ilgileri büyük boyda bu çalışması ile üzerinde toplamıştır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin amacı, gelişmekte olan Türk Resim Sanatı'nın kalıcı temellere kavuşturulması ve yaygınlaştırılmasıydı. Ayrıca sanatçıların güvence altına alınmaları ve bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını sürdürmeleri önemle üstünde durulması gereken bir konuydu. Sanatçılar da diğer meslek sahipleri gibi, eğitimini gördükleri alanda çalışma olanakları bularak yaşamlarını sağlamalıydılar.

Toplumun sanat beğenisinin yaygınlık kazanması, bu soruna çözüm getirecek önlemlerin ilki ve en önemlisiydi. Bu arada devlet, yetişmelerine önemli katkılarda bulunduğu sanatçılara destek de sağlanmalıydı. Bu öneriler değer çekişmelerinin kinci ve bölücü ortamından kaçınılarak gerçekleştirilmeliydi (Renda, 1993).

Müstakiller, Türkiye Cumhuriyeti'nin kalkınma programında kendilerine düşeni kotarabilmek için inançla çalışmışlardır. Yeni sanatçıların yetiştirilmesine uygun şartlar sağlayabilmek amacıyla daha kuruluşlarının ilk yılında Avrupa öğrenimi olanağı tanıyan Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti'ne olan borç ve görevlerini coşku, inanç ve kararlılıkla sanat kültürünün yükseltilmesi için harcamışlardır.

Amaçlarını gerçekleştirmek için yurdun her köşesinde resim sergileri açmayı, Türk Resim Sanatı'nı tanıtan konferanslar vermeyi, yayın yapmayı, yayın organlarına yazılar yazmayı karar altına alarak birleşmişler ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği adı altında toplanmışlardır (Giray, 1993).

Müstakiller, büyük bir inanç ve çaba içinde Türk Resim ve Heykel Sanatı'nı toplumun

kültürüne yerleştirmeye çalışmışlardır. En önemli amaçları resim ve heykel sanatının da geleneksel el sanatları gibi benimsenmesini kolaylaştırmaktır. Resim ve heykelin de çini, hat, kilim gibi ve hatta metal gibi Türk evine ve çalışma mekânlarına, lüks sayılmadan, yadırganmadan girebilmesini gerçekleştirmektir.

Ne yazık ki o günlerin Türkiye'sinde resim ve heykel hala çok kısıtlı bir çevre için, bir sanat dalı olarak benimsenmektedir. Bu nedenle de birliğin tüm girişimleri anlaşılamamaktadır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin çabaları birkaç yıl sürmüştür. Hale Asaf ve Muhittin Sebati gibi iki güçlü sanatçısının genç yaşta ölümleri birliğin sarsılmasına ve dağılmasına neden olmuştur. Devlet ve özel kesimler de Birliğin çalışmasına pek fazla ilgi göstermemişlerdir. 1937 yılında Akademi Resim Bölümü şefi olan Lepold Levy, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğine, Reis Mahmut Cüda tarafından davet edilir.

Bu davette üyeler Türk ressamlarının çalışma koşullarını ve bu koşulların iyileştirilmesi için önerilerini Levy' ye anlatırlar. Aynı yıl Lepold Levy' nin Kültür Bakanlığı'na ressamların yeni bir uygulama ile değerlendirilmelerini içeren bir öneri verdiği bilinmektedir.

Bu öneri Bakanlık tarafından olumlu karşılanmasına rağmen, diğer sanat dallarında çalışanların da bu kapsama girmek istemeleri ve basında bu uygulamaya karşı olumsuz bir tepkinin oluşması, sonuçsuz kalmasına neden olmuştur. Müstakiller dağılmış, fakat bu birliği oluşturan sanatçılar asıl kimliklerini ve sanatsal kişiliklerini daha sonraki yıllarda bulmuşlardır (Köksal, 1978).

5.3. Geleneksel Türk Kültürü ve Yerel/Ulusal Tema

Geleneksel Türk kültürünün resim alanında yerel tema ile yaşatılma çabasından böylece bir ulusal sanat oluşturma kaygısından daha önce de söz etmiştik. Sanatçılarımız arasında bu eğilim azımsanmayacak bir ilgi ile karşılanmış hatta resim tarihimizde "ulusal bir sanat yaratma" sorunu ilk olarak bu yaklaşımı ile çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bu olgu batılı anlamda tuval resmine geçişte, yani bir anlayışa göre Türk modern resminin başlangıç aşamasında karşımıza çıkmaktadır. Ardından 1914 Çallı kuşağı ile sürer. Ve Cumhuriyet dönemi sanatçısı da Anadolu insanının yaşamı ve Anadolu görüntüleri ile

ulusallaşma yolları aramıştır. Fakat bu eğilim programlı bir grup faaliyeti olarak ilk kez D Grubu ile karşımıza çıkmaktadır (Özsezgin, 1983).

1914 Kuşağı, 1928'de "Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği"nin kuruluşuna kadar olan dönemde izlenimci sanat anlayışını yaşatmışlardır. Bu kuşağın en büyük hizmetlerinden bir tanesi akademideki hocalıkları sırasında ve cumhuriyet'in başında, heyecanlı bir öğrenci grubunu yetiştirip Avrupa'ya göndermeleri olmuştur (1926). İşte Cumhuriyet döneminin başında, Avrupa'ya gönderilen bu ressam, Batı'da henüz yaşayan Fovizm, kübizm hatta dışavurumculuk (ekspresyonizm) gibi kimi akımları yurda getirmiş, öğrenimleri için Almanya ve Fransa'ya gidenler genellikle Cezanne-Picasso karışımı bir kübizme başlamışlardır. Batı kültürü ile temasa geçildikten sonra resim alanında görülen uygulamalar 1940'lara dek hep batıdan ithal edilmiştir.

Tansuğ' a göre (1993:174-175), üslup etkinliğinin ülke gerçekleriyle nasıl bağdaşacağı sorusunun ilk yanıtı, geleneksel biçim anlayışına çağdaş bir yorum getirmeyi başaran Turgut Zaim'den gelmiştir. Sanatçı, Anadolu köylü ve göçer yaşamını resimlerinde belgeci bir kesinlikle ele almış olmasına rağmen duyarlı ve samimi bir yaklaşımla özgün bir biçim dili geliştirmiştir. Türk minyatür resminin geometrik kompozisyon ve şematik figür esprisinden hareket eden Zaim için folklor sevgisi, her zaman taze, yeni ve özentisiz bir duyarlılık kaynağı olarak kalmıştır.

5.4. Ulusallık Tartışmaları

Türk resminde ulusallık tartışmaları 1940'lı yıllarda başlamıştır. Bu tartışmaların kaynağında 18. yüzyılda başlayan batı ağırlıklı etkilerin zamanla artarak toplumun bütün yaşam alanlarına yansması ve buna bağlı olarak geçmişten gelen değerlerin yok olması yatmaktadır.

Batıda gelişen her türlü akım günün modası olarak rağbet görmüştür. Ancak Batı sanatının 20. yüzyılın başlarından itibaren batı dışında kalan kültürlerle ilgi göstermesi Afrika, Mısır, Mezopotamya ve İslam sanatlarını incelemesi, bu kültürlerden alınan bazı değerlerin uygulama bulması zamanla Türk sanatçılarının da kendi kültürel geçmişlerine dönmelerine neden olmuştur (Özsezgin, 1983).

Bundan önceki yıllarda da Türk resim sanatında ulusal meseleler konu edilmiştir. Ancak bu

değınmeler yalnız konunun ulusal olmasıyla sınırlı kalmış, ulusal kaynaklara yönelinmemiştir. 1. Dünya Savaşı sırasında ele alınan bu tür çalışmalar İstanbul'un Şişli semtinde Harbiye Nazın Enver Paşa tarafından kurulan bir atölyede yapılmıştır. Bu atölyede sanatçıların milli heyecanını uyandıracak savaş resimleri yapmaları istenmiştir. Ancak Cumhuriyetin ilanından sonra atölye ve savaş temalı resimlere ilgi azalmıştır.

“Gönül Duranoğlu henüz 70'lerin başında şöyle yazar: Nedir yöresel sanat, evrensel sanat? Bunu da yine resim sanatı sınırları içinde irdelersek yöresel sanat halkın içinden gelen karakteristik konuları almak çizmek renklendirmek şekillendirmek yöresel yaşamı esin kaynağı olarak almak yani halk için sanattır. Çıkış noktası sadece sanata hizmettir” (Duranoğlu, 1974: 205).

5.5. Cumhuriyetin 10. Yıl Dönümü ve Sergiler

Cumhuriyetin 10. yıldönümüne baktığımızda, geniş programlarla kutlandığını görürüz. Bu etkinliklerin başında, 1933 Ekim ayında Ankara’da düzenlenen ve pek çok sanatçının katılımıyla gerçekleşen “İnkılâp Sergisi” gelir. Sergi ismini Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyetin kuruluşu ve devrimleri içeren konulardan dolayı inkılâp olarak alır. Bu sergi bir bakıma, ilk on yılın, sanat yönünden muhasebesidir (Renda, 1993).

1933 yılına, her alanda bir devrimler sürecinin tamamlandığı yıl olarak da bakılabilir; Türkiye Cumhuriyeti 10 yaşında genç bir devlettir ve dinamik gelişiminin ön birikimlerini bu ilk on yıl içinde gerçekleştirmiştir (Tansuğ, 1996).

Resim ve heykel sanatçılarının her yıl Ankara’da bir sergi açmaları yolunda hükümetçe alınmış bir karar vardır (Tansuğ, 1996). Bu karara göre resim ve heykel sanatçıları her yıl Ankara’da bir sergi açacaklardır. Açılışı her yıl 29 Ekim’de yapılan ve bir yönetmeliğe göre düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin ilki 1939 yılında gerçekleştirilir ve ardından da bu her yıl geleneksel olarak devam etmiştir.

5.6. Halk Evlerinin Açılması ve Resimde Ulusallık

Cumhuriyet sonrasında devletin sanatı ve sanatçıyı koruyucu yöndeki girişimleri, genellikle bizim insanımızı ve çevre yaşantımızı yansıtmaya yönelik çabaların özendirilmesi yolundadır. Halkçı kültür politikası; sanatçıların, Batı’da öğrendiği resim

teknikleri doğrultusunda Anadolu'ya açılmasını öngörür. Açılan halkevleri, güzel sanatları teşvik etmeyi, açtığı sergilerle sanat ve zevk anlayışını halk tabakalarına götürecek ortamı sağlamayı hedefler (Dranas, 1941).

Bir taraftan 1933 yılında kurulan “D Grubu”nun öncülüğünü yaptığı ve Akademi'ye hâkim olan Batı kaynaklı sanat görüşü, diğer tarafta ise ona tepki olarak doğayı ve yöresel değerlere yer verilmesini savunan toplumsal bir sanat anlayışı yayılmaya başlamıştır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1940'lı yıllarından sonraki gelişim süreci Türkiye'nin sanatsal açıdan olduğu kadar, politik, toplumsal ve ekonomik açıdan da önemli bir dönemidir. Bununla birlikte Türk resim sanatında yeni akımların ortaya çıkmasında tek etkili kurum olan akademiye karşın bireysel girişimlerin yaygınlaşması, sanatçıların kişisel yaşantılarını ve iç dünyalarını öne çıkarmaları ancak 1950'li yıllardan sonra gerçekleşmeye başlamıştır.

İkinci dünya savaşına girmeyen Türkiye sıkıntılı bir dönem yaşamakta ancak ulusallaşma hareketlerinde bir yükselme yaşandığı görülmektedir. Bu dönemde sanat ortamının gündeminde Ulusal Sanat, Yeni Sanat konuları ve Güzel Sanatlar Akademisi konuları dikkati çekmektedir.

Ulusal Sanat anlayışının savunucuları arasında iki önemli sanatçı öne çıkmaktadır. Bunlar, Turgut Zaim (1906-1987) ve ressamlığının yanında sanat tarihi, folklor konularında araştırmalar yapan, kitaplar yayınlayan Malik Aksel'dir (1903-1987).

1930 yılında Çallı atölyesinden mezun olan Turgut Zaim, çağdaş Türk sanatını konu alan birçok kaynakta ulusal ve yöresel Türk resminin kurucusu olarak değerlendirilmektedir. Her türlü Batı etkisinden kaçınan sanatçı, folklorik öğelerle çevrelenmiş Yörük köylülerinin mutlu yaşantısını, yer yer minyatürü çağrıştıran saf düz renklerle işlemiştir. Onun yerelliği daha çok halk motiflerine dayalı bir boyut içerir (Berk, 1990).

1933 yılında kurulan halkevlerinin ardından köy enstitülerinin yaygınlaşması, teknik eğitim, sanat eğitimi ve halk eğitimi seferberliklerinin başlatılması bu yıllarda hız kazanmıştır. Dünya klasiklerinin çevirileri, halkevlerinin kültür, sanat, tiyatro ve spor alanındaki çalışmalarını arttırması, gençlerin halkevi kitaplıklarından yararlanması, milli eğitimin halka ve Batı'ya yönelme çabalarının bir göstergesi olmuştur. Uygulanan politikalara göre Avrupa uygarlığından teknik alınacak ama Türk'ün ruhu korunacaktır.

Toplumsal gerçekçilik, güzel sanatları da etkisi altına almış, ülke gerçekleri zamanla Türk

resmine girmeye başlamıştır. Bunda devletin yönlendiricilik payı yansınamaz bir gerçektir. 1940'lı yılların hemen öncesinde devlet eliyle gerçekleştirilen, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulması (Eylül 1937), düzenli olarak devam edecek olan ilk Devlet Resim Heykel Sergisi'nin Ankara'da açılması (1939 Ankara Sergievi) ve ressamların yurt gezilerine gönderilmesi Türk resminin gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir.

Devlet kültür politikaları çerçevesinde, uygulanan sanat programları uyarınca 1938-44 yılları arasında ressamlar, düzenli olarak yurdun çeşitli bölgelerine gönderilerek bu bölgelerin özelliklerini yansıtan resimler yapmaları sağlanmak istenmiştir. Ressamların yurt gezilerine gönderilmesi, yurt gerçeklerini yerinde görmelerini ve gözlemlemelerini sağlamıştır. Halkevleri politikaları kapsamında düzenlenen "Anadolu Resim Gezileri" ile sanatçılar yurt gezilerine çıkarak, bu gezilerden ülke gerçeklerini yansıtan yapıtlar üretmeye başlamışlardır.

Bölgesel özellikleri, ülke insanları ve yaşamını konu alan kompozisyonlarla, resmimizde yöresel ve ulusal eğilim güçlenmiştir. Yöresel ağırlıklı resmimiz, bu etkinliklerle sonraki dönemlerde de etkisini sürdürecektir olan bir gelişmeye başlangıç sağlamıştır.

Ortaya çıkan çalışmalar toplu sergilerde devlet tarafından satın alınmıştır. Sonuçta Türkiye'nin 63 vilayetine 63 ressamın gönderilmesi amaçlanmış ve 1944'te Ankara'da açılan Yurt Sergisinde 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilmiştir. Devletin sanatı desteklemesi sanatçılar arasında memnuniyetle karşılanmıştır (Berksoy, 1998).

Yurdun çeşitli yörelerinden görüntülerin toplu olarak gösterime sunulduğu bu sergiler aracılığı ile ülkenin farklı kesimleri arasında, sanat yoluyla ortak bir dil oluşturulması, resmin birleştiricilik rolü ile köprü kurulması amaçlanmıştır. Bu dönemde yurt gezilerine çıkan ressamlardan beklenen; töre, insan ve çevre değerlerini, Türkiye'deki sanat anlayışıyla bütünleştirmektir. Çünkü ulusal sanat o dönemin en çok meşgul olduğu konuların başında gelmektedir.

Yıllar geçtikçe daha iyi anlaşılmıştır ki, ulusal sanat; Anadolu, köy ve köylü gibi temalar içine sıkıştırılamayacak anlam ve genişlikte bir eğilimdir. Teknik, resim üslubu, ne kadar önemli rol oynarsa oynasınlar, bir sanat eserinin, özellikle bir resmin, ulusal, yerel hava taşıması, ne konu, ne de motiflerin tekrarlanmasında, aktarılmasındadır. Türk ressamlarından Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Neşet Günal, ulusal resim planındaki araştırmalarında ilginç sonuçlara varmışlardır (Bender, 1998).

VI. BÖLÜM

6. GELENEKSEL TÜRK KÜLTÜRÜNÜN BİÇİM VE ANLATIM DEĞERLERİNİN RESİM SANATINDA KULLANILMASI

6.1. D Grubu (1933) Ressamları ve Batı Etkileri Yerine Gelenekten Yararlanma Arayışları

20. yüzyılın başından itibaren Batı’da plastik sanatlar alanında yeni görüş ve duyuşlar, yeni teknikler, farklı eğilimler birbirini izlemiştir. Atatürk’ün önderliğinde çağdaşlaşmaya başlayan Türkiye’nin düşünce ve sanat dünyasında da aynı doğrultuda gelişmeler olmuştur. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği’nin dağılmasından sonra Cumhuriyet’in kuruluşunun onuncu yılına rastlayan 1933 yılında “D Grubu” kurulmuştur. “D Grubu” Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu tarafından kurulmuş, 1933 de Narmanlı hanında şapkacı dükkânında düzenledikleri ilk sergilerinden sonra grubun dağıldığı 1947 yılına dek, her yıl yeni isimlerle etkinliklerini devam ettirmişlerdir (Berk, 1990).

Güzel Sanatlar Birliği, Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nden sonra dördüncü sanat topluluğu olan grup, Nurullah Berk’in önerisiyle Latin Alfabesinin dördüncü harfini simge olarak seçmiştir (Yaman, 1995).

“D Grubu”, devletin 1930’larda güçlenen halkçılık ve ulusçuluk programları doğrultusunda, kültür ve sanat olaylarına ulusal ve yeni bir yön verilmek istendiği süreçte var olmuştur. Çağdaşlaşma yolunda tüm kurumlarıyla batıyı örnek alan Türkiye’nin, sanatının da yeni olması gerektiğini savunan grup, başlangıçta Osmanlı geleneklerinden, birikimlerinden yararlanmak yerine batıdaki yeni akımları tanıtmaya ve deneme yolunu seçmiştir.

“D Grubu” sanatçıları Andre Lhote’la çalışmış olmaları nedeniyle, kübizmin temsilcisi olarak görülmek istenir. Oysaki bu grubun içindeki sanatçıların, resim anlayışı oldukça büyük farklılıklar arz eder. Belki de grup sanatçılarının en önemli ortak yönleri; sanata aydınca yaklaşımları, yurtiçi ve yurtdışı sergileri açarak, ülkede ilerici bir sanat ortamı yaratmalarıdır (Renda, 1993).

“D Grubu”nu oluşturan sanatçılar, ülkedeki plastik sanatları geliştirecek, canlandıracak çözümler aramaktaydılar. Amaçları bu durgun sanat ortamını birazda olsa hareketlendirmek, sanatı geniş halk yığınlarına ulaştırmaktır. “D Grubu” üyeleri batıda uygulanan çağdaş sanat üsluplarını Türk sanatına uyarlamış kübizm, konstrüktivizm veya soyut v.s. üsluplarda ürettikleri eserleriyle sergiler açmışlardır.

Batı’da yüzyılların birikimi olarak şekillenen bu üslupların bizim toplumumuzda temelsiz olarak uygulanışı yani biçimsel olarak özünü anlamadan kavramadan kopya edilişi iki şekilde değerlendirilebilir. Bir yandan Batı’da var olan üsluplar ülkemize taşınmış ve “D Grubu” aracılığı ile topluma tanıtılarak olumlu bir işlev görmüş, diğer yandan Batı’da uygulanan bu üslupların oluşum süreçleri Türkiye’de yaşanmadığı için kopya etmekten öteye gidememişlerdir.

Müstakillerin başlattığı bu öykünmeciliği “D Grubu” bir adım daha ileri götürerek Türk sanatına yerleşmesine sebep olmuştur. Daha sonraki dönemlerde de sanatçılar yaratıcılıklarını geliştirmek yerine Batı’da hazır bulduklarını alıp Türk sanatına uygulama yöntemini benimsemişlerdir (Gültekin, 1992).

“D Grubu” üyelerinin ortaya koyduğu eserler o günün koşullarında başlangıçta geniş halk kitlelerince anlaşılamamış, garip bulunarak yerilmiş ve beğenilmemiştir. Yaptıkları resimleri gazete ve dergilerde yayınladıkları makalelerle ve konferanslarla kitlelere anlatma yolunu seçmişlerdir. Düşünsel olarak da eserlerini ortaya koyma çabası içinde sanatsal çalışmalarına devam etmişlerdir.

Grup üyelerinin sayısı, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Nusret Suman, Fahünnisa Zeid, ve Zeki Kocamemi’nin katılımlarıyla giderek çoğalmıştır. Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “D Grubu”na katılmasıyla sanatçılar yerel motiflere ve temalara yönelmiş, kübist bir üslupla Anadolu kırsalını geometrik soyut formlar arasında yansıtmaya çalışmışlardır.

“D Grubu”nun sanatsal etkinlikleri o yıllarda İstanbul’un aydın çevrelerinde, basın ve günlük gazetelerde de yer almaya başlamıştır. Ünlü düşünürler, yazarlar sergilerini değişik tepkilerle karşılamış, ilgilerini eksik etmemişlerdir (Tansuğ, 1996).

1933’ten 1947’ye dek on beş grup sergisi düzenleyen “D Grubu” sanatçılarının eserleri arasında tıpkı Müstakillerde olduğu gibi bir üslup birliğinden söz edilemez.

“D Grubu” sanatçıları 1947 sergisinden sonra dağılmışlardır. Bu dağılmanın nedeni grup üyelerinin anlaşmazlıkları değildir. Grubun üyeleri modern sanatın çeşitli üsluplarını savunmak ve benimsemekle birlikte, tek bir çizgi üstünde birleşerek bir üslup birliği oluşturamamışlardır. On beş yıllık yoğun bir etkinlikler süreci sonrasında artık sanatçılar bireysel olarak çalışma isteği ile gruptan uzaklaşmışlardır. Doğru ve yanlışlarına rağmen Türk resim sanatında modern dönemin başlamasına “D Grubu” sebep olmuştur.

“D Grubu”nun (1933- 47) ulusal nitelik içermeyen ve sırf evrensel ya da dönemsel bir ruhu (post-kübit) yakalamaya yönelik çabalarının yarattığı tepki, çok geçmeden Türk insanına, toprağına dönmesini savunan “Yeniler Grubu” hareketini doğurmuştur (Türe, 2002).

6.1.1.Abidin Dino (1913-1993)

1913'te İstanbul'da doğan Abidin Dino, orta tahsilini Robert Koleji'nde yapmıştır. 1933'te kurucularından biri olduğu D Grubu faaliyetlerine katılmış, gittiği Paris'ten Picasso etkisi altında Türkiye'ye dönmüştür. Çizgi ve desenin ön plana çıktığı resimlerinde işçi ve köylü tiplerini özgün bir üslupla işlemiş olan sanatçı, başlangıçta Picasso'nun etkisi altında kalmışken yapıtlarında giderek yerel ve kendine özgü bir senteze ulaşmıştır.

Abidin Dino'nun farklı dönemlerdeki tüm çalışmalarında, geçmiş ve gelecek, yaşanan çevre, dünya gerçekliği gibi yaklaşımlar görülmektedir. Sanat, Abidin Dino için, geçmişten geleceğe uzanan ve sanatçının ilgi ve duyarlılık alanını kapsayan her türlü nesne ve oluşum, deneyim ve bilgi birikiminin tümüdür. Bu yaklaşımla, çalışmalarını düşünsel ve görsel temeller üzerine oturtmaktadır (Gültekin, 1992).

İlk çalışmalarında çizgisel karakteri ile dikkat çeken Dino'nun, gölgesiz, kalın "kontur"larla olan desenleri, Picasso ve Cocteau'nun desenleri ile benzerlik göstermekte illüstratif olan desenlerde çizgi arabeski bakımından biçimlerinin tertibinde, plastik bir duygu, bir kavrayış var olmaktadır.



Şekil 114: Abidin Dino, Eller.

Abidin Dino, bir çiçeği, bir deseni ve birçok konuyu çizerken kendine özgü üslubuyla coşkulu, gizemli bir insan sevgisini ve yaşamını anlatmıştır. Bir hat ustasının uzun, disiplinli, karalı ve ani fırçasıyla doğunun tüm doğa gizemini ve tinselliğini yansıtmıştır. Eski Türk minyatürünün çizgi maharetini hatırlatan, eğri hatların musikisini bulan tarzı, Batı ve Doğu tesirlerini gösterir, renkten ziyade çizgide, boyadan çok hattın arabeskinde başarılı olan bir mizaca sahiptir.

Son dönem çalışmalarında yalın, simgesel bir anlatım ve soyut bir duyarlılık öne çıkmış, toplumsal ve siyasi konularla yoğrulmuş destansı resimler yapmıştır. 1940'larda "Yeniler Grubu"na dahil olmuş ve sergilerine katılmıştır. 1947'lerden sonra da sanat yaşamına Avrupa'da devam eden Dino'nun sanatsal gelişmeleri yakından izlenememiştir (Berk, 1990).

6.1.2.Cemal Tollu (1899 - 1968)

1899'da İstanbul'da doğan Cemal Tollu ressam ve aynı zamanda bir sanat yazarı olarak da ön plana çıkmaktadır. Türkiye'nin çalkantılı durumu içinde İstanbul çalışmalarını sürdürememiş, istiklal savaşına katılarak İzmir'e girenlerden biri olmuştur. 1925-26 ders yılı başında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yarım kalan eğitimini tamamlamış, ardından 1927-1929 yıllarında Elazığ Erkek Muallim Mektebi resim öğretmenliği yapmıştır.

1929-1932 yılları arasında Paris ve Münih atölyelerinde Hofmann, Lhote, Leger, heykeltıraş Despiu'nun atölyelerindeki eğitiminden sonra 1932'de Türkiye'ye dönen sanatçı, D Grubu'nun kurucuları arasında yer alarak grubun etkinliklerine katılmış ve 1937'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliğine başlamıştır.

Yaşamı boyunca kendisini, toplumu bilinçlendirmeye adanmış, bunu ressamlığının yanı sıra yazarlığı ile de yapmaya özen göstermiştir.



Şekil 115: Cemal Tollu, Ana Toprak.

Cemal Tollu, Anadolu'nun sert iklimiyle empresyonist yumuşaklığın bağdaşmadığını görerek, konstrüktivist yolda çalışmış, sonraları bu yoldaki çalışmalarından doğan sertlikleri bırakarak, kitlenin bütünlüğünü parçalayan bir form anlayışı ile ahenkli bir palete geçmiştir (Yaman, 1995).

Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde Hitit kabartmalarını inceleme imkanı bulan Cemal Tollu, 1955'ten sonra çalıştığı Ankara Arkeoloji Müzesi'nde, Orta Anadolu arkeolojisinin tarih öncesi buluntularından esinlenmiş ve Hitit tanrılarının yer aldığı büyük boyutlu kompozisyonlarında bu esinlerini, dinamik bir figür oluşumuna temel yapmıştır. Hitit kabartmalarını konu alan kübist etkili geometrik, kütleli yapıları figürleri, siyah kontur ile biçimlendirilmiş, donuk mavi ve kahverengi renklerle ortaya koymuştur.

Tollu, heykel etkisi bırakan Ana ve Çocuk, Ankara Keçileri gibi tabloları Anadolu'ya özgü konuları kübist-yapımcı bir tarzda işlemiştir. Klasik sanata ve temel kurallara bağlı olmakla beraber, çağın sanatına uymak gereğini duyan Tollu, ressamın, belli aşamalardan geçmeden başarıya ulaşamayacağı kanısındadır. Güzel Sanatlar Akademisindeki derslerinde olduğu kadar yazılarında genç resamlara klasik eğitimin faydalarını aşılama çalışmıştır (Berk, 1990).

6.1.3.Elif Naci (1898-1988)

Grubun kurucularından Elif Naci, 1898'de Gelibolu'da doğmuş, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Çallı'nın öğrencisi olarak 1928 yılında mezun olmuştur. Türk İslam Eserleri Müzesi Müdürlüğü'nde de bulunmuş, olan sanatçı, sağlam bir sanatçı kariyeri yanında kalemi ile de Türk sanatına hizmetlerde bulunmuştur.



Şekil 116: Elif Naci, Çarşambanın Çarşambası, 1940.

D Grubu'nun kuruluş çabalarına katılan Elif Naci, Türk resim sanatının batılılaşmayı geriden takibini engellemek için mücadele vermiş, ilk çalışmalarında Batı tarzı bir "entimist" ev içi yaşantıların ressamı olmuştur. Bu ilk dönem çalışmalarının ardından geleneksel Türk sanatına yönelmiştir. "Türk resmi, Alpler'in ötesinde değil, Toroslar'ın eteklerindedir." sözünü sık sık dile getiren sanatçı, Türk sanatında özellikle de eski

yazıların soyut müzikal karakterleri bakımından, tabloya uygulandıklarında birer "plastik eleman" olarak kullanılabileceklerini anlamıştır (Gültekin, 1992).

Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde müdürlüğü esnasında Türk halısı, çinisi, hat sanatı, tezhibi, ebru, çanak çömlek sanatından etkilenecek, onlardan bazı motifler alarak kompozisyonlar meydana getirmiştir.

Ressam bu etkileşimi kendi dilinden şöyle açıklamaktadır: "...Türk İslam Eserleri Müzesi'nde müdürlük sandalyesinde oturduğum yıl içerisinde... Bir tarafa baktım Türk halısı, bir tarafa baktım hat sanatı, bir tarafta çini sanatı, tezhip sanatı, ebru, tahta oymacılığı, çanak çömlek, seramik sanatı şaheserlerle dolup taşan bir müze. Elbette bu ortamdan etkilendim. Onlardan bazı motifler alarak, esinlenerek bazı kompozisyonlar yaptım" diyen Elif Naci, özgün bir Türk resmi oluşturmanın yolunun geleneksel sanatlardan yola çıkarak gerçekleşeceğini savunmuştur (Berk, 1990).

6.1.4.Nurullah Berk (1906-1982)

1906'da İstanbul'da doğan Berk, Sanayi-i Nefise Mektebinde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyesinde çalıştıktan sonra, 1924 yılında Paris Ulusal Güzel Sanatlar Akademisi sınavını kazanarak Ernest Laurent atölyesinde 1928 yılına dek öğrenim görmüştür. 1928'de öğreniminden sonra Türkiye'ye dönerek bir grup arkadaşıyla "Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği"nin kurucuları arasında yer almıştır.

Yeniden Paris'e giden sanatçı 1932 yılını Andre Lhote ve Fernand Leger'in atölyesinde çalışarak geçirmiştir. Berk'in sanat tarihi, resim ve heykel sanatı konulu yayınlanmış çeşitli kitapları sanat araştırmaları için iyi birer kaynaktır.

Türk resminde kübist ve geometrik bir yapımcılığın ilk temsilcilerinden biri olarak tanınan sanatçının ilk yıllardaki soyut geometrik kompozisyonları bir süre sonra yerini gerçekçi bir yaklaşımın izlerini taşıyan kadın figürlerine bırakmıştır. Ancak bu resimlerde de kübizmin silindirik biçimlerinin ve resimde hacmi ortaya çıkarmaya çalışan keskin hatlı çizgilerin ağırlığı görülmektedir (Yaman, 1995).



Şekil 117: Nurullah Berk, Ütücü Kadın.

Türkiye'ye egemen izlenimci tutuma karşı Avrupa'da devam ettiği atölyelerde savunulan desen, kütle ve hacim yaratma anlayışlarını benimsemiş olan Berk, 1940'dan sonra "ulusal" nitelikli resme yönelerek, Doğu'nun iki boyutlu, süslemeci ve soyut arabeskine yakınlık duymuş, Doğu'nun arabesk çizgi düzeniyle Batı'nın soyut şemacı duyarlılığını birleştirmiştir.

Resimsel anlamda bir Doğu-Batı sentezi ağırlık kazanmıştır. Yani doğu kökenli süslemenin arabesk düzeninden, eski Türk hat sanatının çizgilerinden ve iki boyutlu Türk minyatürün tasvir kalıplarından yola çıkmış, Batı süslemenin görsel şemalarına yönelmiştir (Tansuğ, 1996).

6.1.5.Zeki Faik İzer (1905 - 1988)

1905'te İstanbul'da doğan Zeki Faik İzer, 1922'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde İbrahim Çallı'nın öğrenciliğinden sonra 1928'de Paris'e giderek dört yıl kalmış ve burada Andre Lhote Atölyesi'nde öğrenim görmüştür. Yurda döndükten sonra Gazi Eğitim Enstitüsü'nde resim öğretmenliği yapmış, 1933'te beş arkadaşıyla D Grubu'nun kuruluşunda görev almıştır. 1937'de Akademi kadrosunda görev almış olan sanatçı, yurt içi ve yurt dışı birçok sergilere katılmıştır (Gültekin, 1992).

İlk dönem çalışmalarında Ohton Friezs'den etkilenecek resimlerinde dinamik, hırçın, bir

bakıma romantik bir karakter sergilemiştir. Fransız Ohton Friezs atölyesinde renkçi eğilimli öğrenciler yetiştirmiştir. Zeki Faik İzer, soyutlama ve renkçilik yönünü büyük oranda buradan almıştır.

Ayrıca Paris'te ilk öğrencilik döneminde Lhote'nın anlattıklarından etkilenmiş, onun öğrettiği kübist anlatışa paralel bazı portre ve natürmortlar da boyamıştır (Berk, 1990).

Zeki Faik İzer, kendi kuşağı içinde uluslararası ödüller alan ve yabancı müzelere eseri giren birkaç Türk sanatçısından birisi olmuştur. 1948-1952 Uluslararası Modern Sanat Sergisi'ndeki (Paris) Türk resmine ait bölümü, Nurullah Berk ile düzenlemiş, Uluslararası Modern Sanat Sergisi'nde (Brüksel) Cevat Dereli'yle birlikte Türkiye'yi temsil etmiş, Gaugenheim Uluslararası Sergisi'ne Türkiye birincisi olarak katılmıştır.

1970' başladığı kolaj çalışmalar da renk, plan ve motif anlayışıyla Matisse hayranlığını dile getirir. Büyük tuvallerdeki çok renkli soyut anlatımlar Zeki Faik resminin temelidir.



Şekil 118: Zeki Faik İzer, Çapraz Ağaç Dalları.

Bu etütlerden sonra kendi mizacının itişine kapılarak renk lekelerinin coşkun ahengini çizgi düzeninin mimarisine tercih etmiş, her eserinde bir bahar havası estirmiş, giderek konudan uzaklaşan, kıvrıntılı, eğri biçimlerin egemenliği altında sürekli bir kaynaşma, cıvıldaşma havasını uyandıran resimler yapmaya başlamıştır (Yaman, 1995).

1982 yılında yaptığı altı halı, sanatçının desen, renk, biçim ve ritim ilişkilerini nasıl çözümlediğini ve özgün bir anlatıma nasıl ulaştığını göstermesi açısından ilgi çekicidir. Selçuklu Kartalı, Kelebek ve Rüzgâr, Samotras Limanında Gemi, Touen houang adıyla ürettiği bu halılar, Türk sanatının geleneksel kaynaklarını, Uzakdoğu sanatının esinleri ve Batı'nın soyut resim anlayışıyla sentezlemeyi amaçlayan bir estetik arayışının ürünleridir.

6.1.6.Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)

Ressam, şair ve yazar olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı'nın atölye eğitiminden sonra, Paris'te Andre Lhote'nın atölyesinde çalışmıştır. Türkiye'ye döndükten sonra D Grubu'na katılmış ve 1936'da Leopold Levy, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu asistan ve tercüman kadrosuyla akademiye almıştır. Bir yandan da şiirler ve resim konusunda makaleler yazarak yeni sanatı izaha çalışmıştır. 1945-1950 yılları arasında serigrafi, gravür ve litografi tekniğinde albümler hazırlamış, bu çalışmalarının yanında halk el sanatlarından kaynaklanan mozaik çalışmaları yapan Eyüboğlu, Paris'teki NATO binasında yer alan mozaik panosuyla da uluslararası üne kavuşmuştur (Tansuğ, 1996).



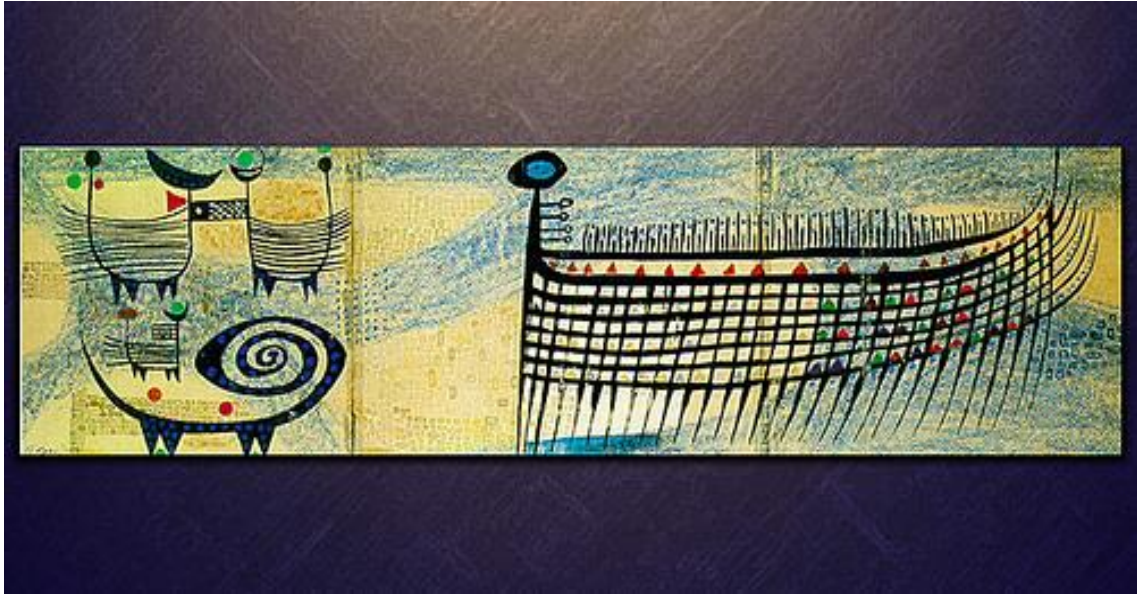
Şekil 119: Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesinde.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Paris'te Andre Lhote'un akademisinde çalışmasına karşın, onun kübist ve yapımcı (konstrüktif) yaklaşımını benimsememiş, Dufy ve Matisse'i kendine daha yakın bulmuştur.

