

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Dilek TEBER

**GELENEKSEL TÜRK SANATLARIMIZDAN, TEZHİP, HAT VE
MİNYATÜRÜN ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE YANSIMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Mehmet KAVUKÇU**


ERZURUM-2010

TEZ KABUL TUTANAĞI
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE


Bu alışma Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anabilim Dalının, Resim Dalında Jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.


Doç. Mehmet KAVUKÇU

Danışman


Yrd. Doç. Dr. Numan Özen

Jüri


Yrd. Doç. Dr. Celalettin KARADAŞ

Jüri

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir.

24 / 06 / 2010

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
KISALTMALAR	V
RESİM LİSTESİ	VI
ÖNSÖZ.....	IV
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TEZHİP, HAT, MİNYATÜR

1.2. Tezhip Sanatı	5
1.2.1. Tezhip üslupları.....	10
1.2.2. Tezhip sanatında kullanılan motifler.....	12
1.3. Hat Sanatı	17
1.3.1. Hat sanatı kavram tanımı ve hat sanatında gelişim süreci	17
1.3.2. Hat sanatı malzemeleri	20
1.3.3. Hat sanatı yazı çeşitleri	21
1.3.4. Hat sanatının tezhip ve minyatür ile bütünlük boyutu ve motifler.....	26
1.4. Minyatür Sanatı	28
1.4.1. Minyatür kavramı	28
1.4.2. Minyatür sanatının gelişimi.....	30
1.4.3. Minyatür sanatının özellikleri	39

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ

2.1. Çağdaş Türk Resmine Genel Bakış.....	42
2.2. Çağdaş Türk Resminde Minyatür, Tezhip ve Hat Sanatının Etkileri.....	50
2.2.1. Tezhip, hat ve minyatürden etkilenen ressamlar.....	55
2.2.1.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911–1975).....	55
2.2.1.2. Turgut Zaim (1906–1974).....	65

2.2.1.3.Cevat Dereli (1900–1989).....	69
2.2.1.4.Sabri Berkel (1907 – 1993).....	73
2.2.1.5.Nurullah Berk (1906 – 1982).....	77
2.2.1.6.Nedim Günsür (1924 – 1994).....	84
2.2.1.7. Mehmet Pesen (1923-).....	88
2.2.1.8. Nuri Abaç (1926–2008).....	93
2.2.1.9. Ömer Uluç (1931 –2010).....	97
2.2.1.10. Dinçer Erimez (1932-).....	99
2.2.1.11. Devrim Erbil (1937-).....	102
2.2.1.12. Gül Derman (1948–1994).....	106
2.2.1.13. Cemal Tollu(1899 – 1968).....	109
2.2.1.14. Nuri İyem (1899 – 1968).....	112
2.2.1.15. Adnan Çoker (1927-).....	116
2.2.1.16. Adnan Turanî (1925-).....	118
2.2.1.17. Şükriye Dikmen (1918–2000).....	120
2.2.1.18. Maide Arel (1907–1997).....	123
2.2.1.19 Şemsi Arel.....	124
2.2.1.20. Elif Naci(1898–1988).....	129
2.2.1.21. Abidin Elderoğlu(1901–1974).....	130
2.2.1.22. Erol Akyavaş (1932–1999).....	138
2.2.1.23. Burhan Doğançay (1929-).....	147
2.2.1.24. Oya Zaim Katoğlu (1940).....	153
2.2.1.25. Süleyman Sim Tekcan (1940).....	157
2.2.1.26. Mustafa Ata(1945).....	160
2.2.1.27. Fahir Aksoy (1917- 2008).....	162
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	166
KAYNAKLAR.....	169
ÖZGEÇMİŞ.....	172

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARIMIZDAN, TEZHİP, HAT VE
MİNYATÜRÜN ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE YANSIMASI

Dilek TEBER

Danışman :Doç. Mehmet KAVUKÇU

2010 Sayfa:174

Jüri: Doç. Mehmet KAVUKÇU

Yrd. Doç. Dr. Numan ÖZEN

Yrd. Doç. Dr. Celalettin KARADAŞ

Türk Resim Sanatı Milattan öncesine dayanan bir geçmişe sahiptir. İlk resim örneklerine halı, kilim motiflerinde ya da seramikten yapılmış kaplarda rastlanır. Savaşan hayvan Figürleri, geometrik süslemeler, balballar dönemin üslubunu günümüze taşırlar. En eski portrecilik ve minyatür örnekleri ise Uygurlarda görülmektedir. Selçuklu döneminde de sıkça minyatürlü eserlere bolca rastlanır. Osmanlı döneminde ise minyatür sanatı doruk noktalarına ulaşır ve nakkaşlar saray tarafından desteklenirler. Batılaşma dönemini yaşadığımız 18 yüzyılda sürekli Batı'nın taklidi niteliğinde çalışmalar yapılır ve özgün eserler verilmez. 1940'lı yıllara gelindiğinde yapılmış olan Batı tarzı resimler ise sanatçıları tatmin etmez. Batı'ya özentisinde alıntı yapılarak özgün Türk Sanatı oluşturulamayacağını anlayan Türk Sanatçıları, kimlik arayışlarına yönelirler.

Bu çalışmada Çağdaş Türk resminde Minyatür, Tezhip ve Hattın önemi, çeşitleri, uygulama biçimleri, ortaya konulmaya çalışılmış ve Türk resim sanatına etkileri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Tezhip, Hat, Resim

ABSTRACT
MASTER THESIS
THE REFLECTING OF OUR TRADITIONAL TURKISH ARTS: MINIATURE,
ORNAMENTING AND CALLIGRAPHY TO CONTEMPORARY TURKISH
DRAWING

DİLEK TEBER

Supervisor Assoc. Prof. Mehmet KAVUKÇU

2010 Page: 174 + XI

Jury: Assoc. Prof. Mehmet KAVUKÇU

Assist. Prof. Dr. Numan ÖZEN

Assist. Prof. Dr. Celalettin KARADAŞ

Turkish Drawing art has a background going back to Before Christ in the history. The first drawings are encountered in the motives of carpets, rugs or pots made of ceramic. The battling animal figures, geometrical ornaments and ‘Balbals’ carry the styles of the period to our present time. The oldest drawing and miniature examples are seen in Uygur Turks. A lot of miniature works are encountered in Seljuk period and those beautiful works are seen in our time. In Ottoman period The Miniature Art reaches its peak and craftsmen are supported by the palace. On the other hand in the eighteen century, the period which we live westernization most of the works just imitate the West so they are lack of originality. In 1940s Western style pictures do not satisfy the artists. Therefore, Turkish artists who realize that it is not possible to construct an original Turkish art through imitating and adapting the West try to find out an original identity.

This study tries to put forward the importance, types and usage of Miniature, Ornamenting and Calligraphy in contemporary Turkish drawing and analyses the effects of these arts in Turkish Drawing.

Key Words: Miniature, Ornamenting, Calligraphy, Draw

KISALTMALAR DİZİNİ

Age	:Adı geen eser
Yy	:yüzyıl
M.S	:Milattan sonra
M.Ö	: Milattan önce
C.	:cilt
mm.	:milimetre
M.E.B	:Milli Eğitim Müdürlüğü
GS.A.	:Güzel Sanatlar Akademisi
T.V	:Televizyon
T.B.M.M.	:Türkiye Büyük Millet Meclisi
SDÜ	: Süleyman Demirel Üniversitesi

RESİM LİSTESİ

Resim: 1.1. Tezhip örneği	5
Resim: 1.2. Kanuni Dönemi Zahriye sayfası	6
Resim: 1.3. Münhani	8
Resim: 1.4. “17. yy. tığ örneği ”	11
Resim: 1.5. “18. yy. tığ örneği”	11
Resim: 1.6. Hatai (HATAYİ)	13
Resim: 1.7. Rumi Kompozisyon	14
Resim: 1.8. Rumi motifi	15
Resim: 1.9. Çintemani –Üçben.....	15
Resim: 1.10. Bulut Motifi.....	16
Resim: 1.11. Muhakkak Yazı	22
Resim: 1.12. Sülüs Yazı	22
Resim: 1.13. Nesih Yazı.....	23
Resim: 1.14. Rikaa Yazı.....	23
Resim: 1.15. Talik Yazı.....	24
Resim: 1.16. Celi Divani	25
Resim: 1.17. Rik'a Yazı.....	26
Resim: 1.18. Hat ve tezhip örneği	28
Resim: 1.18. Hat ve Minyatürün birada kullanımını	28
Resim: 1.19. Varka ve Gülşah minyatüründen	32
Resim: 1.20. Matrakçı Nasuh - "Halep Kenti.....	33
Resim: 1.21. Süleymanname'den Düşman atlılar arasında bir deli süvarisi	34
Resim: 1.22. Hünername'den Bir Minyatür: Yıldırım Beyazid'in Kosova'da Cülüsü .	35
Resim: 1.23. Levni, Surname-i Vehbi “Haliçte Gösteri”	37
Resim: 1.24. Levni “Nur Garip”	38
Resim: 1.25. Abdullah Buhari “Bahçeli Köşk”	39
Resim: 1.26. Abdullah Buhari “Dere Kenarında ”	39
Resim: 2.27. Hüseyin Giritli Yıldız Sarayı	45
Resim: 2.28. Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1957.....	56
Resim: 2.29. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Köylü Kadın”	57
Resim: 2.30. Süleymanname'den Arifi'nin bir minyatür	58

Resim: 2.31. Bedri Rahmi Eyüboğlu 1954 ‘‘Sohbet eden köylü kadınlar’’	58
Resim: 2.32. Bedri Rahmi Eyüboğlu ‘‘ Kalamış Yazmaları’’	60
Resim: 2.33. Bedri Rahmi Eyüboğlu‘‘ Soyut kompozisyon’’	61
Resim: 2.34. Bedri Rahmi Eyüboğlu ‘‘Narlı Bahçe 1961	61
Resim: 2.35. B. Rahmi Eyüboğlu ‘‘ Soyut kompozisyon	61
Resim: 2.36. Kufi ile yazılmış Allah	62
Resim: 2.37. Bedri Rahmi Eyüboğlu Tuval Üzerine yağlıboya.....	63
Resim: 2.38. Bedri Rahmi Eyüboğlu Duralit üzerine karışık teknik.....	63
Resim: 2.39. Hat ve tezhip örneği	64
Resim: 2.40. Bedri Rahmi Eyüboğlu duralit üzerine karışık teknik.....	64
Resim: 2.41. Turgut Zaim ‘‘ Halı dokuyanlar’’ 1906–1974	65
Resim: 2.42. Turgut Zaim ‘‘Yörükler köyü’’	67
Resim: 2.43. Turgut Zaim ‘‘Cami Şadırvanı’	67
Resim: 2.44. Turgut Zaim ‘‘ Orta Oyunu’’	68
Resim: 2.45. Levni-Surname-i Vehbi’den ‘‘Ahmet Altın Dağıtıyor’’	69
Resim: 2.46. Cevat Dereli " Harman".....	70
Resim: 2.47. Cevat Dereli "Mevleviler"	71
Resim: 2.48. Nakkaş Osman Surname-i Humayun.....	71
Resim: 2.49. Cevat Dereli ‘‘ Yaşarım Yan Yana’’	72
Resim: 2.50. Rik'aya örnek.....	72
Resim: 2.51. Sabri Berkel ‘‘Yoğurtçu’’	74
Resim: 2.52. Palmet-Lotus	75
Resim: 2.53. Rumi motifin çeşitleri	75
Resim: 2.54. Sabri Berkel ‘‘Kompozisyon’’	76
Resim: 2.55. Nurullah Berk: Padişah 28,5x40c.m	78
Resim: 2.56. Surname-i Vehbi minyatüründen	78
Resim: 2.57. Padişah, 80x80 cm. Yağlıboya tuval.....	79
Resim: 2.58. Sultan I. Murad Han'ın bir minyatür	80
Resim: 2.59. Ütücü Kadın 100x100, Tuval üzerine yağlıboya	81
Resim: 2.60. Nurullah Berk ‘‘SURLAR’’ 1975.....	82
Resim: 2.61. Nurullah Berk "Nargile İçen Adam"60x93 Tuval Üzerine Yağlıboya	84