1931-1933 yıllarında Fransa'da geçirdiği çalışma devresi içinde Matisse ve Dufy gibi rengin lirik taşkınlıklarını arayan ressamın tesiri altında kalmış ve paletin olanca parlaklığı, çizgisinin olanca tezyini kıvraklığı ile cazip levhalar meydana getirmiştir.

Uzun yıllar Fransız ressam Dufy'nin etkisinde, onun pentür anlayışında çalıştıktan sonra Anadolu'nun yöresel ve tarihsel el sanatlarına el atmış, halı, kilim, heybe, cicim ve yün çoraplardaki nakış motifleri resme sokmaya çalışmıştır (Tansuğ, 1996).

Halk el işlemeciliğine tükenmez bir kaynak oluşturan çok yönlü birikiminden hareket etmek Bedri Rahmi'nin sanatı için sonraki kuşakları da derinden etkileyen bir ilke olmuştur. Kendine örnek olarak seçtiği Dufy ve Matisse'de Doğu sanatının bu niteliğini keşfetmiş sanatçılardandır. Onların çağdaş anlamlı yapıtlarında görülen Doğu etkileri Bedri Rahmi'yi derinden etkilemiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, değişik paletlerle ve daima renkli bir hava içinde kendini göstermiştir.



Şekil 120: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırkayak, 1957.

Genel itibariyle satıhta renk, şekil ve hat ahenklerini arayan ve bu yolda muvaffak tepkiler vücuda getirmiştir. Aynı zamanda yıllar içinde daha klasik bir sanat idrakine doğru giderek ışık ve gölgeye, plana ehemmiyet vermeye başlamıştır.

Köy ve köylü kadını yaşantısını, ortamın giysilerini, tiplerleriyle canlandırmış, çok canlı parlak ve koyu renklerde fovist bir anlayışa bağlanan Bedri Rahmi, folklor sanatının

motiflerini keşfetmiş, bunların biçim ve renklerini kullanarak Batı ve yerel estetiğin bir sentezini oluşturmuştur (Gültekin, 1992).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatı; hayata bağlı, hayatın içinden alınmış bir resim, zıt renklerin yan yana oluşturulmasıyla süsleme resme yönelen, tabiattaki eşyayı kalınca kenar çizgileriyle birbirinden ayıran, geometri düzeyine indirgeyen, yüzeyde kalmaya dikkat eden, perspektifi minyatürde olduğu gibi sadece küçüklük ve büyüklük nispetlerinde arayan bir resim görüşüdür (Berk, 1990).

Şair İlhan Berk, sanatçının üslup evrelerini şu şekilde açıklamaktadır: "Peyzajları bir yana bırakırsak, insan figürleri Bedri Rahmi'nin elinde değişime uğramaktan hiçbir zaman kurtulamaz. Gerçi Fransa'dan yurda dönüşünde, kimi insan figürlerinde bu deformasyon öyle pek ağır basmaz ama belirtiler de eksik değildir. Deformasyonun ağırlık kazandığı devrede, genelde figürün bütünsel yapısı büyük bir uyum kurarken, yüz ve boyun değişime uğramakta gecikmez. Henüz vücuda yönelmemiştir. İnsan figürlerinin bütün bütün deformasyona uğraması, bu kısa süreyi izler ve artık bu azıta azıta doruklaşır. Bu şekilde figür baştan aşağı değişime uğrar ve bir daha iflah olmaz" (Berk, 1990).

6.1.7.Turgut Zaim (1906-1974)

İstanbul'da 1906 yılında doğan Turgut Zaim, Sanayi-i Nefise'de Çallı atölyesinde öğrenciliğinden sonra kendi imkânıyla Paris'e resim eğitimi için gitmiştir. Ancak Paris sanat eğitiminin Türk sanatçısına fazla yarar sağlamayacağına inanmış ve çağdaşlarının aksine hemen yurda dönerek sanatında, kendine özgü bir yol çizmeye çalışmıştır.

Batı dünyasının, zengin bir geleceğe dayanan sanat birikimi karşısında özgün bir anlatıma ulaşmanın hangi koşul ve etkenlere bağlı olması gerektiğini uzun uzun araştırmış, bu koşul ve etkenlerin sonunda Türk geleneksel sanatlarının anlatım diliyle Türkiye'yi anlatmak olduğuna karar vermiştir.

D Grubu'nun hazırlık ve kuruluş çabalarında kurucu arkadaşlarının yanında olmuşsa da, ne grubun etkinliklerine katılmış, ne de onlarla aynı sanatsal görüşleri paylaşmıştır. Turgut Zaim, Türk minyatür sanatını yeniden yorumlayan bir anlayışla Batı sanatının etkisini sanatında en aza indirmiştir.

D Grubuna 1940 yıllarında egemen olmaya başlayan yöreselleşme anlayışı Turgut Zaim'de

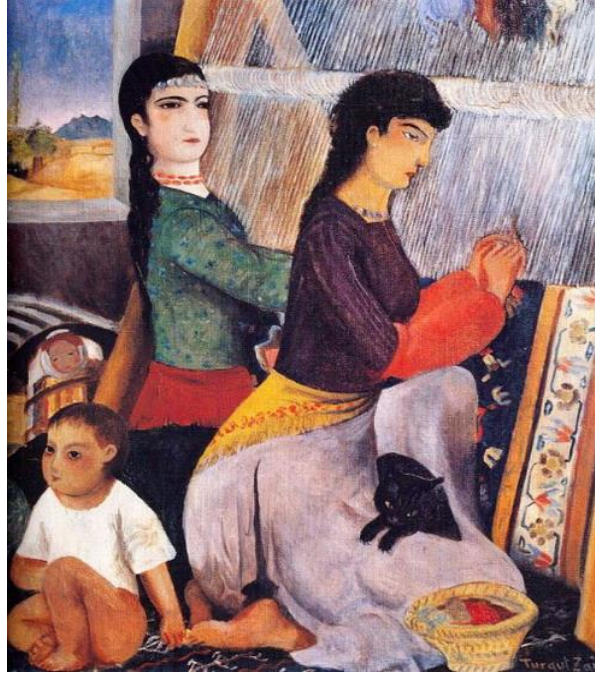
1933 yılında egemen olmuştur. Sanatçı, Türk toprağına ve insanına eğilmekte, ulusal ve yerel temaları işleyişinde eski minyatürleri, halı resimlerini uzaktan uzağı hatırlatan bir üslup uygulamıştır.



Şekil 121: Turgut Zaim, Keçili Kız.

Türk resim sanatına Anadolu'yu getiren Turgut Zaim, Anadolu insanının Yörük ve Avşarlar'ın yaşamında görülen bir çevre gözlemciliğini resme sokmuştur. Turgut Zaim'in resim yaklaşımı Osmanlı tasvir geleneğini de yorumlayan bir bakış açısına sahiptir (Tansuğ, 1996).

Türk minyatür resminin geometrik kompozisyon ve şematik figür esprisinden hareket etmiş, bu geleneksel biçimi çağdaş bir üslupta resmedebilmesinde gösterdiği ustalık ve özgünlükle kendisinden önceki ve sonraki sanatçılardan ayrılan bir kişiliğı sahip olmuştur. Batı resminin etkilerini yerel bir duyuşla karşılaması ve Anadolu temalarındaki başarısıyla Turgut Zaim kazandığı ünü hak etmiştir. Minyatür düzenlemelerinden köylü nakışlarına kadar birçok yerli unsuru yıllar boyu kararlı tutumu ile kendisine ait bir biçimde araştıran ve deneyen biri olarak kalmıştır.



Şekil 122: Turgut Zaim, Halı Dokuyanlar.

Turgut Zaim'in bu sanat anlayışı önceleri sanat ortamında benimsenmemiş ancak 1940'lı yıllara doğru Batı aktarmacılığına karşı yavaş yavaş Türk ulusal kültür değerlerinin öneminin kavranmasıyla ön plana çıkmaya başlamıştır.



Şekil 123: Turgut Zaim, Yörükler.

Belgeci bir kesinlik, sıcaklık, içtenlik ve duyarlılığını yitirmeyen bir süreklilik ve tutarlılıkla Anadolu köylü ve göçer yaşamından sahneleri resminde büyük bir başarı ile uygulamış, eski orta oyunu gibi tarihsel seyirlik konulara da ilgi duymuştur. Resimlerini iki boyutlu, yüzeysel bir anlatım ve naif bir yaklaşımla yansıtan Turgut Zaim, teknik yönden Batı resmine bağlı olmakla birlikte, geleneksel Türk biçim ve renk duyarlılığını yaşatma isteğinde olmuştur (Yaman, 1995).

6.1.8.Arif Bedii Kaptan (1906-1979)

1920'de Deniz Harp Okulu'ndan mezun olduktan sonra Nazmi Ziya'dan uzun süre resim dersleri almış ve Ali Çelebi ile uzun süre çalıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitimine misafir öğrenci olarak bir müddet devam etmiştir.

Dinamik bir mizaca sahip olan Arif Kaptan, kuvvetli bir peyzajcıdır. Asabi fırça vuruşlarıyla yaptığı manzara resimlerinde tabiatın hırçınlıklarını ifade eden bir tarzı vardır. Başlıca konuları olan yaprakları dökülmüş ağaçlar, kıvrımlı yollar, kütleli evler gibi resimlerinde de dinamik ve asabi çizgileri görülmektedir. Halkevleri tarafından gönderildiği Kastamonu'da başarılı peyzajlar derlemiş, ilk sanat yıllarındaki arama ve deneme ürünlerinden sonra kendine özgü olanı bulmaya çalışmıştır (Tansuğ, 1996).



Şekil 124: Arif Bedii Kaptan, Bursa Muradiye Camisi.

Nazmi Ziya Gürman ile doğayla uzun karşılaşmaları sonucu, "manzara" resmiyle tanınmaya başlamış, kendi kendini yetiştirici olan Arif Kaptan, uzun süre doğa görünümlerine bağlı kaldıktan sonra soyut araştırmalara bağlamış ve bu türe uzun süre bağlı kalmıştır.

1940'ların sonundaki Paris, Andre Lhote atölyesi çalışmaları onu 1950'lerden sonra kübist çalışmalara yöneltmiştir. Bu soyut düzenlemelerinde yerel ve folklorik temaları seçmiştir. Paris'teki iki yıllık çalışması, onu renkçi bir inşacılığa sürüklemiştir. 1955'lerden sonra da lirik, renkçi bir doğa soyutlamasını benimsemiştir.

Doğaya bağlılıktan, onunla hiçbir ilgisi bulunmaz görünen soyut anlayışa geçmek, ona geçtikten sonra da eski benliğe dönmek çoğu sanatçıda rastlanan bir fenomendir. Arif Kaptan'da da buna tanık olunmuş ve 1978'de İstanbul'da açtığı sergide, soyut türden ayrıldığını, başlangıç sergilerine geri döndüğünü göstermiştir (Gültekin, 1992).

6.1.9.Eşref Üren (1897-1984)

1897'de İstanbul'da doğan Üren, Bursa Ziraat Okulu'nda resme ilgi duymuş, Güzel Sanatlar Akademisi'nde İbrahim Çallı'dan ders almış ve 1920'de Sanayi-i Nefise Mektebi kadrosunda yer almıştır. 1929-1938 yıllarında Paris Andre Lhote atölyesinde eğitim görmüştür. Yurda döndükten sonra Erzurum ve Sivas'ta resim öğretmenliği yapmış olan Üren, 1940'lı yıllardan sonra Ankara'ya yerleşerek D Grubu'na katılmış ve resimleri bu grubun sergilerinde ve Galatasaray sergilerinde yer almıştır.



Şekil 125: Eşref Üren, Kar

Katıldığı Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin bazılarında ödöl almış, Venedik bienaline, Paris (Unesco), San Francisco ve Atina sergilerine katılmıştır (Tansuğ, 1996).

Andre Lhote'un öğrencisi olmasına rağmen onun etkisinde kalmamış, yaşamını sürdürdüğü iklimin yakın çevresinin saf bir yorumcusu olmuştur. Kent oluşumundan kesitleri işleyen peyzajlarında, Eşref Üren'in düzene açık ve sınırsız bir ifade boyutu getiren duyarlılığının canlı titreşimlerine tanık olunmaktadır (Berk, 1990).

Genellikle açık hava ressamı olarak tanınan Eşref Üren'in eserlerinde görülen titreşimlik, ürkeklik hakiki bir kudret ve olgunluğu gizler. Son yıllar içinde renk zenginliği bakımından gelişmiş ve portre sahasında başarılı olmuştur (Tansuğ, 1996).

6.1.10.Eren Eyüboğlu (1913-1988)

Romanya'da 1913'te dünyaya gelen sanatçı, Romanya Güzel Sanatlar Akademisinde aldığı resim eğitiminden sonra, 1930 ve 1932'de Paris'te Andre Lhote atölyesinde çalışmış. Bedri Rahmi Eyüboğlu ile evlendikten sonra sanat çalışmalarını İstanbul'da yürütmüştür. İki resim sanatçısı eş olarak yaşamlarını sürdürdükleri Türkiye'nin dört bir yanını dolaşarak Anadolu insanının yaşam biçimini tuvallerine folklorik özellikleri plastik öğelerle birleştirerek yansıtmıştır.



Şekil 126: Eren Eyüboğlu, Manzara.

Cumhuriyet dönemi kadın ressamaları arasında önemli bir yeri olan sanatçı resimlerinde Ekspresyonist tarzda doğal yaşama yönelik konular işlemiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu ile birlikte D Grubu'na katılmış, topluluğun etkinliklerinde önemli rol üstlenmiştir.

6.1.11.Halil Dikmen (1906-1964)

İstanbul' da dünyaya gelen Dikmen, 1924- 1927 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın öğrencisi olmuştur. 1928 yılında gönderildiği Paris'te üç yıl resim öğreniminden sonra Yurda dönerek Kayseri ve Galatasaray liselerinde resim öğretmenliği yapmıştır.

1937' de Atatürk'ün emriyle Dolmabahçe Sarayı'nın Veliht Dairesi, Resim ve Heykel Müzesi'ne dönüştürülmesinden sonra bu kuruma müdür olarak atanan Halil Dikmen, bu görevi 30 yıl kadar yürütmüş ve daha sonra Güzel Sanatlar Genel Müdürü iken de unutulmaz hizmetler vermiştir (Yaman, 1995).

D Grubu'na katılması rastlantısal olmuş sonrasında beğenileri, bağlı olduğu geleneksel prensipler, meydana getirdiği yapıtların belli etkileri onun bu grupla işbirliğinde bulunmasına engel olmuştur.



Şekil 127: Halil Dikmen, İstiklal Savaşı'nda Mermi Taşıyan Kadınlar.

Bir kaç soyut araştırmalarına karşın Halil Dikmen, Rönesans ilkelerine bağlı, büyük çaptaki kompozisyonları, figürlerin dağılımı, istifi, ışık ve gölge oyunlarının tertibi bakımından İtalyan Rönesans'ının büyük ustalarından ders almış, onların estetiğini devam ettiriyor gibi görünmektedir.

Anıtsal kompozisyon türünün 'Türkiye' deki ilk temsilcilerinden olan Halil Dikmen, hacimsel estetiği büyük bir titizlikle yöresel konulara uygulamıştır. Resimde bir dönem etkin olan kübist ve konstrüktivist ilgileri, görkemli figüratif kompozisyonlara ve peyzajlara kendi algı ölçüleri bağlamında başarı ile uygulayan bir sanatçı olarak dikkat çekmektedir. Özellikle portre ve çıplak figür resminde belirgin olarak plan ve hacim değerleriyle biçimleme iradesi ve genel yapı sağlamlığını esas alan "klasikçi" bir duyumsama görülmektedir.



şekil 128: Halil Dikmen, Giresun'da Fındık Toplayıcıları.

Kübist araştırmalardan sonra bilhassa Rönesans sanatçılarının tekniği ile meşgul olmuştur. Gerek desenleri, gerekse boyalarında ışık ve gölge endişeleri hâkim olmuş ve birçok figürü bir araya toplayan çalışmalar yapmıştır (Gültekin, 1992).

6.1.12.Salih Urallı (1908-1984)

D Grubu'na sonradan katılan Salih Urallı, Sanayi-i Nefise Mektebinde bir süre Namık İsmail atölyesinde çalıştıktan sonra 1931' de Paris' e giderek Andre Lhote ve Fernand Leger atölyesine devam etmiştir.



Şekil 129: Salih Urallı, Natürmort.

Çalışmalarının ilk yıllarında Picasso'nun etkisi altında hayli başarılı ve yarını için umut veren figürlü kompozisyonlar yaptığı halde uzun süre D Grubu sergilerine katılmamıştır. Kübist bir anlayışla gerçekleştirdiği figür ve nesnelerin soyutlamasına yönelik çalışmalarıyla bilinen Salih Urallı, D Grubu'nun 1939'daki sergisine resim vermiştir (Berk, 1990).

6.1.13.Sabri Berkel (1909 - 1993)

Sanatçı 1909 yılında Makedonya Üsküp'te dünyaya gelmiştir. İlk ve orta öğrenimini Üsküp'te tamamlayan Sabri Berkel, Belgrad Akademisi'ndeki eğitiminden sonra 1935 yılında Türkiye'ye gelerek aynı yıl Akademi salonlarında ilk kişisel sergisini gerçekleştirmiş ve 1939'da Levy'nin Akademi Resim Bölümü'nün başına getirilmesinin ardından gravür atölyesi öğretim üyeliğine atanmıştır. İlk dönem eserlerinde Rönesans etkisi taşıyan ressam, daha sonraları geometrik soyutlama yolunu seçmiştir. Geometrik yanı ağır basan soyutlayıcı üslubunun görüldüğü yağlı boya eserleri Taksim Meydanı, Mimar, Tütün ve Soyutlama'dır.



Şekil 130: Sabri Berkel, Yoğurtçu.

Türk resminin batılılaşmasında ve uluslararası tanıtımında önemli rol oynayan Sabri Berkel'in bol ve şiddetli renklerle eserleri özel bir karakter taşımaktadır. Klasik ve ağır başlı, titiz bir ressamdır. Eğitimini Floransa ve Paris'te yapmış, modern sanatın en önemli anlatımını araştırmış ve bu çalışmaları yaparken, Türk kültürünün etkisinden kopmamıştır. Soyut işaretlerin temelini Arap yazılan oluştururken koyu çevre çizgilerinde Bizans ikonlarından esinlenmiştir. Yaptığı geometrik soyutlamalarındaki biçim ve düzenleri ise İstanbul'daki cami kubbelerini hatırlatmaktadır (Berk, 1990).

Belli bir figüratif aşamayı izleyen çalışmaları içinde, Sabri Berkel'in soyut leke fantezisine anlamlı boyut zenginlikleri katmakta, sanatını sağlam bir klasik kültüre dayandırmaktadır. İlk bakışta birbirinden biçim ve renk tertipleri bakımından çok farklı olan soyut kompozisyonları, çizgilerin dengesi, karşıtlığı, boşluk ve doluluğun ayarlı uyumu, soğuk, sıcak ve gri renklerin dağılımı bakımından tarzın klasikleri olarak kabul edilmektedir (Yaman, 1995).

6.1.14.Fahrünisa Zeid (1901-1991)

1901 yılında İstanbul'da doğan Fahrünisa Zeid, 1920'de girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi öğreniminden sonra 1928'de Paris'te sanat eğitimine başlamıştır. Ankara'da ve 1939'dan 1940 yılına kadar Budapeşte'de bulunmuş olan sanatçı soyut resimlerindeki canlı renkleriyle dikkat çekmiştir (Tansuğ, 1996).



Şekil 131: Fahrünisa Zeid, İsimsiz.

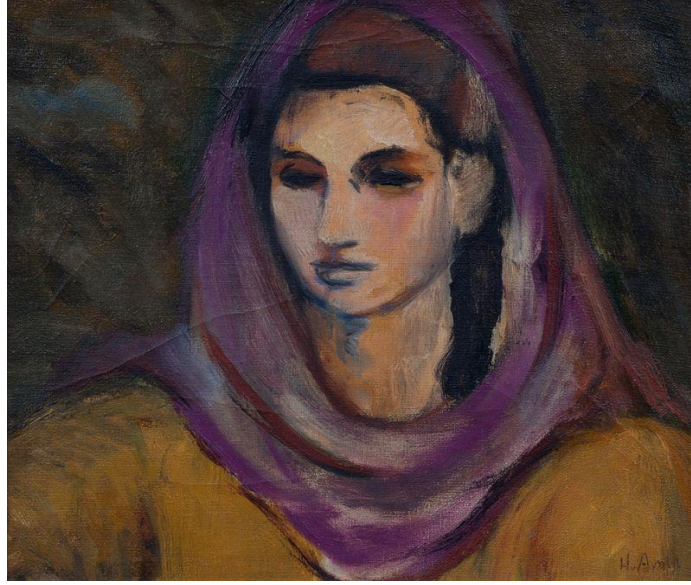
Fahrünisa Zeid, Türk kadın ressamlar arasında özgün soyut resimleriyle önemli bir yer tutar. Sanatçı renklerin ve çizgilerin yoğunlukta olduğu dünyaları resimlemiştir (Yaman, 1995).

Doğu ve Batı sanatının özdeş ruhunu oluşturmuş, resim sanatında nonfigüratif veya bir başka belirgin sınıfa konamayacak mistik esinlemeler dolu şairane bir mizaçta eserler vermiştir. Büyük boyutlarda çalıştığı tuvalerde, Türk soyut sanat anlayışına katkılarda bulunan kompozisyonlar oluşturmuştur (Gültekin, 1992).

6.1.15.Hakkı Anlı (1906-1991)

Realizm ve empresyonizm tarzı çalışmalarından sonra soyut anlayışına yönelen Hakkı Anlı, zengin bir renk ahengi içinde satırların ritmini ifadeye çalışmıştır. Fırçası ve kübizmi ile özgün bir yorum biçimine sahip olmuş, resimleri birbirini tamamlayan büyük renk bölümleri şeklinde düzenlemiştir.

Akademi' deki öğrenim yıllarında renk, biçim ve hacim kaygılarının öne çıktığı figür resimleri yapmış, gittiği Paris'de Cezanne ve Picasso Kübizmi'nden etkilenmiştir. Fakat 1955'lerden sonra tamamen bu post-kübist resimlerden uzaklaşarak 1960'lara doğru kalın ve hareketli fırça vuruşlarının öne çıktığı soyut dışavurum/lirik-soyut anlayışa yönelmiştir. Sabah Tuvalet ve Eiffel Kulesi adlı yapıtları 1960'lardan sonraki çalışmalarının özelliklerini yansıtan örneklerdir.



Şekil 132: Hakkı Anlı, Portre.

Hakkı Anlı, Zeki Faik İzer ve Sabri Berkel gibi sanatçılarla birlikte kübizmi geleneksel kültüre göre şekillendiren Türk ressamlardan birisi olmuştur. Bu ressamlar kübizmde, soyut sanatta Türk ve İslam sanatlarının matematiğini uygulamaya koyulmuş kilimlerde, mihraplarda, hat ve süsleme sanatlarımızdaki geleneksel özelliklerden esinlenerek geleneksel figürlerimizde bulunan geometrik unsurlar ve soyut anlayışla yoğrulmuş resimler üretmişlerdir (Artun, 2007).

6.1.16.Zeki Kocamemi (1901 - 1959)

Kocamemi'nin resim sanatımıza getirdiği yenilik, doğa kaynaklı kübizm anlayışının dışavurumcu bir yaklaşımla ele alınmasıdır. Bu anlatımda nesneler hacimsel değerleri belirgin kılınarak çevrelerini saran üç boyutlu bir mekâna dağılır.

Geniş renk yüzeyleriyle elde ettiği planları, kompozisyonda derinlik yanılsaması olarak vurgulayan Kocamemi, doğaya ilişkin görünümü geometrik sistemlere indirgeyerek çözümlerken, öznel bir deformasyonla nesnelerin biçimsel özelliklerini irdelemektedir (Yaman, 1995).

Nesneler hacimsel özelliklerini belirgin kılan ve anlatıma güç kazandıran bu deformasyonla bütünleşir. Renk lekeleri ve ışık-gölge dağılımının uyumu dinamik bir boşlukla çevrelenmiştir. Sanatının başlıca kaynağı olan doğadan yola çıkarak çalışmayı amaçlamış, renkten çok yapısal biçimlemeye önem vermiştir.



Şekil 133: Zeki Kocamemi, Mekkare Erleri.

Resminin öğreti kaynağı 1922'de gittiği Münih'teki Hans Hofman'ın atölyesidir. Fakat yine de resim çalışmaları fantastik bir katılıkla görülmemiş, resmi sağlam bir inşa temeline oturtmak suretiyle, diğer üslup çabalarının konstrüktif yönde gelişmesine katkıda bulunmuştur.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile katıldığı Devlet Resim Heykel Sergisi'nde Atatürk'ün Cenaze Töreni adlı resmiyle birincilik ödülünü alan Kocamemi, 1935 yıllarında gerçekleştirdiği Mekkare Erleri adlı çalışması sanatçının en çok konuşulan baş yapıtlarından birisi olmuştur.

Önde iki süvariye ve geri planda onları izleyen askerleri gösteren bu resim, Kurtuluş Savaşı'ndan bir sahneyi içermektedir. Yakın tarihle ilgili bir konuyu yansıtmaya karşın resimde konudan çok plastik kaygının ön planda olduğu görülmektedir.

6.2. Yeniler (Liman) Grubu (1941)

Türk Resim Sanatında, yöresel ve toplumsal içerikli çabaların bir grup etkinliği içerisinde kendini göstermesi, 1940'lı yılların başında “Yeniler Grubu” ile gerçekleşmiştir. Fakat bu tarihten biraz daha öncesinde, toplumsal denebilecek sanat kaygılarının, yeni bir devlet ülküsüyle kaynaşmış olarak belirdiği görülmektedir. Aralarında Avni Lifij, Ruhi Arel, Namık İsmail, İbrahim Çallı gibi ressamın bulunduğu 1914 kuşağı, Kurtuluş Savaşı sırasında halkın ve askerlerin gösterdiği kahramanlığı işleyen yapıtların yanında savaş yıllarının acılarını yansıtan kompozisyonlar yaratmışlardır (Türe, 2002).

Resimlerinde insan figürüne öncelik tanıyan ve onu yaşadığı çevre içinde ele almayı amaçlayan “Yeniler Grubu”nun, 1914 Kuşağı sanatçılarından etkilenmeleri bu bakımdan doğal karşılanmaktadır. Yenilerin sanatçıyla başlayan bir gelişmeyi toplumsal mesajlar doğrultusunda yeni bir aşamaya ulaştırmış olduğu ve yöre insanına ilk kez yaşayan, üreten bir varlık gözüyle baktığı söylenebilir.

Bu bakımdan “Yeniler Grubu”, Türk resminde sanatsal kaygıları aşan bir toplumsallık iddiasıyla ortaya çıkan grupların ilki ve en önemlisidir. Grup ilk kez belli bir görüş açısı çevresinde bir araya toplanmış sanatçılar olarak da dikkati çekmiştir.

Daha önceki grupların amacı, halka resim sanatını tanıtmak, halkı resim görmeye alıştırmaktır. “Yeniler Grubu” ise bizzat çalışan halkın resmini çizmeye yönelmişlerdir. Modern resim anlayışını izleyerek, Batılı etkileri resmimize aşilayarak bir yere varılamayacağını savunan bu sanatçılar toplumcu ve toplumcu gerçekçi bir görüş etrafında birleşmişlerdir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1908), Türk Ressamlar Cemiyeti (1921), Güzel Sanatlar Birliğı (1929) ve “D Grubu”(1933) dâhil Yenilere gelinceye değin, sanatçıları hep doğanın ve insanın görüntüsü ilgilendirmiştir. Kısaca ressamın insan sorunlarına yabancı kalmışlardır. “D Grubu”nun biçimci yaklaşımına karşın toplumsal içeriğın önemini vurgulamak grubun amacı olmuştur.

Çoğu akademide Leopold Levy atölyesinde öğrenci olan Yenilerin ilk ortak eylemleri 10 Mayıs 1941 tarihinde (Beyoğlu’nda Matbuat umum müdürlüğü binasında) düzenledikleri “Liman” konulu sergidir. Sergide kurdale yerine kapıya gerilen, Ferman Reis’in balık ağının kesilmesi ile gerçekleşen açılış ilgi çekicidir (Elmas, 2002).

Sergiye katılanlar arasında Nuri İyem, Kemal Sönmezler, Avni Arbaş, Mümtaz Yener, Selim Turan, Turgut Atalay, Agop Arat, Abidin Dino, Haşmet Akal gibi sanatçılar vardır. Ayrıca grafiker Yusuf Karaçay, heykeltıraş Faruk Morel ve fotoğraf sanatçısı İlhan Arakom da sergi de misafir sanatçı olarak yer almıştır (Tansuğ, 1995).

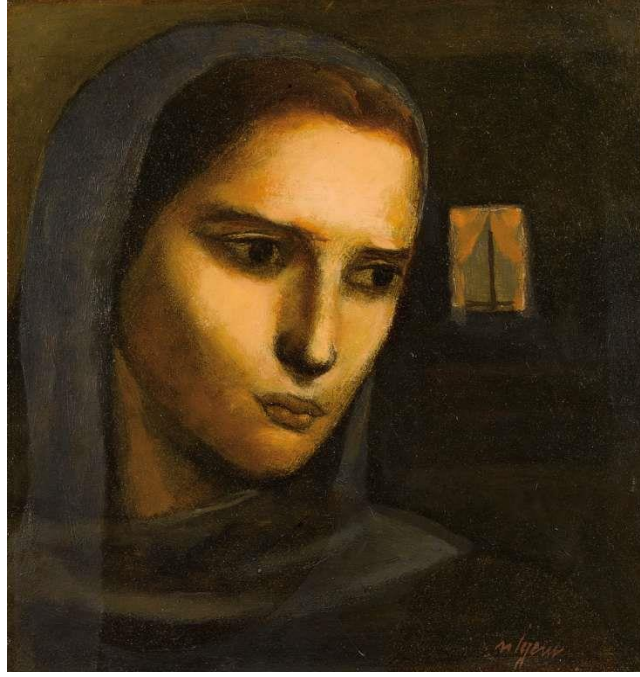
Sergi karma ama konu ortaktır. İnsaniyla birlikte doğa, gemiler, vinçler, balıkçı tekneleri, kıyı meyhaneleri, çalışan, konuşan, deniz ve liman insanları... Bunun yanı sıra yapmacıksız ve cesur renkler, sanatçıların gencecik yaşlarıyla ilgisi olmayan olgun bir kompozisyon anlayışı. Serginin açılışında kurdele yerine balıkçı ağı makaslanıyor. Sadece bu jestteki yaratıcı, esprideki farklılık bile, bu sergiyi Türk sanat dünyasındaki önceki tüm gösterilerden ayırıyor gibidir (Bender, 1988: 156).

İlk sergilerinde, seçtikleri konu nedeniyle “Liman Grubu” olarak da anılan topluluğa göre sanat özellikle de resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, yaşantısını yansıtmalı, halkın sevinç ve dertlerinin aynası olmalıdır. Grup üyeleri bu bakımdan, “D Grubu”nun hiç katkıda bulunmayarak Avrupa sanat eğilimini Türkiye’ye aktarmakla yetindiği ve toplum sorunlarına yabancı kaldığını öne sürerek harekete geçmiştir.

1933 de kurulan ve Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve Zühtü Müridoğlu gibi sanatçılardan oluşan “D Grubu” Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm ve soyut sanatı Türkiye’ye getirme savıyla hareket etmişlerdir. Diğer yandan 1937- 49 yılları arasında akademide Resim Bölümü Başkanlığı yapan Fransız sanatçı Leopold Levy’nin atölyesinde yetişen sanatçılar ise, hocalarının da yüreklendirmesiyle “D Grubu”na karşıt bir görüşü benimsemişlerdir.

Yeniler, kendinden önceki “D Grubu”nun aşırı Avrupa sanatı taraftarlığına ve biçimciliğine karşı toplumsal içeriğin önemini vurgulamak amacıyla birleşmişlerdir. Onlara göre sanat ve resim toplumun sorunlarına dönük olmalı, gerçek yaşamı yansıtmalı, insanların güncel uğraşlarını konu almanın yanı sıra onların sevinç ve üzüntülerini de belirtmelidir (Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü, 1988).

“Yeniler Grubu”nun 2. sergilerinin konusu “Kadın” olarak belirlenmiş (1942), ikinci sergiden sonra gruba katılmak isteyen sanatçılar çoğaldığı gibi Hilmi Ziya Ülken gibi bir sosyolog da grubun çalışmalarına yazıları ile desteklemiştir. Hilmi Ziya Ülken “Liman” sergisi için yazdığı bir yazısında: “Ulusal resmin can damarına parmak bastıklarını” vurgulamıştır (Gültekin, 1992).



Şekil 134: Nuri İyem, Portre.

1942’de yayınladığı “Resim ve Cemiyet” isimli kitabı Yeniler’in kuramsal anlamda bir savunmasını içerir. Milli sanat olgusuna açıklık getirmeye çalışan Ülken, kitabında milli olmak, kendilerinin olan meseleleri içinde duyarak onları dünyaya aksettirmektir. Memleket buhranlarını ve azaplarını yapamadan meselelerin ve insanların içinde bulunmadan yapılmış suni bir edebiyat milli olmaktan ne kadar uzaksa, bu tarzda bir resimde milli olmaktan aynı derecede uzaktır (Berksoy, 1990).

Bir ülkenin sorunlarını yaşamadan ve o ülkenin insanların içinde bulunmadan oluşturulan bir sanatın ulusal olmayacağı düşüncesi ile ülke sorunlarına sahip çıkmanın ve yaptıkları için hem içerik hem de biçimsel olarak oluşturulabileceğinin bir göstergesiydi.

Yoğun ilgi ve eleştirilerle karşılanan sergileri Yeniler’in son sergisi olmayacaktır. Bundan sonraki sergilerinde gruptan ayrılanlar ve gruba yeni katılan sanatçılar olmuştur. Grup ilk dört yıl geniş bir etkinlik göstermiştir. Bu birliktelik 1950’li yıllara dek her yıl bir iki sergi açmak suretiyle devam etmiş, en son grup üyelerinin 1952 yılında dağılma kararı ile son bulmuştur. Çünkü bu tarihten itibaren grubun üyeleri arasında soyut sanata yönelme baş göstermiştir (Özsezgin, 1982).



Şekil 135: Turgut Atalay, Köylü Kızlar.

1950’den itibaren Türk resim sanatı farklı görüşlerin yan yana iç içe gelişme gösterdiği bir döneme girmiştir. Bir yanda ulusal niteliklerin ağır bastığı, diğer yanda evrensel anlamlı bir yaklaşımın bir arada yürüdüğü bir ortam yaşanmıştır.

6.3. Geleneksel El Sanatlarına Yönelme ve Bedri Rahmi Eyüboğlu

1950’li yıllardan başlayarak Türk Resim Sanatı’nda gündeme gelen arayışlar geleneksel kaynakların esinlerinden yola çıkarak bir Türk resmi kimliği yaratma ereğinin üzerinde yoğunlaşmıştır. Milliyetçi değerlerin itibar görmeye başladığı bu dönemde birçok sanatçı bu itibardan yararlanmak adına bireysel sanat anlayışına yeni yönler kazandırma yollarını denemişlerdir. Bu uygulamalar arttıkça Türk resim sanatına yeni bir görüş daha eklenmeye başlamıştır.

Bu yıllarda İstanbul’da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde resim öğrenimi görmekte olan gençler arasından bazıları, üslup arayışı içerisinde kendilerini bu görüşün içinde bulmuşlardır. Bu görüşün amacı, milli değerlere yönelmek, geleneksel sanatlara yaklaşım kurmak ve bu yolla Türk resim sanatını taklitlerin tuzağından kurtarmak ve geleneksel kaynaklardan aldıkları esinlerle özgünlüğe ulaşmaktır. Bu amaca ulaşma yolunun vazgeçilemeyecek ögesini Avrupa sanatının teknik özellikleri oluşturmaktadır.

Resim yapabilmek için teknik donanımlar gereklidir. Bu gerekliliği geleneksel el

sanatlarımızın kaynaklarıyla birleştirmek doğru bir yaklaşım olduğu görüşüne sahip çıkılmaktadır. Bu yöntem sonucunda Türk resim sanatının zgn kimliğine kavuşması ve taklit olarak değerlendirilmekten kurtarılması düşünülmektedir. Bu düşünce yalnızca Akademi'nin değil, genel bir eğilim olarak tüm alanlarda benimsenmiştir. Dönemin dergi ve gazetelerinde birçok yazar bu düşünceyi savunmaktadır (Berksoy, 1998).

Resim sanatında bu düşüncenin en önemli savunucusu Bedri Rahmi Eyüboğlu olacaktır. Renkli ve güçlü kişiliğiyle sanat çevrelerini ve öğrencilerini etkisi altına alabilen Bedri Rahmi, bu düşüncenin güdümü altında, bireysel sanat anlayışında da önemli bir değişim geçirecektir.

Dufy eserlerinden yola çıkarak belirlediği üslubunu, Matisse'in motif yorumlarının bağlamında düşünsel açılımlar yakalayarak Anadolu motiflerine kadar geliştiren bir sanat serüveni içinde çaba harcayacaktır (Giray, 2003).

Sanat anlayışını tezyinat üzerine düşüncelerini şöyle açıklamıştır: “Dufy hayatının mühim bir parçasını tezyini işleri incelemeye bağışladığı için sözü ayrı bir değer kazanır. Büyük çapta birer ressam olduklarına bütün dünyayı inandırımış olan Van Gogh, Gauguin, Matisse, Rouault, Gromaire gibi ressamların hayatında tezyini kıymetlerin aldığı mühim yer artık yalnız ressamlarca malum bir aile sırrı olmaktan çıkmıştır. Bu gün zamanımızın en iyi ressamları kendilerinden evvelki ustaları gibi yalnız resimlerine tezyinat katmakla yetinmiyorlar, işi çok daha ileri götürüyorlar, tezyinata resim katıyorlar. Tezyini kıymetleri birinci plana alarak her bakımdan bu sanatın imknlarını deniyorlar. ”



şekil 136: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Karaköy Tatlıcılar Rölyefi, 1965.

Bedri Rahmi, Batının pentür tekniğine geleneksel Türk motiflerimizi katarak bir senteze ulaşmaya çalışmıştır. Sanatçının motifsel yorumlamalara öncelik veren bu yaklaşımı sadece kendi sanatında ortaya koymakla kalmayıp, öğrencilerine de benimsetmiştir. Hatta daha kalıcı olabilmesi düşüncesiyle, bir sanatçı grubunun ortak noktası, temel sanat görüşü olması yolunda da öğrencilerini güdümlenmiştir.



Şekil 137: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Desen Defteri, Suluboya.

Bedri Rahmi Eyüboğlu öğrencilerinin oluşturmuş olduğu “Onlar Grubu” nun sergileri ve hazırladıkları “Genç Ressamlar” kitabı için yazdığı yazılar da resim sanatımızın en önemli kaynağı olan geleneksel el sanatlarımıza işaret etmektedir.



Şekil 138: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Marmara Oteli, 1967.

Yeni ve gerçek Türk resmini, halılarımız, kilimlerimiz, hatlarımız ve minyatürlerimizin esinlerinin hissedildiği eserler oluşturacaktır. Bu düşünceyle Türk ressamlarının büyük kısmı bu coşkuya katılmıştır. Tuvallere hatlar, kilimler, motifler yerleşmeye başlamıştır.

Hat sanatından, kilim motiflerimize, minyatür esinlerinden çini desenlerimize ulaşan geniş bir zenginlik içinde bireysel anlayışlarına yakın yorumlara yönelmişlerdir. Bu yönelişler, beraberinde yazar ve sanatçılar tarafından tartışılmaya ve savunulmaya başlamıştır.

Elif Naci (1981, s. 118): “Efendim, ben öteden beri, belki bin defa, milyon kere tekrarlamışımdır. Türk resmi, Türk sanatı Alplerin ötesinde değil, Torosların eteklerindedir. (...) Efendim, şuna dikkat etmişimdir ki ben, Picasso ve Braque doğmadan yedi yüz sene evvel Selçuk halı dokuyucusu karanfili stilize etmiş. O kadar yerinde, o kadar Picasso’yu kışkandıracak derecede stilize etmiş ki... İşte modern sanatın Batı’da değil de efendim, Doğu’da doğduğunu, ispat edecek, elimizde en mühim belge, bu; Selçuk halısı...” yazılarını “Vatandaş Türkçe konuş” sloganıyla birlikte sıkça tekrarlamıştır.

Bedri Rahmi de bu sırada yoğun bir şekilde araştırmalara girişmiştir. Eyüboğlu Atölyesi, geleneksel el sanatlarımızın sentezlerinin sonuçlarını araştıran bir merkez hizmeti üstlenmiştir.

Bu amaç doğrultusunda yılmadan çalışmışlar ve birlikteliğin oluşturacak olduğu gücün, sanat değerlerini savunmada ve uygulamada güçlü bir değer olduğu kanaatiyle bir birlik altında toplanmayı başarmışlardır. Bu birlik, Türk resim sanatına “Onlar Grubu” adı ile geçmiştir.

6.4. Onlar Grubu (1946)

1942’ de Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölyesinden on öğrencinin kurduğu ve 1952 yılına kadar etkinliklerini sürdürdüğü “Onlar Grubu” sanatçıları, hocalarının gördüğü eğitim doğrultusunda halk sanatlarından yararlanma çabası içine girmişlerdir (Giray, 2003).

Mayıs 1947’de Bedri Rahmi’nin öğrencilerinden Ivy Stangali, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsur, Fahrünnisa Sönmez, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Fikret Otyam tarafından kurulan grubun amacı; Anadolu’nun geleneksel nakış öğeleriyle çağdaş Batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek, yaşayan çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışıyla işlemektir.

Bedri Rahmi'nin sanata ve resme ait düşünceleriyle yapıtlarından etkilenen Onlar, İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimleri süresince Batılı ustaları çok iyi tanımış, Dürer ve Da Vinci gibi ressamların desenleri üzerinde çalışmış, Türk bezeme sanatlarından aldıkları öğelerle, yöresel çizgileri bu sağlam temel üzerine oturtmuşlardır.



Şekil 139: Nedim Günsür, Göçerler, 1960.

İlk sergiden sonra üye sayısı hızla artan topluluk, gerek ele aldığı konularda, gerek anlatım ve teknikte özgün bir çizgiye ulaşmış; grup sanat çevresinde yeni bir soluk olarak görülmüştür. Topluluk ortak bir sanat görüşü getirmekle birlikte üyelerin her biri kendi özgün çizgisini kazanmıştır. Onlar Türk resim sanatında, önemli bir toplumsal hareket olarak dikkati çekmiş, sonraları üyelerin bir kısmının resmi bırakmasına karşın büyük bir bölümü çalışmalarına devam etmiş ve Türk resim sanatına önemli katkılarda bulunmuşlardır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1977).

Onlar, Bedri Rahmi atölyesini paylaşmış bir grup öğrenciydi. İsimlerini ilk sergi açtıkları yıl son sınıfta olan on öğrencinin sayısından alınmıştır. Hocalarının teşvikiyle bu oluşum süreci içine girmişler ve bir öğrenci hareketinin çok ötesine geçmişler, grubun adını Türk resim tarihine yazdırmışlardır.

Grubun kuruluş amacı; Bedri Rahmi'nin kişiliğinde toplanan Doğu- Batı birleşimini Türk resminde yaratmak, yeni mezun olan öğrencilerin kendilerini sanat ortamına tanıtmalarına olanak sağlamaktı (Ersoy, 1998).

Birlikten güç doğacağına ilişkin kural, sanatçıları, bağımsız çalışma yerine bir araya gelmek yönünde toparlamıştır. Bir araya gelmenin yararlılığına dair amaçlar çevresinde

birleşmiş ve bu konuda toplumun duyarsızlığının belli ölçülerde aşılabileceği varsayılarak gruplaşma yönünde bir hareket kısa sürede taraftar toplayabilmiştir. Bu arada önemle belirtmek gerekir ki Türk resim sanatında ilk kez bir grup sanatçı belli bir sanat anlayışı çevresinde toplanarak ortak bir sanat biçimi oluşturmaya çalışacaktır. Daha önce kurulan ressam birliklerinden ayrılan önemli bir gelişmedir (Giray, 2003).

Grup üyelerinden Fikret Otyam bunu şöyle ifade etmektedir: “Öğreticimiz/ ustamız/ arkadaşımız dert bölüşenimiz “Bedri Hoca” yani Bedri Rahmi Eyüboğlu, bir sabah her zamanki gibi “reisler” diye başlamıştı söze ve birlikten/ topluluktan/ anlayış ortaklığından derken sonuçta adı konulmuştu, “10’lar Grubu” ... Elli bir yıl mı geçmiş ne? Burnuma matbaa mürekkebi bulaştığından, davetiye işi bana düştü. İki renk olacaktı, kreme kartona ve matbaacı arkadaş olurunda 7,5 lira mı ne istemişti de bizden 6,5 lira çıkabilmişti” (Otyam, 2003: 45).



Şekil 140: Fikret Otyam, Şahmaran.

Aralarında Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, Nedim Günsur ve Fikret Otyam gibi sanatçıların bulunduğu bu ressamlar, yöresel motiflerden yola çıkarak hocaları gibi halk sanatının süslemeci öğelerini kullanmış ulusal ve yöresel bir sanat yaratma istemiyle hareket etmişlerdir.



Şekil 141: Mustafa Esirkuş, Köylüler.

Nedim Günsür grup sanatçıları içinde öne çıkan isimlerden biridir. Tüm sanat dönemleri boyunca yaşadığı toprakların insanını ve iklimini yansıtmıştır. Bayram olgusu, gecekondu gerçeği, sokak kahvesi, meydanlar, kırsal kesim insanları, gurbetçiler, trenler yani yurt inşam onun sanatının konusunu oluşturmuştur.

Boya kullanımında sanatçının renkçi bir anlayışı yoktur. Siyah beyaz etki önceliklidir. Genellikle yatay düzlemde kurduğu kompozisyonlarında ince uzun figürler dikey bir karşıtlık yaratmaktadır. Figür kompozisyonun merkezindedir ve boyunlar, başlar, kollar, bacaklar alabildiğine uzatılmıştır. Böylece farklı bir figür tipolojisi oluşturma çabası ortaya çıkmaktadır.



Şekil 142: Nedim Günsür, Balıkçı Pazarı, 45x54cm..

Mehmet Pesen, geleneksel Türk minyatür sanatından yararlanarak kendine özgü bir üslup yaratmaya çalışmıştır. Sanatçı taklit olgusundan kaçarken yeni bir dil, özgün bir anlatım ortaya koyma çabasında başarıya ulaşmıştır.



Şekil 143: Mehmet Pesen, Kastamonu, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1956.

Mehmet Pesen son dönem resimlerinde lekesiz, saf gri tonların hakim olduğu renklerle, batılı anlamda perspektifi kullanmadan ve çizgisel anlatımla minyatüre çağdaş bir yorum getirmiştir.



Şekil 144: Turan Erol, Köy.

Turan Erol'un da aynı dönem sanatçıları gibi doğa görünümlerini konu ettiği eserleri ile doğu-batı sentezini göz önünde bulundurduğu anlaşıyor. Ancak bunu dönemin her bir ressamının kendi anlayışına göre farklı yorumlamaya çalıştığı görülüyor.

Bu kendine özgülük içinde Erol'un, halk sanatı ve folklora duyarsız olmadığı ancak teknikte lekeci eğilimler taşıdığı ve çalışmalarında kırsal kesim insanının yaşamını aktaran motifsel desen ağırlıklı eserlerin yanı sıra geleneksel sanatlardan da yararlanarak doğu-batı sentezini yeniden gündeme getirmeye çalıştığı açıkça görülmektedir.

6.5. Yeni dal grubu (1959)

1960'lı yıllarda Yeniler Grubu'nun devamı sayılabilecek nitelikte bir Grup daha meydana çıkmıştır: Yeni Dal grubu. Toplumsal Gerçekçilik'in esas alındığı bu grup etkinliğinde geleneksel sanatların biçim dilinden faydalanıldığı görülmektedir. Grup İbrahim Balaban, İhsan İncesu, Kemal İncesu, Avni Memedoğlu, Marta Tözge ve Vahi İncesu'dan oluşmaktadır.

1959'da kurulan grup varlığını uzun müddet sürdürememiş 1963'te dağılmıştır. Gruba öncülük eden İbrahim Balaban eğitim görmemiş bir sanatçı olmasıyla dönemin Naif sanatçıları arasında da değerlendirilmektedir. Kendi ifadesiyle sanat yaşantısının izdüşümüdür ve yaşamdan bağımsız ve kopuk bir sanat olamaz.

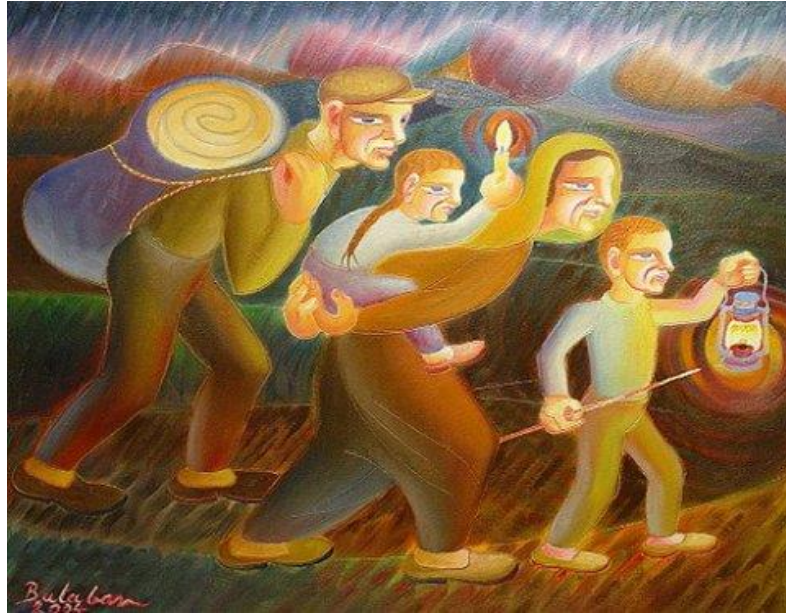


Şekil 145: Avni Memedoğlu, Köy.

Konu bir özdür ve her öz kendi kabuğunu yani sanatsal biçimini oluşturur. Boya kullanımı leke anlayışından ziyade figürü ifadelendirmek amacı gütmektedir. Sanatçının 1961 yılında yapılmış siyasi içerikli resimlerinin yanı sıra asıl olarak köy konusunu, Anadolu insanı ve yaşamını ele aldığı görülmektedir.

Tarla, çiçek, kuş resimleriyle sanatına başlayan Balaban daha sonra yerel nakışlardan etkilenecek sanatına yeni bir yön vermiştir. Süsleme sanatlarının yoğun etkisiyle üsluplaştırdığı sanatında toplumsal konular ağırlıklı olarak yer almıştır (Tansuğ, 1996).

Her iki grup sanatçıları ve hatta biraz önceki dönemin bazı sanatçıları geleneksel sanatların etkisi yoğun olarak görülmektedir. Bu etki Biçimsel öğeler ve Anlatım değerleri olarak iki grupta incelenebilir. Biçimsel öğeler çizgisel şekillendirme, yüzey şekillendirme, renk, yineleme duygusu ve simetri uygulamalarında kendini göstermektedir. Çizgisel şekillendirme biçimlerinde halı dokumalarında, işlemelerde ve yazı sanatı ürünlerinde görülen üslup hâkimdir. Yüzey şekillendirmelerinde de aynı geleneksel ürünler sanatçılara kaynaklık etmektedir. Renk kullanımında halı, kilim, çorap, giysi ve işlemelerde kullanılan renkler alınmıştır.



Şekil 146: İbrahim Balaban, İsimsiz.

Yineleme vurgusu halk sanatı ürünlerinin temel özelliklerinden birini teşkil etmektedir. Sanatçılar biçim, renk ve simge tekrarları ile halk sanatının yineleme vurgusunu yoğun

olarak kullanmışlardır. Aynı şekilde halk sanatının tipik bir özelliği olan simetri duygusu sonraki sanatçıların eserlerinde yoğun olarak görülmektedir. Anlatım değerleri ise durgun duruş ve simgeci anlatım başlıkları altında incelenebilir.

Durgun duruş veya durulmuş duruş tekke resimlerinde, halk taş basmalarında ve minyatürlerde hâkim olan üslup özelliğidir. Simgeci anlatıma ise özellikle çorap ve kilimlerde rastlamaktayız. Her motif kendi başına bir olayı anlatacak simgelerle yüklüdür. Bazen bir destanın şekil ve renklerle, soyut bir hikâyeye dönüştürüldüğü söylenebilir (Ashier, 1979).

6.6. Soyut Sanat ve Gelenek

Türkiye'de soyut sanata ilişkin ilk görüşlerin 1947'de oluşmaya başladığı görülmektedir, tartışmaların başladığı yıl olarak ise 1954 yılı verilmektedir. Soyutlama geleneksel Türk sanatlarında hep var olmasına rağmen sanatçılarımız tarafından bu terim 1954 yılı öncesinde kullanılmamaktaydı.

1954'te açılan ilk soyut sanat sergisine Adnan Çöker ve Lütfi Günay gibi genç sanatçıların yanı sıra Yenilerden Nuri İyem ve Ferruh Başağa'da katılmış aynı yıllarda Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu gibi heykelticilerle Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Halil Dikmen ve Refik Epikman gibi ressamalar da soyuta yönelmiştir.

1960 sonrası, soyut resim çalışmalarında Türk geleneklerini canlandıran yapıtlar oluşturulmuştur. Abidin Elderoğlu, Elif Naci, Sabri Berkel, bu dönemde sözü edilen sanatçılardır.

Soyut sanat kavramıyla birlikte resimde nesnenin ve buna bağlı olarak da öykünün atılmış olması çeşitli tartışmalara yol açmıştır.

Dönemin sanatçılarından Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Orhan Hançerlioğlu, Sami Onat, Orhan Veli, Nurullah Ataç, Munis Faik Ozansay gibi isimler soyut sanatın yanında yer almıştır.

Malik Aksel, Nurullah Berk, Şevket Rado, Vedat Terim Tör, Avni Arbaş, Fikret Mualla, Eşref Üren, Saip Tuna ve Mahmut Cuda ise soyut sanata şüphe ile yaklaşmaktadır.

Dönemin bazı nonfigüratif sanat savunucuları, figürsüz resmin dünyanın her yanında yayıldığını ve bu yayılımın ortak yani evrensel bir dil yaratılmasında önemli katkısı

olacağını düşünmüşlerdir. Soyut sanatın henüz ne olduğu tartışıldığı dönemin hâkim anlayışlarından birinin, sanatçının kendi dilini kurabilmek için yapmak istediği üzerinde düşünmesi ve düşüncesini renk ve biçim olarak görselleştirmenin yollarını aramak olduğu anlaşılmaktadır. Bu dönem nonfigüratif sergilerin ardından "resim yapmasını bilmeyenlerin sığındığı anlatım dili" değerlendirmeleri yapılmaktadır. Abdurrahman Öztoprak'ın sergisi ardından söylenen fikirler bunu somutlaştırmaktadır:

“Nonfigüratif sanat ressamı kişiden öyle kılı kırk yaran ustalıklar, derinliğine bilgiler istemiyormuş galiba... Salt kendi özüne vergi çizip boyama... Dengeleme hünerlerinin de pek üstüne düştüğü yokmuş.”

“Öbür ülkelerdekini pek bilmem ama bizdeki nonfigüratifçilik şöyle: ilkten böyle bir akımın Batıda geçer bir akçe olduğu kulağına çalmamak, ilkelerini özelliklerini eşe dosta soracaksınız. Her kafadan bir ses çıkacak, bu dilbere yüz vermezsen çağınca, toplumunca da ayıplanacağını aklın kesecek. Ondan kelli dededen kalma bilgin, el yordamın, sanatçı duyarlılığıyla reçeteyi çözüvereceksin. O da şöyle olacak: Konulu, öykülü resimlerden derleme bir yığın çizgi, renk uyarlıkları; bir de bunları anlamsız kılabilmek Ama entari süslerinden, tavan, döşeme nakışlarından pek ayrı gayrıları yokmuş, ne çıkar? Adı nonfigüratif ya! Geleceğini kuşanmış kişilerin yararına ya! Eh bizde çevremizin, gerçeklerimizin evrensel yönlerini bilen, saygı duyan sanat erleriyiz ya! O çağın ressamı da kendisine başka gerçekler, ilgi, ün vesileleri buluvorsin. İşgüzar sanatçı yumsun, kırpsın; modadan gayrisini görmesin. Üstü çırak altı çarık” (Yaman, 1998: 156)

Nurullah Berk'in soyut sanata ilişkin fikirleri aynı zamanda dönemin Akademik bakışını da yansıtmaktadır:

"Nonfigüratiften acaba mücerret sanatı mı kastediyorsunuz? Cevabıma bir istikamet vermek için tabiatı göz önünde tutmayan sanatı soruyorsunuz diyelim. Bence mücerret anlayış belki de en güç anlayıştır. Tabiatı tefsir yolunu bir merdiven telakki etsek, muhakkak ki en alt basamak objektif, fotoğraflık kopya, orta basamaklar gerçek ile mücerret şekil âleminin doğruca sentezi, en üst basamaklarda ya saf abstraksiyon ya bunun hakim olduğu alemdir. Bu kutsal form aleminde rahat rahat dolaşabilmek için şekli olmayan biçimlerin ve renklerin gizli manasını kavrayacak bir kafa olgunluğu, bir kültür zenginliğine sahip olmak gerekir. Çünkü mücerret dünya kelime oyunu yapmadan diyebilirim ki metafizik dünyadır. Avrupa mücerret sanatı kuranlar, her şeyden evvel birer büyük kafa birer olgun sanat mizacıdır.”

“Yalnız sözlerim yanlış anlaşılmasın. Hiçbir şahsı kastetmiyorum, umumi olarak dünyada mücerret sanatın hazin halini anlatıyorum. Picasso, Gris, Gleizes ve Metzinger, Lhota, de la Fresnaye ve Delaunaye 'den sonra mücerret sanat adına varılan keşmekeşin bu temayülü pek nazik duruma düşürdüğünü sanmaktayım. Gerçek ile mücerret arasını bulan sırat köprüsünü kuvvetli bir sanat mizacının kanatlarıyla aşacak olana ne mutlu!” (Yaman, 1998: 176).

Dönemin sanatçıların soyut çalışmaları daha çok lirik çalışmaları içermektedir. Hat, kaligrafi, tezhip gibi geleneksel öğeler daha çok lirik dilin alanına girmesinden sonra sanatçılar kurgusal ve yapısal düzenlerini lirik soyut alanda vermişlerdir.

Dönemin geleneksel kültür bağlamında soyut ürünler veren sanatçıları arasında Adnan Çoker, Abidin Dino, Adnan Turani, Arif Kaptan, Cemil Eren, Hamit Görele, Ercüment Kalmık, Zeki Faik İzer, Abidin Elderoğlu, Haşan Kavruk, Devrim Erbil ve Cemal Bingöl gösterilebilir.



Şekil 147: Adnan Turani, İsimsiz.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretmen olan Adnan Çöker, Zeki Kocamemi atölyesinde yetişmiş, Fransa'da Lhote ve Goetz atölyelerinde çalışmıştır. Sanatçının sanatsal üslubunda görülen geometrik formlar ve renk kullanımı, Batı sanatı esinleri olmaktan ziyade Anadolu Selçuklu mimari ve geometrik süslemelerinden kaynaklanmaktadır.

Çöker'in sanatının ilk dönemlerinde inşacı, sonraları serbest ve dinamik bir anlayış ardından resmi geometrik formlara indiren bir üslup anlayışı görülmektedir. Gültekin Elibal, Adnan Çöker'in sanatını şöyle değerlendirmektedir: “ Adnan Çöker yeni bir acun örneği yaratmasına, böylesi bir çizgiye, kolayı yeğleyip yüzeysellikle yelken şişirmiş takımın dışına çıkarak, onların arasından çok önce sıyrılarak, acı zor bir gerçekle boğuşarak, çetin ve soyut bir yönelmeden dinçleşerek çıkıp geldi. Ki bu süreçte o gerçek ve bilinçle biraz ağır ulaşım ve iletişim halkalanmasında bulundu.”

“Geniş ekinsel ve sanatsal alanın inatçı, içten bir izleyicisi oldu. Büyük gezintisinde gözlemcilik basamağı, yorumculuğa oradan çevresinin sözü önde tutan yaygıcılığına örneklemelere çıkışlar girişler getirdi. Her keresinde tümüyle ayrı ayrı ana güzeli oluşturacak ve belirli yerlere belirli zamanların bıraka geldiği zaman taşlarına dokundu durdu. Bu alışverişlerde çokluk azlığın simgesi, azın yanındakiler örneği görüldüğünü unutmamak gerekir” (Elibal, 1978: 132).



Şekil 148: Adnan Çoker, İsimsiz.

“Adnan Çoker'in sanatsal gelişmesinde de gene kendine özgü bir yan vardır, 1960'larda Avrupa dönüşü açtığı sergide hat meşki düzenlemelerinden esinlendiğini sezdiğim çalışmalarından bu yana ilgiyle izlenmeye değer bir sanat serüveni oldu. İslamlaşmış Anadolu'nun erken dönem geometrik biçimlerine duyduğu ilgi çağdaş evrensel resmin sorunlarını hiçbir zaman hesap dışı bırakmadığı bir özümseme süzgecinde arındı. Öte yandan üslubunda direnen, kesin ve kararlı bir yol tutturdu. Bunun yanı sıra Adnan Çoker'in 1950'den sonra Ankara ve İstanbul'da açtığı ikili ya da karma sergilerle figürsüz soyut resmin öncülerinden olduğu unutulmamalıdır. Resim dilinin çağdaş Türk dünyası içindeki yenilenme sürecinde Adnan Çoker'in savaşımlı bilinçli ve duyarlı bir yol izlemiştir” Sezer Tansuğ (1979: 184).

Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden biri olan Devrim Erbil düşünce ve uygulamalarında geleneksel sanatlara bağlılığı ile dikkati çekmektedir. Erbil yoğun olarak geleneksel sanatları incelemiş, Matrakçı Nasuh'tan Levni'den aldığı esinlerle doğa görünümünü, Anadolu kasaba ve İstanbul manzaralarını perspektif kaygılardan uzak minyatür tadıyla izleyiciye sunmuştur. Böylece Erbil'in sanatında geleneksel Türk sanatları çağdaş bir değer kazanmakta ve özgünleşmektedir.

Erbil ilk dönem sanatında yüzeyci ve perspektifi yadsıyan anlayışı ile minyatür sanatına yakınlık göstermektedir. Ancak daha sonraki dönemde sanatçının geometrik parçalanmalarla yeni kompozisyon arayışı içine girdiği görülmektedir. Sanatçının kuşlar, yapraklar ve deniz dalgalarını konu ederek şiirsel bir yoruma ulaştığını gösteren yapıtlarda renk kullanımı öne çıkmaktadır. Nitekim Anadolu görünümünü konu alan eserlerde sanatçının renkten ziyade çizgiye ağırlık veren yaklaşımını görmüştük. Rengin üsluba katılmasıyla çizgi renk bütünlüğü sanatçının resimlerine nakışçı bir boyut kazandırmıştır.



Şekil 149: Devrim Erbil, İstanbul Manzarısı.

Sezer Tansuğ, Erbil'in sanatsal başarısına değinirken, sanatçının sanatsal gelişimini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Erbil'in üslup araştırmaları bakımından ilginç aşamalar yaptığı bir dönemden söz edilebilir. Uzun süre benimsenen çizgisel örgünün çözülmesiyle Erbil'in resminde kompozisyon devingen motif parçalarının ritmik dağılımına dönüşmüştür. Şiddetli bir mavi tutkusunun sanatçıyı kuşattığı bu süreç içinde gök imgesinin uyardığı çağrışımlar fazlasıyla dikkat çekicidir. Yaprak kümesini yel savurur ya da kuş sürüsünü kanat uçurur. Doğanın iç ve dış enerjileri sanatçıda algılanıp yepyeni bir biçimlendirme boyutu kazandığı zaman seyircinin doğal enerjilerin tümünü özünden kavrayabildiği bir olanak yaratılmış olur. (Tansuğ, 1980).”



Şekil 150: Şadan Bezeyiş, Kırmızı Lacivert Dinamizm.

Şadan Bezeyiş ve Hasan Kavruk'un soyut çalışmalarında figür ve peyzaj eğilimi saklı bir üslup olarak kendini sezdirmektedir, Maide Arel ve Şemsi Arel ise geometrik soyut alanında ürünler vermiş sanatçılar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Abidin Elderoğlu soyut resim çalışmalarında Türk kaligrafi geleneğini başarıyla uygulamıştır. Sanatçı soyut kompozisyonlarında kaligrafik unsurları andıran motifleri kıvrak ve hareketleri formlara başarıyla dönüştürmüştür.

Dönem sanatçılarından Elif Naci'nin eserlerinde soyutlama ve figür arasındaki ayrım çok kaim çizgilerle birbirinden ayrılmış değildir. Soyut resim alanında Sabri Berkel yoğun ilgi ile karşılanmıştır.



Şekil 151: Abidin Elderoğlu.

Genel olarak bir sanatçı sanata ilişkin tarihsel durumda üç şey yapabilir. Ülkesinin kültürel geleneklerine bütünüyle bağlı kalabilir ve örneğin doğrudan doğruya geçmişin sanatı üzerinde sıraya girebilir. Bir başka olasılık Batıdaki gelişmelere uyarak kendi kültürel kimliğini inkâr etmektir.

Her iki halde ortada kalakalmak tehlikesiyle karşı karşıyadır. Sadece geçmişten esinlenen sanat günümüzün sosyal gelişmeleriyle çelişir; batılaştırılmış sanat ise hiçbir şeyi karşılamadığı için halisliğini kaybedecektir. Oysa Berkel en zor olan üçüncü yolu seçti. Batıya yöneldi ama kendini Bizans ve İslam sanatından esinlenmeğe bıraktı (Tansuğ, 1996).



Şekil 152: Sabri Berkel, İsimsiz.

Dışavurumcu koyu çevre çizgilerini çekerken, Bizans ikonaları ona parlak bir örnek teşkil ediyordu. Soyut işaretleri, başka bir döneminde Arap yazısıyla doğrudan ilişkilidir. Biçimlerin ritim düzeni bazen İstanbul'daki çok sayıdaki cami kubbelerinin biçimlerindeki oyunu uzaktan yansıtıyor (Tansuğ, 1996).



Şekil 153: Sabri Berkel, Kompozisyon.

Renklerin kullanışı çok bireysel olup, minyatürlerle Mondrian arası bir yerde bulunuyor. Bu elemanlardan yani renkler ve biçimlerden başlayarak, Berkel müziğe benzeyen kompozisyonlarını kuruyor. İslam sanatındaki gibi bu kompozisyonlarda organik formlar ve salt geometrik şekiller tam bir uyum içinde düzenlenmişlerdir (Tansuğ, 1996).

VII. BÖLÜM

7. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATÇILARIN ESERLERİNDE GELENEKTEN YARARLANMA ARAYIŞLARININ SONUÇLARI

Anadolu uygarlıkları ve kültür birikimleri, güçlü bir tarih ve gelenek boyutu ile günümüzün sanat yapıtlarında sık sık öne çıkmaktadır. Özellikle de son zamanlarda eski Türk uygarlıklarının geleneksel sanatını konu alan sanatçıların sayısı hızla artmaya başlamıştır.

Türk toplumunun okuyan kesimi arttıkça bilinç daha da artmıştır. Kendi kültürel değerlerinin önemini kavrayan bireylerin olduğu bir toplumda, geleneksel ve tarihi değerleri inceleyerek esin kaynağı haline getiren sanatçıların gelişimi de kolaylaşmaktadır. Bu bağlamda gelenek, çağdaş bir yorumla yepyeni eserlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Günümüzde iletişim araçlarının ve teknolojinin gelişmesiyle bütün kuram ve yöntemlerin, çağın dinamizmine uygun biçimde yayılmasının hız kazanması, uluslar arasındaki kültür ve sanat yarışı kavramlarına başka boyutlar kazandırmıştır. Küreselleşen Dünya’da, yöresel ve ulusal kaynaklara dönülmesinin gerekliliğini savunan sanatçılar, yeri geldiğinde Batı’dan edinilen tekniklerle Türk resmini kendi toplumsal yapı dinamiği ile birleştirerek bir senteze varmaya çalışmıştır.

Bunu yaparken de geleneğin birikiminden yararlanmış, Türkiye’nin toplumsal yaşam koşullarını göz ardı etmeden, bu koşullara özgü anlatım dili ile faydalandığı Batı üsluplarını bir potada karıştırarak yeni ve özgün yapıtlar üretmiştir.

Cumhuriyet sonrası sanatta görülen ulusallaşma hareketi modernleşmeyle bir arada yürümüş ve 1950 sonrasında sanatçılar Batı’dan alınan bilgi ve teknikleri kalıplar şeklinde

uygulamaktan uzaklaşarak, çağdaş Türk Resim Sanatını oluşturmaya başlamıştır.

Bu yıllardan sonra hızla gelişen Türk toplumu, özellikle 1970 sonrası, toplumsal ve kültürel yapıdaki değişimle sanat yapıtına olan ilgisini yoğunlaştırmış bunun sonucunda çağdaş resim sanatı açısından bir tür uyanış habercisi sayılabilecek özel galeri olgusu su yüzüne çıkmıştır. Tablo alım satımı, hiç değilse belli bir meraklı ve koleksiyoncu kesimin uğraş alanı içine girmiştir (Berk ve Özsezgin, 1983).

Böylece 1950'lerde İstanbul'da Maya hareketinin öncülüğünü yaptığı özel galericilik, 1970'lerden sonra birçok başka şehirde galeri açılmasıyla galericiliğin bir meslek haline gelmesi sağlanmıştır. Galericilikle beraber, küratörler, sanat eleştirmenleri, sergi organizatörleri gibi başka birçok meslek çeşidi ortaya çıkmıştır.

Türk resim sanatı 1980'lerden sonra önceki dönemlere ait pek çok sorunsalı arkasında bırakmış, siyasal ve toplumsal ortamda yaşanan değişimler sanat ortamında bireysel çabaların ve bireysel yaratının ön plana çıkmasına neden olmuştur. Dönemin sanatçısı artık pek çok sorunu ya da sorundan bağımsız sanat olayını kavramsal düzlemde algılamaktadır. Bunun sonucu olarak da sanatını kavramsal bir düzeye taşımaktadır.

Son dönem sanatçılarının üzerine yoğun olarak eğildiği meselelerden biri kültür-tarih ve zaman bütünlüğüdür. Bu dizgiyi başarıyla irdelemiş sanatçılardan biri de Hüsamettin Koçan'dır. Hüsamettin Koçan'ın tuvalinde gelenek sorununu çağdaş bir yoruma kavuşmuştur.

Sanatçı, geleneğe Anadolu'dan bakarak, önceki dönemlerin resmi ideolojik yönlendirmesinden bağımsız olarak, tamamen sanatçı tavrı ile somut bir ifade kazandırmaktadır. Sanatçının Fasikül I, II, III adlı yapıtında Anadolu'nun kültürel katmanları ele alınmaktadır. Farklı kültürler ayrıştırılıyor ve yeniden birleştiriliyor. Böylece Anadolu'nun çok kültürlülüğü farklı bir platformda yeniden işleniyor.

Sanatını Anadolu geleneğine dayandıran Koçan, Anadolu kültürel yapısını Orta Asya, Selçuklu, Bizans, Osmanlı, Cumhuriyet gibi çok katmanlı temel üzerinde algılamakta, ancak bugünün kültürel yapısının donattığı sanatçı beyninden süzülerek çağdaş bir anlatım diline kavuştuğunu belirtmektedir.

Geleneğin çağdaş yorumuna girişen sanatçılardan biri de Balkan Naci İslimyeli'dir. Sanatçı dün-bugün kavramlarına tarih ve modern açılımı ile yaklaşmaktadır. Geleneksel öğelerle

modern olanı kolaj tarzı birleştiren sanatçı halk sanatı öğelerinden yoğun olarak faydalanmaktadır.

Ressam Fevzi Karakoç'un resimlerinde ise gelenek, minyatür tekniğini anımsatan ve laleler, sümbüller ve birçok atın bir arada sıralanarak yerleştirilmesiyle oluşan kompozisyonlarda kendini göstermektedir. Resimlerinde Anadolu motiflerini ve mitolojik öyküleri bolca kullanan sanatçı, son dönem çalışmalarında ise gündelik hayattan objeler resmederek daha çok soyuta yaklaşmaktadır.

Çağdaş dönemde geleneksel resimle ilişki kurmuş ancak farklı bir anlatım dili yakalamış bir grup sanatçı bulunmaktadır. Bu ressamlardan biri olan Ergin İnan, tasavvuf geleneğini esas almış ve doğayı tasvir ettiği resimlerinde her öğeye ilahi bir anlam katmayı amaçlamıştır. Bu öğeler sanatçının tarihsel birikimi içinde doğal bir süreç olarak resimlerine yansımaktadır. Böylece doğu kültürü modern yaşamın içine kaynaştırılmıştır (Gürel, 2000).

Haşim Nur Gürel, Ergin İnan'ın sanatı için şunları söylemektedir; "Sanatçının öğrencilik dönemlerinden itibaren sürdürdüğü arayışlarının sonucunda eski gravür ustalarının ve 'Fatih Albümü' sanatçılarının ilk esin kaynağı olduğunu düşünebileceğimiz anonim (belki de bu sıradanlık isteminin sonucu olarak bu insanlar hep saçsızdırlar!) insan figürleri, böcekler ve küçük hayvanlar, gözler, eski yazı kolajları, Almanca mektup sözcükleri ile kat kat uygulanan Orta Çağ 'dan günümüze geliştirilmiş tüm resim tekniklerinin bir arada kullanıldıkları özgün bir sentez geliştirmiştir." (Gürel, 2000).

Osmanlı ve Selçuklu motiflerine çağdaş bir görünüm veren İsmail İlhan ise Piri Reis haritalarını referans alarak resimlerinde, eski görünüş, çizgisellik kimi yerlerde kolaj ve transfer teknikleri kullanarak geleneksel sanatımızı yeniden yorumlamaktadır.

Süleyman Saim Tekcan da Orta Asya kültürünün esintileri bulunmaktadır. Göçebe yaşamın başat unsuru atlar, at ve yaşam ilişkisi içinde ele alınmaktadır.

Erol Akyavaş'ta da aynı eğilimlere rastlanmaktadır. Sanatçı Bedri Rahmi atölyesinde resme başlamış, Lhote ve Leger atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Amerika'da mimarlık okuyan sanatçı figüratif sanat ile sürrealist eğilimi bir arada uygulamıştır. Türk sanatında, Doğu ve Uzakdoğu sanatlarından etkilenen sanatçının soyutlamalarında minyatür ve ikonların coşkulu anlatımı görülmektedir.