Resim: 2.62. Nedim Günsür ‘‘Eski Sokak’’	86
Resim: 2.63. Nakkaş Osman ‘‘Cambazlar’’ Surname-i Hümayun	87
Resim: 2.64. Nedim Günsür Bayram Yeri	88
Resim: 2.65. Mehmet Pesen ‘‘Gelin’’	90
Resim: 2.66. Nakkaş Osman At Koşusu, Hünername.....	90
Resim: 2.67. Mehmet Pesen, Gelin ve kağnılar	91
Resim: 2.68. Mehmet Pesen Tuval üzerine yağlıboya 70.00 x 120,00cm	91
Resim: 2.69. Mehmet Pesen Tuval üzerine yağlıboya 80.00 x 55.00 cm.	92
Resim: 2.70. Minyatür örneği.....	92
Resim: 2.71. Nuri Abaç Tuval Üzerine Yağlıboya	94
Resim: 2.72. Nüh’un gemisi, Zübdetü’t Tevârih.....	95
Resim: 2.73. Nuri Abaç ‘‘Rumeli kavagi’’	95
Resim: 2.74. Nuri Abaç	96
Resim: 2.75. ‘‘iki kadın’’ Abdullah Buhari	96
Resim: 2.76. Kompozisyon, Composition, Tuval üzerine yağlıboya, 85x85 cm.....	98
Resim: 2.77. Ömer Uluç Soyut Kompozisyon - Bali Müzayede Koleksiyon.....	98
Resim: 2.78. Ömer Uluç ‘‘Levni, Odalık’’	99
Resim: 2.79. Levni ‘‘Osmanlı Kadını’’	99
Resim: 2.80. Bu Sofra Hepimize 50x30cm.....	100
Resim: 2.81. Dinçer Erimez "Atayı Karşılayan Çocuklar"	102
Resim: 2. 82. Devrim Erbil ‘‘İstanbul’’	103
Resim: 2. 83. Devrim Erbil ‘‘İstanbul’’	105
Resim: 2.84. Matrakçı Nasuh Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han	106
Resim: 2.85. Gül Derman Piyerloti’den İstanbul Elek Baskı 60x60 cm. 1988.....	107
Resim: 2.86. Gül Derman-Altın Boynuz Efsanesi	108
Resim: 2.87. Matrakçı Nasuh- Peyzaj – Süleymanname	109
Resim: 2.88. Cemal Tollu ‘‘Ankara Keçiler ‘’ 90,5 x 121 cm Tuval üzerine yağlı boya.....	110
Resim: 2.89. Cemal Tollu - Ekin, 1956.....	111
Resim: 2.90 ‘‘Göç’’	114
Resim: 2.91. Nuri İyem ‘‘Su Taşıyan Kadın’’	115

Resim: 2.92. Nuri İyem “Kotrplak üzerine yağlıboya”	115
Resim: 2.93. Adnan Çoker Kaligrafi-Ritm.....	117
Resim: 2.94. Adnan Çoker Kaligrafi-Ritm.....	117
Resim: 2.95. Adnan Turani “ Soyut kompozisyon”	118
Resim: 2.96. Adnan Turani “Soyut kompozisyon”	119
Resim: 2.97. Soyut kompozisyon(Detay).....	119
Resim: 2.98. Türk hat sanatı örneği.....	119
Resim: 2.99. Adnan TURANÎ Soyut kompozisyon	120
Resim: 2.100. Şükriye Dikmen, Kotrplak üzerine yağlıboya 71x59 cm.....	121
Resim: 2.101. Şükriye Dikmen “Siyahlı Kadın”	122
Resim: 2.102. Maide Arel “Mevleviler”	124
Resim: 2.103. Şemsi Arel Kotrplak üzerine yağlıboya	125
Resim: 2.104. Şemsi Arel ”Yeşilli Kompozisyon”	126
Resim: 2.105. Şemsi Arel “Mor Kompozisyon”	126
Resim: 2.106. Şemsi Arel Kotrplak üzerine yağlıboya	127
Resim: 2.107. Şemsi Arel Kotrplak üzerine yağlıboya	127
Resim: 2.108. Şemsi Arel “Kufili Kompozisyon”	128
Resim: 2.109. Kufi Hat yazısı örneği	128
Resim: 2.110. Elif Naci Soyut Kompozisyon	130
Resim: 2.112. Abidin Elderoğlu Başka Bir Odalık-1968.....	132
Resim: 2.113. Abidin Elderoğlu 115 x80 1968 Özel Koleksiyon.....	133
Resim: 2.114. Abidin Elderoğlu Başka Bir Peygamber–1968	134
Resim: 2.115. Abidin Elderoğlu 403 x 298.....	135
Resim: 2.116. Abidin Elderoğlu, Fezadan Görünüş–1968.....	136
Resim: 2.117. Abidin Elderoğlu, Yuva–1962	136
Resim: 2.118. Abidin Elderoğlu Sonbahar–1964.....	137
Resim: 2.119. Abidin Elderoğlu Suda Hayat–1970	137
Resim: 2.120. Erol Akyavaş “Ordugâh”	138
Resim: 2.121. Sefer-i Zigetvar Matrakçı Nasuh.....	139
Resim: 2.122. Matrakçı Nasuh Halep kenti.....	139
Resim: 2.123. Matrakçı Nasuh ,Van –Erciş Kalesi	139
Resim: 2.124. Erol Akyavaş -Tuval üzerine karışık teknik.....	140

Resim: 2.125. Erol Akyavaş -Miraçname Dizisinden.....	141
Resim: 2.126. Erol Akyavaş – Miraçname.....	142
Resim: 2.127. Erol Akyavaş ‘‘Kırmızı Kompozisyon’’.....	143
Resim: 2.128. Erol Akyavaş Kuşe Kâğıda Özel Baskı	144
Resim: 2.129. Erol Akyavaş ‘‘Kuşatma’’	145
Resim: 2.130. Erol Akyavaş ‘‘Enel Hak’’1987.....	146
Resim: 2.131. Burhan Doğançay akrilik çalışması 1978	148
Resim: 2.132. Burhan Doğançay ‘‘Kompozisyon’’1984.....	149
Resim: 2.133. VaV HARFİ hat sanatını temsil eder	149
Resim: 2.134. Burhan Doğançay "Kurdele Serisinden", imzalı kâğıt üzeri guaş boya. 74x54 cm.	150
Resim: 2.135. Hat yazısından örnek.....	150
Resim: 2.136. Burhan Doğançay ‘Kompozisyon’’	151
Resim: 2.137. Burhan Doğançay ‘‘Kompozisyon’’1984.....	152
Resim: 2.138 Oya Zaim’’ Eski Hamam Eski Tas’’.....	153
Resim: 2.139. Oya Zaim Katoğlu Karpuz Sergisi. 30x40cm. Tuval üzerine yağlı boya. Özel koleksiyon.....	153
Resim: 2.140. Oya Zaim Katoğlu Oya Katoğlu. Bursa’dan. 55x80cm. Tuval üzerine yağlı boya. Özel koleksiyon	155
Resim: 2.141. Oya Zaim Katoğlu tuval üzerine yağlı boya	156
Resim: 2.142 Nakkaş Osman Nüzhet-el-ekber der-Sefer-i Zigetvar.....	156
Resim: 2.143. Süleyman Saim Tekcan- Tuval üzerine yağlıboya.....	158
Resim: 2.144. Süleyman Saim Tekcan- Tuval üzerine yağlıboya.....	159
Resim: 2.145. Nakkaş Osman ‘‘Şehinşehname’’ minyatüründen.....	159
Resim: 2.146. Mustafa Ata Tuval üzerine karışık teknik.....	160
Resim: 2.147. Mustafa Ata Figürlü Kompozisyon.....	161
Resim: 2.148. Mustafa Ata Figürlü Kompozisyon.....	161
Resim: 2.149. Fahir Aksoy 2003 - 40x50 - Boğaz Manzarası	163
Resim: 2.150. Fahir Aksoy ‘‘Adalar ve Evler.....	164
Resim: 2.151 Matrakçı Nasuh ‘‘ Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i ’’	165
Resim: 2.152. Fahir Aksoy İstanbul Art Fair 2003	165

ÖNSÖZ

Tez konusu “Geleneksel Sanatlardan Tezhip, Hat ve Minyatürün Çağdaş Türk Resmine Yansıması” olan araştırmamda 1950’li yıllardan başlayarak çağdaş Türk ressamlarının, geleneksel sanatlarımızı, çağdaş Türk resmine yansıma çabaları ve 50 yıllık ulusallaşma serüvenleri ele alınmaktadır.

Bu araştırmanın amacı, Türklerde yüzyıllar boyu yapıla gelen ve gelişen geleneksel halk sanatlarımıza sahip çıkarak, çağdaş resim sanatına gerek motif gerek biçim, gerekse kompozisyon ve renk açısından etkilerini ve resimde milli bir karakter oluşturma çabasına katkılarını ortaya koymaktır.

Özellikle vurgulamak istediğim olgu, geleneksel Türk sanatlarımızdan tezhip, hat ve minyatürün bugünkü konumu ve çağdaş Türk ressamlarının bu değerlerimizi sanatlarına yansıma biçimleri ve ele alış yöntemleridir.

Çağdaş Batı Resim Sanatı tarihi incelendiğinde 1950’li yıllardan sonra eski kaynaklardan yararlanma anlayışının etkin olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu yararlanma, doğrudan bir alıntı değil, özde saklı olan bir düşüncenin yeniden yorumlanması şeklindedir. Araştırmanın en büyük bölümü bu alanda sanatçıların çalışmalarını ile ilgili örnek incelemeleri üzerinde olacaktır. Bunu yaparken de farklı gelişmeler aktarılacaktır.

Çalışmalarında bana yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Doç. Mehmet KAVUKÇU’ ya, ayrıca tezimin hazırlanmasında yardımlarını gördüğüm Yrd. Doç.Dr. Numan ÖZEN ve Yrd. Doç.Dr. Celalettin KARADAŞ hocalarıma teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

GİRİŞ

Gelenek kavramı, “Türk Kültürü” olarak tanımlanmakta, çağa ayak uydurmak, yeni ve devrimci atılımlar gerçekleştirmek anlamında başvurulacak tek kaynak olarak görülmektedir. “Türk Kültürü” nün içinde yer alan resim sanatı ise, Göktürklerden, Uygurlardan başlayarak on dokuzuncu yüzyıla kadar doğal bir oluşum içindeyken, Osmanlı'nın askeri, teknik ve siyasi anlamda Batı'ya yönelmesiyle kesintiye uğratılmış ve bu tarihten itibaren dış etkilere açık hale gelmiştir. Öte yandan gelenekle yani Türk Kültürü ile kurulacak ilişki, resim sanatında öz kaynaklardan, hat, tezhip, nakıs, Mevlevi, Bektaşî, dini ve halk resimlerinden yararlanma hatta temelini bu kaynaklardan alma ve tüm bunları günün toplumsal yaşantısının gerçekleriyle özdeşleştirmek anlamına gelmektedir.¹

Yeryüzünden gelip geçen toplumların tarihi gelişimi incelediğinde, hiçbirinin diğerlerinin etkisinde kalmadan, salt kendi değerleri içerisinde varlık bulamadıkları görülmektedir. Toplumlar, birbirlerinden etkilenirler ve kültür alış verişinde bulunurlar. Onların sanat hayatına da yansıyan bu etkileşim sürecinde gelenekler, çoğu zaman kaybolup yerini modern olarak adlandırılan yeni anlayışlara bırakırlar. Her toplumun tarihinde karşımıza çıkabilen bu tür değişimlerin, Türk toplumunda da büyük ölçüde kendini hissettirdiğini görürüz. Osmanlı'nın, XVIII. yüzyıl ortalarından itibaren Batı ülkeleri karşısında sanayii ve teknoloji alanında geri kalmışlığını kabul etmesinin ardından, başlatmış olduğu reform hareketlerine bağlı olarak, sosyal hayatta da bir takım değişimler baş gösterir. Bunun doğal neticesi olarak, Orta Asya'da başlayıp Selçuklu ve Osmanlı ile birlikte gelişip özgünleşen geleneksel sanatlarımız değişime uğrayarak yerini Batı anlayışına yönelik resim sanatına bırakır.

1940'lı yıllara kadar, geleneksel Türk resminin yerini alan ve bugün “ Çağdaş Türk Resmi” olarak adlandırılan sanat anlayışı doğrultusunda yapılan uygulamaların çoğunluğunun Batı'yı taklit etmekten öteye geçemediği görülür. Türk sanatçısının da, Batı toplumundaki sürekli değişen sanat akımlarının peşinde uzun süre koştuğu, köklü bir birikimi olan geleneksel sanatlarımızdan uzaklaşmakla beraber, yeni bir alternatifte geliştiremedikleri bir gerçektir.

¹ Güler Bek, “Çağdaş Türk Sanatında Ulusallık / Evrensellik Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar”, *SDÜ. Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17, (Mayıs 2008), s.19

1940'lı yıllarda Türk resim sanatında kimlik arayışları kendini gösterir, Batı taklitçiliğine karşı kendi ulusal değerlerimizin kullanılması ve geliştirilmesi yönünde aydın kesim ve sanatçılarımız girişimlerde bulunurlar. Bunun yanında Matisse, Mondrian, Dufy, Klee gibi birçok Batılı sanatçının İslâm sanatlarının bazı estetik değerlerini kendi sanatlarına yansıtmaları, Türk resminde bir ulusallaşma sürecinin başlamasında cesaretlendirici bir rol oynar.

1950'li yıllara doğru, Ulusal sanat anlayışı, ağırlıklı olarak kabul görmeye başlar. Batı sanat oluşumlarının takibiyle Türk resminin çağdaş dünyadaki yerini alacağını savunan birçok sanatçı artık bu tür düşüncelerinden vazgeçerek, tuvallerine hat sanatından, minyatürden, tezhipten, çiniden, halı ve kilim motiflerinden aldıkları plastik değerleri taşıyarak ulusal bir sanat yaratma çabası içerisine girerler. Doğu-Batı sentezi fikrini savunan sanatçılarımız soyut bir sanat anlayışı sergileyen geleneksel Türk sanatlarına daha fazla ilgi duymaya ve artık tuvalerde bu Ulusal değerleri yansıtmaya başlarlar. Gelenekten yararlanma konusunda, daha önceki dönemde başlayan etkinliklerini 1950 sonrası gür ve dinamik üslup çabalarıyla sürdüren Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim bu başlangıcın öncüleri olurlar. Sonraları birçok sanatçı bu halka etrafında toplanır ve bu sanat anlayışını günümüze ulaştırırlar.

1960 yılına doğru, resim dünyamızda adı geçen sanatçılarımızı ; "Boğaziçi manzaraları" geleneğini sürdürenler ve onlara yakın olanlar, bir dereceye kadar doğaya bağlı kalıp nesnelere batılı yöntemlere göre soyutlayanlar ve bu yoldan giderek sonunda ortak bir şemacılıkta birleşenler, doğayı kendilerine göre yorumlama ve kişisel üsluba ulaşma belirtisi gösterenler, yöresel motiflere, folklorla ilgi duyanlar, bazı naifler ve "Nonfigüratif"ler olarak gruplandırmak mümkündür.

"Boğaziçi manzaraları" geleneğini sürdürenler diye adlandırdığımız ressamın genel olarak "Türk izlenimcileri" adıyla anılan; Hikmet Onat, Feyhaman Duran, İbrahim Çallı ve onları izleyenlerdir.

Nesnelere bir dereceye kadar doğaya bağlı kalıp nesnelere batılı yöntemlere göre soyutlayanlar ve bu yoldan giderek sonunda ortak bir şemacılıkta birleşen ressamın arasında Cemal Tollu, Cevat Dereli, Zeki Kocamemi, Nurullah Berk, Refik Epikman, Halil Dikmen, Sabri Berkel'i sayabiliriz.

Doğayı kendilerine göre yorumlama ve kişisel üsluba ulaşma belirtisi gösteren ressamın, geleneksel süsleme sanatlarından, minyatürden, hat sanatından, yöresel

konulardan hareket etmeye başlarlar. Bu grupta Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, naif izlenimci sayılabilecek olan Eşref Üren, hat sanatı geleneğimize eğilmiş olan Abidin Elderoğlu, figürlerini gittikçe daha gerçekçi açıdan Orta Anadolu manzaraları içine yerleştirme yolundaki Neşet Günal, halk resimlerine büyük sevgi duyan, daha çok şehir halkı fantezisinin izlerini taşıyan naif duyarlığı ile Cihat Burak, incelen, narinleşen insanları ve bütün süsleyici öğeleri ile trajik olayların ressamı da olabilen Nedim Günsür, köy konularının içli ressamı Malik Aksel'i görmekteyiz.

"Nonfigüratifler" diye anılan ressamların kimisi, örneğın Zeki Faik İzer doğadan aldığı bir motifi, soyutlayıp boya tabakası arkasına gizleyerek tablolarına yansıtır.ERCÜMENT KALMIK doğayı soyutlayan. Cemal Bingöl, az sayıda seçkin rengi geometrik bir düzen içinde araştıran. Ferruh Başağa, geometrinin estetik olasılıklarını keşfetme yolunda ilerleyen. Sabri Berkel, hat sanatının Non-figüratif soyut çalışmasını ilk defa uygulayan, Adnan Turanî ve Adnan Çoker kuşkusuz soyut resmin en taze ve güçlü örneklerini yansıtan iki sanatçıdır.

Kuşkusuz 1960 ile 1969 yılları arasında bulunan ressam kuşağının sanatımıza, yadsınamayacak olan katkılarıdır. Bu yeni ressam kuşağı içinde; Cihat Burak, Neşet Günal, Adnan Turanî, Leyla Gamsız, Nedim Günsür, Şükriye Dikmen, Adnan Çoker, Ömer Uluç, Dinçer Erimez, Devrim Erbil, Oya Katoğlu, Nuri Abaç ve grafik sanatlarda, baskı resimde kişilikleri beliren ve varlık gösteren Mustafa Aslıer, Gül Derman, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş, Abidin Elderoğlu, Turan Erol ve daha birçok sanatçı anılabilir.

Son on beş yılı ve bugünü incelediğimizde; Türk resim sanatının ilginç bir evrim içinde olduğunu görebiliriz. Resim sanatımızın nicelik yönünden de hızlı bir gelişim içinde olduğu söylenebilir. Kuşkusuz bugün resimle uğraşanlar çoğalmış, sergiler, sergilenen resimler artmıştır. Resim sanatımız bir dönemecin sınırındadır. Türk resminde son yıllarda belirgin bir eğilim göze çarpmaktadır. Bu eğilim yöresellik, ulusallık eğilimidir. Ulusallık ve yöresellik sorunu son yıllarda eleştirinin başlıca konularından birisi olmakta, ulusal ve yöresel değerlere sahip çıkmanın gereğine inananlarla, evrensel değerlere bağlanmayı savunanlar arasındaki çekişme izlenmektedir. Türk sanatçısının taklitten ve tekrardan kurtulma, özgünlüğe ulaşma, farklılaşma yolunda bilinçlenmekte olduğu bir gerçektir.

Kültür değişiminin yarattığı sorunlar içerisinde sanatçılarımızın batılılaşma sürecinde, resim sanatının yeni dönemle uyumunun zor olmadığı, Cumhuriyetin öncesinin birikimlerinin bu konuda uyumlu bir ortamın oluşturulmasında faydalı ve yararlı sonuçlar doğurduğu yadsınamaz.

 bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde tezhip, hat ve minyatür sanatının önemi, eşitleri ve uygulamalarından bahsedilecektir. İkinci bölümde ağdaş Türk resim sanatının tarihi süreci, önemi ve ağdaş Türk resminde uygulanan, tezhip ve hat sanatı ve minyatürün etkileri üzerinde durulacak ve bazı ressamlardan örnekler sunulacaktır. nc bölümde ise elde edilen veriler ile genel bir değerlendirme yapılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM TEZHİP, HAT, MİNYATÜR

1.2. Tezhip Sanatı

Bu bölümde tezhip sanatının tanımına, kullanım alanlarına, tezhip sanatı yapımı tekniklerine ve tezhip sanatında kullanılan motiflere yer verilecektir. Tezhip kelime anlamı ile "altınlamak" demektir. Bununla birlikte muhtelif renklerle yapılan (altın ile beraber kullanılan) ince detaylı süslemelere de tezhip adı verilir.² Tezhibi yapan kişi erkek ise; müzehhib, bayan ise müzehhibe olarak adlandırılmaktadır. Tezhip daha çok yazma kitapların sayfalarını, hat levhalarının kenarlarını süslemede kullanılır. İlk tezhip örnekleri VIII. ve IX. yüzyıllarda Orta Asya da Karahoca ve Bezeklik'teki Uygur Türklerine ait duvar fresklerinde görülür.



Resim: 1. 1. Tezhip örneği

Süsleme insanlık tarihinin herhangi bir noktasında ve kültür çevresinde görülebilmektedir. İlk çağlardan itibaren topluluklar halinde yaşayan insanların temel eğilimlerinden biri olan süsleme, mağara duvarlarında veya kayalar üzerinde görülmeye başlar. Çiziliş amaçları ne olursa olsun bu tutum insanların sosyal ihtiyaçlarından biri olarak görülmektedir. İnsan topluluklarının zaman içerisinde toplum, boy ve ulus olma sürecini yakalamaları, süslemeyi ülkelerin milli karakterlerini taşıyan, o ülke insanların kendine has zevk ve duygularının şekillenmesi olarak ortaya çıkar.

Kültür ve sanat unsurları ile birbirlerine bağlanan ve şuuruna varan fertlerin meydana getirdiği uluslar, dünya üzerinde güçlü sanat eserleri ve kültürler oluştururlar.

² C. Esad Arseven, " Tezhip", *Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1983, cilt:4, s.1420

2500 yıllık tarih devresinde Eski Dünya'nın her yerinde Türklerin var olduğu görülür. Bu var olma yoğunluğu ve hızı eski devirlerin güç şartları içerisinde dikkat çekicidir. Altay'lardan kalkılıp diğer Türk ülkelerinin yurt edinilmesi insanlığın tarihi maceralarından biridir. Orta Asya kaynağı yeni Türk ülkeleri için bitip tükenmez bir merkez olur ve bu merkez asırlarca kendini oradan besler. Türk süsleme sanatının en eski örneklerini, Türklerin tarih sahnesine çıktıkları ilk devirlerden itibaren bu coğrafi konumlarda görmeye başlarız. Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Fatih döneminin motifler ve renkler açısından olağan gelişmesinin yanı sıra, Yavuz Sultan Selim (1512–1520) devri tezhip sanatında yenilik olarak, İran Seferi sırasında İstanbul'a gelen sanatçıların, sanata yansıttıkları etkilerdir.

Kanuni Sultan Süleyman Devri (1520–1566) tezhip sanatı açısından zirvede olan bir dönemdir. Zahriye, serlevha, sure başları ve hatime sahifelerinde zengin işçilik görülür, altın çok kullanılmış ve lacivert renk, dönemin önemli rengidir.



Resim: 1. 2. Kanuni Dönemi Zahriye sayfası

Zahriye sahifelerinde formlar, altıgen, sekizgen, dörtgen şeklindedir. Desenlerin işçiliği artar, bordürler çeşitlenir, tığlar en zengin örneklerini verirler. Stilize motifler çok çeşitlenir. Bu devrin önemli özelliğinden biri de saz yolu üslubunun görülmesi ve güzel örneklerini vermesidir. Saray nakışhanesinde doğulu sanatçıların etkileri saz yolu üslubunda olduğu gibi açıkça görülmektedir. Kanuni Sultan döneminin ekol yaratan ünlü nakkaşların başında Şah Kulu ve Kara Memi gelmektedir.1520–1526 yılları arasında faaliyet gösteren Şah Kulu Osmanlı Sanatında kitap bezemesinden kumaşa, çiniden kuyumculuğa kadar yaygınlaşan özgün bir üslubun, saz üslubunun yaratıcısıdır. Onun öğrencisi olan Kara Memi ise, Osmanlı süsleme sanatının gelmiş geçmiş en önemli sanatçılarından biri olarak dikkati çeker. Aslında müzehhib olan Kara Memi kitap sanatının klasik kuralların dışına çıkan, yeni motiflerle o güne değin görülmemiş bir üslubun yaratıcısı olmuştur.³

15.yüzyıldan itibaren standart bir şekil alan motifler ve desen kompozisyonları 16.yüzyılda daha da belirgin bir hal almıştır. Motifler ve uygulanan bütün kompozisyonlar standart olmuştur. Buda sarayda kurulan ve padişahın himayesinde olan “saray nakkaşhane”sinden kaynaklanmıştır. Kalemî sanatından, çini sanatına, maden sanatından, kumaşlara kadar her alanda desen bütünlüğü sağlanmıştır.⁴

Tezhip doğuda olduğu kadar batıda da uygulama alanı bulmuş bir sanattır. Özellikle ortaçağda Hıristiyanlığın kutsal metinlerini ve dua kitaplarını süslemede yoğun biçimde kullanılmıştır. Ama zaman içerisinde kitaplarda da resim öne çıkmış, tezhip yalnızca başlıklardaki büyük harfleri süslemekle sınırlı kalmıştır.

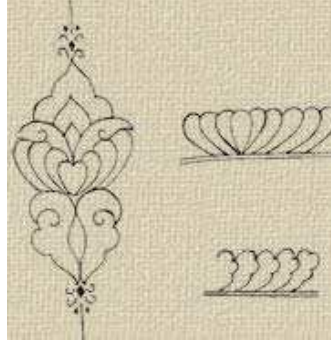
Tezhip sanatının geçmişini Orta Asya'da aramak gerekir. M.S. 8.yy.'dan itibaren ciddi gelişmeler gösteren kitap sanatları ve tezhip, bir taraftan Hindistan'a diğer taraftan İran'a geçerek oralarda yeni tarzların zuhuruna sebep olmuşlardır. Buna göre tezhibin; doğu batı ve Selçuklu Türklerinde olmak üzere 3 koldan geliştiği gözlenir. Anadolu'da tezhip sanatının gelişme safhalarını ise; Selçuklu ve Beylikler devri tezhibi, Osmanlı erken devir tezhibi, 16.yy. Klasik devir tezhibi, Batılılaşma dönemi rokoko tezhibi olarak sınıflandırabiliriz.

Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra Türk süsleme sanatı büyük bir olgunlaşma ve gelişme dönemine girmiş olduğu, Kuran-ı Kerim'e duyulan büyük saygı, bu kutsal kitabı en güzel şekilde süsleme isteğini doğurmuş, en zengin tezhip

³ Filiz Çağman, “Ehli Hiref”, *Türkiyemiz Dergisi*, 54, (Şubat 1998), s.11–17,

⁴ Münevver Üçer, “Tezhip Sanatı”, Erişim:03 Mart 2010, <http://www.tezhipsanati.com/index.html#ilk>

örneklerini karşımıza çıktığı ve sanatçıların Türklerin kurduğu çeşitli devletlerde sanata değer veren hükümdarlar ve sultanlarca destek verildiği bilinir. Anadolu tezhibinin bütün dönemlerinde saraylarda birer nakkaş hane vardı. Selçuklular devrinde tezhip sanatının yüksek bir sanat anlayışına eriştiği görülmekle birlikte Rumi, münhani, zencerek motiflerinin de çeşitli sahalarda yeni kullanım alanları bulduğu görülmektedir.