Zeynep Oral sanatçının resimlerini şu sözlerle tanımlamaktadır: “ Çizgi içinde çizgi, duvar içinde duvar, sur içinde kale, kale içinde kent... Üçgen içinde dört köşe, üzgün mavinin içinde öfkeli kırmızı... Duvarlar içinde yüzler ve eller, eller içinde imgeler... Düşler içinde düşler, düşler içinde düşüşler... Bir yuvarlak: Gölgesi yere vurmuş üçgen... Bir piramit ya da mezar: Onun da gölgesi neden silindir olmasın? Bir duvar: Tuğladan örülmüş de Örülmüş... Duvarda bir yarık, yarıktan biri bakıyor, gözlüyor. Gözaltındaki kim? Duvarlar kilitlenmiş... Bedenler kenetlenmiş... Bir boşlukta kilitler, bir başka boşlukta bedenler... Ötede bir iskemle sallanıyor; ha düştü ha düşecek gibi... Siz hep bekleyeceksiniz düşün diye, o size inat düşmeyecek...” (Oral,1978: 56).

İsmet Doğan ise, “1983’teki en temel problemlerim kendi kültürüne yabancılaşma teorisi ve buna bağlı olarak artık kaçınılmaz olan kimlik... geçmişe yöneldim... kimlik, bir düşünce sistemiyle ortaya çıkarılan bir arayışın sonunda oluşacaktı... Bunlar resimlere yansıdı” diyerek ele alınan dönem başındaki tavrını açıklamaktadır.

1990 tarihli bir sergi katalogunda ise, 1983-1990 tarihlerindeki yaklaşımını şu şekilde özetlemektedir:

“...Çünkü eski yazıyla ulusal, grafitiyle evrensel olunmuyordu. Bence sanatçının coğrafya ile dünyada gelişen düşünce sistemleriyle hesaplaşması, söylem gelişmesi için önemlidir... Olağan dünya ve olağandışı dünya diye tuvalimi ikiye bölmüştüm. Tasavvufun yapısında iki karşılıklı oluşum, genel olarak doğu felsefesinden ”beyazı beyaz yapan siyahtır ” bağlamında iki dünyanın birbirine geçen tezahürleriydi; doğmak, ölmek, varlık, yokluk gibi geçmişten ve yaşadığım andan nesneler kullanıyor ve yapıştırıyordum. Yani bu iki dünyayı ters yüz ediyor ve bozuyordum. Buna göre metafizik anlamını yok ediyordum. Yazıların içeriğini kendisiyle ve başkalarıyla yok ediyordum çünkü "içerik" geri ve gerici bir kavram. "içeriğinden" boşaltmak ve yapısıyla ilgilenmek beni gittikçe daha çok ilgilendirdi” (Gürel, 2000: 158).

Gelenekten beslenen bir başka ressam Nuri Abaç, resimlerinde yerel desenleri fantastik bir düzen içinde kullanmıştır. Nonfigüratif dönemde dönemin anlayışına ters davranarak geleneksel öğelerle bütünleştirerek figür çalışmaları yapmıştır. Sanatçı geleneksel kaynaklı, Anadolu mitolojisi, Hitit kabartmaları, Selçuklu ve Osmanlı minyatür konularını inceleyerek bu değerlerin yorumlanmasında katkılı olmuştur. Mimar olan Abaç, resimlerinde perspektife yer veremeyip düz yüzeylerde çizgisel bir tutum izlemiştir.

Kültürel öğelerle oluşturulmuş bir sanatsal olay da Sezer Tansuğ’un projesi olarak hazırlanan “66 Kare Geleneksel Kültüre Çağdaş Yorum” adı altında ve 43 resim sanatçısının katıldığı sergidir. Küçük boyutlarda hazırladıkları resimleri ile geleneksel kültürümüzdeki yazma eserlerden yola çıkarak çağdaş bir şekilde yorumlamalarda bulunan sanatçılar büyük beğeni ile karşılaşmıştır.

Sezer Tansuğ (1993: 46), “66 Kare” sergisinin hazırlama amacından ve çalışmalarından şu şekilde söz etmektedir;

”...66 Kare, son yıllarda daha çok Batı kültürüne programlanmış medya ortamının unutturmayı ve küçümsetmeyi başardığı geleneksel kültürümüze yenilenen bir ilgi ve saygıyı amaçlıyordu.”

“Değerli ressam arkadaşlarımız adeta susamışçasına bu ilgi odağını yenilemek amacını paylaşıp, geleceğe yönelik hedeflerin 66 karelik ilk mührüne ortak oldular. Bildikleri, okudukları yapıtları anımsadılar; okumamışlarsa bulup okudular, fotokopiler sağlayarak bilgi edindiler, bazıları kapsamlı bir kitaplık çalışmasına bile yöneldi.”

“O güzellikleri bir kez daha keşfettiler ve onlara küçük boyutlu ama yüce gönüllü, birer görsel yanıt oluşturmaktan kaçınmadılar. Resim sanatımızın çağdaşlığı algılayış ve özümseyiş süresinde, bir kökeni Asya bozkırlarına uzanan geleneklerimizin bir hesaplaşma iradesine tabi bulunduğunu, geleneksel biçimlerin aşılma olgusunda, o biçimlere yön veren iradenin, çağdaşlığın emdiği bir öz suyu oluşturduğunu her zaman düşündük ve her zaman ifade ettik. Bireysel çabalarınca ancak birlik ruhuyla yeşerdiğini çok iyi bilmekteyiz”.

7.1. Mustafa Ata

1950’den sonra Türk sanatında, zamanla geliştikçe genişleyen soyut sanatın hâkim olmasıyla sanatçılar kendi kişisel tercihleri doğrultusunda herhangi bir akım ya da bir eğilime bağlı kalmadan yapıtlarını üretmeye başlamışlardır.



Şekil 154: Mustafa Ata, Yunus Emre 2002, Yağlıboya, 140 x 140 cm.

Örneğin Mustafa Ata; dışavurumcu bir yapının anlatımını güçlendirmek için biçim bozmanın yanında kullanabileceği bir diğer elemanın rengin anlatım özelliklerini kullanmak olduğunu düşünür. Bu iki elemanı sanatçı ısrarla kullanır. Eserlerde bazen biçim rengi ve bazen de renk, biçimi vurgular.

Bu dinamik yapının altında güçlü bir soyut kompozisyon yatar. Yüzeydeki elemanların birbiriyle olan ilişkisi bu soyut kompozisyona göre organize edilmiş, renk, bunu güçlendiren öge olarak resme dâhil olmuştur. Sanatçının rengi böylesine soyut kullanımı bize Anadolu motiflerini ve onların soyut renk düzenlerini hatırlatır.

7.2. Özdemir Altan

İlk dönem esimlerinde Uzakdoğu sanatına ve arkaik sanata yönelerek figüratif bir anlatımcılığı temel alan ve daha sonra Anadolu mitolojisinin evrensel konularından hareket ederek çağdaş bireşimci görüşü benimseyen ve bu doğrultuda bir dizi resim yapan Özdemir Altan'dır.



Şekil 155: Özdemir Altan, Soyağacı, Yağlıboya.

"Benim resimlerim bu aykırılıkla dünyayı yakalıyor" diyen Profesör Özdemir Altan, 11 Kasım 2005 tarihinde kendi evinde verdiği röportajda; sanata ve sanatçıya dair: "1994 yılında yeni bir döneme girdim, der ve şöyle devam eder; Çok kez bir başyapıt karşısında onun sanatçısı tarafından yapılmış değil, dünyada zaten var olduğu duygusuna kapılıyorum. Çünkü bazı üst düzeydeki başyapıtlar bir kişi tarafından ne kadar yetenekli olursa olsun yapılamayacak kadar tanrısalıdır. Sanata zorla anlam yüklenemez, onun kendi anlamını kendinin bulmasına izin verilmelidir" (Ünver, 2000).

Rastlantısal birleşme yöntemiyle figürü, leke ve benek anlayışı içinde eriterek, soyutlayıcı

bir bakışla ürettiği eserlerde sanatın; desen, valör, renk armonisi, kompozisyon, ritim gibi zorunlu sanılan uygulamalara hiç başvurmadan da oluşabileceğini göstermeyi istemiştir.

7.3. Nuri Abaç

Sanatçının minyatür hakkındaki düşüncelerini anlatırken ki kullandığı cümlelerden ne kadar etkilendiği ve bu anlayışa saygı gösterdiğini kendi eserlerinde minyatür anlayışının etkisini hissettirmeye çalıştığından anlıyoruz.

Diğer sanat dallarının temelini oluşturan dogmalar olduğu gibi resim sanatının da temelinde var olan minyatür sanatının önemini fark etmiş ve resimlerinde buna dair kompozisyonlar kurmuştur. Yani geleneksel resim olan minyatüre bağlı kalması gerektiğini savunmuştur.



Şekil 156: Nuri Abaç, 1998, Yağlıboya, 50 x 50 cm.

Abaç: “Minyatür resimdir. Bir resim tarihi kitabını açtığımız zaman başta minyatürle başlıyor. Türk resminin başlangıcı bence temel taşlarından bir tanesidir. Temeli var bir kere. Temelin altında da bir ikinci temel var. Günümüze kadar kalmamış gelmemiş bir uygarlık var. Bakır ve tunç uygarlığı. Demire gelmeden önceki uygarlıklar. Bütün bunları görmezlikten gelerek bence sanat yapmak olmaz.” (Kahramankaptan, 2001: 3).

“Anadolu uygarlıklarına yöneldim. Uzun bir araştırma dönemim oldu. Anadolu etkisi altında yaptığım resimlerim var. Sergiliyorum zaman zaman. Anadolu beklide dünyanın en enteresan, en araştırılması gereken bölgesi. Kat kat uygarlıklar var. En alt kata indiğiniz zaman koskoca bir Hitit medeniyetini görüyorsunuz. Onun arkasından Grekler, Roma, Bizans. Bunların bıraktığı dev eserler var. Selçuklular da hem mimari hem tezyinat bakımından çok zengin” (Kahramankaptan, 2001: 3).



Şekil 157: Nuri Abaç, Boğaz Gezisi, 1997, Yağlıboya, 50 x 60 cm.

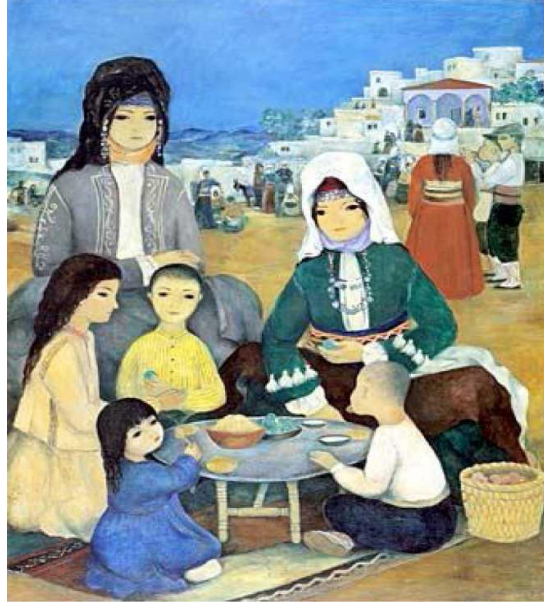
Şekil 156 ve Şekil 157 de Anadolu mitolojisinden kaynaklanan iri yapılı figürler, insanüstü yaratıklar, gerçeküstü varlıklar görülür. Fantastik dönem olarak da adlandırılabilir bu resimlerin arkasından, geleneksel Karagöz tasvirlerindeki biçim anlayışının güncel yaşama uygulandığı daha yöresel bir beğeni, ağır basmaya başlar.

7.4. Turgut Zaim

Bazı sanatçılar, geleneksellik adına geleneksel sanatlar repertuarından seçtikleri bir öğe veya öğeleri hatta konuları üslup ilişkileri çerçevesinde resimlerinde kullanarak geleneksellikten yararlanmışlardır. Örneğin, yöresel konulara eğilen ve resimlerinde yerel renkleri, geleneksel ve folklorik değerleri ön plana çıkarırken, yöntem olarak da yine geleneksel bir sanat olan minyatür sanatıyla yakın ilişki kurulabilecek resmetme üslupları

kullanmışlardır. Bu tür ele alış biçimine ilk örnek, köy hayatını minyatür esinleriyle yorumlamayı tercih eden Turgut Zaim'dir (1906 - 1974) (Başkan, 2007).

Turgut Zaim, “Yörük Köyü” (Şekil 158) adlı eserde görüldüğü üzere, ayrıntılardan arınmış, yalın bir anlatım diline sahip olan resimde, sanatçı minyatür tekniği ile ilişki kurulabilecek bir yöntemle kendine özgü kişilikli ve başarılı bir pentür üslubu ortaya koymuştur.



Şekil 158: Turgut Zaim, Yörük Köyü, Yağlıboya, 60 x 51 cm.

“Yörük Köyü” sanatçıya ait resimsel üslubu dolayısıyla, köylülerin yaşam duygusunu ve sıcaklığını izleyiciye hissettirir niteliktedir diyebiliriz. Kadınların giyinişleri, yer sofrası ve arka manzaradan gözüken toprak evler tamamen Anadolu köy halkının yaşantısını minyatür tadında görsel olarak algıya sunmuştur. Bu konuda sanatçının amacına ulaştığı söylenebilir.

7.5. Adnan Çoker

Soyut sanatın öncülerinden biri olan, Zeki Kocamemi'den sonra Fransa'da A. Lhote ve Goetz atölyelerinde çalışan Adnan Çoker, her ne kadar Batının yöntemlerini uygulasa da kendi sanatsal gelişimi üzerinde geometrik, biçim düzenlemeleri ve renk derecelenmeleri elde etmenin sırlarını, Anadolu Selçuklularının mimari ve geometrik tezyini kaynak

verilerinde bulmuştur. “Sanatçı böylelikle soyutlamada yeni bir inşa ve zihin buluşmasını sağlamayı mümkün kılmıştır. Soyut minimal resimlerinde, yüzey-mekân, düzlem-espas gibi temel kavramları sorgular” (İzer, 2004: 52).

Adnan Çoker batı kültürü ile beslenmiş sanatçı kişiliğini kendi geleneksel öz kültürümüzden seçtiği öğelerle bütünleştirerek yeni özgün yapıtlar üretmiştir. 1965’ten itibaren soyut anlatımı yerini daha şematik bir anlatıma bırakmıştır.



Şekil 159: Adnan Çoker, Yapı Süs IV, 1999, Akrilik, 140 x 140 cm

Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden seçtiği bazı öğelerle yeni biçimsel şemalar geliştirerek, somut mimari öğelerden yeni soyut biçimler yaratmıştır (Ersoy, 1984).

Çalışmalarında sade, temiz, disiplinli bir çalışma tekniği hâkim ve kırk yılı aşkın bir zaman diliminde yaptığı soyut resimlerle kendi içinde bir gelişim ve tutarlılık gösterir. İlk soyut çalışmalarında eski yazılardan esinlenmiş ve bu yazılardaki ritim ve kompozisyonları renk toplamalarındaki armonilerle bütünleştirmiştir. Sonraları üzerinde çalıştığı soyut şematik düzenlerde biçimi ve rengi en aza minimal bir dil kullanarak yüzeyi kompoze etmiştir.

7.6. Devrim Erbil

Geleneksel olanı bir çıkış noktası, bir esin kaynağı olarak değerlendirip çağdaş bir yöntemle eserlerini üreten sanatçı, kent ve doğa olarak iki konuyu sürekli ele almıştır.

Yatay dikey, eğri, düz, kıvrımlı, oval, ince, kalın gibi karşıtlıklı uyumlu sonsuz olanaklı çizgilerle çalışmalarını şekillendirerek iç dünyasını dışarıya vurmuştur.

Bu çizgilerle oluşturduğu İstanbul'un kuşbakışı görüntülerinde, geleneksel minyatür sanatımızın önemli sanatçılarımızdan Matrakçı Nasuh'a bağlanabilir. Devrim Erbil, minyatür peyzajlarından yararlanmış ve giderek kompozisyonlarında ritmik hareket sorununu çözmek yolunda çaba harcamıştır (Tansuğ, 1996).



Şekil 160: Devrim Erbil, İstanbul Tuval Üzerine Yağlıboya, 1987

Devrim Erbil'in grafik etkinliklerle iç içe gelişen sanatı, çağdaş resmimizi gelenekle bağlantılı bir temele oturtmak isteyen, bu temel üstünde bir çıkış yolu arayan yöresel kaynaklı eğilimler grubu içinde değerlendirilebilir. Resimlerinin nerdeyse tümünde Anadolu'nun folklorik ilgisi hemen gözüktür. Bu anlamda tam bir Anadolucudur.

Devrim Erbil'in kalabalık şehir olan İstanbul'un uyumlu düzenini vurguladığı düşünülür. Yüzeyde sık kullanılan yatay ve dikey çizgilerin aşırı yoğunluğunu deniz ve gökyüzünün sadeliği ve rengi bozarak rahatlatır. Başarılı bir renk armonisi içerisinde eser geleneksel çizgiden kopmadan çağdaş resmin iyi bir örneği olarak değerlendirilebilir.

7.7. Abidin Elderoğlu

Pek çok ressamlarımız yapıtlarında geleneksel sanatlarımızdan olan hat sanatından aldığı öğelerle çağdaşlaşma arayışları içinde çizgisel temele dayanan soyut resimler ortaya

çıkarmışlardır. 1950’li yılları soyut çabalarda, Abidin Elderoğlu, eski yazının özellikle de hüsnu-hat yazısının özelliklerinden esinlenerek yeni arayışların ürünlerini veren bir sanatçıdır. Şemsi Arel de, geometrik ve nonfigüratif bir anlayışla, katı ve donuk formlarda soyut bir yazıyı resimlerine motif olarak ele alırken Şevket Armansa soyut resim alanında hüsnu hat yazılarının biçimlerini tuvallerinde araştırmıştır.



Şekil 161: Abidin Elderoğlu, Kaligrafik Soyutlama, Kâğıt, Karışık Teknik, 26x39 cm.

Kübist bir anlayışa sahip, geometrik bir alt yapı üzerine Anadolu çeşitlemeleri yapmış olan sanatçı Abidin Elderoğlu eserlerinde yalın güçlü bir anlatımla, daha çok Anadolu’ya ait olan kült biçim ve formları sadeleştirerek kullanmıştır. Bu sadeleştirmeyi kullanma amacı hem bu Anadolucu tavır hem de resmindeki geometrik alt yapı düzenlemeyi oluşturmak gibi görülür.

7.8. Burhan Doğançay

Mümtaz Sağlam (1996: 18), Gençsanat dergisinde yayımladığı Doğançay’ın Sanatında Üslubal Tavır ve Toplumsalın Yorumu adlı makalesinde, “Doğançay’ın Wall- Painting resimlerinde görülen afiş yırtıklarının izdüşümü olan gölgeli alanlar ve bunların birbiriyle ilişkisi kimi kez bilinçli olarak hüsnu hat yazısının soyutlamasına varan bir üsluplaşmanın da göstergesi durumuna gelirler.”

“Gölgenin, Arap harflerinin karakteristik özellikleriyle ortak etkiye bürünüvermesi her tuval ya da duvar yüzeyinde karşılaşılabileceğimiz bir olay değildir. Doğançay’ın resminin, toplumun sürekli devinen yapısıyla ilişkisi, eskiyen değerlere yönelen, Doğulu bir toplumun kültürel yaşamının göstergesi olan ve bir zamanlar Türk toplumunun da ilgili olduğu Arap harflerinin etkilerine yönelen bir noktada başlar.” der ve Doğançay’ın gelenekseli çağdaş söylemle ele aldığını belirtilir.

Burhan Doğançay eserlerinde resimlerine esin kaynağı olarak geniş duvar yüzeyleri üzerinde ilginç bir görsel malzeme yığını oluşturan yırtık afişler, karalamalar, lekeler, v.d. gibi görünüşleri seçmiş, bu malzeme seçiminden yola çıkarak çağdaş resim soyutlamasına hüsnu-hata kadar varan bir üslup yöntemiyle katılmıştır.



Şekil 162: Burhan Doğançay, Soyut Kompozisyon, 1980, Tuval Üzerine Akrilik.

Yüzeyde boya ile birlikte 1960’lı yılların Amerikan pop sanatının etkileri görülür. Sanatçı Kolâj ya da asemblaj diyebileceğimiz bir oluşumla yüzeyde farklı bir yanılsama yapar. Ama soyutlanmış bir yanılsama. Şöyle ki yüzeye yapıştırdığı nesnelerle beraber boya ile o üç boyutlu düzen varmışçasına boyar. İzlendiğinde, esere sanki bir şeyler yapıştırılmış gibi görünür ancak yakından bakınca bunun boya ile yapılmış bir yanılsama olduğu anlaşılır. Kullandığı gündelik yaşamdan malzemeler, kendi ülkesine ve dünyaya çeşitli göndermeler yapar.

7.9. Erol Akyavaş

1960'tan beri New York'ta yaşayan Erol Akyavaş eski uygarlıkların, geçmişin farklı dönemlerinden ve coğrafyalarından esinlenerek çalışmalarına yön verir. O dönemlere ait simgeleri anlatmak istediği konuya göre seçerek minyatür tadında kullanır. Sanatçı 15. yüzyıl Türk nakkaşı Matrakçı Nasuh'un sefer yollarındaki şatolar ve surlarla çevrili kentleri kuşatan geometrik disiplinini de kullanmıştır (Tansuğ, 1996).

Özde İslam dininin benimsemediği resim sanatına, İslam kültür ve felsefesinin özü ve estetiğini kazandırmıştır. Akyavaş, sanatında hem Batı resminin teknik veri ve birikimlerini hem de Doğu kültür ve felsefesinin izleri ile din kültürleri verilerini yoğurarak, geçmiş kültürleri sanatıyla kucaklayarak ve anımsatarak, kendi sanat dilini ve arayışını oluşturmuştur (Ünver, 2000).



Şekil 163: Erol Akyavaş, Kerbela, 1983, İpek Baskı, 56x41 cm.

Modern resmin mükemmel temsilcilerinden olan ama dinsel ve tasavvuf ile bağlantıyı koparmayan Erol Akyavaş, Kerbela (Şekil 163) adlı eserini doğunun yaşantısını ele alarak kozmik bir evren anlayışıyla oluşturmuştur. Geometriden sembole dönüşen eser merkezi bir kompozisyon ve fantastik bir mekân içerisindedir. Kısmen simetrik diyebileceğimiz unsurları alt ve üst kısmında görülen ve merkeze doğru dikkati yoğunlaştıran taşlarla örülmüş surlar oluşturur.

Kerbelada yapılan katliam sebebiyle Kâbe'nin etrafını kan bürüdüğünü simgeleyen kırmızı renk bulunur resmin ortasında. Bu kan gölünün içerisinde Hz. Muhammed'in şehitlerle birlikte olduğunu simgeleyen kırmızı bir gül vardır. Akyavaş İslam tarihinin bu acılı olayını geometrik düzende ve minyatür tadında görselleştirmiş ve modern anlamda tuvale başarılı bir şekilde aktarmıştır. Çağdaş resimsel değerlerle tarihi yorumlayarak sembolize etmiştir.

7.10. Hüsamettin Koçan

1990 ve 1991'de Ankara'da açtığı sergide resminin katmanlarında oluşan mitolojik atmosferi ve mistik ışığı ile eski Anadolu uygarlıklarının birer yansıması olarak betimleyen Hüsamettin Koçan, gelenekselden yola çıktığını dile getirir. Ona göre sanatçının algılama sistemi barometre gibidir, bir ucu insanoğlunun başlangıç tarihine diğer ucu ise günümüze hatta geleceğe uzanır (Yaman, 2005).



Şekil 164: Hüsamettin Koçan, Selçuklu (Fasikül 3 Serisi) Tuval, Karışık Teknik, 1995.

Anadolu kültürünü bir bütün olarak ele alan sanatçı Hüsamettin Koçan, eserlerinde tarihi fasikül fasikül işleyerek, kültürlerin dar bir zeminde, dar bir zaman dilimine sığdırmayıp, çarpıtmalara yönelik bir davranışı kendi içerisinde engellemeye çalışmıştır. Tarihi anlamlandırıp bu anlamlandırmayı sanatın sorunu haline getirmiştir.

Fasikül 1\ Anadolu Uygarlıkları, Fasikül 2\ Osmanlı ve Fasikül 3\ Selçuklu olarak konuları geniş bir zaman içerisine yayarak uygulaması ki bu sanatçı içinde çok önemli bir noktadır. Anadolu kültürlerini sindirerek anlamak isteyen, başka bir kültürel donanıma sahip olması ve çağdaş bir bakış açısıyla gelenekleri değerlendirebilmesi gerekir (Koçan, 1995).



Şekil 165: Hüsamettin Koçan, İstanbul, 2010, Karışık Teknik, 200x400 cm

Daha sonraki sanat serüvenlerini Eski Resimler, Antipas: Tılsımlı Eller, halk ressamı olan Muallim Ahmet Sait'in kayıp yaşam öyküsüne adanmış Beni Bul, Efkâr Kırıkları gibi daha pek çok Anadolu'nun zengin kaynaklarına el atarak ortaya aynı kaynaktan fakat farklı sunuşlarıyla sergiler oluşturmuştur. Pek çok inceleme ve sağlam araştırmalarından sonra konuları kendisine daha da yakınlaştırarak Şamanizm'i irdelemeye başlamıştır.



Şekil 166: Hüsamettin Koçan, Amentü Gemisi, 2009, Karışık Teknik, 200x200 cm.

Karanlık bulutlar, sık ormanlar ve sonsuza değin giden tepeler içerisinde çocukluğunu yaşamış olması bu karanlık figürlerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Karanlık görüntüsünü veren siyah zemin üzerinde cıvıllık parlak renklerin serpiştirilmesi Hüsamettin Koçanın tüm zorluklar ve olumsuzluklar içerisinde renkli kişiliğinin bir göstergesi sayılabilir.

Tekcan, yapmış olduğu gravür baskı ve yağlı boya tablolarında, Türkler'in İslam öncesi inanç sistemlerinde ve yaşayışında ayrılmaz bir öge olan atları eserlerinin ana teması olarak kurgularken İslamiyet sonrasında günlük yaşamın da bir parçası olan hat yazılarını da atın üzerine tamamlayıcı bir unsur olarak uygulamıştır.

203

Eliade'ye göre (1968: 364) atların, Şamanizm deki mistik rolü şu şekilde açıklanmaktadır: “Ölü ruhların eşlikçisi ve cenaze törenlerinin ayrılmaz parçası ‘at’, şaman tarafından çok farklı bağlamlarda, vecde, yani mistik yolculuğu mümkün kılan ‘kendinden çıkış’a ulaşmak için kullanılır. Mistik yolculuk zorunlu olarak cehenneme doğru yapılmaz, ‘at’ şamanın uçmasını, göğe erişmesini sağlar. Atın mitolojisine egemen olan karakter, cehennemle değil, onun cenaze törenleriyle olan bağıyla ilgilidir; o ölümün mitik imgesidir ve bundan dolayı vecd ideolojilerinde ve tekniklerinde bir yere sahiptir. At, göçen ruhu öteye taşır, bir ‘düzey kopuşu’nu, bu dünyadan öte dünyalara geçişi gerçekleştirir”.

Tekcan'ın atlar dizisinin gelişiminde “minyatürün anatomisi” ne nüfuz etmek için giriştiği deneylerinin ve yoğun araştırmalarının etkisi olduğunu söylemek mümkün olabilir.



Şekil 168: Süleyman Saim Tekcan, “Atlar ve Hatlar” Mavi, Gravür, 1994-95.

Selçuklu ve Osmanlı minyatürlerinde rastlanan çok sayıda canlı rengin kullanıldığı yüzey bezemelerinin, iç desenlerde karmaşık dokular oluşturan motiflerin hatta kaligrafinin resmin içine sızmasının etkisi bu işlerde zaman zaman hissedilir. Ama onun resimlerinde en önemlisi, bizzat at figürünün minyatürün evrenini kuran temel öğelerden biri olarak ortaya çıkmasıdır (Uçkan, 1996).

Minyatürlerin evrenine yoğun bir dinamizm getiren atlar, tarihsel sürecimiz içinde de, at ile insan arasındaki var olmuş efsanevi ilişkiyi yoğun bir biçimde duyumlaştırmaktadır. Tekcan'ın, 1991'de, İstanbul'da, farklı tekniklerle ürettiği eserlerini bir araya getirdiği sergisiyle ilgili olarak söylediklerinden yola çıkarak; gerek “atlar ve atlılar” serisi gerekse

daha sonra at figürü ekseninde gelişen farklı tekniklerle yapılmış işlerini bu geçmişe dayalı referanslarla bağdaştırmak mümkündür.

Tekcan, Ergin Koparan ile yaptığı söyleşide; “Benim yağlıboya resmim, desenim veya özgün baskı çalışmalarım birbirine hizmet eden, biri öbürü üzerine inşa edilen çalışmalardır.”



Şekil 169: Süleyman Saim Tekcan, “Atlar ve Hatlar” Mavi, Gravür, 1994-95.

“Genelde yağlıboya ile karton üzerine yaptığım at ve atlılar çalışmaları, dış desen ve iç desen kaygılarıyla bir doku oluşturur. Yağlıboyam da tıpkı baskı resmimdeki gibi üst üste katmanlar, saydam renk yüzeyleri ile oluşturulur. Özgün baskı resimlerimi bıkmadan transparan renklerle oluşturmaktayım. Böylece hem derinlik hem de renk zenginliği öne çıkmaktadır” diyerek, resimlerinde kullandığı öğelerin, öncelikle plastik bir ifade biçimi olarak vurgulandığını işaret etmektedir (Koparan, 1991: 12-13).

7.12. Rauf Tuncer

1950’li yıllarda gerek Avrupa’ya sanat eğitimi amacıyla giden sanatçılar, gerekse oradan gelen sanat kitapları vasıtasıyla yeni bir sanat anlayışıyla karşılaşan ve Doğu- Batı sentezi fikrini savunan ressamalar, soyut bir anlayış sergileyen geleneksel Türk sanatına daha fazla ilgi duymaya başlamışlardır. Böylece, ulusal kökenli çağdaş Türk resmi ortaya koymayı

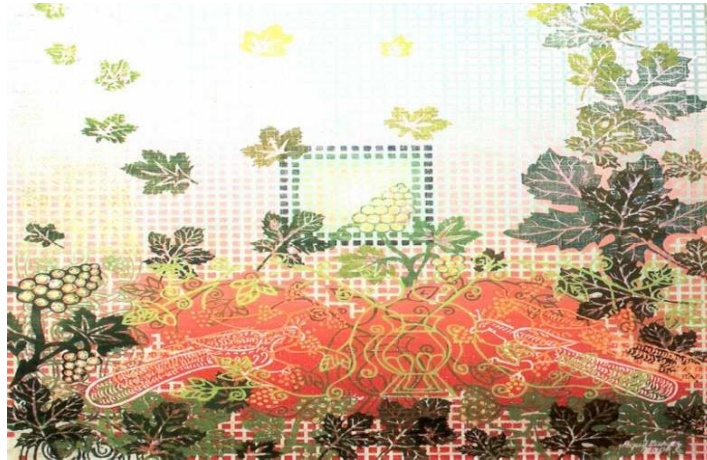
amaçlayan sanatçılar arasına 1940’lardan bu yana birçok sanatçı katılmıştır (Taş, 2001).

Bu sanatçılar arasında yer alarak 1980 ve sonrası dönemlerde eserler üreten sanatçılardan birisi de Rauf Tuncer’dir. Tuncer’in eserlerinde, Orta Asya’dan günümüze kadar gelen İslam öncesi ve İslam sonrası kültürel mirasımız, günümüz sanat anlayışı doğrultusunda birleşerek kendine özgü yorumlarıyla dikkat çeker.



Şekil 170: Rauf Tuncer, 2000. Tuval üzerine akrilik. 90x90.

Tuncer de, Tekcan gibi İslam öncesi dini ve kültürel motifleri, İslam sonrası Tasavvufi imge ve sembollerle birleştirir, bu kültür katmanlarını tuvaline taşıyarak günümüze ve hatta gelecek nesillere geçmişin de gelecek kadar önemli olduğu vurgusunu yapar (Elmas, 2007).



Şekil 171: Rauf Tuncer, 2000, Tuval üzerine akrilik, 90x90.

Bu bağlamda, Tuncer'in eserlerini üç grupta değerlendirmek mümkündür. Tuncer eserlerini, İslamiyet öncesi Türk sanatından günümüze kalan kimi motifleri, İslam sanatlarının en önemlilerinden ikisi olarak kabul edilen hat ve minyatür sanatını, halı, kilim, yazma vb. gibi folklorik değerleri sorgulayıp yorumlar.

Ucuz endüstri ürünlerinin her yere pervasızca girmesi ve tüketimin sürekli olarak teşvik edilmesi, halkın kendi yaratımları olan halı, kilim, oya, yazma, cam altı resimleri, nazar boncukları vb. halk sanatlarının da gerileme ve yok olmasına neden olmuştur. Tuncer'in, kültürel mirasımızda gördüğü bu problem üzerine yapmış olduğu çalışmalarında, arabesk süsleme motifleri, tezhip örnekleri, nazar boncukları, halı, kilim motifleri, vitray görünümleri, minyatür ve kaligrafik öğeler bir anlamda tepkisel olarak yerini almıştır (Kurt, 2002).

Tuncer'in yorumladığı bir diğer konu ise halk sanatlarının anonim değerleri, halılar, kilimler, yazmalar, çoraplar kadar önemli olan hat sanatıdır. Çağdaş Türk resminin gelişim sürecinde, farklı yaklaşım biçimleri ile değer bulan hat sanatı, batı tekniğindeki yorumunda iki farklı biçimde ifade edilmiştir. Birincisi, yazı niteliği korunarak, ikincisi ise yazı niteliği deforme edilip soyutlanarak oluşturulmuştur

Tuncer, bu yaklaşım biçimleri içerisinde daha çok harflerin formunu bozmadan halk sanatı örneklerinde olduğu gibi eski resim-yazı istiflerini (Osmanlı tuğralarını, padişah emirnamelerini, besmeleleri) ve onlardan aldığı kimi plastik öğeleri bilinçli bir şekilde tuvale taşıyarak akılcı ve dengeli kompozisyonlar kurar (Elmas, 2007).



Şekil 172: Rauf Tuncer, İsimsiz.

Sanatçı, kaligrafik öğeleri tuval yüzeyine uygularken, Tekcan, Morova, İslimyeli ve Doğan'ın aksine, harflerin okunurluluğunu bozmamaya özen gösterir. Bununla bir anlamda, hattın plastiğinden istifade ederken diğer yandan okunurluğu bozulmamış yazılarla da izleyicisine yazıların anlamları üzerine mesaj gönderir.

Tuncer, kaligrafinin biçimsel özelliklerinden yararlanarak, tuval yüzeyinde eğik - dik - yuvarlak - yatık bir çizgi ağı oluşturup yüzeye kendine özgü ritmik bir görünüm kazandırırken, bu çizgi ağı kurgusu içinde, açık koyu değerler ve biçim bağlantıları ile sıkı bir örgü bütünlüğü kazandırıp eserin evrenine de dinamizm katar.

7.13. Murat Morova

Morova, kullandığı geleneksel imge ve sembollere, siyasal imgeler yüklemiş ve kullandığı bazı imgelerin anlamlarını göz ardı etmiştir.

Morova'nın 2000 yılına ait 'Ten Yorgunu' adlı çalışmasında kullandığı 'in- san-ı kâmil' motifi ve aynı seride kullandığı on iki imamı simgeleyen on iki adet portre, günümüz toplumunun kişilere taktığı kimliklere ait bir gönderme niteliği taşımaktadır.

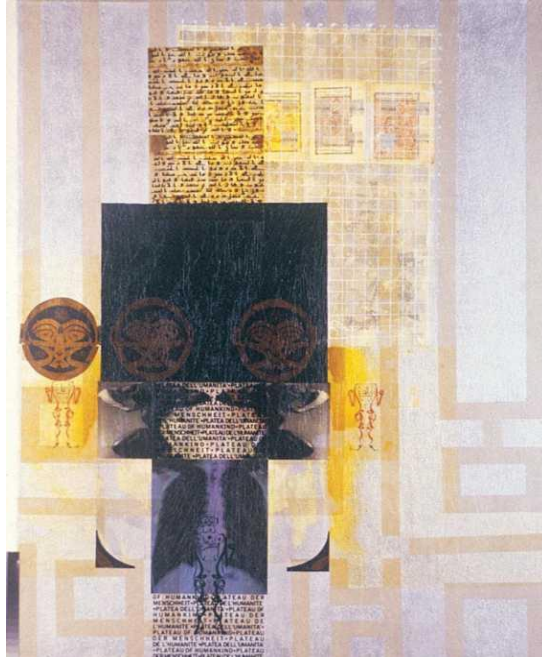


Şekil 173: Murat Morova, İnsan-ı Kamil, 2000.

Figürlerin üzerinde yer alan rozetlerdeki 'asosyal', 'istenmeyen adam' gibi tanımlamalar, sanatçının yakın sosyal tarihin, verilerine yönelik bilgilerinin plastik dışa vurumu olarak

algılanır. Genelde tüm inanç sistemlerinin özelde ise İslam'ın heteredoks yanıyla ilgili olan sanatçı Murat Morova, dinsel imge taşıyan çalışmalarında, imgelerin batını yönüne değil, onların inanç sistemlerinin içindeki sosyolojik yanına değindiği ve bunun toplum hayatına geçişini sanatıyla sorgulama yolunu seçtiğini ifade eder. Morova, eserlerinde dinsel imgeleri kullanma sebeplerinden biri olarak ta başkaldırıyı en iyi ifade etme şekli olarak görür.

Sanatçının yapmış olduğu çalışmalar her ne kadar tasavvufa ve inanç sistemine dayalı imgeler içerse de o, bunu bir inanç sisteminin etkisi altında olmaktan çok, bu imgeler aracılığıyla kendisi için problem teşkil eden sosyolojik olayların siyasal bir zeminde plastik ifade olarak başkaldırısı şeklinde yorumlar.



Şekil 174: Murat Morova, Ten Yorgunu, 2000.

Morova'nın üçboyutlu çalışmalarından, 1997-98 tarihli "Hayır"da ise feministler, eşcinseller, kayıplar, marjinaler vb. grupların yayımladığı dergilerden görüntüler, iki adet büyük boyutlu elin üzerine yerleştirilmiştir.

Hız. Fatma'nın elini simgeleyen aynı zamanda nazara karşı koruyuculuğuna inanılan, el falı ve kaderle ilgili anlamlar da taşıyan bu ellerle sanatçı, simgenin geçmişte temsil ettiği ile bugün arasında bir paralellik kurarak bir anlamda yeni bir okuma yapıyor (Kurt, 2002).



Şekil 175: Murat Morova, Hayır.

Sanatçı, bazen de dinsel bir imgeyi soyutlayarak çağdaş bir motife dönüştürme yaklaşımı ile izleyiciye bir anımsatma yapması için “uydurduğu” yazıyı simgeleyen motifler kullanır. Sanatçı, eski yazının bugünkü okunamazlığını, yeni bir kurgu ile vurgulayarak, izleyiciye kendi belleğindeki imgeleri ve çağrışımları kullandırır.

7.14. İsmet Doğan

Doğan’ın sanat yaşamında, yapmış olduğu birçok denemeler, enstalasyonlar, sinema afişleri vb. çalışmalar, onun sosyolojik olaylar ile inanç ve düşünce sistemlerine bakış açısını değerlendirebilmek için birinci elden referans kaynağı oluşturmaktadır. Onun yaptığı eserlerin genelinde varoluş ve varoluşçuluğa dair izler bulunabilir. İsmet Doğan, kendi sanat üretimini, “ Benim yaptığım ‘modernite’ eleştirisidir ya da hermeneutik bir okumadır. ” (Doğan, 2001: 13) ifadesiyle yorumlar.

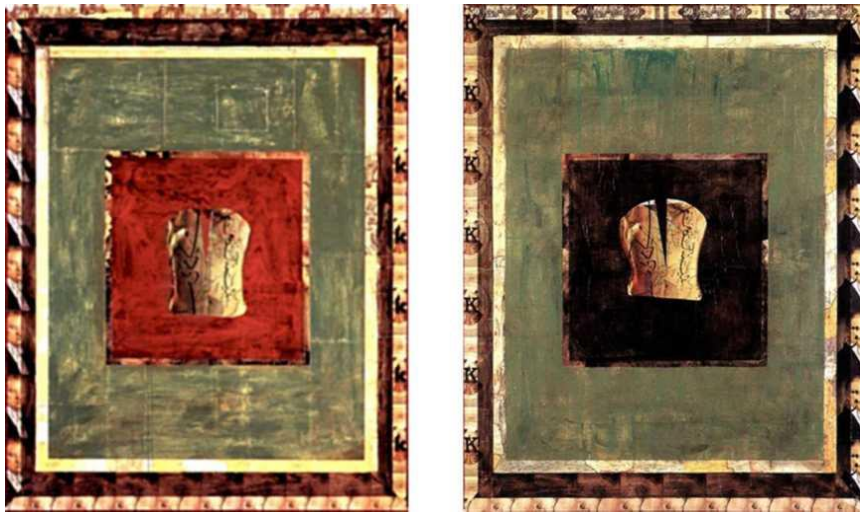
Suzanna Milevska, “Parçaların İğrençliği” adlı yazısında, Doğan için: “Onun resimlerindeki araçsal ve simgesel parçalanmanın, olası kaynaklarını saptamakta kullanılabilecek bir diğer yaklaşımda, parçalanmış beden imajlarının kökeninin psikanalitik yorumudur” demektedir. Ayrıca; “İsmet Doğan Kavramsal mı Nominalist mi” adlı başka bir eleştirisinde; onun, birbirine karışmış şehir adlarıyla dolu beyaz zemin üzerine

yapıştırılmış kartpostallardan alınan çalışmalarını, sanatçının ‘ironist’ olmasına bağlar (Kurt, 2002: 40).



Şekil 176: İsmet Doğan, Ressamın Atölyesi, 1986, Özel Koleksiyon.

İsmet Doğan’ın, geleneksel imgeleri kullanmaya karar süreci, onun Adıyaman’daki çocukluk döneminden kalan hatıraları ve üniversitedeki öğrencilik yıllarında, dayısının yanında çalıştığı matbaadaki tesadüflerle başlamıştır. Daha sonraki zaman içerisinde dinî-tasavvufî öğeler, onun fırçasından yazı ve harf olarak çıkar.



Şekil 177: İsmet Doğan, “Yazı-Beden” (İkiz resim), 1998.

Önel Kurt ile yapmış olduğu bir görüşmede (Kurt, 2002: 40), dinin kendisi için olan öneminden bahsederek öğrencilik yıllarında resimlerine yazıyı sokmasını ve resimler üzerine yaptığı okumaları, resmin dinle birlikte oluşumu olarak tanımlar. Akyavaş'ın “Kerbelâ” serisi ya da İnan'ın “Mesnevi” kökenli resimleri gibi bir kaynağı okuyup onu yorumlamaya dayalı olmayan eserleriyle bireysel olarak her ne kadar dinden uzaklaşmış olduğunu belirtse de kendi belleğinde kalanları resmine yansıttığını ifade etmiştir.

Sanatçının, 1994 tarihli “Yazı- Labirent-Beden” isimli eserinde, kûfî yazılarla oluşturulmuş düzenlemenin labirenti hatırlatmasından dolayı eserde labirent ismini kullandığı varsayılarak 1995 tarihli “Yazı- Beden” isimli eserde de olduğu gibi kendi belleğinde kalan bir simgeyi resimleştirdiği söylenebilir.



Şekil 178: İsmet Doğan, “Yazı-Beden”.

Ancak 1998 tarihli aynı adlı serinin birkaç resminde Mevlâna'nın, “Ezeli hükme göre kâinatın bütün zerrelere çift çifttir ve her cüz'ü kendi çiftine âşıktır ” Sözüyle ilişkilendirilebilecek çiftli çalışmaları bulunmaktadır (Sökmen, 1998). Sanatçı, adı geçen eserde, çerçeve olarak da birbiriyle tekrar oluşturan yazıyla meydana getirilmiş gemi motifleri ve resimlerini kullanmıştır. Yine 1998 tarihli başka bir “Yazı- Beden” isimli eserde de, Hz. Ali'nin sembolü olan gövdesi tamamen yazılarla kaplı bir aslan figürü kullanmıştır.

7.15. Balkan Naci İslimyeli

İslimyeli'nin sanatsal üretim süreci ve buna bağlı olarak oluşturduğu sanatsal kimliği, Batı'ya daha yakın bir bakış açısından kaynaklanmaktadır. “Balkan Naci'nin resimlerinde değişmeyen tek özellik onun batının akılcı tasarımcılığı ile kendi öz kültürümüzün derin duyarlılığını birleştirebilmekteki başarısıdır.” diyen yönetmen Halit Refiğ, bir bakıma bu iddiayı doğrulamaktadır. Doğu ve Batı medeniyetine, kültür ve sanatına olan bu aşinalık, sanatçının iç dünyasında vicdani bir çekişme, hesaplaşma yaratmıştır (Kurt, 2002). Bu devamlı hesaplaşma hâli, onun sanatının kimliğini oluşturmada önemli bir referans kaynağıdır.

Dinsel ve geleneksel imgeler İslimyeli'ye, yaşadığı ve köklerinin geldiği toplumun bilinçaltını tanımasına dair rehberlik etmiştir. Öztokat bir yazısında İslimyeli için: “ İslam tasavvuf düşüncesinin çağdaş ve kavramsal bir yanı olduğunu düşünen İslimyeli, sanatçının serüveni ile bir dervişin serüvenini yalnızlık, sürekli arayış ve kendini sorgulama hâli açısından birbirine benzetiyor.”



Şekil 179: Balkan Naci İslimyeli, İsimsiz.

“Kişinin hem kendi içinde hem de bulunduğu dünya içinde kendisine bir aidiyet alanı, bir anlam araması sorunu, dervişlerin sorunu ile benzer buluyor. Dervişlerin arayışında da, sonunda Tanrı ile birleşecekleri dairesel bir döngü olarak görüyor. Sanat yapıtlarını, sadece

biçimsel özellikleriyle sınırlamayıp (renk vb.) , içine girip değerlendirmesinde tasavvufun yardımcı olduğunu söylüyor.”

“Yapıtlarında simetri kullandığını söyleyen sanatçı, simetride tasavvufun yansıma olgusunu görüyor ve karşılıklı birbirine bakan iki şeyden hangisinin gerçek hangisinin yansıma olduğunu anlamanın güç olduğunu söylüyor. Simetrinin yansıyan- yansıtan ilişkisi ile yaratan - yaratılan ilişkisi arasında bağ kuruyor.” (Öztokat, 1998: 13) ifadesini kullanmaktadır.

Sanatçının 1990 tarihli “Sır” sergisinde, tabletler üzerine yazdığı kendi şiirleri, kullandığı boya katmanlarıyla tamamen okunamaz durumdadır. İzleyenler tarafından Arapçaya gönderme yaptığı düşünülen yazılar aslında sanatçının kendi el yazısından başka bir şey olmadığı gibi böyle algılanmasını da hedeflememiştir (Kurt, 2002). Aynı sergide kullandığı ayak izlerinin, anlaşılmaz kaligrafik yazılarla birleştiğinde Hz. Muhammed’in ayak izi gibi algılanmasına da neden olduğu söylenebilir.



Şekil 180: Balkan Naci İslimyeli, “Sır”, Tablet Üzerine Karışık Teknik, 1990.

İslimyeli’nin konudan doğrudan ilham almadığı, amacının dinsel bir olayı ya da zaten çözümlenmiş bir simgeyi olduğu gibi kullanarak çağdaş bir üretimin var olamayacağı düşüncesi, onu farklı bir noktaya çekmiştir. Onun, imgelerin yüklendiği anlamlar ancak çağdaş bir biçimde yeniden yorumlandığında güncel ifadesine kavuşur düşüncesinden yola çıkarak “Suret” sergisinde konu olarak aldığı dinsel imge ve sembollerin içine kendini koymasının ve hikâyelerin kahramanının kendisi olmasının nedenleri de açıklanabilir.

İslam felsefesinde varlığın görünen yanı, beş duyu ile algılanan yönü; tasavvufta ise

tanrısal varlığın dış dünyada ya da insan gönlünde tecellisi anlamına gelen suret, İslimyeli'nin resimlerinde kavramların öze yeniden açıklanması olarak yorumlanabilir. Buradaki öz, insanın kendi özü olarak kabul edilebilir.

Ancak suretin anlam karşılığından biri de Tanrısal varlığın tecellisi olarak algılandığında, yorumlanan konuların kendi başlarına birer suret olma hâli ile özün de kendi başına bir suret olması, İslimyeli'nin konuyu aslında ontolojik olarak çözümleme çabasının bir sonucu olduğu kanısını uyandırır. Yani buna suretlerin suretle açıklanması da denebilir.

“İnsanın Kendi Kendini Kurban Etmesinin Resmidir” isimli çalışmasında İslimyeli kendini Hz. İbrahim'in yerine koyarken, “ Sanatçının Kendini Elinin Aynasında Gördüğünün Resmidir” isimli çalışmasında ise Hz. Ali'ye ait bir sureti yine kendi suretiyle (öz) yeniden yorumlaması örnek olarak verilebilir.

İbn-i Arabî (Demirli, 2006: 185) suretlerin tecellisi konusunda, Hz. İbrahim'in ateşe atılmasını şöyle yorumlar; İbrahim, ateşin kendisine yaklaşan canlılara acı veren bir şey olduğu hakkındaki ön bilgisi nedeniyle ateşi gördüğünde azap duymuştu...”

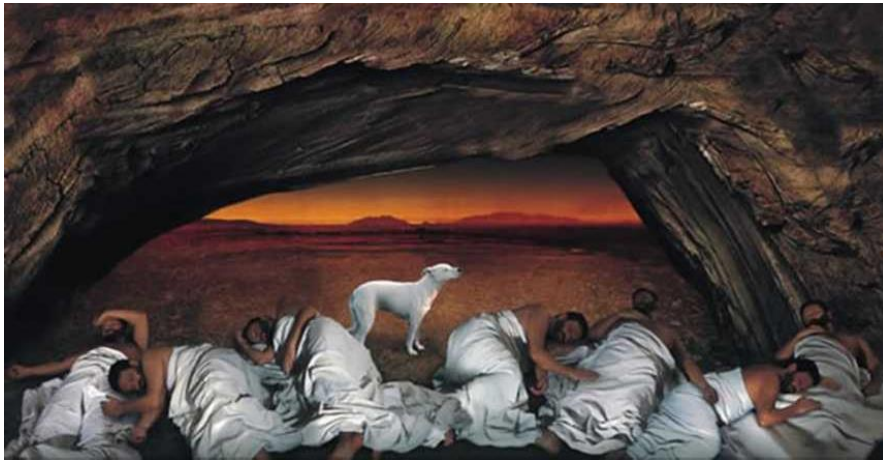


Şekil 181: Balkan Naci İslimyeli, İnsanın Kendi Kendine Kurban Ettiğinin Resmidir

Yukarıda aktarılan örnek, Hz. İbrahim'in, Hz. İsmail'i değil aslında kendi kendini kurban etmesi olayını hatırlatır niteliktedir. Çünkü yakmayan ateş ve kesmeyen bıçak, suretlerin, insanların gözünde farklılaşması olarak görülebileceği gibi İslimyeli'nin resimlerinde Hz. İbrahim'in, Ali'nin, ve Eshab-ı Kehfin suretleri de sanatçının düşüncesinde farklılaşmıştır.

“Sanatçının Üç Yüz Yıllık Uykusunun Resmidir” isimli eserde İslimyeli, Kuran-ı Kerimde “Eshab-ı Kehf” olarak geçen yedi uyurların yüzlerine kendi suretini koymuş, “Sanatçının Susarak Çile Çektiğinin Resmidir” adlı çalışmada ise tasavvufta 1001 çile olarak bilinen görevlerden biri olan susma orucuna göndermelerde bulunmuştur.

Geleneğe dair imgeler kullanmasına rağmen böyle bir sorun ve yaklaşımı olmadığını belirten İslimyeli, dinin kendisi ve eserleri için ayrı bir kategori olmadığını ve dinin singelere ve formlara dönüşmesi halini o alanın satışı olarak değerlendirir. Bu sebeptendir ki, dine ve tasavvufa ait hiçbir imgeyi doğrudan kullanmadığını vurgular (Kurt, 2002).



Şekil 182: Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının 300 Yıllık Uykusunun Resmidir

Sanatçının, halk sanatından eserlerine taşıdığı cam altı resimler ve taş baskılar da tıpkı dinsel imgeler gibi doğrudan alıntı yapılarak kullanılmamış, sanatçının belleğinden resimlerine yansıyan öğeler olarak yerini almıştır. Onun, cam altı resimlerine yaptığı göndermeler ile Hüsamettin Koçan'ın eserlerindeki cam altı yorumları bu bağlamda benzerlikler taşımaktadır.

7.16. Fikret Otyam

Fikret Otyam'ın sanat yaşamı ve eserleri ile ilgili genel bir yargıya varmak elbette onun eserleri ve biyografisiyle mümkündür. Ancak, onun 1994-95 ve 1996 tarihli Semah, Hz. Ali, Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli ve Mevleviler isimli tabloları, sanatçının Alevi- Bektaşî kültürüne olan derin sevgisi ve ruhsal aidiyet duygusunu açıkça gösterir (Taş, 2001).

Otyam'ın akademik sanat serüveni 1945'te başlamıştır. Onun öğrencilik yılları D Grubu ve kadrolarının akademiye hâkim olduğu yıllara denk gelir. Cumhuriyetin ilk yıllarında kurulan Müstakiller ve D Grubu, Atatürk'ün çağdaşlaşma politikasından yola çıkarak yaptıkları modernleşme çabaları ile batıda gelişen çağdaş sanat akımlarını Türk resmine hemen uygulamak istemişler, bu ise Şevket Rado'nun da belirttiği gibi halkın resim sergilerine olan ilgisini azaltmıştır (Taş, 2001).

Ancak, Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından yönlendirmeli de olsa halkın ayağına inmek ya da halkın kendi geleneklerine ve geleneksel sanatlarına sığınma fikri 10'lar grubunu doğurmuştur.

Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından yönlendirilen grup üyeleri aynı zamanda onun akademi öğrencileridir. Bu dönemde Bedri Rahmi Eyüboğlu, vazgeçilmez bir kaynak olarak benimsediği halk sanatının öğrencileri tarafından sevilip benimsenmesine önayak olmuştur.



Şekil 183: Fikret Otyam, "Hünkar Hacı Bektaş-ı Veli", 1991, 120x120.

Türk Resim Sanatı'nda ilk kez bir grup sanatçı belli bir sanat anlayışı çevresinde toplanarak ortak bir sanat biçemi oluşturmaya çalışmıştır. Bu yönüyle bakıldığında On'ların birlikteliği, onları daha önce kurulan ressam birliklerinden ayıran önemli bir gelişme olarak nitelendirilebilir (Giray, 1993).



Şekil 184: Fikret Otyam, ”Mevleviler”, 1991.

O dönemde hocası Eyüboğlu tarafından henüz pişkin olmamasına rağmen gelecek vadeden Fikret Otyam, çok yönlü ve renkli yaşamına sayısız sergiler, derlemeler, kitaplar ve yayınları sığdırarak, sadece ressam yönüyle değil aydın kişiliğiyle de duayen ve usta unvanını almıştır.



Şekil 185: Fikret Otyam, ”Semah”, 1996

Ulaş Özdemir’le yaptığı bir söyleşide, “Geçen gün Arif Sağ ile oturuyorduk. Nedim ağabeyim de var. Arif Sağ beni gösterip;’ Nedim Ağabey biz bu adamı çok seviyoruz. Biz daha A diyemezken, bu adam Türkiye’yi sarsan Alevi röportajları yaptı” dedi.’ ben Yezidim be Arif” dedim. ‘Seni bin Alevi ye değişmem.’ dedi.” (Demirel, 1997: 296).



Şekil 186: Fikret Otyam, "Hz. Ali'nin Cenazesi", 1995.

Yukarıdaki anısını anlatırken aslında kendisinin bir Alevi olmadığına da dikkat çeker. Ancak resimlerine konu ettiği Alevilik ve Bektaşılık ile ilgili imgeleri unutturmamak ve yaşatmak adına kullandığını ifade ederek bir aidiyeti vurgulamak ister (Demirel, 1997).

Sanatçının, eşi Filiz Otyam'la beraber 1996 yılında Garanti Sanat Galerisinde açtığı sergide, Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli ve Hz. Ali tabloları, serginin en çok beğeni toplayan ve ilk başta satılan eserleri olarak ifade edilmiştir (Demirel, 1997). Otyam hakkında çıkan bu haber, ona, bu kültüre duyduğu sevginin, o kültüre ve inanca sahip insanlar tarafından verilen karşılığının bir nişanesi olarak da algılanabilir.

Otyam'ın sanatsal üretim sürecinde, gelenekselin ve buna bağlı imgelerin belirleyiciliği, yukarıda ismi geçen ressam kadar doğrudan ya da dolaylı olmaktan çok, onun Anadolu kültürlerine olan aidiyeti ile ilgili bir durumun sonucudur denilebilir. Onun, gazeteci, fotoğrafçı, ressam ve derlemeci kimliği, birbirinden ayrıışmadan, her alan birbirine ve sanatçının Anadolu insanına bakış ve yorumlayış biçimine hizmet etmiştir.

7.17. Ergin İnan

İnan, "Mesnevi", "İlyas Mektubu" ya da "Amos Mektubu" gibi çalışmalarında, kendisi için önem taşıyan bir dinsel simge ya da öykünün, belleğinde bıraktıkları olarak dinselliği resimlerine taşır. Burada İnan için belirleyici olanın, o imgenin resmini yapmak değil,

konuyu kendiyle özdeşleştirdiği yanlarıyla resmetmek olduğu gözlenir. Ergin İnan için yapıtlarında kullandığı eski kitap sayfaları ve yazı, yarattıkları dinsel çağrışımın ötesinde estetik birer öge olarak önem kazanmıştır (Giray, 2001).

İnan'ın yapıtına konu ettiği tasavvuf ise inanç boyutunda değil, Mevlana ile ilgili örneklerde olduğu gibi düşünce boyutundadır denilebilir. İnan'ın, okumadığı ya da okuyamadığı eski kitapların, inanç sınırları içinde olup olmaması, sanatçının üretim sürecinde, eserlerinde irdelediği sorunlar arasında hiçbir şekilde yer almaz

Buna rağmen 1989 yılında Ankara A.K.M de düzenlenen karma sergide İnan'ın eseri, onun deyimiyle; “Osmanlıca ve Arapça yazıları tabulaştırmış bir grup tarafından” tahrip edilerek sergiden kaldırılmıştır (Cumhuriyet, 15.3.1989). Bu saldırının sebebi ise, İnan'ın eski yazılar üzerine kurguladığı klasikleşen figür yorumlarından başka bir şey değildir (Giray, 2001).



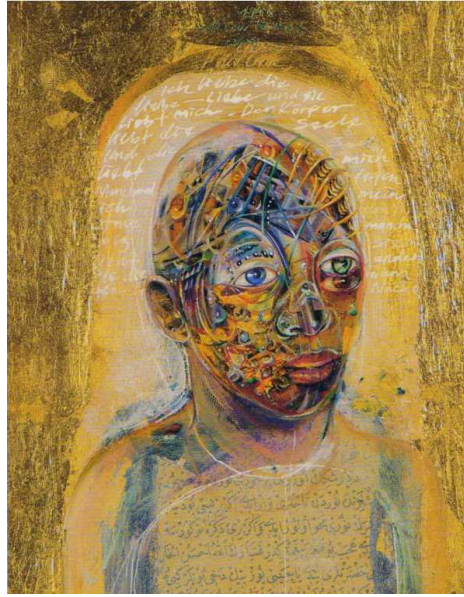
Şekil 187: Ergin İnan, Mevlanaya, Gravür, 1989.

İnan'ın yaşadığı üzücü durum, bu araştırmanın içeriği açısından önem arz etmektedir. Çünkü sanatçı, bu makûs olaydan sonra Mesnevi serisine daha çok önem vererek çalışmalarını bu yönde arttırmıştır. İnan'ın Mesnevi gravür dosyaları, bu kararlı gelişimin göstergesi olarak ortaya çıkan çalışmalar arasında önemli bir yer alacaktır.



Şekil 188: Ergin İnan, “Mesnevi”, Gravür, 1989, 78x51.

“Mesnevi serisi, her biri 150 adet basılan 100 baskı, 7 dosya hâline getirildi. Vahdet-i Vücut, tasavvuf ilkeleri, Tanrı, yaratılış, peygamberlik, çeşitli dinler ve inançlar gibi konuları Mevlana’nın coşkulu dünyasını, düşün yapısını, akılcı üslubunu yansıtan satırlarla örülü Mesnevi, İnan ’ın yapıtlarında yorumlanır.” (Giray, 2001: 198)



Şekil 189: Ergin İnan, “Mesnevi” Litografi, 1989, 60x41, British Museum/Londra.

İnan'ın Mesnevi serisi, desen ağırlıklı çalışmalardan oluşmaktadır. Bu desenler, birçok böceğin yüzey üzerindeki girift dağılımından oluşmaktadır. Arka planda ise Mevlana'nın Mesnevi'sinde yansıttığı temel görüşlerin özünü sunan simgesel anlatımlar yer almaktadır. Derviş Baba resimleriyle başlayan bu seri, Mesneviden alınan kesitlerle sürer. Mevlevi sarığı, çarkıfelek, yaratılış ve dinlerin simgeleri, yapıtların merkezinde anıtsal formlarda betimlenirler (Giray, 2001).

Ergin İnan'ın, araştırmanın konusunu ilgilendiren eserlerinden biri de 'Amos Mektubu'dur. Amos, İÖ.8 yüzyılda onun deyişlerinden ve gördüğü düşlerden yazdığı veya yazdırıldığı kıyamet bildirgesinden oluşan bir kutsal kitaptır.

Peygamber Amos, bu kitapta, putperestlik yapıp Baal ve Astarta tanrıları için tapınaklar yaptıran İsrail krallığının ve ona destek olan halkın Yehova'nın dininden uzaklaştığını, içine düştükleri zorbalık, rüşvet ve yoksul hakkı yeme gibi ahlâksızlıkların, İsrail oğullarının başına büyük bir felâket getireceğini sezmiş, ve bu durumu İsrail oğullarına açıklamış ancak Peygamber sözüne kulak asan olmamıştır (Montet, 2006).



Şekil 190: Ergin İnan, “Amos Mektubu”, 17 Parça Defter Kolaj, Yağlı Boya,1994.

İnan, her sayfası 17,5x 24.5 cm boyutlarında olan ve katlanarak bir defter haline gelen Amos Mektubu isimli çalışmasıyla sanatın, yüzyıllarca öncesindeki uygarlıkların yaşamlarına dair bilinmezlere ışık tutmaktadır denilebilir.



Şekil 191: Ergin İnan, “İlyas Mektubu”, El Yapımı Kağıt Üzerine Yağlı Boya, 1993

Ergin İnan’ın, İlyas Mektubu isimli çalışması ise onun 1993 tarihli sanat üretimlerine örnek alması açısından önem arz etmektedir. ‘İlyas Mektubu’, el yapımı kağıt üzerine, yer yer silinmiş ve okunamayan eski yazıların üzerine İnan’ın böcek yorumlarının dağıldığı bir kompozisyon olarak oluşmaktadır. Eserin merkezine yerleştirilmiş olan pervane böceği, maşuka âşık olmuş âşığın kendini kurban etmesinin sembolik bir anlatımı olarak duyumsanabilir.

İnan’ın yapıtlarında, insanın dünyada varoluşuna dair ipuçları ve onların yaşamlarını düzene sokan inanç sistemleri, isim olarak yerlerini almaktadır. Sanatçı varlığın anlamını, yaşam ve sonrasını çözümlemeye çalışırken, ayrıntılarda farklılık gösteren ancak tek Tanrı inancı çerçevesinde birleşen inanç sistemlerine vurgu yapmaktadır (Giray, 2001).

7.18. Mehmet Güleriyüz

Mehmet Güleriyüz Kazandığı devlet bursu ile resim ve litografi ihtisası yapmak üzere gittiği Paris’te Pont des art’daki performansını geliştirerek ilk heykellerini yapmaya başlamıştır. Sanatçı, taş baskı ve yüksek resim dallarında eğitim alarak 1975 yılında yurda dönmüş ve kendi atölyesinde sanat eğitimi dersleri vermiştir.

Güleriyüz kendi yaratım sürecinden başlayarak Hint-Moğol minyatürlerine uzanan bir

yoldan, deneyimlerini artırarak ilerlemiştir. Bu uzun yolun durakları arasında 3.yüzyıldan bir portre de 20.yüzyıl Türk resmi de yer alıyor. Sanatçının yaşadığı toplumla ilişkisinin yanı sıra evrensel düşünce akımlarından beslenen sanatçı figüratif olsun olmasın Doğu ve Batı resminde ortak bir kavrayışı yansıtıyor (İpşiroğlu, 2004).

Mehmet Güleryüz'ün resimlerindeki geleneksel sanatın izlerinin etkisini şu sözlerinden daha net anlıyoruz; “Akademi öğrenciliğimin ilk yıllarında(1958) Mehmed Siyah Kalem resimlerinden bazılarını, pek de başarılı olmayan siyah beyaz baskılardan görmüştüm. Aralarında kendi ustamızı seçmeye çalıştığımız önerilen ressamlar arasında siyahkalem adı yoktu o dönemde... Gördüğünüz resim size en çözülmez haliyle çarpmıştır...”



Şekil 192: Mehmet Güleryüz, İsimsiz.

“...60’lı yıllar Türkiye’de resmin kimlikle ilgili sorunlarının irdelendiği yıllardı. Resmi Türk resim seçkilerinin Avrupa’daki kimi sergilenmeleri sonrasında, tartışmalar bir yandan Türk resminin geleneğinin olmayışı üstünde yoğunlaşırken, Osmanlı minyatür sanatı, mimarisi ve hat sanatı biçim arayışlarının kaynağı olmaya başladı...”

Yazısına Topkapı Müzesi Kitaplığında bulunan Mehmed Siyah Kalem eserlerinden nasıl etkilediğini anlatarak devam eder öyle ki bu etki onun bugün yaptığı yağlı boya ve heykel çalışmalarında açıkça görünür. Siyah Kalemin demonları Gülerüz’ün hayvansı insanlarına dönüşmüştür (İpşiroğlu, 1994).

VIII. BÖLÜM

8. TÜRK RESİM SANATINDA GELENEKTEN YARARLANMANIN SANAT EĞİTİMİ AÇISINDAN ÖNEMİ

8.1. Anadolu Topraklarındaki Kültürel Miras

Bir topluluğu oluşturan insanların tutum, davranış ve duygularını tarihin belli bir noktasında somutlaştıran sanat etkinliği, kültürün en önemli öğelerinden biridir. Belli bir dönem ve coğrafyadaki düşünce yapısı, bilgi düzeyi ve toplumsal koşulları yansıtır. Bu nedenle sanat eserleri zamanın ruhunu anlamamıza yardımcı olur.

Erinç'e göre (2004: 26) kültür; bir topluluğu oluşturan bireylerin edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, gelenek ve göreneklerle her türlü beceri ve alışkanlıklardan oluşan karmaşık bir bütündür. Herhangi bir topluluğun oluşturduğu kültür, tarihsel süreçte hem kendi iç dinamikleri hem de başka kültürlerle girdiği etkileşim nedeniyle sürekli değişir ve dönüşür.

Anadolu, üzerinde barındırdığı toplumların, tüm kültür evrelerinin izlenebildiği bir toprak parçasıdır. Dolayısıyla insanlığın gelişim basamakları da, bu topraklarda incelenebilmektedir. Anadolu toprakları üzerinde doğan bir uygarlığın farklı yükselme aşamaları, başarı basamakları olmuştur. Bu durum, çağlara, doğal olanaklara, toprağın verimine, bitki örtüsüne göre değişmektedir. Anadolu uygarlığının değişik nitelikler göstermesi, bu sebeplerle kaçınılmazdır.

Anadolu uygarlıkları, çok farklı başarı ürünlerinden oluşan, binlerce yıllık yaratıcı eylemin getirdiği birikimle şekillenmiştir. Tüm bunlara bağlı olarak da, Anadolu'nun dünya tarihi, sanatı ve kültürü üzerindeki etkisi ortaya çıkmaktadır. Dünyada Anadolu'da yaşamış topluluklar kadar zengin bir mirasa sahip pek az coğrafya olduğu söylenebilir (Ayvazoğlu, 2011).

Toplumlar etkileşimler sonucu uygarlaşmıştır. Uygarlık, yöneldiği yeri aydınlatan bir ışıktır. Bu ışığın doğrultusunda ilerlemeyen toplumların varlığı geçici olmuştur. Bu tür toplumların ne kendileri ne de çevrelerine faydalı olduğu düşünülemez.

Anadolu uygarlıkları kendi kendini sınırlamadığı için dışa dönük özellik göstermektedir. Uygar toplumların sanat eserleri de, kendilerini bu şekilde ortaya koymuşlardır. Toplum ile sanat eseri arasındaki bağlantının önemi böylece ortaya çıkmıştır. Toplumlarda, öncelikli olayların insanları etkilediği, bu etkileşim ve birikimlerin sonucu, sanat eserinin özünün ortaya çıktığı görülür. Anadolu da tarih öncesinden itibaren günümüz sanatına bakıldığında; sanatın ortaya çıkışındaki etkileri, oluşumlarını, özelliklerini ve önemini görmekteyiz (Turani, 1974).

Milattan önce Anadolu’da büyük uygarlıklar önemli sanat eserleri üretmişlerdir. Söz konusu eserler Anadolu’nun sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel ve dini yaşantıları hakkında birçok ipucu vermektedir. Orta Anadolu’da 20.yüzyıldan beri sürdürülen kazı çalışmaları sonucunda çok sayıda sanat eseri ortaya çıkarılmıştır. Kazılarla ortaya çıkarılan bu sanat ürünleri Anadolu uygarlıklarının biçimini yansıtan eşsiz örneklerdir.

8.2. Tarihsel Süreçte Türk Kültürü ve Sanatı

Tarih boyunca değişmeye ve gelişmeye devam eden Türk kültürü, başka kültürlerle sürekli bir etkileşim içinde olmuştur. Türklerin İslam öncesi dönemde Orta Asya’da geliştirdikleri özgün kültürde Çin ve Hindistan gibi komşu ülkelerin kültürlerinden izler olduğu bilinmektedir (Erinç, 2004).

Türkler, İslamiyeti kabul edip batıya yöneldiklerinde İran kültürüyle tanışmışlar, Güneybatı’ya ulaştıklarında ise Arap kültürünün etkisi altına girmişlerdir. Orta Asya’dan getirilen öz, İslamiyetle farklı bir görünüm kazanırken yeni bir kültür bileşkesine ulaşılmıştır.

İslâmiyetle birlikte, özellikle Yunanca eserlerin Arapçaya çevrilmesi sürecinde kitap resimleri ve minyatürleri yaygınlık kazanmıştır. Bazı çevrelerin İslâm’da resmin yasak olduğunu savunmalarına rağmen kitap resmi ve minyatürler Ortaçağ boyunca çizilmeye devam etmiştir (Antmen, 2009).

Başlangıçta tercüme edilen eserlerin açıklanması için amacıyla çizilen bu eserler bir süre

sonra süsleme maksadıyla da yapılmaya başlanmıştır. Arapçaya çevrilen kitapların genellikle Hellenistik dönem eserleri olması nedeniyle ilk başlarda kitap resimlerinde Helen-Bizans etkisi baskın olmuştur. Ancak bu etkilenme tek yönlü olmamış Bizanslı, Kıptî ve Süryani sanatkarlar da Müslüman çizerlerden feyiz almışlardır. Moğol istilasının ardından Çin ve Orta Asya sanatının giderek etkinlik kazanması neticesinde Hellenistik üslup büyük ölçüde ortadan kalkmış ve yerini Uzak Doğulu gelenekler almıştır.

Kuban'a göre (2010: 7); İslam'ın Erken ve Ortaçağ dönemlerinde özellikle kültür alanında birleştirici bir rolü bulunmaktadır. Bu nedenle Türk sanatını etnik bir temele oturtmak mümkün değildir.

1071'den itibaren Anadolu'da karşılaşılan eski kültürler ve Bizans medeniyeti bu değişmeyi genişletmiş, ona yeni boyutlar kazandırmıştır. Türkler Haçlı seferleri sırasında Avrupalılarla karşılaşmış, Rumeli'ye geçip İmparatorluğu kurduktan sonra ise onlarla yan yana yaşamaya başlamışlardır (Erinç, 2004).

Tüm bu karşılaşmalar günlük yaşam alışkanlıklarından sanatsal formlara kadar geniş bir yelpazede Türk kültürünü etkilemiş ve büyük izler bırakmıştır. İtalyan sanatçı Centile Bellini Fatih'in portresini yapmak üzere İstanbul'a davet edilmiş, I. Mahmut Topkapı sarayının resimlerini Fransız sanatçılara sipariş etmiştir.

Kuban'a göre (2010: 11) İslam sanatındaki geometrik düzenlerin kökenleri Roma mozaiklerine kadar uzanmakta, Erzurum evlerindeki tavan kirişlemelerinin ilk örneklerine Helenistik çağda da rastlanmaktadır.

Her seferinde sanat üretiminin kendi iç dinamikleri ile çevresel faktörlerin kesişmesi yeni sentezlere yol açmış, sanat olayı bir zincirin halkaları gibi sürekliliğini korumuştur.

Türklerin kurduğu tüm devletlerde kültürel değişim, yönetici sınıfın girişimleri ile ivme kazanmıştır. Gerek devlet yapılanmasındaki değişiklikler, gerekse “Yüksek Sanat” oluşturma adına yapılan girişimler saray tarafından başlatılmıştır. Ancak ilişkiler sadece diplomatik düzeyde kalmamış, halklar da birbiriyle kaynaşmış, komşuluk etmiş, alışveriş yapmışlardır. Bu iletişim yöneticilerin zaten benimsemiş olduğu bazı alışkanlıkların ya da beğenilerin, yavaş yavaş halk tarafından da kabul görmesini kolaylaştırmıştır (Ortaylı, 2000).

Böylece Doğu'dan Batı'ya göç sürecinde Türk toplumu karşılaştığı tüm kültürlerle yeni

sentezler oluşturmaya devam etmiştir. Osmanlı döneminde saray çok uluslu çok kültürlü bir yapılanmayı benimserken halk da Rumlarla i içe günlük yaşamını sürdürmeye devam etmiştir.

Din faktörü sadece padişah ve çevresini değil, sıradan insanları da Arap kültürüne yaklaştırmıştır. İran sanatı ve edebiyatı Selçuklu döneminde olduğu kadar Osmanlı döneminde deretilen yapıtlarzerinde etkili olmuştur. Arapça ve Farsça’dan dilimize geçen kelimeler günümüzde de kullanılmaya devam etmektedir.

Çok geniş bir coğrafyaya yayılmış Osmanlı İmparatorluğu’nun içinde birbirinden farklı pek çok kültür, etnik grup ve inanış bulunmaktadır. Yüzyıllar boyunca bir arada yaşamayı başarmış, bu farklı dinlere mensup etnik grupların kültürleri, zamanla birbiri içinde eriyerek ortak bir Osmanlı kültür dokusunun oluşmasına neden olmuştur (Ortaylı, 2000).

Farklı etnik gruplara mensup ailelerin yaşam tarzları, yeme içme alışkanlıkları, müzik zevkleri ve adetleri giderek birbirine benzemiştir. Öyle ki Türkler, Rumlar ve Ermeniler arasında bazı kültürel formların kökeni ile ilgili tartışmalar halen devam etmektedir. Ortaylı’ya göre (2000: 17), farklılıklar ise dinsel olmaktan çok bölgesel ve ekonomik nedenlere dayanmaktadır. Sözgelimi Boşnak bir Müslüman ailede kadının statüsü, Musullu bir Hristiyan ailede yaşayan kadından çok daha serbest ve eşitlikçi iken, İstanbul’da yaşayan bir Ermeni aile, Avrupalı Hristiyanlardan ok Müslüman Türk ailesine benzemektedir. Birlikte geçirilen yüzyıllar, bu ailelerin yaşam tarzları ve adetlerini birbirine yaklaştırmıştır.