Resim: 1. 3. Münhani

Edirne, Bursa ve İstanbul'da bir okul şeklinde açılan nakkaş haneler özellikle Fatih Sultan Mehmet devrinde mükemmel eserler vermiştir. Klasik Osmanlı Tezhibine Kanuni Sultan Süleyman dönemi ile girilir. Fatih döneminin renkleri kullanılmıştır. Çizgiler daha zarif, kompozisyonlar daha zengindir.⁵ 1700'lü yıllarla birlikte tezhip sanatında barok ve rokoko tarzlarının hâkim olduğu yeni zevkler ortaya çıkmıştır. 1729 yılında matbaanın getirilmesine kadar hemen bütün el yazmaları tezhiplenirken, bu tarihten sonra yazma eserlere ilgi azaldığından tezhip sanatı bu durumdan olumsuz yönde etkilenmiştir.

20. yy.'ın başlarında tükenme durumuna gelen tezhip sanatı 1914 yılında kurulan Medreset'ül Hattat'ın vasıtası ile yeniden canlanmaya başlamıştır. 20. yy. tezhibinde iki önemli şahsiyet vardır; Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt. Necmettin Okyay'ı da değerli ustalar arasında sayabiliriz. Bu alanda Süheyl Ünver'in özelliği ise Türk sanat tarihi konusunda yaptığı önemli araştırma ve çalışmalarıdır. Günümüzde bu şahsiyetlerin öğrencileri klasik tezhibin yapımını ve öğretimini devam ettirmektedir. Bu hocaların gayreti ile günümüzde birçok özel kursta ve üniversitelerde tezhip sanatı öğretimine devam edilmekte, sanat yaşatılmaya çalışılmaktadır.

⁵ K. Zeynep Güney, A. Nihan, *Osmanlı Süsleme Sanatı*, Sfn Yayınları, İstanbul 1985, s.39

Şimdi tezhip sanatının asırlar içindeki durumuna geçmeden evvel Mushaflarda görülen bezeme bölümlerini tanıyalım:

Zahriye Sahifeleri: Yazma eserlerin başlık bulunan ilk sahifesinden önceki, temellük veya vakıf kaydı bulunan, çoğunlukla tezhipli ve bazen de boş sahifelerine zahriye adı verilir. Bu sahifelerde bazen kitap başlığı, müellifi, meşhurların hükmü, bir beyit vb. yazılar bulunur.⁶ Zahriyeler devirlere göre değişiklik göstermektedir. Fatih devri kitaplarında zahriyelerin çift sahife olduğu görülürken, 16. yy.da zahriyelerin tek sahife, fakat plan ve tezyinat itibari ile en mükemmel derecede olduğu görülür.

Serlevha: Tezhibin kitaplarda tatbik edildiği kısmın ilk sahifelerinin başına yapılan ve başlık veya serlevha denilen süslemelerdir. Serlevha sahifesi karşılıklı iki sahifeden oluşur ve bu iki sahife simetriktir. Fatiha ve Bakara surelerini ihtiva eden bu sahifeler yoğun bir süsleme yapılarak Mushafların en gösterişli sahifeleri haline gelmiştir. Serlevha sahifesinde sanatkâr bütün ustalığını gösterir. Tezhibin başlıca amacı olan yazının ön planda, tezhibin ikinci planda olma ilkesi burada terk edilerek, tezhibin bütün ihtişamı serlevha sahifesinde sergilenmektedir.

Serlevha sahifelerinin yazma kitaplarda özellikle Mushaflarda kullanımı devirlere göre farklılıklar gösterir. 16. yy'a kadar serlevhadan önce gelen zahriye sahifelerinde önem azalarak, bütün ağırlık başlık tezhibine verilmiştir. Ayrıca serlevhalara mihrabiye veya dibace adı verilmiştir.⁷

Sure Başları: Kur'anı Kerimlerdeki sure başlarına veya kitaplardaki bahis başlarına yapılan süslemelere, sure başı veya fasıl başı denilmektedir. Sure başları Mushaflarda genellikle başlık sahifesinden sonra gelir. Bu sure başı kubbeli taç şeklinde olup üst taraflarında tığ denilen, dolu zeminden, boşluğa geçişinde gözü rahatlatan süslemeler bulunur. Kubbeli formların yanında, dikdörtgen formlu gibi çeşitli şekil ve kompozisyonlarda sure başı tezyin edilmiştir. Sure başlarında genellikle surenin ismi yazılıdır, bu yazı genellikle beyaz renklidir ve çok kez altın üzerine yazılır.

Hatime Sahifesi: (Bitiş) Yazma kitaplarda müellifin eseri bitirirken yazdığı duaları, hattatını, varsa müzehhibini belirttiği yazıları kapsayan son yapraktır.⁸ Hatime

⁶ Mine Esiner Özen, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul 1985, s. 79.

⁷ M. Kemal Özgergin, “ Temürlü Sanatına Ait Eski Bir Belge, Tebrizli Cafer'in Bir Arzı’’, *Sanat Tarihi Yıllığı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 1974, s. 501.

⁸ Özen, Age., s.81.

sahifeleri de devirlere göre değişiklik gösterir, ayrıca bu değişiklik, sanatkârın zevkine göre de çeşitlidir.

Duraklar: Müzehhep çiçeklere verilen ad. Bunlar kitap süslemesinde genellikle ayetlerin başlarına veya sonlarına konulduğu için bu adı almıştır. Vakfe de denir.⁹

Kenar Suyu ve Cetveller: Sahifelerdeki yazıların etrafına altınla iç ve dıştakiler ince ortadaki kalın olmak üzere cetvel tabir olunan çizgiler çizilir.¹⁰ Cetvellerin başlıca amacı yazıya sınır oluşturup, göze ferahlık vermek ve iki desen arasında ayırıcı eleman olarak kullanılmasıdır. Eskiden yazma eserlerde cetvel işlerini "cetvelkeş" tabir olunan kişiler yapardı. Değişik sayı ve kalınlıklarda olabilen cetvellerde, üzerine uygulanan kenar sularına göre de isim alırlar. Zencerek, münhani, bitkisel desenli kenar suları, tezhib zencerek vb. Ayrıca iç pervaz ve ara pervaz olarak da isim alırlar.

Güller: Yazma kitapların sahife kenarlarında görülen, çevresi tezhiplenmiş, ortası boş, yuvarlak motiflerdir. Daha çok Kur'anda, durulacak veya secde edilecek ayetler hizasında görülür. Bunlara vakıf, vakfe, secde, hizip, sure, cüz gülü gibi isimler verilir.¹¹ Secde gülü, secde edilecek ayetlerin hizasına, hizip gülü her beş sahifede bir, cüz gülü her yirmi sahifede bir ve sure gülü de her surenin başına konurdu.¹²

1.2.1 Tezhip üslupları

Halkari, klasik tezhibin cazib tarzlarından biri olup ezilmiş altın mahlûlünün gölgeli olarak kullanılmasıyla meydana getirilir. Her devirde sevilmiş, tercih edilmiş ve pek güzel örnekleri yapılmıştır. Usta bir elin yönlendirdiği kuvvetli ve kıvrak bir fırça, halkari üslubunun en önemli özelliğidir. Hususiyle celi yazıların dış pervazında, koyu zemin üzerinde farklı renk altın ile açık zemin üzerinde tahrirli halkari, foyalı halkari ve zerşikaf (renkli halkari) olarak pek çok çeşidiyle uygulanır. Bilhassa motiflerin altınla gölgelendirilme safhası çok ustalık isteyen bir iştir. Zerefşan, gerek kitap sayfalarının gerekse levhaların bezenmesinde sıkça başvurulan bir uygulamadır. Jelâtinli su sürülmüş zemine, altın varaklarının bu maksatla hazırlanmış kalbur yardımıyla serpilmesi işlemidir. Kısa zamanda netice alındığı için acele işlerde tercih edilir. Zerenderzer, altının hem renk çeşidi, hem de farklı parlatılmasıyla meydana getirilen

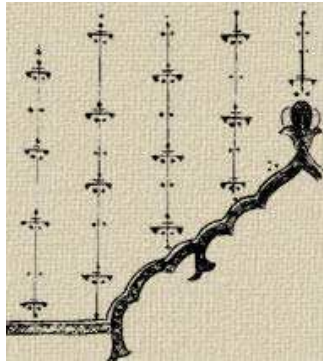
⁹ Özen, Age., s. 17.

¹⁰ M. Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1983, s. 263.

¹¹ Özen. Age., s. 22.

¹² İsmet Binark, *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*, Kazan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları, Ankara 1975, s. 26.

zor bir klasik tezhip üslubudur. Çok özen isteyen, ama verilen emeği göstermeyen bir yoldur. Çift tahrir veya havalı diye isimlendirilen bezeme tarzı, motiflerde çift tahrir çekilip arasının doldurulmasıyla hazırlanır¹³. Fırçanın göz ve bilek maharetiyle belirli bir alana irticalen uygulanmasıdır. Tecrübe sahibi el, bu işlerde hemen fark edilir. Ebru kâğıdı ise, hattın bezenmesinde tek başına olduğu gibi, tezhipte birlikte de kullanılır. Tığ, tezhip sanatında eseri tamamlayan yardımcı unsur olarak kullanılır. Tezhipli kısımların bitiminde yer alan tığ lar, gözün bu bitişe alıştırılması için bir geçiş sağlarlar. Farsça tığ (kılıç) kelimesinden gelen tığ ların hazırlanmasında, dendan veya kuzu cetveli üzerinde uca doğru küçülen ve ekseriya çift tahrir (havalı) tarzında işlenen motifler kullanılır. Eski eserler incelendiğinde, her motif gurubunun tığ deseni olarak uygulanabildiği görülür ve renk olarak en ziyade, lacivert tercih edilir. XIX. asır tezhiplerinde, tezhip ile hat birbirine girmiş, adeta yazı tezhibin içinde aranır hale gelmiştir. Hâlbuki tezhibin özelliği yazıyı ortaya çıkarmak, hattın güzelliğine güzellik katmaktır. Yazının boğulduğu, ağır tezhip altında ezildiği, son derece çarpıcı renklerin kullanıldığı bu örneklerin nasıl beğenildiği ve tercih edilerek sipariş edildiği anlaşılır gibi değildir¹⁴.



Resim: 1. 4. “17. yy. tığ örneği ”



Resim: 1.5. “18. yy. tığ örneği”

El yazma kitaplardan padişaha ve önemli devlet büyükleri ile tanınmış kişilere sunulan, özel kütüphaneler için yazılanlar, külliyatlar, divanlar ve değer verilen kitapların pek çoğu tezhiplenmiştir. Özellikle Kuran’da çok zengin tezhip süsleme görülmektedir. Kuran’da zahriye kısmı, ilk iki sayfa, bazen ilk dört sayfa tamamen

¹³ Çiçek Derman, *Osmanlı Tezhibine Çağdaş Bir Bakış*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul 2007, s. 5.

¹⁴ Derman, Age., s. 6.

tezhiple bezenmiş olur, hatime denilen dua ve hattatın imzasının bulunduğu son sayfalarda tezhip uygulanmıştır. Kitabın metin kısmının başladığı yere yapılan serlevha, başlık ve mihrabiye denilen kısımlarda, Kuran-ı Kerimlerdeki sure ve bölüm başlarında, Fatiha ve Bakara surelerinin baş tarafları da zengin tezhip bezemeleridir. Baştan sona nefis tezhipli eserlerde satır araları, sayfa kenarları, köşeler ile manzum eserlerde iki mısra arasındaki boşluklara da tezhip yapılır. Yazma kitapların sayfa başlıklarının çoğu kubbeli taç şeklinde olup, bunların üst kısımları da “Tığ” denilen sivri uçlarla bitmektedir. Bunların yanında ayetleri ve cümleleri ayırmak için yapılan küçük tezhip şekillere “Nokta” denir. Bunlar küçük yıldız veya çiçek şeklinde olabildiği gibi, şekillerine göre değişik isimlerde alırlar¹⁵.

Dini kitapların baş sayfaları, son sayfaları, sayfa kenarları, tezhibin kullanım alanları olmaktadır. Bunlara Zahriye, Serlevha ve hatime isimleri verilmektedir. Tezhip sanatında kullanılan bitkisel kökenli motifler hatai, penç, gonca ve yapraktır. Ayrıca rumi adı verilen hayvanlardan stilize edilen motiflerde kullanılmaktadır. Rumi çeşitleri sarılma, sencide ve hurde rumi olarak sayılmaktadır. Sarılma rumi adından da anlaşılacağı üzere; iki rumi motifin birbirine sarılmış bir mücadele sahnesini resmeden şeklin adıdır. Sencide simetri olan motifin bulunduğu duruma göre şekil almış haline verilen isim olup; Hurde ise parçalanmış küçük rumi motiflerinin bir rumi motif kalıp içine yerleşmiş halidir¹⁶.

1.2.2 Tezhip sanatında kullanılan motifler

Tezhip sanatında kullanılan motifleri; bitkisel motifler, geometrik motifler, figürlü motifler, kozmik motifler ile Batı tesirli motifler olarak sınıflandırabiliriz.