8.3. Osmanlı Devleti’nin Son Döneminde Batı ile Kültürel Etkileşimin Sanat Eğitimine Yansımaları

Osmanlı imparatorluğunun çöküş döneminde toprak kaybının hızla artmasızerine devlet yapılanmasını sorgulayan yöneticiler Batılılkeleri rnek alarak bir takım reformlar geekleştirmeye başlamışlardır. Öncelikli ihtiyaç kaybedilen toprakların geri alınması ya da daha fazla kayıp olmasını engellemek olduğu için de yenilenme hareketi askeri alanda başlamıştır (Tansuğ, 1993).

1793 yılında kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun’un programında desen ve usul- tersim (perspektif) derslerine yer verilmiştir. Önceleri bu dersler topçuluk, istihkam ve

haritacılık alanlarında öğrencilere teknik bilgi vermek için düzenlenmiş olsa da 1824'den itibaren resim dersi önem kazanmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde Batılı ülkelerle artan diplomatik ilişkiler daha fazla sayıda kişinin Avrupa kültürü ile tanışmasına neden olmuş, bir yandan devlet yapılanmasında değişikliklere gidilirken bir yandan Batılı yaşam alışkanlıkları ve kültürel sanatsal formlar yönetici sınıf aracılığıyla ülkemize taşınmaya başlanmıştır.

Ancak Tanzimat'tan itibaren bu sınıfın yaşam tarzında görünür hale gelen Batılı alışkanlıklar gündelik yaşam içinde örnekleri olmadığı için halk tarafından kolaylıkla benimsenmemiştir. Bunun sonucu olarak da Tanzimat'la birlikte başlayıp Cumhuriyet döneminde ivme kazanan Batılılaşma hareketi uzun bir süre dayatma olarak algılanmıştır. Cicioğlu'na göre (1985 :19), 19. Yüzyılda Batı ile Doğu'yu bir arada yaşama olgusu, her alanda ikilik yaratmış; eski ahlak / yeni ahlak, eski aile tipi / yeni aile tipi, eski terbiye / yeni terbiye gibi ayrımlar gündeme gelmiştir.

Batılı kültür formlarını benimseyen yönetici sınıf ile eskiden beri benimsediği alışkanlıklardan kopmak istemeyen halk kitleleri arasındaki mesafe giderek çoğalmıştır. Toplumun belirgin bir özelliği haline gelen değer kamaşası yönetici sınıf ve aydınları da etkilemiş; eski geleneklerle yetinmek istemedikleri halde Batılı değerlere de tamamen adapte olamamışlardır (Özsezgin, 1982).

8.4. Cumhuriyetin Kuruluş Döneminde Batılılaşma Programı ve Sanat Eğitime Yansımaları

20. yüzyılın başında Kurtuluş savaşından galibiyetle çıkan Türk ulusu cumhuriyeti kurmuş ve yüzyıllardır devam eden bunalım yerini büyük bir heyecana bırakmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun çürümeye yüz tutmuş ve çağın gerisinde kalmış olan kurumlarının yeniden yapılanması gerekmektedir. Cumhuriyetin kurucu kadroları, bir daha esaret noktasına gelmemek için sadece devlet kurumlarının değil, toplumsal yapının da topyekun değiştirilmesi gerektiğine inanmaktadır.

Rönesans'ın temelleri üzerine oturan aydınlanmanın ardından sanayi devrimini de gerçekleştiren Batı medeniyeti genç Türkiye Cumhuriyeti için iyi bir örnektir. İnanılması güç bir zafer kazanarak yoktan var olan bu toplum, ayakta kalabilmek için kültürel

dönüşümü gerçekleştirmeyi de başaracaktır (Ayvazoğlu, 2011).

Bu nedenle sadece devlet kurumlarını değil toplumsal yapıyı da değiştirmeyi hedefleyen inkılaplar köktenci bir tutumla uygulanmaya başlamıştır. Siyasi, ekonomik, hukuki ve toplumsal alanlar ile eğitim sisteminde pek çok düzenleme yapılmıştır.

Halifelik kaldırılmış kadınlara seçme ve seçilme hakları verilmiştir. Din ve devlet işleri birbirinden ayrılmış, medreseler kapatılarak millet mektepleri açılmış ve üniversite reformu gerçekleştirilmiştir. Türk Dil Tarih Kurumu kurulmuş ve güzel sanatlar alanında yeni düzenlemeler yapılmıştır. İsviçre’den örnek alınan Medeni Kanun, aile kurumunu yeniden düzenlerken, kılık kıyafet ve harf devrimleri toplumun geçmişle bağlarını koparmayı hedeflemiştir. Atatürk’ün de ifade ettiği gibi “amaç muasır medeniyetler düzeyine ulaşmaktır”.

Cumhuriyetin kurucu kadroları, çok sesli müzikle birlikte resim ve heykeli de inkılapların anlatılmasını ve yaygınlaştırılmasını sağlayacak, dolayısıyla zihni dönüşümü kolaylaştıracak önemli bir araç olarak görmektedir (Ayvazoğlu, 2011).

8.5. XX. Yüzyılın Başlarında Avrupa’da Sanat Eğitimi Veren Kurumlar ve Türk Sanatçılara Etkileri

Önemli bir kültür ögesi olan sanat, daha önce değinildiği gibi toplumsal değişimin de göstergesidir. Batı’da Rönesans’la birlikte gündelik yaşamla olan bağlarını güçlendiren sanat yapısı, içinde yeşerdiği toplumun kültürel birikimi, ekonomik standartları, refah düzeyi ve siyasi dengeleri hakkında izleyiciye çeşitli okumalar yapma imkanı sunmaktadır.

Toplumsal dengelerin değişmesi ve sınıf çatışmaları, sanatsal içeriği yönlendirirken, ekonomik gelişmeler ve refah seviyesinin artması sanatsal üretimi canlandırmıştır (Antmen, 2009).

Ancak her durumda sanat yapısı toplumun aynası olmaya devam etmiştir. Yükselen değerleri olduğu kadar toplumsal çöküşü de yansıtmıştır. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı dünya için çok önemli değişim ve dönüşümlerin yaşandığı, eski dengelerin bozulup yerine yenilerinin tesis edildiği bir devir olmuştur.

İnsanlık tarihinde uzun sayılabilecek bir dönem geçerli olan çok dinli, çok etnikli imparatorluklar dönemi artık sona ermiştir (Batur, 1992). Sanayi devriminin ardından

Avrupa kentlerinin görünümü tamamıyla değişmiştir. Elektriğin bulunması tramvay ve motorlu taşıtların yaygınlaşması, telefon ve telgrafın icadıyla iletişim ağının genişlemesi günlük yaşamı hızlandırırken, yeni oluşan işçi sınıfının banliyölerdeki kötü yaşam koşulları sınıfsal çatışmalara neden olmuştur (Antmen, 2009).

Değişen yaşam koşulları ve üretim biçimi bireyi yalnızlaştırmış, aile kurumu önemini yitirmeye başlamıştır (Krausse, 2005).

Böyle bir ortamda 1900'li yılların başında patlak veren Birinci Dünya Savaşı, hem zafer kazanan hem de yenilgiye uğrayan ülkelerde toplumsal kültürel değerlerin sorgulanmasına neden olmuştur. Sanatın tüm alanlarında olduğu gibi plastik sanatlarda da bu bunalımın izlerini görmek mümkündür (Turani, 1974).

Sanayi devriminin kent yaşamını kaosa sürüklediği bir dönemde çoğu kentsoylu olan İzlenimciler toplumsal gerçekliğe sırtlarını dönerek doğaya yönelmişler, ışığın nesneler üzerindeki etkilerinin resmini yapmışlardır (Cicioğlu, 1985). Onların eserlerindeki figürler sosyal birer varlık olmaktan ziyade estetik objedirler. Fovistler sadece resmin kendi gerçekliği ile ilgilenmişler; rengi, duyguları aktarmanın en önemli aracı olarak görmüşlerdir.

Toplumsal yaşamı ve sosyal bir varlık olarak bireyi resmetmedikleri gibi bunlar aracılığıyla resim yüzeyinde bir gerçeklik yansıması oluşturmak gibi kaygıları da olmamıştır. Onlar da gündelik yaşamın gerçeklerine gözlerini kapatmış görünmektedirler (Antmen, 2009).

Benzer bir noktadan hareket eden Kübistler de sadece resim yapmayı hedeflemektedirler. Ancak onlar, gündelik gerçeklikle resimsel gerçekliği birbirinden ayırmak için formu parçalamayı ve klasik resmin en temel ilkelerinden biri olan tek bakış noktasını kırmayı tercih etmişlerdir. Bunun için de Fovistlerin aksine renkten giderek uzaklaşmışlardır (Antmen, 2009).

Bu dönemde ürettikleri yapıtlarda sosyal gerçekliği en çıplak haliyle yansıtan sanatçılar Alman Dışavurumcuları olmuştur. Dinamik fırça darbelerini bir dışavurum aracı olarak kullanan bu sanatçılar akademik öğretiyi reddettikleri gibi burjuva değerlerine de saldırmaktadırlar. Ordu, okul, ataerkil aile gibi kurumların kabullenilmiş otoritesine karşı çıktıkları yapıtları, batı medeniyetinin içinde bulunduğu bunalımı yansıtmaktadır (Krausse, 2005).

19.yüzyılın son çeyreğinden itibaren yaklaşık elli yıllık bir süreçte Batı ülkelerinde etkili olan bu akımlar hiç kuşkusuz ait oldukları sosyo-kültürel yapı içinde son derece anlamlı olan sanat formlarıdır. Büyük bir değişimin sancılarını yaşayan Batı medeniyeti kendi içinde sorgulanmakta, toplumsal kurumların yeniden tanımlandığı bir süreçte bütün dengeler sarsılmaktadır. Böyle bir ortamda topluma sırtını dönüp yalnızca resmin kendi gerçekliği ile ilgilenmek sanatçı/bireyin içine kapanmasının yalnızlaşmasının ifadesidir (Tansuğ, 1997)

Fovistler ve kübistlerin resmin kendi gerçekliğine yönelmiş olmaları aslında sessiz sedasız verilen tepkiden başka bir şey değildir. Öte yandan kendi kültürüne duyduğu güvensizlik ve inanç kaybı, sanatçıyı ilkel toplulukların sanatsal formlarına yönlendirmiştir (Antmen, 2009).

Dışavurumcuların resimlerindeki çılgılık ise en az kullandıkları renkler kadar şiddetli olmuştur. Kuşkusuz bu sanat formlarının hepsinin de toplumda bir karşılığı bulunmaktadır. Klasik beğenin dışına çıktıkları için önceleri tutucu çevrelerden büyük tepkiler almış olsalar da halk tarafından kısa sürede benimsenmişlerdir. Çünkü bu modern yapıtlar onların içinde bulundukları durumun, dillendiremedikleri duygularının yansımasıdır. Dolayısıyla son derece gerçektir. Zaten, Fischer'in (1993) de ifade ettiği gibi çürüyen bir toplumda sanat eğer doğru sözlüyse çürümeyi de yansıtmak zorundadır.

Bu dönemde klasik-akademik anlayış da giderek sanat çevrelerindeki saygınlığını yitirmeye başlamıştır. Asıl tartışmalar birbiri ardına türeyen modern sanat akımları arasında olmaktadır. Daha yeni olanlar çılgın ya da vahşi olarak ilan edilirken, eskiyenler çağdışı, tutucu, sığ ya da geri olarak anılmaktadır. Ancak kısa bir süre sonra tüm avangard akımların takipçileri artmış ve akademikleşmekten kurtulamamışlardır.

Sanat ortamındaki bu hareketlilik ve beraberinde yaşanan büyük tartışmalar sanat eğitiminin dinamiklerini de etkilemiştir. 1648 yılında kurulan ve Fransa'nın en saygın sanat okulu olan L'Ecole des Beaux-Arts, Neo- Klasisizm ilkeleri çerçevesindeki akademik eğitim anlayışını sürdürmektedir (Tansuğ, 1996).

Ancak okulun katı tutumu, kız öğrencileri kabul etmemesi, giriş sınavlarının ağırlığı ve Fransızca dil barajının yüksek oluşu gibi nedenlerle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Paris'te özel sanat okulları açılmaya başlamıştır. Bu kurumlar arasında en ünlü olanı 1868'de kurulan Academie Julian'dır (Tansuğ, 1996).

Dünyanın her tarafından gelen kadın ve erkek öğrencileri kabul eden bu okulda gerek Osmanlı İmparatorluğu gerekse Cumhuriyet döneminde Paris'e gönderilen pek çok Türk öğrenci de sanat eğitimi almıştır.

Kadrosunda çoğunlukla klasik akademik anlayışı benimsemiş usta sanatçılar bulunduran Academie Julian'ın programı desen üzerine yoğunlaşmış ve özellikle de insan figürüyle doğadaki gerçeğin araştırılması önem kazanmıştır. Eğitim sisteminde geleneksel sanatsal değerlere karşıt bir düzenlemeye gidilmemiş olmasına rağmen öğrencilerin bireysel yönelimleri göz ardı edilmemiş, dışarıda bir hoca ve yeni biçimlenen herhangi bir grupla çalışmaları serbest bırakılmıştır (Gören, 1996).

Artun'a göre (2007: 265-266) kübizmi yücelten söylemin Fransa'da yaygınlaşmasıyla birlikte akademik köklerinden bir türlü kopamayan Academie Julian popülaritesini giderek yitirmiş, Türk öğrenciler Andre Lhote ve Fernand Leger'nin atölyelerine yönelmişlerdir. Kübizm ve Cezanne'dan etkilenen Andre Lhote (1885-1962), sert kenarlı geometrik bir figüratif resim tarzı geliştirmiştir (Öndin, 2008).

Tansuğ (1996: 183), Lhote'un kübizmi klişeleştiren akademik yönteminin sonraki sanatçı kuşaklar üzerinde büyük etkisi olduğunu ifade etmektedir. Frumet Tektaş ise anılarında André Lhote'un, 1922 yılında kurduğu özel akademide, akademik etüdler gerçekleştirdiklerini, Avrupa resminin çeşitli dönemlerinden kopyalar yaptıklarını; ancak öğrencilerin özgün çalışmalarda serbest bırakıldığını dile getirmektedir (Kazancıgil, 1993).

Paris'e giden Türk öğrencilerin en çok rağbet ettiği ustalardan biri de Fernand Leger'dir (1881-1955). 1924-1955 yılları arasında, Académie de l'Art Moderne (1924-1931), Académie de l'Art Contemporain'da (1933-1939), Yale University (1940-1945) ve Atelier Fernand Léger' de (1946-1955) resim dersleri veren Leger (Yoshii Gallery), İzlenimcilik ve Fovizm etkili ilk dönem resimlerinin ardından Kübizme yönelmiştir (Antmen, 2009).

Fernand Leger erken dönemlerinde Cezanne'nın ünlü sözünü kelimenin tam anlamıyla uygulayarak her şeyi küp, koni ve silindire dönüştürmüştür (Walther, 2000). Tüplere benzeyen figür/nesne soyutlamaları nedeniyle bir dönem "Tübist" olarak anılan sanatçı, Birinci Dünya Savaşı sırasında insanlardan sosyal olgulardan ve savaşın acımasız ve mekanik görünümünden etkilenerek makineleşmiş bir dünyada yer alan her şeyin resmini yapmaya başlamıştır (Antmen, 2009).

Leger'nin eserlerindeki güçlü kontrastlar savaş sonrasında giderek azalmış, yüzeysel olan

yerine hacmi olan geometrik unsurlar vurgulanmaya başlamıştır. Paletindeki parlak mavi, kırmızı, yeşil ve sarılar ise renklendirme unsuru olmaktan ziyade yapısal öğelere dönüşmüştür (Özdemir, 1997).

Fransa’da Andre Lhote, Fernand Leger ve Marcel Gromaire, Almanya’da ise Hans Hofmann öğretim sistemlerini resim sanatının temelinden başlatmış; desen gücü ve geometrik kuruluşu öğretilerinin merkezine koyarak, bütün modernist ve cesaretli eğilimlerine karşın klasizm kaygılarını da sürdürmüşlerdir.

Temel bilgilerin çağın estetiğine uygun şekillerde ele alınması gerektiğini düşünen bu ustalar için klasisizm, körü körüne bir tabiat kopyacılığından ibaret değildir. Nurullah Berk bu niteliklerinden ötürü onların bulunmaz değerinde hocalar ve yol göstericiler olduğunu ifade etmektedir (Çoker, 1979).

Almanya’da eğitim görenlerin etkilendiği ünlü hoca Hans Hofmann’ın 1915 yılında Münih’te açtığı Schule für Bildende Kunst’da canlı modelden desen ve resim çalışmalarının temel alındığı bir atölye programı uygulanmaktadır. Hem Alman, hem de Fransız görüşlerinden etkilenen; Whistler, Lorenzo Lotto ve Gauguin gibi farklı kaynaklardan beslenen Hofmann’ın öğretileri, düşünceleri ve yazıları hiç bir zaman, bir tek sanat akımına bağlı kalmamıştır.

Derslerinde Fransız Kübist’ler ve Fov’lar kadar Hegel, Wölfflin ve Goethe üzerinde de durmuş; teorilerini eski ustaların eserleriyle olduğu kadar, modern resimlerle de örneklendirmiştir. Matisse ve Kandinsky’den etkilenecek kendi özgün üslubunu oluşturan Hans Hofmann’a göre, resim sanatı doğanın bir taklidi olmayıp, doğadan esinlenmiş düşünce ve duyguların içgüdüsel ifadesidir. Rengi, güçlü bir plastik araç olarak gören Hofmann, her rengin yeni bir biçim yarattığını düşünmektedir (Dilmaç, 2011).

Sanatçı, "boşluk ve form arasındaki gerilim" üzerine kurulu kompozisyonlarında rengi “itip çekerek” boşluğu hareketlendirmiş ve bu yolla oluşan enerjinin yardımı ile resmin sınırlarını aşmayı başaramıştır (Walther, 2000). 1920’lerden itibaren akademik empresyonizmden giderek uzaklaşan Hofmann, kübizm ile inşacılık arası bir biçim dilini benimsemiştir. Nurullah Berk’e göre geometrik düzene çok önem veren sanatçı dengeli bir desen kurulumuna yönelmiştir (Çoker, 1979).

1923 yılından itibaren sanat eğitimi almak üzere Avrupa’ya gönderilen Cumhuriyet’in ilk kuşakları burada son derece hareketli bir sanat ortamı ile karşılaşmışlardır. Yukarıda sözü

edilen akademilere devam eden bu öğrenciler için müzeler büyük bir hazine olmuş; Batı resminin gelişim sürecini görme imkanı buldukları gibi klasik dönem ustalarından kopyalar da çalışmışlardır (Giray, 1997).

Onlardan dört ya da beş yıl süren eğitimleri boyunca bir yandan Batı'nın sanatsal formlarını öğrenmeleri bir yandan da Batı kültürünü özümsemeleri beklenmektedir. Aralarında Ernest Laurent, Lucien Simon, Paul-Albert Laurens gibi akademik anlayışta resim yapan sanatçılardan ders alanlar olmasına rağmen birçoğunun devam ettiği özel akademilerde hayranlıkla izledikleri hocaları; Fernand Leger, Andre Lhote, Hans Hofmann, Othon Friesz, Raoul Dufy ve Marcel Gromaire gibi kübist, fovist ya da dışavurumcu modern akımların takipçileridirler (Özdemir, 1997).

8.6. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Kültür Sanat Ortamı ve Milli Sanat Oluşturma Çabaları

Kültürel kodları Batı'dan çok farklı olan, bambaşka bir düşünsel süreçten geçen Türk toplumunda Cumhuriyet'in ilk yıllarında büyük bir heyecan ve düzen hakimdi. Kurtuluş Savaşı'nda büyük bir badire atlatılmış ve hayatta kalınmıştır. Bu nedenle de kendine güven ve geleceğe olan inanç had safhadadır. Cumhuriyet ideologları bilimsel bilgiyi dogmatik olandan üstün kılan aydınlanma düşüncesini, Fransız İhtilali ile yaygınlaşan özgürlük ve eşitlik idealini ve toplumun refah düzeyini arttıran Sanayi Devrimini örnek alarak çağdaş Türkiye'nin temellerini atmak istemektedirler.

Gerçekte Cumhuriyet aydınının Batı'ya baktığında gördüğü şey ile Türk sanatçısının oraya gittiğinde karşılaştığı durum aynı değildir. Genç sanatçılar Batı'da kapitalizmin toplumsal yapıda meydana getirdiği kaosla karşılaşmışlar ve bu kaosun sanatını görmüşlerdir (Artun, 2007).

Onlara yüklenen misyon genç Cumhuriyetin modernleşme yolunda kat ettiği yolun sanatsal ifadesini oluşturmaktır. Modern Türkiye'nin geçirdiği dönüşümü en iyi ifade edecek sanat biçiminin yine modern olması gerekmektedir.

Cumhuriyet yönetiminin gerçekleştirdiği inkılaplar ile kent merkezlerinde günlük yaşamın görüntüsü büyük ölçüde değişmiştir. Erkekler feslerini atarak şapka kullanmaya, kadınlarsa feracenin yerine tayyör giymeye başlamışlardır. Yer sofralarından kalkıp masada yemek

yemeye başlayan ev ahalisi artık kadın erkek bir arada oturup sohbet etmektedir. Latin alfabesine geçildikten sonra büyük bir okuma-yazma seferberliği başlatılmıştır. Artık kızlar da rahatlıkla okula gidebilmektedirler. Kadınlara verilen seçme ve seçilme hakları bu tarihlerde pek çok Avrupa ülkesinde bile bulunmamaktadır. Dini nikah yasaklanmış, erkeklere tek eşli yaşama zorunluluğu getirilmiştir (Ayvazoğlu, 2011).

Büyük kentlerdeki yönetici kesimin etrafında yoğunlaşan kitleler için Batıdan gelen ya da aktarılan her şey sorgulanmadan kabul edilmelidir. Bu nedenle Cumhuriyetin ilk yıllarında İstanbul ve Ankara’da düzenlenen sergilere giden izleyiciler zaman zaman modern sanat eserlerine boş gözlerle bakmışlar, bazen de sanatçılara anlamsız gelen sorular yöneltmişlerdir. Malik Aksel’in “Sanat Hayatı: Resim Sergisi’nde 30 Gün” adlı kitabında kitlelerle sanatçılar arasındaki bu kopukluğa dair sayısız anekdot aktarılmıştır (Özsezgin, 1981).

Dördüncü İnkılap sergisi ile gündeme gelen Devlet- Sanat- Sanatçı ilişkileri ve “Milli Sanat” konularındaki tartışmaların ardından D Grubu sanatçıları ve Müstakiller, bazı devlet yöneticileri ve aydınlar tarafından eserlerindeki biçim içerik uyumu ya da uyumsuzluğu nedeniyle eleştiriler almaya başlamışlardır. Onlara göre bu yapıtlar halk tarafından anlaşılamadığı gibi Türk İnkılabını Batılı formlarla anlatmak da mümkün değildir (Ayvazoğlu, 2011).

Müstakillerin 4. Sergisi üzerine İstanbul’da yayınlanan gazetelerden birinde Elif Naci, sanatçılara, “Vatandaş Türkçe konuş” diye seslenmektedir (Tansuğ, 1993: 169).

Sanat ve Edebiyat Gazetesi’nin 21-24 Mayıs 1947 tarihli nüshasında yer alan “Yeni Resim Üzerine Tartışmalar” başlıklı yazısında Malik Aksel, “Fransa’da Mont Parnasse’ ta çıkan sanat akımlarını derhal benimseyerek Fransız ressamlarına bile parmak ısırtacak aşırılıkta resimler yapan ve kendilerinden başkalarını ressam bile saymayan yerli Matisseler, Picassolar, yeni başladığımız resmi ona alışmak üzere olduğumuz bir sırada bambaşka bir istikamete götürerek bir gelişmenin önünü kesmişlerdir.” demektedir (Ayvazoğlu, 2011: 98).

Türk resminin temelini yazıya dayandığını belirten Aksel, halkın beğeneceği eserlerin de yazı gibi açık ve net olması gerektiğini dile getirmektedir (Ayvazoğlu, 2011).

D Grubu üyelerinden Nurullah Berk ise grup üyelerinin ilk zamanlarda batı akımlarının etkisinde kalmalarını bir zayıflık değil; oluşumun zorunlu bir evresi olarak görmekte, türlü

düşüncelerin çarpışmasının sanat yaşamına yeni değerler kazandıracağını ve süreç içinde özgün bir dil oluşturulabileceğini belirtmektedir (Özdemir, 1997).

Böyle bir tartışma ortamında artık sanatçıdan beklenen, çağdaş Türkiye'nin sosyal-kültürel değerlerini yansıtacak -batılı normlara uygun olmakla birlikte- özgün bir sanatsal dile ulaşmasıdır. Bunun için ise yerel konulara yönelmek yeterli değildir.

Önceleri resimlerinde dans eden çiftler, bale yapan kız çocukları, zarif kadın portreleri gibi modern yaşamın güzelliklerini yansıtan sanatçılar, Devlet'in "Milli Sanat" oluşturma idealiyle düzenlediği İnkılap ve Devlet Resim Heykel sergileri gibi etkinlikler nedeniyle Atatürk İlkeleri ve İnkılaplar, Cumhuriyet'in faziletleri gibi konulara yönelmişlerdir (Tansuğ, 1993).

Kübit ya da dışavurumcu bir biçim dili kullanarak yaptıkları resimlerde kitap okuyan köylüler, omuz omuza çalışan kadın ve erkeklerin yanı sıra, Kurtuluş Savaşı sırasında gösterilen kahramanlıklar ve genç devletin sanayileşme yolunda yaptığı atılımlar da görselleştirilmektedir.

Biçim dili ne olursa olsun bu eserlerin konusu cumhuriyetin yükselen değerleridir. Yukarıda sözü edilen etkinliklerde sergilenen resimlerin hepsi kurtuluş mücadelesini başarıyla tamamlamış ve yoktan var olmaya çalışan bir toplumun heyecanını yansıtmaktadır.

Böyle bir dönemde Türk sanatçılarının içinde yaşadıkları toplumda olup bitenlere duyarsız kalmaları mümkün değildir. 1930'lu yıllardan itibaren Müstakiller ve D Grubu sanatçılarının kültürel iklimi yansıtan içeriği, Batı'lı tekniklerle yorumlama çabaları özgün Türk resmi oluşturma yolunda atılan ilk adımlardır.

Özsegin'e göre (1981: 63), Batı'lı modernist ustaları taklit ederek başlayan gelenekle çağdaşı sentezleme çabaları, 1940'lı yıllara doğru güncel akım ve eğilimlerden beslenerek kendi benliklerini ve kişiliklerini bulma konusunda ortak bir endişeye dönüşmüştür.

Paris'te Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde eğitim alan Cemal Tollu, Türkiye'ye döndükten sonra Anadolu'ya özgü konuları, geometrik formların ağır bastığı bir anlayışla ele almıştır (Tansuğ, 1993). Hacimsellik sorunları üzerinde yoğunlaşan Tollu'nun figürlerinde Hitit heykel ve kabartmalarının etkileri görülmektedir (Öndin, 2008).

Yöresel beğeniye uygun düşecek çözüm arayışı içinde olan sanatçılar, sağlam kuruluşa ve

yapısal bütünlüğe dayalı üslup yaklaşımlarıyla 1930'larda başka ressamalara da esin kaynağı olmuşlardır (Tansuğ, 1993).

1915'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ne giren Cevat Dereli, Hikmet Onat atölyesinde eğitim almıştır. 1924 yılında Paris'e giderek Academie Julian'da Paul Albert Laurens atölyesinde çalışmalar yapan Dereli 1928'de yurda döndükten sonra gerçekleştirdiği resimlerde, ulusal yöresel olma kaygısından uzak, doğal bir içtenlikle köy yaşamını betimlemiştir (Giray, 1997).

Doğadan esinlenen Dereli, kimi zaman balıkçıların yaşamına eğilmiş, dalyanları, balık ağlarını toplayan balıkçıları ve balıkçı dükkânlarını, kimi zaman tarlada çalışan köylü kadınları, kimi zaman da ıssız kıyı görüntülerini ele almıştır. Sanatçının ilk dönem çalışmalarında, birbirini kesen sert çizgiler ve espas arayışları ile kendini hissettiren kübist ve inşacı eğilim, sonraki resimlerinde azalmış ve yerini hafif çizgi ve leke düzenlerine bırakmıştır (Tansuğ, 1993).

Refik Epikman, 1918'de girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuş, 1924'te Avrupa sınavını kazanarak gittiği Paris'te Julian Akademisi'ne kaydolarak Paul Albert Laurens atölyesinde eğitim görmüştür (Giray, 1997).

1928'de İstanbul'a dönen Epikman'ın eserlerinde desen, hacim, mekan kaygısına dayalı, inşacı bir anlayış hakimdir. Sanatçının tüm resimlerinde ışık ve renk değerlerinin dağılımıyla vurgulanan nesnel değerler ve üç boyutlu mekan içinde algılanan devingenlik arayışları dikkati çekmektedir (Giray, 1997).

Şeref Akdik, 1915 yılında girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde önce Ömer Adil daha sonra da İbrahim Çallı'dan ders almıştır. 1924 yılında Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gönderilmiş, Academie Julian'da Paul Albert Laurence atölyesinde çalışmaya başlamıştır. 1928 yılında yurda dönen Akdik, resimlerinde sık sık ele aldığı doğa görünümüleri ile izlenimci anlayışı benimsemiş görünse de biçim sorunlarına cesaretle yönelmiştir (Özsezgin, 2010).

Cumhuriyetin ilk yıllarında Anadolu folkloruna yönelen Malik Aksel'in asıl ilgi alanını kent yaşamının değişimi içinde gözlemlediği konular oluşturmaktadır (Tansuğ, 1993). İzlenimci Alman ressamlardan etkilenen Aksel, kendi gerçekliğine dönüşen resimlerinde, çağdaş Türk yaşamından sahneleri, geleneksel kültür izlenimlerinin kaybolmadığı ortamlar içinde göstermiştir (Özsezgin, 2010).

Resimsel kaligrafinin Türk tasavvuf düşüncesi ile ilişkisini araştıran Malik Aksel, resimlerinde batılı bir biçim dilini benimsemiş; izlenimcilikle dışavurumculuk arasında gidip gelen bir yelpazede eserler üretmiştir. Tansuğ tarafından (1993:177) İstanbul folklorunun araştırmacı ressamı olarak nitelendirilse de bu tutum konu yaklaşımından öteye geçmemiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1927'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş, Nazmi Ziya'nın atölyesinde iki yıl çalıştıktan sonra Paris'e gitmiştir. 1932'de Paris'e ikinci gidişinde Andre Lhote atölyesine devam etmiştir. Matisse ve Duffy'den etkilenen Eyüboğlu 1940'lar boyunca renkçi bir anlayışla manzara ve portreler gerçekleştirmiştir (Özsezgin,2010). 1940'ların sonlarından itibaren ritmik çizgilerle figürü stilize ederek Anadolu el sanatlarındaki motiflerle birleştirmiştir (Özdemir, 1997).

Worringer'in mutlak sanat istemini her sanat yaratmasının ilk ögesi olarak gören anlayışına göre, Müstakiller ve D Grubu'na üye olan bazı sanatçıların kübist ve dışavurumcu eğilimleri biçim-içerik ilişkisi bağlamında ikilemler taşımaktadır. Çünkü uygar insanın gelecek ve yaşam karşısında hissettiği huzursuzluğun ifadesi olan soyutlamacı yaklaşım sözü edilen sanatçıların eserlerinde yaşamı olumlamak için kullanılmıştır. Dans eden çiftler, bale yapan çocuklar ve zarif kadın portreleri modern yaşamın güzelliklerini yansıtırken, üretim ilişkileri içinde betimlenen sokak satıcıları ve köylüler geleceğe güvenle bakan emekçi insanların mutluluğunu dile getirmektedir (Tunalı, 1992).

Worringer, sanat tarihindeki soyutlamacı yönelimleri uygar insanın gelecek ve yaşam karşısındaki huzursuzluklarının biçimlenişi olarak açıklarken, ilkel toplumların soyutlamacı tavrıyla batı sanatındaki soyutlamaların çıkış noktasının farklı olduğunu dile getirmiştir. İlkelerde soyutlama içtepisi, bilinmeyen karşısındaki korkudan kaynaklanırken, modern insanın sahip olduğu bilgi, içinde yaşadığı dünyada kendini yitik ve çaresiz hissetmesine neden olmaktadır.

Modern sanatçı nesneyi, soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılmakta ve böylece görünüşler dünyasında sınımlanacak bir huzur noktası bulmaktadır (Worringer, 1983).

Öte yandan Worringer'in doğaya yönelik, doğayla mutlu bir ilgi kurmak isteyen natüralist sanat yaratımlarını açıklamak için ortaya attığı özdeşleyim kavramı Cumhuriyet aydınlarının Çağdaş Türk sanatı oluşturma yolundaki beklentilerine uygun üslup arayışlarına cevap vermiştir.

8.7. Cumhuriyet'ten Günümüze Sanat Tarihi Eğitimi ve Gelenekten Yararlanma Açısından Önemi

İnsan, duygularıyla ve manevi değerleriyle bir bütündür ve yaradılışı gereği hayatın her aşamasında sanata yönelmektedir. Sanatsal üretimler de öncelikle kişilerin sonra da büyüyerek toplumların simgesi haline gelmektedir. Sanat eserleri bir toplumun, dünya üzerinde varlığını ispat eden ve tarihi geçmişini simgeleyen kültürel değerlerdir. Bu kültürel değerlerin tanınmasında ve devamlılığın sağlanmasında sanat tarihinin ve eğitiminin yeri büyüktür.

Sanat tarihi eğitimi ile insanda köklü bir kültür birikimi oluşturulmakta, çevresine ve geçmişine duyarlı nesiller yetiştirilmektedir. Buna rağmen, Türkiye'de sanat tarihi eğitimi, 20.yy başlarında önem kazanmıştır. Kısa zaman içinde üniversite ve ortaöğretim kurumlarında sanat tarihi eğitime ağırlık verilmiş ancak yeterli olmamıştır (Özdemir, 1997).

Türkiye gibi tarihi eserleri ve kültürel geçmişi zengin olan bir ülkede, ortaöğretim kurumlarında sanat tarihi derslerinin önceleri zorunlu, sonradan seçmeli ders haline gelmesi kaygı vericidir. Oysa tarih boyunca insanın yaratıp geliştirdiği sanat eserleri, ait olduğu toplumun kültür hazinesini oluşturmaktadır. Bunların öğrenilmesi milli şuuru uyandırır ve destekler. Aynı zamanda bu bilinç, kültür varlıklarının korunması ve sonraki nesillere aktarılmasını sağlar (Aslanapa, 1995).

Cumhuriyet Türkiye'sinde gelişen kültürel politikalar ve toplumların kültürel geçmişi ile var olma bilinci sanat tarihine ağırlık verilmesine neden olmuştur. Bir ulusu var etme çabası içinde, sanat tarihi ve mimarlık tarihi disiplinleri araçsal olarak gündeme gelmiştir. Modernleşme sürecinde olan bir ulusun; Ulusalçı ideolojiyi geliştirebilmesi için tarihini belgeleyen sanatsal ürünlerinin varlığını kanıtlaması gerekmektedir ve bunun için sanat tarihi ile ilgili çalışmalara başlanmıştır (Batur, 2002).

Cumhuriyet öncesinde Osmanlı'ya baktığımız ise tarih anlayışı içinde, zamanın belirli olaylarını belgeleme amacıyla tutulan kayıtların doğal olarak bir sanat tarihi anlayışını ortaya çıkardığı görülmektedir (Cezar, 1998). Bu dönemde, sanat tarihin konusunu oluşturacak malzemenin, sadece önem verilen eşyanın toplanması yaklaşımıyla saraylarda saklandığı, tekke ve dergâhlarda etnografik eserlerin dikkatle korunduğu, Osmanlı padişahlarının Bursa ve Edirne'deki saraylarında birer hazine dairesi olduğu ve buralarda

zengin ve seçkin koleksiyonlar bulunduğu bilinmektedir (Mülayim, 1994).

Ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme ve çöküş döneminde, sanat tarihi, müzecilik ve sanat eserlerini sergileme batılı bir anlayışla yapılmaya başlanmıştır. Osmanlı'da, 16. yüzyılın ikinci çeyreğinden başlayarak, imparatorluğun sonuna kadar faaliyette bulunan Ehl-i Hiref Teşkilatı, sanat ve sanat tarihi açısından dönemin en önemli kuruluşudur. Bu teşkilat içinde, İmparatorluğun çeşitli yörelerinden gelen, birçok sanatçı ve zanaatkar sanatsal çalışmalarını sürdürmekteydiler. Diğer taraftan zamanın belli olaylarını belgelemek amacıyla hazırlanan, tarihçi Gelibolu'lu Ali Efendi'nin eseri ve Mustafa Sai Çelebi'nin (ölümü: 1004) Tezkiret-ül-Bünyan'ı sanat tarihi açısından büyük önem taşımaktadır.

16.yüzyıla ait bu iki çalışmada, sanat konularına yer verilmiştir. Ayrıca Tarihçi Hoca Sadeddin Efendi'nin istek üzerine 1586'da hazırlamış olduğu 'Menakıb-ı Hünerveran' adlı eseri sanat konularının işlendiği bir eserdir (Cezar, 1998).

III. Murat'a takdim edilen bu kitapta; Osmanlı hattat, nakkaş-ressam, müzehhib ve mücellidler tanıtılmıştır (Ayvazoğlu, 1989). Sanat konusunun doğrudan işlendiği Cafer Çelebi'nin 'Risale-i Mimariye'si 17.yüzyılın en önemli eserlerindendir. Risale-i Mimari, Sultan Ahmet Camii'nin mimarı Sedefkâr Mehmet Ağa'nın yaşamı, o dönemin mimarlık ve inşaat terimlerine ilişkin bilgiler vermesi bakımından önemli kaynak eser durumundadır (Cezar, 1998).

Ayrıca, 17. yüzyılın mimari eserleri, şehirleri ve kasabalarını tanıtan, dönemin sosyal ve kültürel yaşantısı hakkında pek çok bilgi veren Evliya Çelebi'nin (1611-1682) Seyahatname'si sanat tarihi araştırmalarında yol gösterici bir kaynaktır. Lale Devri'nde kendini gösteren batı etkisi ise sanat ve sanat tarihi alanında yeniliklerin yaşanmasına neden olmuştur.

III. Selim (1789-1807) devrinde açılan Mühendishane-i Berri Humayun'da (1795) ve II. Mahmut (1808-1839) döneminde kurulan Mekteb-i Harbiye'de (1834) resim derslerinin müfredat programına alınması bu yeniliklerin başında yer almaktadır (Ayvazoğlu, 1989).

19.yüzyılın ilk yarısında sanat eserlerimizin korunması ve sergilenmesi amacıyla müzeler açılmaya başlanmıştır. Bu amaçla Aya İrini Kilisesi müze haline getirilmiş (1846) ve 1869'da adı Müze-i Humayun adını almıştır. 1881'de bu müzenin başına Osman Hamdi Bey getirilmiş ve 1910 kadar bu görevine devam etmiştir (Mülayim, 1994).

Batı'ya hukuk eğitimi için gönderilen fakat resim eğitimi olarak yurda dönen, Türkiye'de müzeciliğin ve arkeolojinin temellerini atan Osman Hamdi Bey (1842-1910), arkeolojiye büyük hizmetler vermiştir ve neo-klasik tavrıyla ressam olarak da önemli eserler bırakmıştır. Bugünkü 'Arkeoloji Müzesi' (1805) Osman Hamdi Bey'in çalışmalarıyla kurulmuştur (Mülayim, 1994). Ayrıca Osman Hamdi Bey, Türk resmi için bir dönüm noktası sayılan Sanayi-i Nefise Mektebi'ni de (1882) kurmuştur. Bu okulda sanat tarihi dersleri şeklen verilmeye başlanmış ve hocalığını da Y.Aristoklis (1831-1889) yapmıştır (Cezar, 1973).

Bu tarihlerde aydınlar arasında estetik ile ilgili değerlendirmeler yapılmakta ancak sanat tarihi ile ilgili somut bir çalışma bulunmamaktadır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açıldığı 1883'ten 1908 tarihine kadar düzenli bir sanat tarihi eğitimi de söz konusu olmamıştır (Kazancıgil, 1993).

Osman Hamdi Bey'in, sanat tarihi açısından önemli diğer bir çalışması ise 'Asar-ı Atika Kanunu' nu çıkarmasıdır (Gülensoy, 1995). Bu şekilde, Avrupalı sanat tarihçi ve arkeolog tarafından yapılan tarihi eser kaçakçılığı önlenmek istenmiştir.

Sanat eğitiminde, II. Meşrutiyet (1908-1918) dönemi ayrı bir önem taşımaktadır. Fikir ve edebiyat alanında yaşanan yenilikler ve milliyetçi söylemler sanat tarihini de etkilemiştir. Bu dönemde yayın hayatına başlayan 'Dergah' Mecmuası'nda Osman Hamdi Bey'in damadı Vahid Bey (Mehmet Vahid 1873-1931) 'Sınaat' başlıklı yazılar yazmaya başlamıştır. Bu yazılarıyla Yunan, Roma ve Batı sanatlarını Türklere tanıtmak istemiştir. Düyun-u Umumiye İdaresi'nde mektupçu olan Vahid Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1908- 1931 yılları arasında sanat tarihi dersleri vermiş ve bunu kendi hazırladığı program üzerinden 25 sene hiç aksatmadan yapan ilk kişi olmuştur (Kazancıgil, 1993).

Türk sanatı tarihi araştırmalarına gerçek anlamda eğilen ilk kişi Celal Esat Arseven'dir. 1909'da Paris'te Fransızca yayınladığı 'Constantinople de Byzance a Stanboul' adlı eserinde Türk sanatına, ayrı bir bölüm halinde yer vermiştir. Bu eser 1912-13'te İstanbul'da Türkçe olarak yayınlanmış ve bunu takip eden çalışmaların sonunda 1956'da Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yayınlanan 'Türk Sanat'ı adlı üç ciltlik eser meydana getirilmiştir (Ayvazoğlu, 1989).

Türk sanatı açısından önemli diğer bir gelişme ise, bu dönemde, Evkaf Nazırı Hayri Efendi tarafından 'Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin (1913-14) açılmasıdır. Evkaf kurumlarındaki en güzel eserlerin bir araya getirildiği müze, bugün "Türk İslam Eserleri Müzesi" dir.

Osman Hamdi Bey'in küçük kardeşi Halil Edhem Bey (1861-1938), yazdığı makaleler ve 'Topkapı Sarayı' (1931), 'Yedikule' (1931), 'Camilerimiz' (1932) adlı kitaplarıyla sanat tarihine önemli hizmetlerde bulunmuştur. Ayrıca sanat eserlerini korunması konusunda da hassas davranmış; Abdülhamit Sebili'nin, Karamustafa Paşa Medresesi ve Sebilinin yıkılmasını engellemiştir. Sikkeler ve kitabeler hakkında önemli çalışmalar yapan Halil Edhem Bey'in oğlu İsmail Galip de Nümizmatik konusunda değerli eserler vermiştir (Mülayim, 1994).

Türk sanat tarihçilerinin benlik ve kişilik aradıkları bir devrede, kronolojik saptamalarıyla J. Strzygowski (1862-1941), sanat tarihi araştırmalarında önemli bir yere sahiptir. Viyana Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü'nün müdürlüğünü yapan bu araştırmacı Türk Sanatının önemini vurgulamış (Mülayim, 1994) ve Türkiye'deki sanat tarihi araştırmalarına yeni bir yön kazandırmıştır. J. Strzygowski, göçebe sanatı hakkında yaptığı çalışmalarda Türk sanatının kökenlerini de araştırmıştır (Diez, 1947).

Görüldüğü gibi, 19. yüzyılın sonları ve 20.yüzyılın başlarında Türk bilim hayatı çoğunlukla batılı etkiler altında gelişmiştir. Bu dönemde, iyi durumda olan Türk-Alman ilişkileri sonucu sanat tarihi alanında da hızlı gelişmeler yaşanmıştır (Mülayim, 1994). Avrupa'da etkili olan belgencilik özelliği taşıyan Viyana Ekolü, Türkiye'deki sanat tarihi anlayışını da şekillendirmiştir (Mülayim, 1994).

Cumhuriyet'in ilk on yılında uygulanan eğitim ve kültür politikasına bağlı olarak sanat tarihi alanındaki çalışmalarda hız kazanmıştır. Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı Eski Eserler Müdürlüğü oluşturulmuş ve birkaç yıl içinde Türkiye'nin çeşitli yörelerinde müzelerin kurulmasına başlanmıştır.

1924'de, Topkapı Sarayı onarılarak ziyarete açılmış, 1927'de Ankara Etnografya Müzesi kurulmuş, Süleymaniye'de Evkaf-ı İslamiye Müzesi, Türk İslam Eserleri Müzesi adıyla yeniden düzenlenmiş ve Ayasofya Camii müzeye çevrilmiştir (1934). Ayrıca, Konya, Bursa, Adana, Manisa, İzmir, Kayseri, Afyon, Antalya, Bergama ve Edirne gibi şehirlerde müzeler açılmış ya da mevcut olanlar geliştirilmiştir (Buyurgan, 2001).

Gazi Mustafa Kemal Paşa bu alanda çalışmaların hızlanması için talimatlar vermiş ve müzeci, kazıbilimci (arkeolog) yetiştirilmesi için Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi konusunda yönerge hazırlatmıştır (İnan, 1981). Bu dönemde Avrupa'ya gönderilen birçok öğrenci döndükten sonra sanat ve sanat tarihi alanında hizmetler vermişlerdir.

Ayrıca, Türk Tarih Kurumu'nun kurulması 1931 ve 1932 yıllarında düzenlenen tarih kongreleri tarih araştırmalarını hızlandırmış, hatta 1932 'deki kongrede tarihi eserlerden oluşan bir sergi düzenlenmiştir. Toplumların tarihi ve tarihi eserleriyle var olma bilinci gelişirken, bir taraftan kazılar ve araştırmalar yapılmakta, bir taraftan da sergi ve gelişen müzecilik anlayışı ile Anadolu'da ki tarihi eserler belgelenmekteydi. Böyle bir ortamda, sanat tarihi eğitimi de şekillenmeye başlamış ve bu alandaki çalışmalara hız verilmiştir (Batur, 2002).

Sanat tarihi eğitiminin başlangıcı konusunda Eyice (2003: 78) ise şunları söylemiştir; “Bizde 19.yy'ın ortalarından itibaren denenmeye başlanan batılı sisteme göre eğitim ve öğretim ancak ana konuları öğretmeye gayret etti. Dolayısıyla yurdumuzda Osmanlı döneminde sanat tarihi öğrenimi hiçbir vakit olamadı. 1870'e doğru Viyana'da açılan uluslararası büyük bir sergi dolayısıyla Sadrazam Ethem Paşa'nın isteği üzerine içinde çok sayıda çizimler ve resimler olan Osmanlı mimarisi hakkındaki büyük kitap, bizde ilk sanat tarihi denemesi olarak tarihi bir aşamaya işaret eder. Bundan çok sonra tanınmış bir ressam Zekai Paşa “Mübeccel Hazine” başlığı ile küçük bir kitap yayımlandı. Buna bizde yazılan ilk sanat tarihi denemesi denilebilir.”

Yine eski yazı ile Türk sanatına dair genel bir kitap 1927 yılına doğru Celal Esad Arseven tarafından yayımlanmıştır (Eyice, 2003). 1930 yıllarına doğru Fransız Prof. A. Gabriel, bir yüksek öğretim kurumu olan Darü'l-fünun'da (İstanbul Üniversitesi) Türk Mimarlık Tarihi dersleri vermeye başlamıştır. Fransızca olan bu dersleri sonra üniversite kütüphanesi müdürü olan Fehmi Karatay Türkçe'ye çevirmiştir (Eyice, 2003).

Cumhuriyetin ilk yıllarında sanat ve eğitim alanda yetişmiş eleman azlığı nedeniyle pek çok eğitimci ve araştırmacı yurt dışından getirilmiştir. Bundan dolayı, Türkiye'de genel eğitim kadar sanat tarih eğitimi de Fransa, İngiltere ve Almanya'nın etkisinde gelişmiştir (Buyurgan, 2001).

Özellikle İstanbul Üniversitesi (İstanbul Darülfünun) kurulurken yabancı profesörlerden yararlanılmıştır. Nitekim 1933-34 ders yılında özellikle İstanbul Üniversitesi'nin çeşitli fakültelerinde ve Ankara Üniversitesi'nde yabancı profesörler eğitimde görev almışlardır.

Darülfünun, Atatürk'ün isteği üzerine 1933'te yapılan büyük reform hareketinde, batılı bir sisteme göre yeniden düzenlenmiş ve İstanbul Üniversitesi adını almıştır. Aynı yıl Edebiyat Fakültesi'nde Arkeoloji Bölümü de kurulmuştur. Bu bölümde yalnız arkeoloji

değil sanat tarihi dersleri de verilmiştir. Önceleri başına bir Alman uzman olan Prof. H.Bossert getirilmiş, sonraki yıllarda bu dal, Almanya’da arkeoloji üzerine doktora yapmış olan Prof. A. M. Mansel’in idaresine geçmiştir. Bossert ise yeni kurulan Ön Asya ve Kùltürleri bilim dalının başkanı olmuştur. (Cezar, 1983).

Aynı üniversitenin Edebiyat Fakùltesi’ndeki ilk Sanat Tarihi kürsüsü 1943 yılında Viyana Üniversitesi’nden Profesör Dr. Ernst Diez (1878-1962) ve Oktay Aslanapa tarafından kurulmuştur.

Avusturyalı ve Alman profesörlerin önderliğinde Türkiye’de kurulan bu ilk Sanat Tarihi Bölümü’ndeki eğitim daha çok, Türkiye’deki sanat yapıtlarını belgelemeyi hedefleyen ve ayrıntılı katalog bilgisine dayanan, karşılaştırmalı değerlendirmelere yer veren bir metodolojinin yerleşmesini sağlamıştır (Renda, 2001).

Strzygowsky ve Gurlitt’in yanında doktorasını yapan ve onların sanat tarihi geleneğine bağlı kalan Ernst Diez, daha ilk sòmestrden başlayarak sanat tarihi öğretim ve araştırmalarında bilimsel metot ve karşılaştırma anlayışını oluşturmak istemiştir (Aslanapa, 1976). 1950’li yıllardan sonra İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Kürsüsü, yetişmiş Türk bilim adamlarıyla daha geniş kapsamlı bir program yürüterek Türk ve İslam Sanatı, Bizans Sanatı, Avrupa Sanatı ve Estetik dallarında sertifika programları oluşturmuştur (Renda, 2001).

Bu dönemde, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü’nün başında bulunan Kurt Erdman (1901- 1964) tarafından Berlin ekolünün, detaycı, sağlam katalog ve literatür bilgisine dayanan metoduyla daha önce kurulmuş olan sistem canlandırılmıştır (Aslanapa, 1976).

Sanat tarihi biliminin oluşumunda önemli yeri olan İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakùltesi Sanat Tarihi Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlayan (1948) Semavi Eyice, 1991’de emekli oluncaya kadar, Türk ve Bizans eserleri üzerinde çalışmalar yapmış ve 19.yüzyılda moda olan ‘şekil analizi’ ne bağlı sanat tarihçiliğı anlayışına karşı çıkarak kùltür tarihi içinde sanat tarihini değerlendirmiştir (Tok, 1997).

Sanat eğitimi ve öğretimi yapan bir kurum olarak Güzel Sanatlar Akademisi (Sanayi-i Nefise, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi), 1951’de ‘Türk Sanatı Enstitüsü’ kurulmasını sağlamıştır. Böylece Akademi ilk kez bilimsel araştırma yapacak bir kuruma sahip olmuştur. Enstitünün kuruluşundan sonra, 1951-1952 ders yılından itibaren bütün

bölümlerde Türk Sanatı Tarihi dersi okutulmaya başlamıştır.

Türk Sanat Tarihi Enstitüsü'nün en faal olduğu dönemde 1963'de "Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I" yayınlanmıştır. Bu tarihten sonra birkaç konferans dışında pek bir faaliyet göstermemiştir (Cezar, 1983).

Sanat Tarihi Bölümünün açıldığı diğer bir üniversite Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi olmuştur. 1954'de Alman asıllı Prof. Dr. Katherina Otto-Dorn'un önderliğinde Sanat Tarihi Kürsüsü bu üniversitede kurulmuştur. Almanya'dan çağrılan uzmanlar sanat tarihi ve arkeoloji alanında önemli işler yapmışlar ve bu dönemde eğitimciler yetişmiştir (İnan, 1981).

Böylelikle Türkiye'de 20.yüzyılın ilk çeyreğinde, Sanat Tarihi Eğitimi iki üniversite tarafından sürdürülmüştür. Daha sonra, aşağıda belirtilen üniversitelerde bu eğitim devam etmiştir. Aynı üniversitenin İlahiyat Fakültesi'nde de Türk ve İslam Sanatı dersleri verilmiş ve 1954 yılında Suut Kemal Yetkin bir de Türk İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü kurmuştur.

Bu enstitünün Ord. Prof. Suut Kemal Yetkin'in önderliğinde 1959 yılında düzenlediği I.Türk Sanatları Kongresi Türk Sanat Tarihi çalışmalarının uluslar arası bilim dünyasına ilk kez sunulması bakımından büyük önem taşır. Bundan sonra her dört yılda bir bu kongre yapılmış ve Uluslararası Türk Sanatları Kongreleri olarak Türk sanatı tarihi araştırmaları için önemli bilimsel bir etkinlik haline gelmiştir (Renda, 2001).

Bu dönemde, Katherine Otto-Dorn ve Albert Gabriel gibi bilim adamları eserleri, çizim ve yorumlarıyla Türkiye'deki sanat tarihi gelişimine büyük katkılarda bulunmuşlardır. Bu iki bilim adamının yetiştirdiği pek çok sanat tarihçi üniversitelerde hocalık yapmışlar ve sanat tarihi bölümlerinin açılmasını sağlamışlardır (Gülensoy, 1995).

Türkiye'deki üçüncü Sanat Tarihi Bölümü 1965 yılında Hacettepe Üniversitesi'nde Ord. Prof. Suut Kemal Yetkin tarafından kurulmuştur. Prof. Dr. Suut Kemal Yetkin ve araştırma görevlileri Günsel Renda ve İnci San ile önce Tıp ve Temel Bilimler öğrencilerine seçmeli dersler veren bölüm 1969 yılından sonra lisans öğrencisi almaya başlamıştır (Renda, 2001).

Fransa'da eğitim gören, Suut Kemal Yetkin, Ankara'da, Hacettepe Üniversitesi'ndeki Sanat Tarihi Bölümü'nde farklı bir çerçeve çizmek için uğraşmıştır. Antik kültürden, Avrupa sanatı ve çağdaş sanata uzanan ve içine atölye çalışmasını da alan bir sanat tarihi

anlayışını benimsemiştir. Bedrettin Cömert ise kuramsal yönde gelişmeyi sağlamış ve Sanat tarihi eğitimine yenilik getirmiştir. Daha sonra diğer üniversiteler de kuramsal eğitime önem vermeye başlamışlardır (Batur, 2002).

1980 yılına kadar Türkiye’de Sanat Tarihi eğitimi ve araştırmaları bu üç üniversitede sürdürülmüştür. Ancak 1980 yılında Ege Üniversitesi’nin kurulmasıyla bu üniversitede de, Prof. Dr. Gönül Öney ve Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal’ın önderliğinde Sanat Tarihi Bölümü açılmıştır. 1982’de Erzurum Atatürk Üniversitesi’nde ve Konya Selçuk Üniversitesi’nde Sanat Tarihi bölümleri oluşturulmuştur. Bunları Gazi, Mimar Sinan, Marmara, Anadolu, 100.yıl, Erciyes, Trakya, Uludağ, 18 Mart ve Bilkent Üniversiteleri izlemiştir. Ayrıca Pamukkale, Kafkas ve Muğla Üniversiteleri’nde de bölüm kurulmuştur.

1982’den sonra Yüksek Öğretim Kurulu’nun yaptığı değişikliklerle Arkeoloji ve Sanat Tarihi disiplinleri bütün Üniversitelerde Arkeoloji-Sanat Tarihi Bölümü adıyla tek bir bölüme dönüştürülmüştür (Renda, 2001).

Türkiye’de sanat tarihi, bir bilim dalı olarak 20. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Ancak bu alanda yapılan çalışmalar, adı ‘sanat tarihi’ olmasa da geçmiş dönemlerde de mevcuttur. Osmanlı İmparatorluğu döneminde ve öncesinde, zengin kültür hayatımızın ve bu kültürü oluşturan pek çok eserin kayıtları devlet arşivlerine alınmıştır. Dönemin belirli olaylarını belgeleme amacıyla tutulan bu kayıtlar doğal olarak bir ‘sanat tarihi’ anlayışını ortaya çıkarmıştır. Özellikle, 1882’de, sanat tarihçisi, arkeolog, müzecisi, ressam Osman Hamdi Bey tarafından kurulan ve 1928’de Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) adını alan Sanayi-i Nefise Mektebi, Türkiye’de akademik anlamda sanat tarihi eğitiminin başlamasına öncülük etmiştir.

Cumhuriyet’le birlikte, gelişen kültürel politikalar ve toplumların kültürel geçmişi ile var olma bilinci arkeoloji ve sanat tarihine yönelmeye neden olmuştur. Kısa zaman içinde Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı Eski Eserler Müdürlüğü kurulmuş, Türkiye’nin çeşitli yörelerinde müzeler açılmış, yabancı uzmanlar tarafından yapılan arkeoloji ve sanat tarihi ile ilgili çalışmalara Türk araştırmacılar da dahil edilmiştir. Ayrıca üniversitelerde arkeoloji ve sanat tarihi bölümleri 20. yüzyılın ilk yarısında kurulmaya başlamıştır (MEB, 1970).

Türkiye’de ortaöğretimde ise 1952 yılında ilk kez ‘sanat tarihi dersi’, müfredat programına bağımsız bir ders olarak alınmıştır. Buna karşılık 1921 yılında toplanan ilk Maarif Şurası’ndan başlayarak 1949 yılına kadar yapılan bütün şuralarda sanat tarihi eğitiminin

gerekliliği üzerinde durulmuştur. Cumhuriyet'in ilk günlerinden beri önemi kavranan bu dersin konularının, önceleri tarih dersleri içinde verilmeye başlandığı; daha sonra resim dersleri içinde yer aldığı bilinmektedir (MEB, 1991).

1952 tarihinde ise, sanat tarihi dersleri, ilk kez lise müfredat programlarına alınmış ve kimi zaman zorunlu kimi zaman seçmeli ders olarak 2005 yılına kadar devam etmiştir. Bu tarihten sonra, Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri hariç bütün ortaöğretim kurumlarında seçmeli ders haline gelmiştir.

IX. BÖLÜM

9. YÖNTEM

9.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma; nitel araştırma yöntemlerinden tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Tarama araştırması; bir konuya ya da olaya ilişkin katılımcıların görüşlerinin ya da ilgi, beceri, yetenek, tutum vb. özelliklerinin belirlendiği araştırmalara denir (Fraenkel ve Wallen, 2006).

Araştırma, geçmişte ve halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan “örnek olay tarama modeli” kullanılarak hazırlanmıştır. Örnek olay tarama modeli, evrende belli bir konunun derinliğine ve genişliğine kendisi ve çevresiyle olan ilişkilerini belirleyerek o konu hakkında yargıya varmayı amaçlayan taramadır (Karasar, 1984).

Araştırmada kapsamında literatür tarama tekniği ile oluşturulan kuramsal çerçeveden elde edilen verilerin, seçilen örneklem grubuna aktarımı ve konuya ilişkin performans sergilemeleri istenmiştir. Bunun yanı sıra görüşme ve gözlem tekniği ile katılımcıların konuya bakışlarının derinlemesine incelenmesi ve raporlaştırılması yoluna gidilmiştir. Yazılı ve görsel bilgilere ulaşıldıktan sonra betimsel analiz ve yorumla araştırma tamamlanmıştır.

9.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın Evrenini; Muğla Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü oluşturmaktadır.

Türk resminde gelenekten yararlanma arayışlarının sanat eğitimi açısından ele alındığı bu çalışmada; Tipik Durum Örneklemesi kullanılacaktır. Bu örnekleme kullanmadaki amacımız; kültürel düzeyleri, eğitim düzeyleri ve aile düzeyleri birbirine yakın ortalama bir grup seçip onlar üzerinde araştırmak istediğimiz durumu uygulamak ve çıkacak sonuçlar hakkında fikir edinmek ve bu fikri genele yaymaktır.

Araştırmanın Örnekleme; Muğla Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde okuyan 4. Sınıf Öğrencileri'dir.

Bu çalışmada Muğla Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü 4. Sınıf Anasanat Resim Atölye dersi alan 8 öğrenci katılımcı olarak belirlenmiş ve bunlar çalışma grubunu oluşturmuştur.

9.3. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmanın kuramsal çerçevesinde toplanan verilerle ilgili çalışma grubuna; “Türk Resim Sanatında Gelenekten Yararlanma Arayışları” konusu anlatılmış ve gelenekten yararlanarak resim üretmiş Türk ressamların eserlerinden oluşan slayt gösterimi yapılmıştır.

Çalışma grubuna konu anlatımından sonra bir hafta süre verilerek konu hakkında bilgi edinmeleri ve sonunda atölyede bir resim yapmaları istenmiştir. Katılımcıların resimlerini tasarım ve uygulama dönemlerini kapsayacak şekilde oluşturma süreçleri gözlenmiştir.

Süreç sonunda üretilen toplam sekiz (8) resim uzman görüşü alınarak belirlenmiş kriterlere göre değerlendirilmiştir. Elde edilen sayısal veriler tablolastırılarak yorumlanmıştır.

Ankete dayalı bir araştırma yapılmamakla birlikte, gerekli veya yararlı olduğuna inanıldığı durumlarda, sanat eğitimcilerinden sınırlı sayıda kişilerle mülakat yapma yoluna gidilmiştir. Ama bu yapılsa da, yöntemin özünü oluşturmamış, asıl yöntem olarak Türk resim sanatı ve tarihi eğitiminde uygulanan teorik öğretim ve değerlendirme yöntemi kullanılmıştır.

9.4. Verilerin Analizi

Yapılan araştırmada; uygulamaya katılan öğrencilerin yapmış oldukları resimlerden elde edilen verilerin frekans ve yüzdeleri alınarak tablolastırılmış ve betimsel analiz kullanılarak yorumlanmıştır.

Betimsel Analiz kısmında; verilerin önceden belirlenmiş temalara göre özetlenip yorumlanması, doğrudan alıntılar, neden sonuç ilişkisinin belirlenmesi ve temaların ilişkilendirilmesi suretiyle içerik kısmı oluşturulmuştur.

İçerik Analizi kısmındaki amaç ise; verileri organize etmek ve verileri açıklayan temaları saptamak olmuştur. Toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere katılımcılardan edinilen somut veriler yoluyla ulaşılmıştır. Araştırmanın problemine dönük çözüme ulaşmak ve verileri kavramsallaştırmak için uzman görüşü alınmıştır.

Verilerin analizi kısmından sonra bu bulgulara dayanarak araştırmanın sonuç ve öneriler kısmı oluşturulmuştur.

X. BÖLÜM

10. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde; Muğla Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü programındaki 4. Sınıf Ana Sanat Resim Atölye dersi alan öğrencilerin, Türk sanatında gelenekten yararlanma arayışlarının resimlerine yansımaları gözlemlenmek amacı ile yaptırılan uygulama sonucunda elde edilen bulgular ve yorumlara yer verilmiştir.

10.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Tablo 1. Araştırmaya katılan öğrencilerin Türk sanatındaki gelenekten yararlanarak yaptıkları resimlerde geleneksel minyatür, hat ve halk sanatlarından yararlanma yüzdelerini gösterir dağılım.

YARARLANILAN HALK SANATI	F	%
MİNYATÜR	-	-
HAT	3	38
MOTİFLER	1	12
İNANÇ SEMBOLLERİ	3	37
EBRU	1	13
TOPLAM	8	100

Tablo 1 incelendiğinde araştırmaya katılan öğrencilerin yaptıkları resimlerde konuya uygun alandan yararlandıkları görülmektedir. Bununla birlikte öğrenciler kendi üsluplarıyla uyumlu olan geleneksel sanat dalını kullanmışlardır.

Öğrenciler resimlerinde gelenekten yararlanırken dönem özelliklerini göz önüne alarak çağdaş formlar oluşturmuştur. Bu yaklaşım araştırmaya konu olan gelenekten yararlanma kavramına çok uygun düşmektedir.

Sözgelimi ilkel bir Afrika maskından, bir Anadolu yazmasına, bir Hitit seramiğine, bir Rönesans yapıtına, bir Picasso'ya, Mark Rothko'ya kadar bütün yaratım etkinliklerin de, sözü edilen gelenekten beslenme söz konusu olmuştur. Çünkü sanatçının imgeleri bir hiçlik içinde çalışmaz, ama tarihsel açıdan somut bir dünya içinde dolaşır. Ortamın ona sunduğu gelenekten hareket eder, bu geleneği geçer, gelenekte olmayan yeni bir şey yaratır ve yeni bir gelenek oluşturur. Geleneğe karşı baş kaldırsa bile, yine de o, başkaldırıyla oraya katılmış olur (Keskinok, 2001).

Bir ressam pencereden bakarak renkler, biçimler, çizgiler keşfetmez onları ustalarından, arkadaşlarından, geçmişin sanatçılarından öğrenir ve bunlardan bir seçim yapar. Bundan başka yaşadığı ortam, ideallerini, ahlaksal ve dinsel davranışlarını da koşullandırır. Toplumsal koşullar açısından olsun, estetik ve teknik açıdan olsun sanatçının seçimi kimi kez içgüdüsel, kimi kez bilinçlidir. Ama bu seçilmeden hiçbiri yaratıcılıkla özdeşleşmez. Onlar sanat yapıtının yaratımına katılırlar, sanat yapıtının kapsamını oluştururlar. Ancak, bu durumda yaratıcı anlayış tarafından biçim değiştirmişlerdir. Onları, sadece yaratıma özgü bireşimci kişilikten koptukları zaman fark edebiliriz. Çünkü onlar idealden tekniğe kadar bütün alanlarda değişik kişilikte olsalar bile, sanat yapıtının yaratımı sırasında ortak bir kişiliğe dönüşürler. Bu ortak kişiliğin adı ise “tarz” dır. Ama gelenek aynı zamanda muhalefet, antitez ilişkisini de ortaya çıkarır (Keskinok, 2001).

Usta ressamların bütün yaptıkları ve düşündükleri önemlidir ancak, öte yandan söylediklerinin aksini söylemek, eleştirmek, onlarla tartışmak gibi engellenemez bir istek uyandırır. Bu şekilde yeni bir şeyler üretilir, yani yine geleneğe karşı çıkarken dahi gelenekten yararlanılarak. Calvino şöyle der: “Klasîğimiz bize kayıtsız kalmaz ve bizim onun aracılığıyla, tabii aynı zamanda ona karşı çıkarak, kendimizi tanımlamamızı sağlar.”

İnsanlar her zaman yeniye özenirler, yeni bir şeyler yapmak, değişik fikirler ortaya atmak isterler. Bu durumda yaratıcı olmak ve özgün bir şeyler gerçekleştirmek önemlidir ve bunun daha önce yapılanları bilmek gerekir. Yani eski deneyimlerle, yeni araştırmaların sentezlenmesi gerekir. “Yaratıcılık süreci bir ‘yapma ve oluş’ sürecidir, oluş ise bir değişimdir; şimdiye dek olmayan bir şeyin biçimlenmesi demektir. Yaratıcı süreçte yer

alan sezgi, imgelem, uslamalama, deneme, araştırma, sinama, bulma, kalıplardan kurtulma, yeniden kurma gibi birtakım yeti, olgu ve niteliklere, merak gibi bir çıkış, özgünlük gibi bir sonucu da eklemeliyiz” (San, 2004: 14).

Tüm bunların ışığında, günümüz resim eğitiminde, üslup yaratmada ya da sanatsal yönde birikimlerimizi artırmada; resim incelemelerinin, incelemeler sonucu kopya yöntemiyle uygulama yapmanın, müzeler ve sergiler aracılığıyla sanat eserleriyle yüz yüze gelmenin önemi açıkça ortadadır. Bu gereğin üzerinde durulmalı ve resim eğitimi programında bu yönetime yer verilmelidir.

10.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Tablo 2. Araştırmaya katılan öğrencilerin Türk sanatında gelenekten yararlanan ressamların eserlerinden yararlanma düzeylerini gösterir dağılım.

YARARLANILAN DÖNEMLER	F	%
CUMHURİYET DÖNEMİ	1	12
GELENEKTEN YARARLANAN GRUPLARI	3	38
ÇAĞDAŞ SANATÇILAR	4	50
TOPLAM	8	100

“Duyarlıklı her sanatçı, bir başka sanatçıdan etkilenir. Kişilik dediğimiz şey, sanatçının kendisinde bulunduğu değerlerle, bu etkileri bağdaştırması sonucunda oluşur.” (Lhote, 2000).

Tablo 2 incelendiğinde öğrencilerin daha çok çağdaş resamlardan yararlandıkları görülmektedir. Bu durum aslında geleneğin süzülerek ve çağa uyarak varlığını sürdürmesine güzel bir örnek olabilir.

Öğrencilere çalışmalarından önce Türk Sanat Tarihinde önemli yere sahip olan sanatçıların, kendi resim dillerini oluştururken, bir anlamda usta ressam olurken, kendi çağdaşı ya da eski ustalardan nasıl yararlandıkları ifade edilmeye ve örnekler üzerinde

gösterilmeye çalışıldı.

Bütün sanatçılar aslında hep aynı kaynaktan beslendiler; doğadan ve geçmişten. Bu, resim eğitimi içinde, yer verilmesi zorunlu bir konudur. Çünkü kişiye gerekli duyarlılığı saklı tutarak, büyük ustalardan alınan dersler, genç sanatçının usunu ve içgüdülerini yönlendirmesine katkıda bulunur. Ustalar, genç sanatçı üzerinde özendirici bir etki yaratırlar, onun kişisel araştırmalar yoluyla kimliğini ve kişiliğini bulmasında etkili olurlar.

Büyük ustalar, kendilerine özgü kimlikleri içinde, yaratıcı güçlerini içgüdülerine uyumlandıran, derleyip toparlanmasını bilen, ortaya yeni bulgular koyan, kesinlik kazanmamış ilk bulgulardan yola çıkarak daha gelişkin aşamalara ulasan, böylece de gerçekliğin alanını değiştiren kişilerdir. Sanata yön çizen büyük sanat dönemleri, bu nedenle, sanatçının halk kitlesine yönelteceği sorulara kılavuzluk edecek büyük ulusal sorgulamanın üretildiği aşamalara tanıklık yaparlar (Lhote, 2000).

10.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Tablo 3. Araştırmaya katılan öğrencilerin yaptıkları resimlerde, Türk resim sanatındaki geleneksel biçim öğelerini kullanma düzeylerini gösterir dağılım.

BİÇİM ÖĞELERİ	F	%
TEZHİP	2	25
HAYVAN FİĞÜRLERİ	2	25
KİLİM MOTİFLERİ	-	-
İNANÇ SEMBOLLERİ	3	38
ÇİNİ DESENLERİ	1	12
TOPLAM	8	100

Tablo 3'e göre öğrenciler yaptıkları resimlerde tezhip öğelerinden %25 oranı ile, hayvan figürlerinden % 25 oranı ile, çini desenlerinden %12 oranı ile, inanç sembollerinden %38 oranı ile yararlanmıştır. Bu verilerden yola çıkacak olursak, öğrencilerin geleneksel motifleri benimsedikleri, doğrudan resimlerinde önemli bir öğe haline getirebildikleri söylenebilir.

Bedri Rahmi, öğrencilerinin oluşturduğu On'lar Grubu'nun sergileri ve hazırladıkları Genç Ressamlar kitabı için yazdığı yazıda, resim sanatımızın en önemli kaynağı olarak geleneksel el sanatlarımızı işaret etmektedir. Bu sava göre yeni ve gerçek Türk resmi'ni, halılarımız, kilimlerimiz, hatlarımız ve minyatürlerimizin esinlerini duyuran yapıtlar oluşturacaktır Türk ressamların büyük bir çoğunluğu bu coşkulu dalgalanmaya katılır. Tuvallere hatlar, kilimler, motifler yerleşir. Genç sanatçılar da o arayışçı, atılımcı düşün güçlerini bu noktada yoğunlaştırırlar. Amaçları, esin kaynaklarını en doğru sentezde buluşturmak, özgün anlatıları yakalayarak kalıcı olmaktır.

“Sanatçılar boşlukta yaratmazlar.” (Worringer, 1985). Sanat eserinin üretim süresi boyunca sanatçının beslenmesi ve kendi kişiliğini ortaya koyması gerekir. Bu nedenle sanatçı doğaya bakar; ancak sadece doğaya bakarak ilerlemesi mümkün değildir. Bu nedenle sanatçı üretirken diğer sanatçılardan ve kendinden önce yapılmış sanat eserlerine bakmak, onlardan beslenmek zorundadır. Ancak bu şekilde, geçmişteki sanatsal gelenekler incelenerek, bir anlamda usta çırak ilişkisi içinde yeni eserler meydana gelebilir.

Sanatçılar sadece Yunan, Roma eserlerine değil Mısır masklarına, Hitit çömleklerine hatta mağara resimlerine bakmışlar ve bunları kendi sanatsal dillerine tercüme etmişlerdir. Bunu gerçekleştirirken arada oluşan ilişki, bir farkla “usta-çırak” ilişkisidir: burada sanatçı ustasının yanında değildir. Ustasıyla diyalogunu müzede onun eseri üzerinde inceleme yapmak suretiyle, ya da eserinden kopya yapmak yoluyla gerçekleştirir.

Bu bağlamda öğrencilerin eserlerinde doğrudan geleneksel motifleri kullanmasında ya da yararlandığı döneme ait eserlerden yapacağı doğrudan aktarmalarda bir sakınca görülmemelidir. Geleneksel öğelerin sanatla yaşayacağı göz önüne alındığında bu durum daha net bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

Günümüzde resim eğitiminde de bu yöntem uygulanarak gelenekle bağ kurulmaktadır. Resim derslerinde Antik Yunan heykellerinin kopyaları olan torslar ve büstler kullanılmaktadır. Öğrenciler bu sayede desen çizerken insan bedeninin nasıl idealize edileceğini öğrenmektedirler. Ayrıca kendilerine usta seçip, onun eserlerinin kopyalarını yaparak renk, kompozisyon ve doku gibi herhangi bir konuda kendilerini geliştirmektedirler. Ancak asıl amaç, bireyin kendi kişiliğini ya da kendi dilini oluşturmaktır.

Burada dil denilerek kastedilen şey “üslup” tur. Üslup için kısaca sanatçının kullandığı dil

denilebilir. Bu dili oluştururken; sanatçının sahip olduğu kişiliği, yaşadığı ülke, ülkesinin koşulları ve yaşadığı dönem gibi birçok etken vardır. Bu nedenle üsluptan bahsederken: Dönem slubu, ulusal üslup, yöresel üslup ve bireysel üsluptan söz etmek gerekir. Bir döneme ait üslubu, o dönemin koşullarına, ekonomik, siyasi ve toplumsal gelişmelere karşı, sanatçının aldığı tavır belirler.