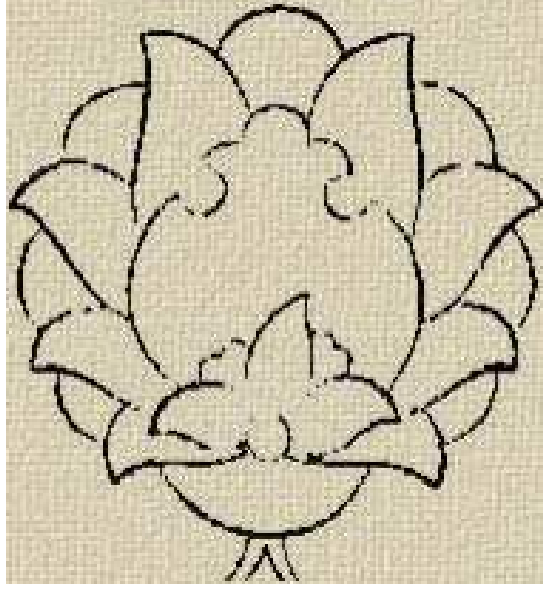
Bitkisel motifler: Bitkisel motiflerden hataier Orta Asya'dan gelen ve Çin sanatının etkisi altında gelişen, genellikle çiçek ve goncaların ele alındığı bir süsleme tarzıdır. Çoğu kez asılları belli olmayacak şekilde stilize edilerek bütün süsleme alanlarında kullanılmış ve giderek büyük bir üsluplaşmaya yol açmıştır.¹⁷ Hatai çiçeklerin dikine kesit görüntülerinin üsluplaştırılması iken, penç de bu çiçeklerin kuşbakışı görüntülerinin üsluplaştırılmasıdır. Yapraklar ve sap çıkmaları da bitki kaynaklı

¹⁵ Gözde Kıyıcı, “Tezhip Nedir”, *Türk İslam Sanatları Hat Dergisi*, 21, (Mart, 2008), s.16.

¹⁶ Kıyıcı, Age., s.16.

¹⁷ Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler Hata-i*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000, s.20.

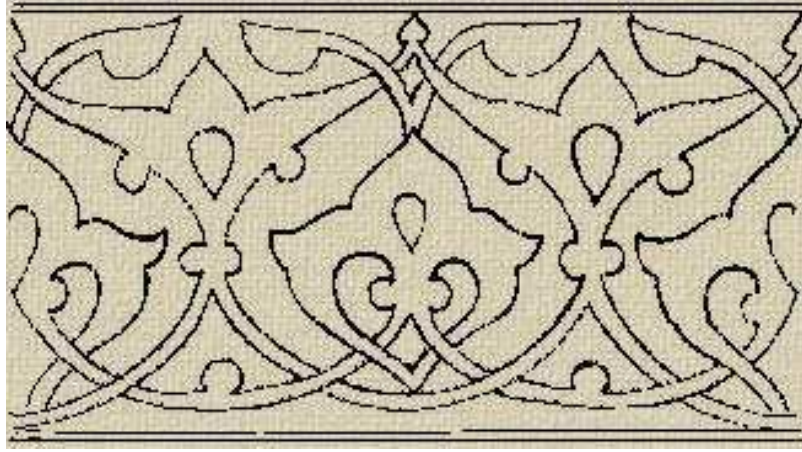
motiflerdendir. Yaprak şekil bakımından çok farklıdır. Selçuklu döneminde geometrik üslubun yaygın kullanılması, yaprak ve diğer hatayı grubunun gelişmesini engellemişse de Osmanlı döneminde ileriye gitmiş, 16.y.y.'da ise altın çağını yaşar. Sap çıkmaları sapların kesiştiği yerleri gizlemek, boş dalları doldurmak için kullanılır.



Resim: 1. 6. Hatai (HATAYİ)

Lotus motifi: Mısır sanatının karakteristik motifidir. Asur sanatında yan yana dizilmiş halde bordür olarak kullanılmıştır. En eski motiflerden olan lotus Yunan sanatında da doğu etkili olarak pal metle beraber yer almıştır. Bitki kaynaklı olduğu çok belli olan yana açılmış iki ve yukarı uzanmış üç yapraktan oluşmaktadır.

Palmet motifi: Doğu sanatına Helenistik sanat etkisiyle girmiştir. Anadolu Türk sanatında Selçuklulardan başlayarak Osmanlıların sonlarına kadar hemen her devirde ama o devrin sanat anlayışına göre pal met ve lotus motifleri görülmektedir. Stilizasyon nedeniyle çoğu zaman bir kompozisyon içindeki motifin palmet mi lotus mu yoksa bir lale mi olduğu kesinlikle anlaşılamamaktadır. Rum iler, Türk tezyinatının en çok kullanılan motiflerdendir. Menşei hakkında çeşitli görüşler vardır. Bunlardan birine göre, Rumi motif pal met motifinin değişiminden ortaya çıkmıştır. Diğer bir görüşe göre ise hayvan figürlerinin stilize edilerek, kol, bacak, gaga gibi uzuvlarının helezonlaştırılmasıyla oluşturulmuştur.



Resim: 1.7. Rumi Kompozisyon

Tek başına kompozisyon olarak kullanıldığı gibi hatai motifleri ve çiçek dalları ile birlikte nefis kompozisyonlar oluşturmak mümkündür. Kompozisyondaki görevlerine göre tepelik, orta bağ, kapalı form gibi adlar almışlardır. Rumilerin ayrıntılarının kompoze edilmesiyle münhani motifi ortaya çıkar. Münhani eğri kambur anlamına gelmektedir. Rumi kaynaklı olduğu için hayvansal kökenli olduğunu düşünenler de vardır. Kendine özgü bir renklendirme tekniği vardır. Rumilerden en önemli farkı budur.

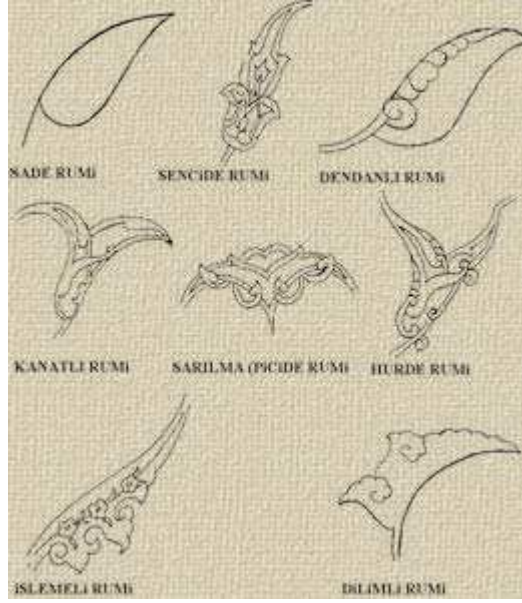
16. yy.ın ortalarından itibaren daha natüralist çiçekler ve ağaçlar kendini gösterir. Artık çiçeğin ne çiçeği, yaprağın ne yaprağı olduğu bellidir. 17 yy. Edirne kari ortaya çıkmıştır. Vazo içerisine yerleştirilmiş veya bir demet halinde kurdele ile bağlanmış çeşitli çiçeklerden ya da bir tabak içine yerleştirilmiş meyvelerden oluşmaktadır.

Geometrik motifler: Geometrik motifler, kare, üçgen, daire, dikdörtgen, yıldız gibi formların birleşmesinden oluşmakta ve sonsuzluğu simgelemektedir. Başlangıç ve bitiş noktaları belli olmayıp bitkisel ve Rumi motiflerle kullanılmıştır.¹⁸

Geçmeler (zencerekler) kitapların sayfa kenarlarında ve levhalık yazıların etrafına süs olarak yapılan, birbirlerinin içinden geçecek biçimde hazırlanan geometrik hatlardan oluşan tezyinat şekilleridir. Zincirleme halkaların kesintisiz olarak devamı bu motif türünün özelliğidir.

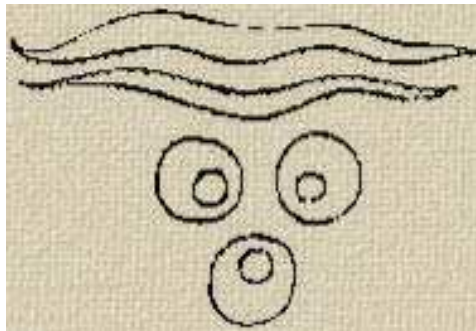
Yıldızlar da geometrik motifler grubundadır. İslam sanatında yıldızların kol sayıları ile ilgili olarak bazı semboller kabul edilmiştir. Kompozisyonlarda anlatılmak

¹⁸ Z. Meral Şengül, *100 Türk Motifi*, Geçit Yayınevi, İstanbul 1990, s. 7.



Resim: 1. 8. Rumi motifi

istenen konu yıldız kol sayıları ile anlatılmaya çalışılmıştır. Daha çok 4.5.6.8.10 kollu yıldızlar kullanılmıştır. Bunlardan biri olan Mühr-ü Süleyman Peygamber'in mührü anlamındadır. Genelde merkezleri aynı olan iki üçgenin karşılıklı olarak birbirine geçmesi ile meydana gelen altı kollu yıldızla delalet etmektedir. Üçgenin kesiştiği yerdeki nokta gözü temsil eder. Uğur sembolü nazara karşı bir tılsımdır.¹⁹ Çintemani Orta Asya kaynaklı olup, yan yana uzanan iki dalgalı çizgiden, ikisi altta birisi üstte olmak üzere üç yuvarlak benekten oluşmuştur. Bu motife aynı zamanda kaplan çizgisi, pars beneği de denilmektedir.²⁰



Resim: 1. 9. Çintemani –Üçben

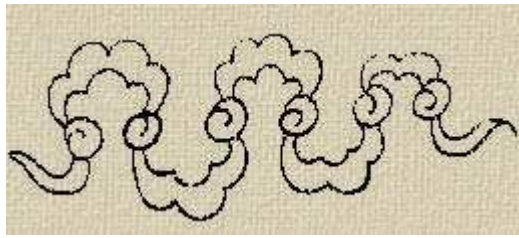
¹⁹ Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I. Erken Devri (1300–1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınevi, İstanbul 1979, s.517.

²⁰ Keskiner, Age., s.82.

Tığlar tezhip sanatının yardımcı elemanlarıdır. Kompozisyonlardaki geçişleri sağlamaktadırlar. Eserin cetvel bitiminden sonra motifler incelemek son bulur ve esere zenginlik verir.²¹ Yüzyılına göre tığlar hata yi, Rumi, geometrik formlar ya da natüralist çiçekler kullanılarak yapılmıştır. Bu motiflerin yerleştirildiği eksen kimi zaman eğri olmakla birlikte genellikle düz çizgidir. Tığ motifinin temelini belli bir düzlem oluşturduğu ve çizgiler ile noktalardan yararlanarak motif tamamlandığı için tığları geometrik motif olarak değerlendirebiliriz. Tığ üzerinde kullanılan hata yi, Rumi, çiçek, yaprak motifleri tığı tamamlayan yardımcı elemanlardır.²²

Figürlü motifler: İslam sanatının ilkelerinden birisi figürsüzlük olmakla beraber, Anadolu Selçuklularda ve Beylikler döneminde süslemede figür çok kullanılmıştır. Özellikle kudret sembolü olan aslan, kartal gibi hayvanlar başta gelir. Bunların yanı sıra boğa, tavus kuşu gibi hayvanlara ve mitolojik hayvan figürleri olan ejder ve zümrüt-ü anka kuşlarına da rastlanmaktadır. İnsan figürü ise Selçuklu döneminde taş, alçı, çini üzerinde kullanılmıştır. Daha çok minyatür sanatında her dönem kullanılmıştır. Osmanlı döneminde insan figürünü yalnızca minyatür sanatında görmekteyiz.

Kozmik motifler: Bulutlar, gökyüzündeki su buharı birikintilerinin çeşitli şekillerdeki görüntülerinden esinlenerek ve bu görüntüler stilize edilerek çizilmiş halleridir. Bulut motifinin ejder nefesinin stilize edilmiş hali olduğunu söyleyenler de vardır. Kompozisyonda görevine göre isimler almaktadır. Tek başına kullanılabilirdiği gibi hatai ve çiçek motifleri hatta Rumilerle kompozisyon oluşturulabilmektedir.



Resim: 1. 10. Bulut Motifi

Batı tesirli motifler: 18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunun Batı dünyasına kapılarını açmasıyla birlikte, her şeyde olduğu gibi süsleme sanatlarında da değişiklikler meydana gelmiş ve Batı'nın oluşturduğu barok, rokoko, ampir stilleri mahalli

²¹ Güney, Age., s.167.

²² Muhsine Akbaş, Vesile Öztekin, Ülker Tansı ve Mükerrrem Taşkapılıoğlu, *Tezhip Sanatında Tığ*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991. s.39.

karakterlerle karışarak ‘Türk Rokokosu’ adı verilen yeni bir üslubun doğmasına yol açmıştır.²³ Kendine özgü renk şekil ve teknikleriyle Türk süslemesine katkıları olmakla birlikte, 19. yüzyıl ortalarında aşırı süslü şekillere ve renklere bürünerek soysuzlaşmış ve çirkinleşmiştir.