Dönem üslubun nasıl oluştuğuna dair güzel bir benzetme vardır; sanat, satranç oyununa benzetilir, oyuncu sanatçıya, yapılan her hamleyle gelişen oyunda üsluba. “Satranç oyununda her tasın hareketini belirleyen iki güç vardır: Oyun durumu ve bu durum karsısında oyuncunun davranışı. Oyuncu hep, yenilmesi g ya da kolay, bir dizi güçlükler çıkaran belli bir durum karsısındadır. Bu durum oyuncunun zeka ve deneylerine göre değişen belli bir davranışla karşılanmak ve cevaplandırılmak ister. Tasın yerinden oynamasıyla bu cevap verilmiş olur.

Her hareket, belli bir durum karsısında, belli bir davranışın ifadesidir. Fakat taşın yerinden oynamasıyla durum değişeceği için, her hareket, yalnız karşılaşılan duruma cevap olmakla kalmaz, aynı zamanda yeni bir durumun da ortaya çıkmasına yol açar ve böylece her durum yeni bir davranışla karşılanarak, her davranış yeni bir durum yaratarak oyun sürüp gider (İpsiroğlu, 1972).

Sanat hareketleri bu etki ve tepkilerden doğar. Sanatı her duruma karsı yeni bir hamle geliştirmek zorundadır. Aynı ülkede yasayan insanların yasadıkları ortak durumlara ve koşullara karşı verdikleri cevap, birbirine benzer olacaktır, bu da ortak bir üslubu yani ulusal bir üslubu oluşturacaktır (San, 2004).

Aynı şekilde yörelerin, şehirlerin üslupları birbirinden ayrılacaktır. Çünkü her yörenin ve her şehrin koşulları birbirinden farklı olacaktır. Floransa, Venedik ya da Paris Okulu gibi birçok şehir üslubundan bahsederken, yaşanan teknolojik gelişmelerin bir getirisi olarak şehirlerarasındaki üslup farklılıkları netliklerini yitirmeye başlarlar. Artık lke üsluplarından bahsedilir. Günümüzdeyse bireysel üslubun ne çıktığı görülmektedir. Aslında bireysel üslup her zaman önemli olmuştur. Bir dönem üslubundan bahsederken, o dönem içindeki sanatların aynı konuyu islerken dahi birbirlerinden ne kadar farklı yorumlar geliştirdikleri görülür. Çünkü dönem üslubu, sanatçının gözüne takıp dünyaya baktığı bir gzlk değildir (Gombrich, 1992).

Her sanatçının kendine has bir kişiliği ve mizacı vardır. Ludwig Richter’ın genç bir sanat

öğrencisi iken Tivoli’de basından geçen bir olay, bize kişisel üslubu en doğal haliyle anlatır.

“Aynı yere gelen Fransız sanatçıları, beraberlerinde getirdikleri bir sürü boyayı çıkarıp, bunları büyük kıl fırçalarla ve neredeyse parmak kalınlığında olmak üzere, tuvallerine sürmeye başlarlar. Genç Almanlar ise, belki de bu aşırı kendinden emin tutuma bir tepki olmak üzere, en sivri ve en sert kurşunkalemleri seçerler; amaçları, motifleri en küçük detaylarına kadar resmedebilmektir. Her biri ancak bir dosya kağıdı büyüklüğündeki boya kutusunun önünde iki büklüm, gördüğünü olabildiğince aslına sadık kalarak çizmeye baslar. ‘Her çimen sapına, her dala aşık olmuştuk ve beğendiğimiz hiçbir çizgiyi kaçırmak istemiyorduk... Kısacası herkes, önündeki nesneyi aynadan yansıyormuşçasına aslına sadık biçimde betimleme çabasındaydı.’ Ne var ki genç sanatçılar, akşam vakti çalışmalarının sonuçlarını karşılaştırdıklarında, yansımaları arasında şaşılacak ölçüde ayrımlar bulunduğu ortaya çıkar. Her birinin çalışması yalnızca genel atmosfer ve renklendirme bakımından değil, motiflerin çizimi bakımından da küçük, ama karakteristik ayrımlar sergilemektedir. Richter, bu ayrımların nasıl dört arkadaşın farklı yaradılışlarını yansıttığını da anlatır.” (Gombrich, 1992, 187)

Sanatçılar, kendi üsluplarını oluştururken ya da sanatsal yaratım süreçlerinde, doğan beslenme ihtiyaçlarını, karşılamak üzere başka sanatçılara bakabilirler, geleneğe ve kültüre ait olanı kullanabilirler.

“Sanatçının yapması gereken, geleneksel betimleme biçimlerini kendisinin de uygulamasıdır; ancak bunu geleneği olumlayarak değil, fakat eleştirel bir tutumla, herhangi bir yerde yapılacak bir değişiklik ya da eklemeyeyle gerçekliğe daha iyi bir karşılık bulunup bulunamayacağını dikkatle denetleyerek yapacaktır” (Gombrich, 1992).

XI. BÖLÜM

11. SONUÇ VE ÖNERİLER

11.1. Sonuç

Sanatsal gelişmeleri, içinde yeşerdiği toplumdan bağımsız olarak açıklamak mümkün değildir. Çünkü sanat bir toplumun sosyal, ekonomik, kültürel ve dinsel birikiminin oluşturduğu düşünce yapısının göstergesidir. Her sanat akımının özünde felsefi bir görüş ve düşünce yapısı bulunmaktadır.

Sanat eserinin biçimsel özelliklerini, renk ve çizgi anlayışını çözmek, onun ancak dış görünüşünü kavramak demektir. Özünü kavramak için ise onu yaratan ortamın tinsel ve toplumsal yapısını anlamak ve analiz etmek gerekmektedir (Giray, 1997). Birkaç yıllık bir inceleme süreci Avrupa'ya gönderilen sanatçılarımızın Batı sanatının biçimsel özelliklerini çözümleyerek teknik sorunların üstesinden gelmeleri için yeterli olsa da felsefi altyapısını anlamaları oldukça güçtür.

Cumhuriyet öncesindeki sanatçı kuşakları gibi Müstakiller ve D grubu sanatçıları da bireysel duyarlılıkları, dünya görüşleri ve yetenekleri doğrultusunda eserler üretmişlerdir. Ancak bu sanatçıların kültürel altyapıları ve entelektüel düzeylerinin de üretimlerini şekillendiren unsurlar olduğunu göz ardı etmemek gerekmektedir. Nurullah Berk, mazisi 19. yüzyılın ortalarına dayanan yağlı boya resim geleneğimizin öncülerinin sanatımıza katkılarını değerli bulmakla birlikte, onların benimsedikleri anlayışın Batı'da gücünü yitirdiğini ifade etmektedir.

Dolayısıyla bu akımlara bağlanıp kalmak romantizmden başka bir şey değildir (Giray,1997). Ancak, Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde sanat eğitimi almak üzere Batı'ya gönderilen öğrenciler o yıllarda Avrupa'da “yaşayan sanat”ı benimsemişler ve yurda geri döndüklerinde aynı anlayışı devam ettirmişlerdir. Osman Hamdi Bey,

Hüseyin Zekai Paşa, Şeker Ahmet Paşa ve Halil Paşa'nın klasik biçim anlayışı 1914 kuşağı sanatçılarının Avrupa'da bulunduğu dönemde artık geçerliliğini yitirmiştir. Devam ettikleri okullarda klasik eğitim alsalar da Çallı ve arkadaşları, "yaşayan sanat" olarak izlenimciliği benimsemişlerdir.

Cumhuriyetin ilk sanatçı kuşakları yaklaşık on yıl sonra Avrupa'ya gittiklerinde izlenimcilik de çoktan devrini tamamlamıştır. Sonradan Müstakiller Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D grubunu kuracak olan bu sanatçılar için yaşayan sanat artık kübizm, dışavurumculuk ve fovizmdir. Hocalarının yaptığı gibi onlar da en son, en yeni, en modern akımları ülkeye getirerek yaşatmayı amaçlamışlardır.

Ancak yurda döndükten bir süre sonra biçim anlayışları çözülmüş, Türkiye gerçeği içinde yön ve tutum değiştirmişlerdir. Bu bağlamda her kuşağın yaşadığı serüven birbirinden çok farklı değildir. 1935'ten itibaren Atatürk'ün Kurtuluş Savaşı ve devrimlere ilişkin resimlere ilgi göstermesi, İnkılap Sergileri, Devlet Resim Heykel Sergileri ve Ressamların Yurt Gezileri gibi etkinlikler sanatçıların milli ve mahalli konulara ilgi duymalarına neden olmuştur.

Müstakiller ve D Grubu sanatçılarının bu süreçte ivme kazanan Milli Sanat oluşturma yönündeki çabaları, Türk-İslam sanatı verileri ile Anadolu motiflerinden beslenmiştir. Anadolu kent ve kasabalarının hanlarını, kahvelerini, atlı arabalarını ya da meyve bahçelerini konu alan resimlerde yapısalıcı kübist yaklaşımlar giderek yumuşamaya başlamıştır.

Batılılaşma politikaları çerçevesinde Çağdaş Türkiye'nin özgün sanat ifadesini oluşturma yolundaki uğraşlar 1950'li yıllara kadar devam etmiştir. Çok partili sisteme geçilmesinin ardından devlet yönetimi sistemli kültür-sanat politikaları oluşturmaya son vermiştir. Ancak sonraki yıllarda da sanatçıların Çağdaş Türk Sanatı oluşturma adına sürdürdükleri bireysel çabalar varlığını korumuştur. Türk sanatçıları aktarmacı tutumlarını bıraktıkları ve toplumsal yaşama egemen olan gelişmelerin etkisi altında kişiliklerini ortaya koydukları oranda bu ideale hizmet etmişlerdir.

11.2. Öneriler

Türkiye gibi tarihi ve kültürel mirası zengin olan bir ülkede, sanat eğitimi; toplumdaki bilinçsizliği gidermek, maddi-manevi zenginliklerini gelecek kuşaklara aktaracak ve koruyacak bilinçte bir nesil yetiştirmek için geleneksel değerlere sahip çıkan bir anlayışla verilmelidir.

Sanat tarihi eğitiminin, Cumhuriyetten günümüze kadar geçirdiği süreç göz önünde bulundurulduğunda, özellikle ortaöğretim kurumlarında giderek önemini yitirdiği görülmektedir. Toplumlar; tarihleri ve tarih boyunca ürettikleri kültürleri ile varlıklarını sürdürmektedir. Toplumsal değerlere, tarihe, sanata ve geçmişe sahip çıkmak ulusları başarıya götürür.

Bir ülkenin başka uluslarca tanınmasının ve onlarla ortak hedeflerde buluşmasının, tarihte yer almasının en güzel yolu sanattır. Küresel gelişim için ülke içinde bir şeyler yapmak kültürce zengin olmak yetersizdir, başka ulusların bunları bilmesi, sevmesi ve kullanması gerekir.

Türkiye'nin sanatta böyle bir konuma sahip olması için ileri medeniyet düzeyinde bir eğitimle gelişen dinamik sanatçıların sahip oldukları kültürel mirası yeniden işlemeleriyle sağlanabilir. .

KAYNAKÇA

- Akdeniz, E. ve Karaca, Ö. (2003). Elazığ-Malatya Yöresi Duvar Resmi Gelenegi ve Pirot Höyük Duvar Resmi. *TÜBA-AR*, 6, 117-123.
- Akyüz, Y. (1993). *Türk Eğitim Tarihi* (7. baskı). İstanbul: Kültür Koleji Yayınları.
- Altan, A. (1995). *Türk Sanatı Ders Notları*. İstanbul: Marmara Üniversitesi G.S.F. Yayınları.
- And, M. (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları: I Minyatür* (2. basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Akalın, L.S. (1993). *Türk Folklorunda Kuşlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akurgal, E. (1968). *Urartäische und Altiranische Kunstzentren*, Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Akurgal, E. (1995). *Anadolu Uygarlıkları*. İstanbul: Net Turistik Yayınlar.
- Akurgal, E. (1995). *Hatti ve Hitit Uygarlıkları*. İstanbul: Net Turistik Yayınlar.
- Akurgal, E. (2002). *Anadolu Kültür Tarihi*. Ankara: Tübitak Yayınları.
- Altınok, Ö. (2003). *Yalınlaşarak Derinleşen Ressam Nedim Günsür*. Ankara: Başbakanlık Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü.
- Arık, R. (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* (5. baskı). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arseven, C. E. (1996). *Türk Sanatı Tarihi, III, (Fahrünisa Zeid, Hakkı Anlı, Arif Kaptan, Zeki Faik İzer, Abidin Dino* (3. baskı). İstanbul: MEB Yayınları.
- Arseven,C.E. (1993). *Türk Sanatı Tarihi, Menşeiinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatları*. (VIII.Fasikül). İstanbul: Maarif Basımevi.
- Artun, D. (2007). *Paris 'ten Modernlik Tercümeler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arseven, C.E. (1984). *Türk Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Aslanapa, O. (1997). *Türk Sanatı* (4. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Aslanapa, O. (1976). Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünün Kuruluşunun Otuzuncu Yıldönümü. *Sanat Tarihi Yıllığı VI (1974-1975)*. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünün 30. Kuruluş Yıldönümü Sayısı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü yayınları, 1-2.
- Aşier, M. (1979). Sanat ve Toplumsal İletişim Araçları. *Sanat Çevresi Dergisi*, 4, 22.
- Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı El Kitabı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Aslanapa, O. (1999). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Avcı, C. (2003). *İslam Bizans İlişkileri*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Aykut, S. (2004). Siyah Kalem'in Cinlerini Dönemin En Yaygın Cin Bilim Kitaplarında Aramak. *Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*. Sayı 93, Güz, ISSN 1300-2740.
- Ayvazoğlu, B. (1997). *Geleneğin Direnişi* (6. baskı). İstanbul: Otukent Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (2011). *Malik Aksel Evimizin Ressamı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (1989). *Türkiye'de Sanat Tarihi ve Estetikle İlgili İlk Çalışmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Bakırer, Ö. (2002). *Anadolu Selçuklu mimarisinde süreklilik ve değişim*. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Başkan, S. (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*. Ankara: Çardaş Yayınları.
- Bayat, F. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat AŞ.
- Batur, A. (2002). *Türkiye'de Sanat Tarihi Eğitimi ve Sorunları*. İstanbul: Sanat Dünyamız.
- Belli, O. (1998). *Anzaf Kaleleri ve Urartu Tanrıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Belli, O. (2001). Research on the Rock Art in East Anatoli. *İstanbul University's Contributions to Archaeology in Turkey*, 266-270.
- Belli, O. (2005). Güneydogu Anadolu Bölgesi'nde Yeni Kesifler: Sinek Çayı Kayaaltı Sığınağı Resimleri. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi* 120, 1-16.
- Bender, M. (1988). *Yeniler Grubu Ressamları'nın Resimlerindeki İnsan- Doğa İlişkisi* (1. baskı). Ankara: Kurtuluş Yayıncılık.
- Berk, İ. (1980). Bir Deformasyon Ustası: B. Rahmi Eyüboğlu. *Sanat Çevresi Dergisi*, 22.
- Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Berksoy, F. (1998). *20.yy. Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.
- Bingöl, O. (1997). *Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei*. Rome:Le Stelepuniche Studi Semitici 27.
- Boehmer, R. M. (1983). *Die Reliefkeramik von Bogazkö*. Berlin: Grabunkagskam.
- Bostancı, E. Y. (1959). Researches on the Mediterranean Cost of Anatolia, New Paleolithic Site at Beldibi Near Antalya Preliminary Report. *Anatolia IV*, 133.
- Bostancı, E. Y. (1964). Beldibi Kazılarında Çıkan Önemli Sanat Eserleri. *Antropoloji* 2, 21-29.
- Bostancı, E. Y. (1966). The Mesolithic of Beldibi and Belbası and relation with the other findings in Anatolia. *Antropoloji* 3, 91-142.
- Bostancı, E. Y. (1971). Adıyaman Çevresinde Proto-Solutreen ve Adıyamaniyen Paleolitik Kültürler Üzerine Bir Arastırma. *Antropoloji* 5, 1971, 45-82.
- Brödner, E. (1989). *Wohnen in der Antike*. Darmstadt.
- Buyurgan, S. ve Buyurgan, U. (2001). *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*. Ankara: Dersal Yayıncılık.
- Çağman, F. (1976). *Türk Minyatür Sanatının İslam Sanatındaki Yeri* (2. baskı). İstanbul: Binbirdirek Matbaacılık.
- Cezar, M. (1973). Mimarlık ve Resim Öğretimine Gidiş. *VII. Türk Tarih Kongresi (25-29 Eylül 1970) Bildirileri. II. Cilt*. Türk Tarih Kurumu Baskısı, 733-760.
- Cezar, M. (1998). 17. Yüzyıl Osmanlı Kaynaklarında Sanat Tarihi ile İlgili Noktalar. *17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı (19-20 Mart 1998 Sempozyum Bildirileri)*. Sanat Tarihi Derneği Yayınları 4, 41-54.
- Cezar, M. (1995). Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, *İstanbul Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları*, 1-2.
- Çevik N. (1999). "Hayat Ağacının Urartu Kült Törenlerindeki Yeri ve Kullanım Biçimi", *Anadolu Arastırmaları XV*, 335-367.
- Cicioğlu, H. (1985). *Türkiye Cumhuriyetinde İlk ve Orta Öğretim (Tarihsel Gelişim)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Çilingiroglu A. (1994). *Urartu Tarihi*. İzmir.
- Çoker A. (1979). Zeki Kocamemi Resim Sergisi Kataloğu içinde Nurullah Berk, Zeki Kocamemi'nin Sanatı, *İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını*, 40-47.

- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Darga, A. M. (1992) *Hitit Sanatı*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
- David, J. R. (2006). Saçaklardaki Tasvirler: Mehmed Siyah Kalem ve Türkmen Sanatçıların Cevapları. *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası*, İstanbul: YKY-T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Danışman: Ekrem Isın, Editör: Mine Haydaroglu.
- Demirel, İ. (1997). *Fikret Otyam*. İstanbul: Türkiye Halk Bankası Kültür Sanat Yayınları.
- Demirli, E. (2004). *Sadreddin Konevî ve İslâm Düşünce Tarihindeki Yeri*. Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Diez, E. (1947). Felsefe Arkivi. *İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe*
- Dilmaç, O. (2011). 1910-1930 Yılları Arasında Avrupa'da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Aldıkları Resim Eğitimlerinin Eserlerine Etkisi. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7.
- Diyarbakirli, N. (1969). *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*. İstanbul: M.E.B.
- Dranas, A. M. (1941). *C. H. P. Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri katalogu*, Ankara.
- Duranoğlu, G. (1972). Sanatta Yöresellik, Evrensellik, Özgürlük, *Sanat Çerçevesi*, 11.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). *Cilt III*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi III*. (çev. A. Berktaş). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Elibal, G. (1978). İnsan İnsanlarda Ergin İnan, *Cumhuriyet Gazetesi*, 6.
- Elibal, G. (1979). 10. Kişisel Sergisiyle Adnan Çoker. *Sanat Çevresi Dergisi*, 5, 12-15.
- Elmas, H. (2002). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. Konya: T. C. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Erinç, S. M. (2004). *Kültür Sanat Sanat Kültür*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Eravşar, E. Y. (2004) *İnsan Figürlü Sırlı Bizans Seramikleri*. Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi, Hacettepe üniversitesi, Ankara. .
- Ernst, F. (1993). *Sanatın Gerekliliği*, Ankara: V Yayınları.
- Erhat, A. (1984). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erzen, A. (1978). *Çavustepe I, M. Ö. 7.-6. Yüzyıl Urartu Mimarlık Anıtları ve Ortaçağ Nekropolü*. Ankara.

- Ersoy, A. (1991). 18. Yüzyıl Minyatürleri ve 19. Yüzyılda Batı Tarzı Resme Geçiş. *Sanat Çerçevesi*, 64, 17-18.
- Ersoy, A. (1997). Karşılıklı Etkileşim İçinde Türk ve Batı Sanatı, *Türkiye'de Sanat Dergisi*, 1, 53-54.
- Esin, E. (2006). Muhammed Siyah Kalem ve İç Asya Türk Geleneği. *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası*. İstanbul: YKY.- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Danışman: Ekrem Isın, Editör: Mine Haydaroglu.
- Esin, U. (1970). Die Tempel von Degirmentepe, *XXXIV Assiriyoloji Kongresi*, 659-676.
- Esin, U. (1983). Degirmentepe. *Beiträge zur Altertumskunde Kleinasien: Festschrift für K. Bittel*. Ed. R. M. Böhmer - H. Hauptmann, 175-190.
- Esin, U. (2000). Degirmentepe Malatya Kurtarma Kazıları. *Türkiye Arkeolojisi ve İstanbul Üniversitesi 1932-1999*, 81-86.
- Eyice, S. (2003). Sanat Tarihi Eğitimi. *Sanat ve Plastik Sanatlar Eğitimi Dergisi* Sayı:1
Web: <http://www.sanatvebilgi.com> adresinden 6 Eylül 2006' da alınmıştır.
- Eyice, S.(1960). Bizans- İslam- Türk sanat münasebetleri. *V. Türk tarih kongresi*. Ankara: 298-302.
- Frangipane, M. (1998). Çamurun Gücü. *Daglar ve Fırat Arasındaki Arslantepe Kazıları, Antik Türkiye*, 104-137.
- Frankfort, H. (1954). *The Art and Architecture of the Ancient Orient*. Penguin Books.
- Genç, M. (2002). "D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları" *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5, 21.
- Giray, K. (1998). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (1997). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
- Gombrich, E. H. (1976). *Sanatın Öyküsü* (çev. B. Cömert). İstanbul: Remzi kitabevi.
- Gültekin, G. (1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*. Ankara: Kültür ve Sanat Etkinlikleri.
- Günay, V. (1986). *Çağdaş Türk Resminde Konu*. Türkiye ve A. B. D.'de Çağdaş Plastik Sanatlar. Ankara: H. Ü. G. S. Fak. Yayınları.
- Gürel, H. N. (2000). Son Dönem Türk Resminde Kaligrafik Öğeler ve Dini Motifler. *Türkiye'de Sanat Dergisi*, 45, 22.

- Gülensoy, T. (1995). *Türkiye’de Sanat Tarihçiliği ve Sanat Tarihi İle İlgili İki Kitap, Türk İslam Mesken Mimarisinde Erzurum Evleri ve Rize*. Kayseri, 1, 2-3.
- Hauptmann, H. (1976). Norşuntepe. *Keban Projesi 1972 Çalışmaları*, 1976, 59-63.
- Hrouda, B. (1965). *Die Kulturgeschichte der assyrischen Flachbildes*. Boon: R. Habdt.
- Hrouda, B. (1992). *Der alte Orient*. Bertelsmann Verlag.
- Isın, E. (2006). Şölen ve Büyü, Mehmed Siyah Kalem’in Gizemli Dünyası. *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası*. İstanbul: YKY.- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Danışman: Ekrem Isın, Editör: Mine Haydaroğlu.
- İnan, A. (1972). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnan, A. (1976). Eski Türk Dini Tarihi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İnan, R. (1981). Cumhuriyet’in İlk On Yılında Eğitimimizin Durumu ve Belirgin Özellikleri. *Atatürk ve Eğitim (Türk Eğitim Derği V. Eğitim Toplantısı)*. Şafak Mat. 178, 22-26.
- İnal, G. (1995). Türk Minyatür Sanatı, *Ankara Atatürk Kültür Merkezi Yayımı*. Web: [http:// www.kongar.org/makaleler/makku_phb](http://www.kongar.org/makaleler/makku_phb) adresinden 1 Temmuz 2012’de alınmıştır.
- İpsiroğlu, M. S. (2004). Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem, YKY, Eylül, s. 23
- İslimyeli, N. (1965). Asker Ressamlar ve Ekoller. *Asker Ressamlar Sanat Dergisi*, 1, 13.
- İzer, A. (2004). Sanata 5 Farklı Bakış. *Sanat Çevresi*, 312, 95-140.
- Kafesoğlu, İ. (1980). *Eski Türk Dini*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kahramankaptan, Ş. (2001). *Resmi Geçit Ressam Söyleşileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karamağaralı, B. (1965). *Topkapı Sarayı Müzesi’nde Bulunan Albümlerdeki Rulolar*. İstanbul Üniv. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı, 4.
- Karamağaralı, B. (2006). Muhammed Siyah Kalem’e Atfedilen Minyatürler. *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası*. İstanbul: YKY.- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Danışman: Ekrem Isın, Editör: Mine Haydaroğlu.
- Karpuz, H. (1977). Camuslu’da Yontma Tas Çağı Kaya Resimleri. *Bilim ve Teknik* 112, 1-16.
- Kazancıgil, A. (1993). Mehmet Vahid (1873-1931) İlk Sanat Tarihi Muallimi ve Müderrisi. *Sanat Çevresi*, 175, 10-15.

- Koçan, H. (1995). *Anadolu'nun Görsel Tarihi Fasiküller(I. II. III.)*. Alanya: Orsa Holding G7 İletişim Hizmetleri.
- Koparan, E. (1991). *Anadolu Uygarlıklarının Çağdaş Yorumu: Süleyman Saim Tekcan*. İstanbul: Anons Yayınları.
- Köksal, A. (1978). Kaptan'ın doğaya dönüşü. *Milliyet Sanat Dergisi*, 270, 26.
- Köksal, A. (1977). Malik Aksel'in Resimleri Anadolu Yaşantısını ve Tiplerini Anlatımcı, İçten Bir Üslupla Yansıtıyor. *Milliyet Sanat Dergisi*, 255, 18-19.
- Köroğlu, O. (1998). *Minyatür-Tezhip-Çini-Hüsn-i Hat sanatları*. Web: <http://www.davesanat.com>. adresinden 5 Mayıs 2012'de alınmıştır.
- Kökten, K. (1948). Anadolu'da Prehistorik Yerleşme Yerleri ve 1944-1948 Yıllarında Yapılan Tarih Öncesi Araştırmaları. *IV. Türk Tarih Kongresi*, 195-209.17.
- Kökten, K. (1955). Antalya'da Karain Mağarasında Yapılan Prehistorya Araştırmaları ve Toplu Bir Bakış. *Belleten XIX*, 75, 271-293.
- Kökten, K. (1961). Maraş ve Antalya Vilayetinde Diptarih Araştırmaları Hakkında Kısa Bir Rapor. *Türk Arkeoloji Dergisi XI*. 1, 40-41.
- Kökten, K. (1966). Yazılıkaya'da ve Kurbanğa Mağarasında (Kars-Camıslı) Yeni Bulunan Diptarih Resimleri. *Kars Eli*, 20, 3-16.
- Kökten, H. (1998). Two-wheeled Vehicles from Lydia and Mysia, *IstMitt* 48, 107-133.
- Köroğlu, K. (2002). Demir Çağı'nda Yukarı Dicle Bölgesi. *Anadolu Araştırmaları XVI*, 2002, 449-475.
- Kuban, D. (1994). *Türkiye Sanat Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Kuban, D. (2002). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: YKY
- Krausse, A.C. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (çev. Z. Dilek).Almanya: Literatür Yayınları,
- Kuban, D. (2010). *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kurt, Ö. E. (2002). *1980 Sonrası Türk Sanatında Dinsel İmge Kullanımı*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Kurtoğlu, M. (2006). *Altaylardan Anadoluya Şamanizm Tefekkürü*. Web: <http://www.netpano.com>. 18 Mayıs 2011'de alınmıştır.
- MEB (Milli Eğitim Bakanlığı). (1970). *Lise Müfredat Programı*. Ankara: MEB Basımevi.

- MEB (Milli Eğitim Bakanlığı). (1995). *Milli Eğitim Şuraları (1939-1993)*. Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu Başkanlığı Şura Genel Sekreterliği. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Mekhitarian, A. (1978). *Egyptian Painting*. Skira.
- Mellaart, J. (1962). Excavations at Çatal Hüyük: First Preliminary Report- 1961. *Anat St.* 12, 41-65.
- Mellaart, J. (1988). *Yakındogu'nun En Eski Uygarlıkları* (çev. B. Altınok). İstanbul : Arkeoloji Yayınları.
- Mellaart, J. (2003). *Çatalhöyük, Anadolu'da Bir Neolitik Kent*. (çev. G. Yazıcıoğlu). İstanbul: YKY.
- Montet, E. (2006) *Tarihte ve Günümüzde Siyonizm ve Yahudilik*. İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Moorgat, A. (1949). *Tammuz: Der Unterblichkeitsglaube in der Altorientalischen Bildkunst*.
- Moorgat, A. (1985). *Die Kunst des alten Mesopotamien Babylonian und Asur*. Berlin.
- Mülayım, S. (1983). *Sanat Tarihi Metodu*. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları. Ankara: Erenler Matbaası.
- Mülayım, S. (1994). *Sanat Tarihi Metodu*. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi.
- Neve, P. (1993). *Hattusa: Stadt der Götter und Tempel*. Mainz.
- Oral, Z. (1978). Erol Akyavaş Resimleriyle Kişiyi Hem Ürkütüp Şaşkına Çeviriyor Hem de Sürüklüyor. *Milliyet Sanat Dergisi*, 269, 28-29.
- Ortaylı, İ. (2000). *Osmanlı Toplumunda Aile*, İstanbul. Pan Yayıncılık.
- Otyam, F. (2003). Bir Zamanlar Onlar Grubu Vardı. *İstanbul Rh+ Sanat*, Kasım/ Aralık.
- Ögel, B. (1991). *İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ögel, B. (1993). *Türk Mitolojisi, Cilt 1*, (2. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öndin, N. (2008). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Öney, G. (1988). *Anadolu Selçuklu Mimarisi Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: İş Bankası Yayınları.

- Öney, G. (1988). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özdoğan, M. (2000). Van-Hakkari Bölgesi Yüzey Araştırmaları. *Türkiye Arkeolojisi ve İstanbul Üniversitesi 1932-1999*, 298-299.
- Özdemir, N. (1997). *Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi*. Ankara: Nurol Matbaacılık.
- Özgüç, N. (1965). *Kultepe Mühür Baskılarında Anadolu Grubu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özgüç, T. (1966). *Altın-tepe*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- Özgüç, T. (1988). *İnandık-tepe*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- Özsezgin, K. (1989). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*, İstanbul: Tilgat Yayınları.
- Özsezgin, K. (1998). *Türk Resmi: Çağdaşlık, Yenilik ve Gelenek Bağlamında*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Özsezgin, K. (1994). *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özsezgin, K. (1983). Yeni eğilimler mi, eğilimsiz yenilikler mi, *Milliyet Sanat Dergisi*, 35.
- Öztokat, N.T. (1998). Dün ve Bugün Suret. *Cumhuriyet dergisi*, 627, 15-22.
- Pekman, A. (1967). *Ana Hatları ile Ege-Yunan-Roma Tarih ve Uygarlıkları*. Çorum: Karadeniz Araştırmaları Merkezi.
- Perrin, M. (2007). *Şamanizm* (çev. B. Arıbaş) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Peschlow-Bindokat, A. (1996). *Der Latmos*. Mainz.
- Peschlow-Bindokat, A. (1998). Latmos (Beşparmak) Dağlarındaki Kaya Resimleri. *Arkeoloji ve Sanat* 84, 1998, 13-17.
- Peschlow-Bindokat, A. (2000). Latmos (Beşparmak) Dağlarındaki Kaya Resimleri. *Sanat Dünyamız* 80, 125-128.
- Peschlow-Bindokat, A. (2003). *Frühe Menschenbilder die prähistorischen Felsmalereien des Latmos-Gebirges*. Westtürkei.
- Renda, G. (2001). Cumhuriyet Döneminde Sanat Tarihi Bilimi, *Atatürk'ün Ölümünün 62. Yılında Cumhuriyet Türkiye 'sinde Bilimsel Gelişmeler Sempozyumu (8-10 Kasım 2000)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi.
- Renda, G. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul:

- Tiglat Yayınları.
- Roux, J. P. (1998). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini* (çev. A. Kazancıgil). İstanbul: İşaret Yayınları.
- Sağlam, M. (1996). Doğançay'ın Sanatında Üslubal Tavır ve Toplumsalın Yorumu. *Gençsanat*. 18, 6-12.
- Sağlam, M. (2004). *Sanat Koleksiyonu I*. Ankara: T.C. Merkez Bankası Yayınları.
- Sevinç, N. (1996). A New Sarcophagus of Polyxena from the Salvage Excavations at Gümüşçay. *Studia Troica*, 6, 251-264.
- Sökmen, S. (1998). *Defter*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şener, C. (2007). *Şamanizm; Türklerin İslamiyet'ten Önceki Dini*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Tanaltay, E. (1997). *Sanat Ustalarıyla Söyleşi*. İstanbul: Sanat Yayınevi.
- Tanaltay, E. (1993). *Ustalarıyla Bir Gün*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Tanıncı, Z. (1992). *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Tanıncı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tansuğ, S. (1979). Türk Resminde Bir Adnan Çoker. *Sanat Çevresi Dergisi*. 5, 56.
- Tansuğ, S. (1993). *66 Kere Geleneksel Kültüre Çağdaş Yorum*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayını.
- Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Tansuğ, S. (1992). Batılılaşma Sürecimizde Yabancı Ressamlar. *Türkiye'de Sanat Dergisi*. 2, 29-31.
- Tansuğ, S. (1995). *Çağdaş Türk Sanatı* (3. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminin Tarihi* (3. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem* (4. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1983). *Karşıtı Aramak*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Taş, M. (2001). *Türkiye Cumhuriyetinin Kuruluşundan Günümüze Çağdaş Türk Resminde Sanat-Siyaset İlişkileri*. Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Tok, G. (1997). Sanat Tarihinden Tarihe, Bizans'tan Osmanlı'ya, Bilimden Kültüre. *Bilim ve Teknik*, 353, 82-89.
- Turani, A. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (2. basım).

- İstanbul: Tiglat Yayınları.
- Turani, A. (1983). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A.(1997). *Dünya Sanat Tarihi* (6. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A.(1984). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*. Ankara :Türkiye İş Bankası Kültür Yayını.
- Turani, A.(2001). Resim Sanatının Mutlu Kölesi. *Kahraman Kaptan Şefik Resmigeçit Ressam Söyleşileri*, 2001, 240-241.
- Tunalı, İ. (1992). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türe, A. (2002). *1940'dan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi Anabilim Dalı, Konya.
- Uçkan, Ö. (1996). *Süleyman Saim Tekcan*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayını.
- Ünver, B. (2000). Erol Akyavaş: Doğu'nun İzleri. *Işık Binyılı Dergisi*. Web: http://www.lightmillennium.org/winter01/turkish/erol_ithaf adresinden 1 Şubat 2012'de alınmıştır.
- Uyanık, M. ve Wilhelm, F. (1957). Hakkari-Sat Dağlarında, Gevaruk Vadisi İçinde Bulunan Kaya Resimleri Hakkında Teblig. *Belleten*, 84, 619-620.
- Uzun, T. (2007). Türk Sanatındaki Kartalların İkonografisi ve Devamlılığı. Web: <http://egitimdergi.pamukkale.edu.tr/makale/sayı:11>. adresinden 2 Mart 2012'de alınmıştır.
- Woolley, L. (1955). Alalakh. An Account of the Excavation at Tell Atchana in the Hatay, 1937–1949, *Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London*, XVII.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim* (çev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yaman, Z.Y. (1998). 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu. *Toplum ve Bilim*, 79, 65.
- Yaman, Z. Y.(2005). *Hüsamettin Koçan*, İstanbul: Baksı Kültür Sanat Vakfı.
- Yaman, Z.Y. (1995). Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği mi, D Grubu mu?. *İstanbul Türkiye'de Sanat Dergisi*, 20, 8.
- Yetkin, S. K. (1984). *İslam Ülkelerinde Sanat* (2. basım). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Yıldırım, R. (2002). *Uygarlık Tarihine Giriş*. İstanbul: Asil Yayıncılık.

Yörükan, Y.Z. (2006), *Müslümanlıktan Önce Türk Dinleri Şamanizm*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Yücel, E. (2000). *İslam Öncesi Türk Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

EKLER

Ek 1: Öğrenciler araştırma konusunda resimlerini yaparken çekilmiş fotoğraflar.



Ek 2: Öğrencilerin yaptığı resimler.



Ö 1: “Gök”, Duralit Üzerine Karışık Teknik.



Ö 2: “İnsanda Doğa”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



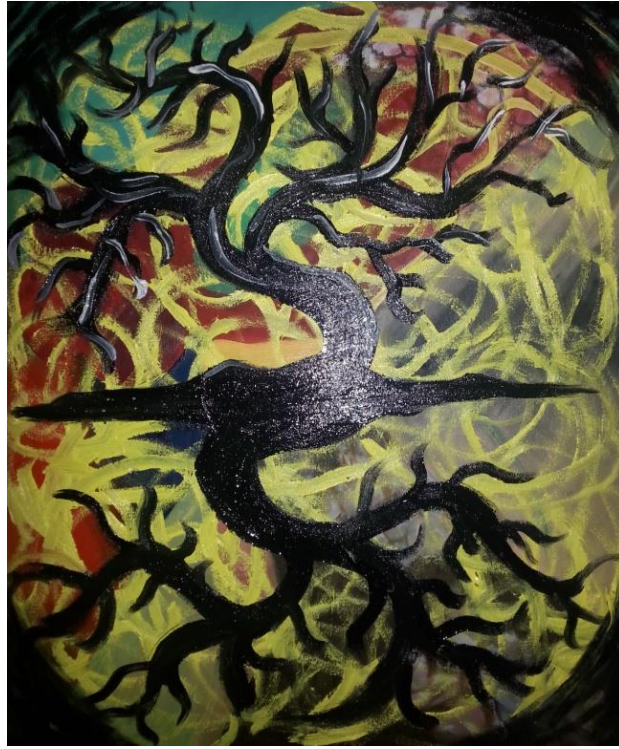
Ö 3: “Köy”, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kil.



Ö 4: “Amblem”, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Özgün Baskı.



Ö 5: “Şehir”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Ö 6: “Hayat Ağacı”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Ö 7: “Dua Eden Şaman”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Ö 8: “Vav”, Karton Üzerine Yağlıboya.