Barok, klasik Rönesans üslubu eğri büğrü sedef ve incilere benzeyen deniz kabuğu şeklindeki bezemelerden oluşan bozuk bir tezyinat tarzıdır.²⁴ Ampir ise Yunan ve Roma sanatlarından ilham alan üslup güzellik ve zarafetten çok gösterişe önem verdiği için son derece kaba ve sert bir görünüme sahiptir. Rokoko barok üslubundan sonra ortaya çıkmış, daha ince ve zarif kıvrımlıdır. Bu sanatların etkisiyle, büyük iri çiçekli karışık motifler ve kaba süslemeler yapılmıştır. Dallar, yapraklar ve çiçekler vazolar, kablolar içinde ve fiyonklarla bağlanarak, bazen doğaya yakın ‘natür-mort’ kavramı içinde bazen de aşırılığa varan kıvrımlar ve girift profillerle bezemeyi tamamlar.²⁵ Yine bu dönemde geniş altın zencerek, desensiz altın zeminler, natüralist çiçek motifleri, hatai, karanfil ve çiçek demetleri şeklinde çeşitli tuğlar kullanılmıştır.

1.3. Hat Sanatı

1.3.1. Hat sanatı kavram tanımı ve hat sanatında gelişim süreci

“Arapça bir kelime olan hat sözlükte; ince, uzun, doğru yol, birçok noktasının birbirine bitişerek sıralanmasından meydana gelen çizgi, çizgiye benzeyen şeyler ve yazı gibi anlamlara gelir. Bu kelime özellikle İslâm kültüründe “yazı” ve “güzel yazı” (hüsn-i hat, hüsnül-hat, el-hattül-hasen) mânalarında kullanılmıştır.”²⁶ Hat, sözün veya ruhta etkilenen fikir ve duyguların alfabe ve yazı sanatıyla resmedilmesidir. İslâm yazılarını güzel yazma ve öğretme becerisine sahip sanatkârlara hattat, bu sanata da hattatlık denir.

Hüsn-i hat, kelime olarak güzel yazı anlamına gelmektedir. İstilah olarak ise İslam yazısının estetik endişelerle birlikte yazılması manasındadır. Bilindiği gibi, Arap yazısının menşei İslam öncesine dayanmaktadır. Bu yazının kaynağı ile ilgili çeşitli rivayetler mevcut ise de, kabul gören görüş, Nabat yazısından türediği, hatta onun gelişmiş bir devamı olduğudur. Aslında, başlangıcından itibaren yazı estetiği üzerinde

²³ Keskiner, Age., s.21.

²⁴ Arseven, Age., s. 4.

²⁵ Keskiner, Age., s.21.

²⁶ Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Neşriyatı Yayınevi, İstanbul 2003, s. 17.

çalışmalar yapılmış, basit de olsa birtakım kaideler konmuştur. Hz. Ali kâtibine "Mürekkebinin karıştır, kalemin ucunu uzun tut, satırlar arasında tenasübe riayet et" demek suretiyle yazı ile alakalı ilk estetik kaideleri beyan etmiştir. Aslında estetik kaidelerine dikkat edilerek yazılmış bir yazı, aynı zamanda doğru ve okunaklı bir yazı anlamına da gelir. Osmanlı yazı sanatında bir harfin diğer harfe olan nispeti, satırda duruşu, meyli ve kalemin cereyanı estetik unsurlarını oluşturur. Bunun yanında kâğıdın rengi, mürekkebin tonu, sayfaların düzeni bu estetiği tamamlayan hususlardır. Özellikle celi yazıda istif öne çıkmaktadır. Yazıyı oluşturan harflerin dağılımı, yani espas, leke dağılımı yazının can damarını oluşturmaktadır. Yazıda harfin okuyuşu bozmayacak yere, gözü rahatsız etmeyecek şekilde yerleştirilmesi, bunun yanında harfin ölçüsünde olması estetiğin can damarını oluşturmaktadır. Bütün bu hususları Osmanlı hattatlarının meydana getirdikleri eserlerde görmek mümkündür. Bunun için İstanbul'da tarihi mekânları gezerken dikkatli olmak yeterli olacaktır.²⁷

Ülkemizde genellikle hat sanatı ve kaligrafi aynı çerçevede anılıyor olsa da aslında farklı konulardır. Temelde her ikisini de güzel yazı yazma sanatı olarak adlandırabiliriz. Fakat hat sanatı deyince akla ilk gelen şey; eski harflerle yazılan dini içerikli yazılardır. Osmanlı kültüründe dini motiflerin ön planda olması sebebiyle Allah ve Peygamber sevgisini göstermek amacıyla hattatlar bu sanatı kullanarak günümüze kadar ulaşan pek çok eser bırakmışlardır. Hat sanatı kaligrafiye göre çok daha fazla emek ve uğraş isteyen bir sanat dalıdır usta-çırak ilişkisi ile bir sonraki nesillere aktarılan hat sanatı bugün için çok fazla yaygın olmamakla beraber hale bu sanatı devam ettirmeye çalışan ustalar bulunmaktadır.

Hat sanatı kavram olarak; "cismani aletlerle ortaya çıkan ruhani bir hendesedir" şeklinde tarif edilmiştir. Aslı Finikelilerden gelen ve Nebat kavmince kullanılırken Araplara geçen ve basit şekillerden ibaret olan bu yazı çeşidi, İslamiyet'in gelişi ile beraber önem kazanmıştır. Kavim yazısı olmaktan çıkıp ümmet yazısı haline gelmiştir. Bu bakımdan "Arap harfleri" yerine İslam harfleri yahut Kur'an harfleri ifadesini kullanmak daha yerinde olacaktır. Kur'an ve hadislerin doğru tespiti için yapılan çalışmalar hat ilmini, o kutsal ibareleri güzel yazma gayreti ise hat sanatını meydana

²⁷ Recep Yeter, "Hattat Süleyman Berk ile bir söyleşi...", *Türk İslam Sanatları Hat Dergisi*, (Mayıs, 2007), s.17.

getirmiştir. Sadece okuma yazma vasıtası olan bir takım basit şekillerden böylesine güçlü bir estetik ortaya çıkıvermesi İslam'ın bir mucizesidir.

Türkler, hat sanatıyla Anadolu'ya geldikten sonra ilgilenmeye başlamışlar ve bu alanda en parlak dönemlerini de Osmanlılar zamanında yaşamışlardır. Yakut-ı Mustasımi'nin Anadolu'daki etkisi XIII. yüzyıl ortalarından başlayıp XV. yüzyıl ortalarına kadar sürdü. Bu yüzyılda yetişen Şeyh Hamdullah Yakut-ı Mustasımi'nin koyduğu kurallarda bazı değişiklikler yaparak yazıya daha sıcak, daha yumuşak bir görünüm kazandırmıştır. Türk hat sanatının kurucusu sayılan Şeyh Hamdullah'ın üslup ve anlayışı XVII. yüzyıla kadar sürmüş, daha sonraları, Hafız Osman, Rakım Efendi, Şevki ve Sami Efendi gibi dahi sanatkârların hizmetleriyle varabileceği doruk noktasına yücelmiştir. Sultanların imzası olan tuğralar ise, tuğrakeş adı verilen kimseler tarafından hazırlanmaktaydı. Sultanların mührü niteliğindeki tuğraların, doğal olarak her sultanla birlikte, biçimi ve metni değişmekte, böylece zengin bir tuğra dizisi elde edilmiş bulunmaktadır. Tuğralar, fermanlarda, anıtsal yapıların girişlerinde ve gerekli diğer bölümlerinde sultanların simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Fermanlardaki tuğraların tezhipli örneklerini bugün başta İstanbul olmak üzere müzelerde rastlamak mümkündür.

Hat sanatıyla uğraşan kişiye "hattat" adı verilir. Hattatlar yüzyıllar boyu ustacılık ilişkisi içinde yetişmişlerdir. Hat sanatını öğrenmeye heveslenen kişi bir hattattan ders alırlar. Başlangıçta alıştırma niteliğinde çalışmalara dayanan ve "meşk" adı verilen bu dersler tek tek harflerin yazılışının öğrenilmesiyle başlar, harflerin birleşme biçimleriyle, sözcüklerin ve tümcelerin yazılış tarzlarının öğrenilmesiyle sürer.²⁸ Harflerin tek tek yazılışları, sonra iki harfin birleşme biçimleri ve bunun kuralları öğrenilir. Ardından ikiden fazla harfin birleştirilmesine yani satır çalışmasına geçilir. Bunun için genellikle önce uzunca bir kaside, sonra bazı ayet ve hadisler, dualar özlü sözler yazılır. Ortalama üç beş yıl kadar süren bu eğitimin sonunda hattat adayı iki ya da üç hattatın önünde yazı yazarak bir çeşit sınav verir. Hattatlar bu yazıyı beğenirlerse altına imzalarını koyarlar. Buna, "icazetname" adı verilir. İcazetname almamış kişi hattat sayılmaz, dolayısıyla yazdığı bir yazının altına adını koyamaz. Osmanlılar döneminde, hattatlar arasında en kıdemli ve usta olana, hattatların reisi (reisü'l-hattatin) adı verilirdi. Onun ölümünde yerine bir başkasının geçtiğine dair bilgiler mevcuttur.

²⁸ "Türk Hat Sanatı", Erişim:20 Nisan 2010, <http://www.webhatti.com/kultur/159478-turk-hat-sanati.html>.

1.3.2.Hat sanatı malzemeleri

Hat sanatında yazma aleti olarak ince yazılar için kamyş kalem, biraz iri hatlar için bambu ya da kargı kalemi, daha da celi yazılar içinse, tahtadan yapılma ağaç kalemler kullanılır. Kamyş, koparıldığı esnada yazmaya elverişli olmayıp, bir müddet tezek, hayvan gübresi altında bekletilir, pişip sertleşmesi sağlandıktan sonra kullanıma hazır hale gelir. İyi kalem, ne çok sert, ne çok yumuşak, ne çok kalın, ne çok incedir. Eğri, yassı ve dalgalı da olmayıp, tabii bir sertliği vardır. İnce, uzun ve düzgün bir silindir biçimindedir. Boğum araları en az bir karış kadardır. Sert bir zemine 15–20 cm. yükseklikten bırakıldığı zaman çevik, genç ve dinç bir ses çıkarır. Sağlam olmayan çatlak bir kamyşın çıkardığı ses ise kısık ve boğuktur. Madeni uçlu kalemlerin kullanımı da söz konusu olabilir. Ancak, bunlar kamyştan mamul kalemler kadar tabii olmadığı gibi yazım esnasındaki kalem ve el hareketlerine de yatkın olmayıp, yazıya güzellik katmaya elverişli değildir. Mushaf-ı Şerif’lerin yazımında ise, açılışından sonra uzun süre ucunun bozulmaması sebebiyle Cava Kalemi tercih edilmiştir. Kamyş kalemlerin usulüne uygun açılmasında kullanılan saplı bir bıçak çeşididir. Tığ adı verilen su verilmiş çelikten mamul kesici kısmından başka, fildişi, kemik, boynuz veya benzeri bir nesneden yapılma uzunca bir sapı bir de bu iki kısmı birbirine perçinleyen çelikten pirazvanası vardır. Kesici kısmın aldığı şekle göre söğüt yaprağı, selvi, cam kırığı ve küt gibi adlarla anılan çeşitleri vardır. Kamyş kalem ucunun, üzerinde kesildiği ve çatlatıldığı bir alet olup, kemik, boynuz, fildişi, bağa ve benzeri maddelerden yapılırdı. Kalemin gövdesinin yatırıldığı yere ise kalem yuvası denir Hat sanatında mürekkep denince ilk akla gelen, isten yapılma siyah mürekkeptir. Kırmızı, sarı ve diğer renklerde de mürekkep yapılmıştır. Çeşitli terkip ve tarifler içinde merhum Necmeddin Okyay’ın siyah is mürekkebi tarifi şöyledir: “Süzülmüş ve bekletilmiş boza kıvamındaki zamk mahlûlü havana konup, içine azar azar is atarak tokmak yardımıyla zamka yedirilir. İs havalandığı için birden atmayıp yavaş yavaş karıştırılır ve tokmakla dövülmeye başlanır. Arada koyuldukça su ilave edilerek daima boza kıvamı muhafaza edilir. Mürekkebin kalitesi, isin iyice ezilip zamkın içinde hallolmasına bağlıdır. Bu da günlerce döğmekle sağlanır. (100 ile 500 bin tokmak arası) Mürekkep yapımında kullanılan is; bezir yağı, bal mumu, nefit yağı ve son zamanlarda da gazyağından elde edilirdi. Mürekkep sıvı şekliyle kalemin istifadesine sunulmaz, önce Lika adı verilen bir tutam kadar, su ile yıkanmış ham ipeğe emdirilir daha sonra kullanılır. İçinde lika

olmaksızın hokkaya daldırılan kalemin ucunda mürekkep fazlaca toplanır. Kalemin kâğıda teması anında bu mürekkep birden zemine yığılacağından, yazılan harfin başlangıç kısmı lüzumundan fazlaca kalın ve kaba bir görünüm arz edecek, dolayısıyla da yazının güzelliğini bozacaktır. Likanın sağladığı bir başka fayda da, hokkanın ağız kısmının aşağı bakması halinde bile mürekkebin dökülmemesidir. Mürekkep, lika adını verdiğimiz ham ipeğe emdirilmiş şekilde Hokka içersinde muhafaza edilir. Hokkalar genellikle madeni, bazen de cam veya sırlı topraktan mamul olup genişliği derinliğinden büyük olur.

Kalemlerin içinde saklandığı çoğu zaman silindirik şeklindeki bazen kutu şeklinde de olan mahfazaya Kalemdan veya Kubur denmektedir.

1.3.3 Hat sanatı yazı çeşitleri

Hat sanatı tanımında da belirttiğimiz gibi süsleme sanatıdır ve çeşitli şekillerdeki yazımlarla Türk sanatında yerini almıştır. Aşağıda sırasıyla bu çeşitleri incelemeye başlayalım;

Aklam-i sitte: Sülüs-Nesih, Muhakkak-Reyhanî, Tevki-Rik'a şeklinde birbirine tabi ikili gruplar halinde sıralanabilir. Bu üç gruptan Sülüs, Muhakkak, Tevki ağız genişliği 2 mm. Nesih, Reyhanî, Rik'a ise 1 m.m. civarında olan kamış kalemle yazılır. Yazı karakteri itibariyle Muhakkak ile Reyhanî, Tevki ile Rik'a birbirine çok benzeyen yaşları farklı iki kardeşi hatırlatır. Sülüs'le Nesih arasında ölçüleri dışında da belirgin şekil farklılıkları vardır.²⁹

—**Muhakkak** : 'Muntazam ve muhkem' anlamına gelen bu yazının harfleri sülüse nispetle daha büyüktür. Yani dikey olanlarla 'Sin, fe, kaf ve nun' gibi çanaklı tabir edilen harflerin sola uzayan tarafları daha uzundur. Dönüş noktaları köşelicedir ve sülüsteki gibi derin değildir. Ayrıca, satır halinde yazılır ve giriftlikten uzaktır. Harfleri ve kelimeleri açıktır.³⁰

—**Reyhanî:** Muhakkak'ın kurallarına bağlı olup onun küçük yazılan şeklidir. Bu iki yazı XVI. yüzyıla kadar Sülüs ve Nesih ile birlikte her yerde, bilhassa Kur'an-ı Kerim'in yazılmasında kullanılmışken bu tarihten sonra herhalde fazla yer kaplamasından olacak ki bütün İslam ülkelerinde terk edilmiştir.

²⁹“Hat Sanatı” *Kalem Güzeli*, Erişim:22 Mart 2010 <http://www.kalemguzeli.org/index>.

³⁰“Hat Sanatı” *Kalem Güzeli*, Erişim:22 Mart 2010 <http://www.kalemguzeli.org/index>.



Resim: 1. 11. Muhakkak Yazı

—**Sülüs:** Dört behre(pay) musttah(yassı),iki behresi müdevver(değirmi)dir.³¹ Muhakkak'a nispetle harfleri biraz küçüktür. Başka bir karakteri, çanaklı harflerinin de biraz kısa ve derin olmasıdır. Bu yazı genel olarak Muhakkak ve Reyhanî'ye göre yumuşak bir görünüme sahiptir. Bilhassa kitap unvanlarının, levhaların ve kıtaların yazılmasında kullanılmıştır. Bugün de bütün İslam ülkelerinde geçerlidir.³²



Resim: 1. 12. Sülüs Yazı

—**Nesih:** Sülüs'ün küçüğü olan bu yazının sözlük anlamı 'ortadan kaldırmak, iptal etmektir. Kitapların yazılmasında diğer yazılardan daha fazla kullanıldığı, yani diğer yazıların hükmünü ortadan kaldırdığı için bu adla anıldığı kabul edilmektedir. Bugün de Sülüs ile birlikte bütün İslam ülkelerinde kullanılmaktadır.

³¹ Muammer Ülker, *Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı*, Kültür Yayınları, Ankara 1987, s.12.

³² Hasan Çelebi, *Hattın Çelebisi*, Tarih ve Tabiat Vakfı (TATAV) Yayınları, İstanbul 2003, s.39.

gelmektedir. Bu adı almasının sebebi harflerinin birbirine asılmış gibi bir manzara arz etmesinden ileri gelmektedir. Talik yazı her şeyden önce harf şekillerinin oranlılığı ve çizgilerinin musikisi ile dikkati çeker. Talik yazıda iki üslup vardır. İran Talik üslubu ve Osmanlı Talik üslubudur. Talik yazının ortaya çıkışı coğrafi bölge olarak İran'a mal edilmektedir. M. Bedrettin Yazır, "Talik yazının başka bir adının acem yazısı olduğunu belirterek icat tarihinin kesin olarak belli olmadığını ancak çıkış tarihinin XII. Yüzyıldan daha eski olduğunu söylemektedir."³⁶

Anadolu'da hattatlar XIV. yüzyıla kadar İran üslubunun etkisinde kaldı. Fakat Türk hattatları bu yazıda kendi görüş ve sanat anlayışlarını uygulamışlardır. Yesari'nin öncülüğü ve oğlu Yesarizade Mustafa İzzet'in gayreti ile yeni bir üslup meydana geldi. Haşmetli Sülüs'ün yanında ince, kavisli, narin yapısı ve harekesiz yazılışıyla hoş ve şiir gibi görünüşe sahip olan bu Osmanlı Talik hattının hürde (küçük) veya hafi (ince) denilen şekli edebi eserlerde ve divanlarda kullanılmış, fetvahanenin de resmi yazısı olmuştur.



Resim: 1. 15. Talik Yazı

Talik yazılarda yatay, dikey ve diyagonal olmak üzere üç yönlü hareket dikkat çekmektedir. Yazının yazılış ve okunuş yönüne uygun olan bu deniz dalgalarını hatırlatan bu ritmik akışlar talik yazının temel karakterini meydana getirmektedir.³⁷

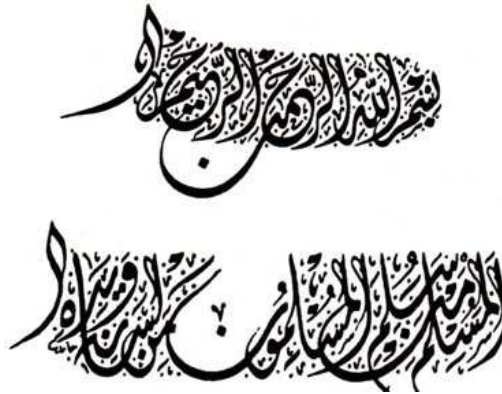
³⁶ Mahmud Bedreddin Yazır, *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1972, s.81-84.

³⁷ Nihat Boydaş, *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, M.E.B.Yayınları, İstanbul 1994, s.140.

Talikh yazılarda kendinden başka hiçbir görünüme bağlı olmayan bir perspektifte görülmektedir. Bu perspektif hem formun fonksiyona uymasından ve hem de diyagonal hareketlerden yazıya bir derinlik ve üçüncü bir boyut kazandırmaktadır.

“Hüsn-ü hatta kullanılan desen, ifade gücü bakımından öylesine zengindir ki, uzun-kısa, kalın-ince, sivri-küt, düz-eğri, dikey-ufki, diyagonal, yükselen-inen, ilerleyen-gerileyen, genişleyen-daralan, hızlı-yavaş, aralıklı-fasılasız, kuvvetli-saf, şahane-esprili vb. pek çok özellikleri araştırmada adları sayılan her yazı çeşidiyle ve müzikal bir şekilde ifade edebilir.³⁸

—**Divani:** İran’da resmi yazışmalarda kullanılan Ta’lik hattı XV. yüzyılda Osmanlılara Akkoyunlu’lar yoluyla gelmiş ve kısa zamanda büyük değişikliğe uğrayarak Divan-ı Hümayun’daki resmi yazışmalar için kullanılmaya başlanmış ve bu nedenle de Divani adını almıştır. Harekesiz yazılan divaninin XVI. asırda İstanbul’da doğan hareketli, süslü ve haşmetli şekline de Celi Divani adı verilmiştir. Celi Divani devletin üst seviyedeki yazışmalarında kullanılmıştır. Bu iki yazı da Türklerin icadıdır.



Resim: 1. 16. Celi Divani

—**Rik’a:** Osmanlı Türklerinin icadı olan Rik’a, Divani hattındaki dikey harflerin boylarının biraz küçülmesi, sadeleşmesi, kavis ve meyillerinin azaltılmasıyla meydana gelmiştir. Sarayda doğan bu hat, günlük yazışmalarda ve mektuplarda kullanılmıştır. En eski örneklerine XVIII. asrın ilk yarısında rastlanan Rik’a XIX. asırda Babıali’de gelişmiş ve asıl hüviyetini orada bulmuştur. Babıâli’de Mümtaz Efendi tarafından yazıldığı ve üslubu sonradan gelenler tarafından takip edildiği için Mümtaz Efendi Rik’ası veya Babıâli Rik’ası adıyla anılmıştır. Mehmet İzzet Efendi tarafından

³⁸ Boydaş, Age., s.146.

geliştirilen ve sıkı kaidelere bağlı kalan bir çeşit Rik'a daha doğmuştur. İzzet Efendi Rik'ası denilen bu yazı daha sonra Arap âleminde Celi şekliyle revaç bulmuştur³⁹.

یازی عقیقه بعد معالومات
 بائینک لزوم و فوئوز مذمت بائینک معالوماتی عدم دیمک ادلیغی عقیقه
 بو بائینک لزوم و فوئوز مذمت بائینک معالوماتی عدم دیمک ادلیغی عقیقه
 بو بائینک لزوم و فوئوز مذمت بائینک معالوماتی عدم دیمک ادلیغی عقیقه
 بو بائینک لزوم و فوئوز مذمت بائینک معالوماتی عدم دیمک ادلیغی عقیقه

Resim: 1. 17. Rik'a Yazı

Ancak İslâm yazılarının tamamını içine alabilecek ve bu yazıların plastik unsurlarını da ifade edebilecek bir sınıflama şöyle olabilir.

1. Köşeli yazılar
2. Köşeli yuvarlak yazılar
3. Yuvarlak yazılar
4. Eğik yazılar
5. Fantezi yazılar⁴⁰

1.3.4.Hat sanatının tezhip ve minyatür ile bütünlük boyutu ve motifler

Tarihin sayfalarını geriye çevirerek Türk sanatının mazisine göz atacak olursak, Orta Asya bozkırlarının, önemli Türk kültür merkezlerine vatan olduğunu ve buralarda Türk sanatının ilk meyvelerinin yeşerdiğini görürüz. Türklerin siyasi tarihleri yanında, kültür tarihinin de bu bozkırlarda başladığı, çeşitli iklim ve coğrafyalarda, farklı inanç ve medeniyetlerin ışığında gelişerek Anadolu yarımadasına gelerek Selçuk-Osmanlı medeniyetlerine zemin hazırladığı tarihi bir gerçektir. Uzun yıllar komşusu olduğu Sasani ve Çin medeniyeti ile yakın teması olan Orta Asya Türk devletleri, kendilerine has bir sanat üslubu yakalamışlardır. Büyük Hun İmparatorluğundan günümüze kadar tıpkı bir zincirin halkaları gibi devam eden Türklerin sanat geleneği, sanat tarihi dünyasında küçümsenmeyecek bir kimliğe ve yere sahip olmuştur⁴¹.

³⁹ Çelebi, Age., s.25

⁴⁰ Boydaş, Age., s.18.

⁴¹M.Üğür Derman, *Hat Sanatında Türklerin Yeri, İslâm Sanatında Türkler*,Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları (Y.K.B.K.), İstanbul 1976. s. 52,

Türk Sanat geleneklerinin özünü koruyan, maziden günümüze Türk kültürünün devamını sağlayan ve Türk kimliğini çizen gelenekli sanatlarımızı derinlemesine incelemek, temelinde yatan felsefeyi ve bunun çizgilere, şekillere yansımaları anlamak ve anlatmak, bir manada kendimizi anlamak, milli kimliğimizi tanımak ve tanıtmaktır. Çünkü bir milletin tarihi yaşadığı hayattır. Kültürü ise, kendi tarihi içinde yaşarken edinmiş olduğu inanç ve davranış biçimidir. Bu kültür, sahip olduğu gelenekler ile nesilden nesile aktarılır. Gelenekler aynı zamanda ait olduğu milletlerin kimliğini belirler. İşte bu nedenle geleneksel sanatlar, milli kültürümüzün temel taşlarından biridir⁴².

Bütün bu sanat dallarında motif ve desen bilgileri aynı esaslara dayanır. Sadece desenin uygulanacağı yere, kullanılacağı teknik ve malzemeye göre ayrıntılarda bazı farklılıklar gösterirler. Mesela desen tasarlanırken çizilecek desenin çeşidi, yoğunluğu, motifleri, büyüklüğü ve renklerinin seçimi, işleneceği yüzeyin şekline, büyüklüğüne, yapıldığı maddeye, kullanılacak tekniğe göre yapılır. Onun için Türk tezyini sanatlarında kalıp usulü kullanılmamış, bezenecek her yüzeye uygun yeni bir desen çizilmiştir⁴³.

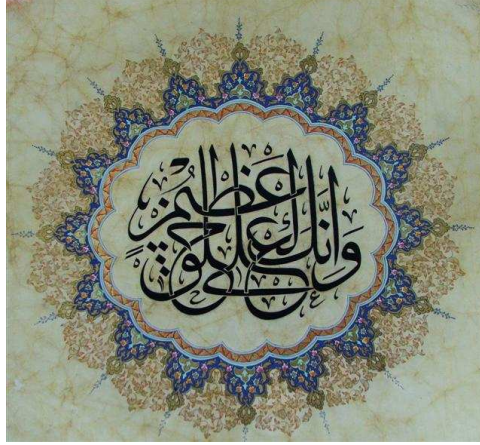
Gene bir çini panodaki hatayı motifi, tezhip edilecek desendeki hatayıye göre çok daha büyük ve ayrıntılıdır. Taş üzerine oyulacak desenin motifleri de iridir. Fakat sert zemine işleneceği için daha sade görünümlü olmalıdır. Hatta sadece tezhip sanatı için çizilecek desenlerdeki motiflerin boyutu bile, işlemede kullanılacak tekniklere göre değişir. Halkar tekniğinde daha iri ve ayrıntılı, zemini boyalı klasik tezhipte, zer-ender zer veya çift tahrir (havalı) tekniğinde çok sade ve küçük motifler kullanılır. Renk seçiminde ise, taş, ahşap, fildişi ve deri üzerine işlenen desenler için zeminin doğal yapısına uygun renkler ve altın tercih edilir. Tezhipte, çinide ise bulunduğu yüzyıla göre değişen, Türk sanatının klasik renk zevki dikkate alınır. İşte bunun gibi pek çok ince ayrıntılar, Türk sanatının gözü, gönlü dinlendiren ihtişamlı zevkini, estetiğini ortaya koyan önemli hususlardır.

Şimdi Türk sanatı ve diğer birçok Doğu sanatlarının özünü teşkil eden bir başka konuya geçelim, üsluplaştırma: Minyatür ve bezemelerde kullanılan bütün figür veya motiflerin çıkışları, çizilişleri, bu esasa dayanır. Klasik ismiyle, “üsluplaştırma veya üslup çekmek”, batı dillerindeki adı ile “stilizasyon” veya başka bir deyiş ile

⁴² Derman, Age., s.54.

⁴³ Ongun Cemil Sena, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1971, s. 26.

“soyutlaştırma” denilen bu çizim şekli, şöyle tarif edilebilir: “Sanatkârın modelini kopya etmeden, sadece ana çizgilerini koruyarak, onu kendi istek ve düşünceleri doğrultusunda, göstermek istediği şekilde çizmesidir. “Üsluplaştırılmış bir nesnede, hem modelin kimliği, hem de sanatkârın yorumu birlikte seyredilir⁴⁴.



Resim: 1.18. Hat ve tezhip örneği



Resim: 1.18. Hat ve Minyatürün birada kullanımı

1.4 Minyatür Sanatı

1.4.1 Minyatür kavramı

Süsleme insanlık tarihinin herhangi bir noktasında ve kültür çevresinde görülebilmektedir. İlk çağlardan itibaren topluluklar halinde yaşayan insanların temel

⁴⁴ Sena, Age., s.27.

eğilimlerinden biri olan süsleme, mağara duvarlarında veya kayalar üzerinde görülmeye başlar. Çiziliş amaçları ne olursa olsun bu tutum insanların sosyal ihtiyaçlarından biri olarak görülmektedir. İnsan topluluklarının zaman içerisinde toplum, boy ve ulus olma sürecini yakalamaları, süslemeyi ülkelerin milli karakterlerini taşıyan, o ülke insanların kendine has zevk ve duygularının şekillenmesi olarak ortaya çıkar. Batı dillerinde bir nesnenin küçük boyutlardaki örneğini belirten “Minyatür” sözcüğü, zamanla kitap resmi için kullanılan bir terim halini almıştır.

Eski Türk kaynaklarda Nakış ya da Tasvir olarak geçen , sonradan Minyatür olarak adlandırılan bu sanat dalımızın, batı dillerinde küçük anlamına gelen, zamanla kitap resmi için kullanılan bir terim halini aldığı söyleneceği gibi. Latince "kırmızı ile boyamak" anlamına gelen miniare kelimesinden isimlendirildiği de söylenebilir⁴⁵.

Minyatürler, matbaanın kullanılmaya başlamasından önce, el yazmalarını süslemek amacıyla yapılmış resimlerdir.⁴⁶ Ortaçağda Avrupa'da elyazması kitaplarda baş harfler kırmızı bir renkle boyanarak süslenirdi. Bu iş için, çok güzel kırmızı bir renk veren ve Latince adı "mini-um" olan kurşun oksit kullanılırdı. Minyatür sözcüğü buradan türemiştir. Minyatür daha çok kâğıt, fildişi ve benzeri maddeler üzerine yapılırdı.

Minyatür, doğu ve batı dünyasında çok eskiden beri bilinen bir resim tarzıdır. Ama minyatürün bir doğu sanatı olduğunu, batıya doğudan geldiğini ileri sürenler vardır. Doğu ve batı minyatürleri resim sanatı yönünden hemen hemen birbirinin aynı olmakla birlikte renk ve biçimlerde, konularda ayrılıklar görülür. Minyatür, kitapları resimlemek amacıyla yapıldığından boyutları küçük tutulur. Bu ortak bir özelliktir. Doğu ve Türk minyatürlerinin bazı başka özellikleri de vardır. Bu minyatürlerin çevresi çoğu kez "tezhip" denen bezemeye süslenirdi. Minyatürde suluboyaya benzer bir boya kullanılırdı. Yalnız bu boyaların karışımında bir tür yapışkan olan arapzamkı biraz daha fazlaydı. Çizgileri çizmek ve ince ayrıntıları işlemek için yavru kedilerin tüylerinden yapılan ve "tüykalem" denen çok ince fırçalar kullanılırdı. Boyama işi için de çeşitli fırçalar vardı. Resim yapılacak kâğıdın üzerine arapzamkı katılmış üstübeç sürülürdü. Renklere saydamlık kazandırmak için de bu yüzeyin üzerine bir kat da altın tozu sürüldüğü olurdu.

⁴⁵ Ahmet Yıldız, “Türk Minyatür Sanatı”, *Tefekkür Dergisi*, 8,(Ekim 2006), s.16.

⁴⁶ *Yeni Rehber Ansiklopedisi*, “Minyatür”, İhlâs Yayınları, İstanbul 1994, XIV, s.177.

Minyatürün çok küçük bir resim olma özelliği dışında başka özellikleri de vardır. Minyatürde ışık ve gölge belirtilmez; resme derinlik veren boyut da yoktur. Sözgeşi bir minyatürdeki insanların hepsi hemen hemen aynı boydadır. Öndeki insanla daha arkadaki insan arasında fark yoktur. Kısacası, insanlar ve nesnelere yakınlık ve uzaklık belirtecek biçimde boyutlandırılmazlar.

Minyatürler, kitaplardaki konuları açıklamak, anlatıma yardımcı olmak amacıyla yapılırdı. Bu nedenle günümüz için tarihsel değeri olan önemli görsel belgelerdir. Minyatürler, üzerlerinde bütün ayrıntılar gösterildiği için yapıldıkları dönemin yaşantısını da yansıtır. Giysiler, yapılar, ağaçlar, çiçekler, hayvanlar, kullanılan araç ve gereçler asıllarına uygun olarak renklendirilir. Gölge ve derinlik olmadığı için renklerde açıklık ve koyuluk farkları da olmaz. Sözgeşi bir giysi kendi rengi neyse o renkle verilir.

1.4.2 Minyatür sanatının gelişimi

Türk-İslam sanatında ilk minyatürlü yazmalar 11.yüzyıl sonundan gelmekle beraber Mısır'da Fayyum ve Fustat'da bazı parşömen üzerine yapılmış resimler daha eski devirlerde de kitap ressamlığının mevcut gösterir.⁴⁷ Bu resimlerde hayvan ve insan tasvirleri bulunmakta ve bunlar metni açıklayan basit tasvirlerden oluşmaktadır.

Türklerin İslamiyeti kabul etmelerinden önceki devreye ait yazmalardaki minyatürler, Uygur prens ve prensesleri ile Mani ve Uygur rahiplerini canlandırmaktadırlar. VII-IX. yüzyıla ait, Turfan bölgesinde Hoço, Bezeklik, Sorçug gibi Uygur merkezlerinde kumaş, kâğıt gibi malzemeler üzerine yapılmış bu tasvirler hayli zengindirler. Ancak bu örneklerden sonra minyatür sanatımızın XIII. yüzyıla kadar olan örnekleri günümüze gelememiştir.⁴⁸

Milattan önce ikinci asırdan itibaren Hunlar, Göktürkler ve daha sonraları Uygurlar İslamlıktan önceki Türk sanatına büyük katkıda bulunmuşlardır. En uzun hüküm süren kabile Uygurlardır.

Hun sanatının büyük bölümünü kurganlar oluşturmaktadır. Arkeolojik kazılar sonucu ortaya çıkarılan bu kurganlarda birçok eşya yanında altın levhalarda bulunmuştur. Bu altın levhalar üzerinde geyik, aslan, kaplan, at, dağ keçisi ve birçok

⁴⁷ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı El Kitabı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1993, s.364.

⁴⁸ Mehmet Nuri Yıldırım, "*Minyatürün kökü Uygurlara dayanıyor...*", Erişim:23 Mart 2010, <http://www.tumgazeteler.com/?a=3874135>

hayvan figürünün işlendiği, hayvan mücadelelerinin büyük bir ustalıkla resimlendirildiği görülür. Bulunan eserler arasında lake bir kâsenin kitabesinde üç ustanın adı ile Şahlin Sarayı için, M.S.13.yüzyılın 5 Eylül günü yapıldığı yazılıdır. Büyük bir keçe üzerinde, Pazırık'taki benzerleri gibi ince, renkli derilerden kesilmiş parçalarla diğer bir hayvan kavgası canlandırılmıştır.⁴⁹ Türklerin resim Sanatına ilişkin ilk örnekleri Türkistan'da VII-IX. yüzyıllar arasına tarihlenen Maniheist ve Budist manastır duvarlarında soylular, rahipler, öyküler ve salt doğa konularını içeren freskler ve konusu Buda ve Mani dininin rahipleriyle ilgili kâğıt ve kumaş üzerine yapılmış tasvirlerdir. Zengin renk düzenlemesi, dalgalı çizilere duyulan ilgi, uzun örgülü saçlı, çekik gözlü, yuvarlak yüzlü figürler, gölgelerin vurgulanmasıyla elde edilen kumaş ve yüz oylumlaması, kimi Zaman yüzün ifadesini vermedeki ustalık ve salt doğa görünümünde derinlik izlenimi uyandıran ayrıntılar Türkistan resimlerinin özellikleridir.

Anadolu Türklerinde resim sanatına olan ilgi ise, Beylikler döneminde, yöneticilerin sanatkârları himaye etmeleriyle gelişmiştir. Özellikle Selçuklular döneminde Konya'da XII. yüzyıldan itibaren sanat değeri olan kitaplara ve resim sanatına ilgi artmış, özellikle kitap sanatı XIV. yüzyılda, Karaman ve Germiyan beyleri, XV. yüzyıldan başlayarak da Osmanlılar tarafından tamamen himaye altına alınmıştır.⁵⁰

Osmanlılarda padişahın yanı sıra vezirler, eyalet valileri, şehzadeler ve hanım sultanlar, yüksek rütbeli devlet adamları Sanatın koruyuculuğunu yapmış kişilerdir. Bu kişilerin zenginlikleri, ilgilerinin derecesi ve sonra sanatçının yeteneği üretilen eserlerin kalitesinde etkin rol oynar. Osmanlılarda nakkaş hane denilen atölyelerin faaliyetinin XV. yüzyılın ilk yarısında Çelebi Sultan Mehmet, Sultan II. Murad ve devlet adamı Umur Bey' in koruyuculuğunda Bursa'da yoğun olduğunu kanıtlayan örneklerin olmasına rağmen tasvirlerle ilgili örnekler henüz bilinmemektedir.

Minyatürlü yazmalardan günümüze gelen en erken tarihli örnekler II. Beyazıd dönemindedir. Bu dönemde Fatih döneminde yoğunlaşan batı etkisi azalmaya başlamış ve portrelerin yerini yeniden elyazmalarının sayfalarını süsleyen minyatürler alır.

⁴⁹ O.Aslanapa, *Türk Sanatı El Kitabı*, s.14.

⁵⁰ Yıldız, Age., s.19.

Kelile Dimne, Hamse, Hüsrev ile Şirin, Süleymanname gibi eserlerin minyatürlerinde Şiraz, Herat gibi çeşitli doğu okullarından gelen etkilerin yanı sıra az da olsa batı etkisi görülebilir.

Sultan 2. Beyazıt döneminde resimlendirilen eserde genellikle 15.yüzyıl Türkmen minyatür okullarının etkileri egemendir. Yavuz Sultan Selim döneminde ise, 1514'de Tebriz'in fethiyle bağlantılı olarak bazı İranlı sanatçıların saraya gelmesiyle Safevi üslubu etkili olmuştur. Yaklaşık 40 yıllık bir süreç içerisinde Fatih döneminden gelen batı etkileri özümsemeye başlanmış, bunun yanı sıra çeşitli doğu okullarının etkileri hissedilir olmuştur. Henüz belli bir üsluplaşma görülmesi de, bu dönem için bir hazırlık evresi niteliği belirgindir. Mantık al-Tayr (1512), sadece Şiraz ve Tebriz okullarının değil Osmanlı'nın karakteristik özelliklerinin de görüldüğü bir örnektir.⁵¹

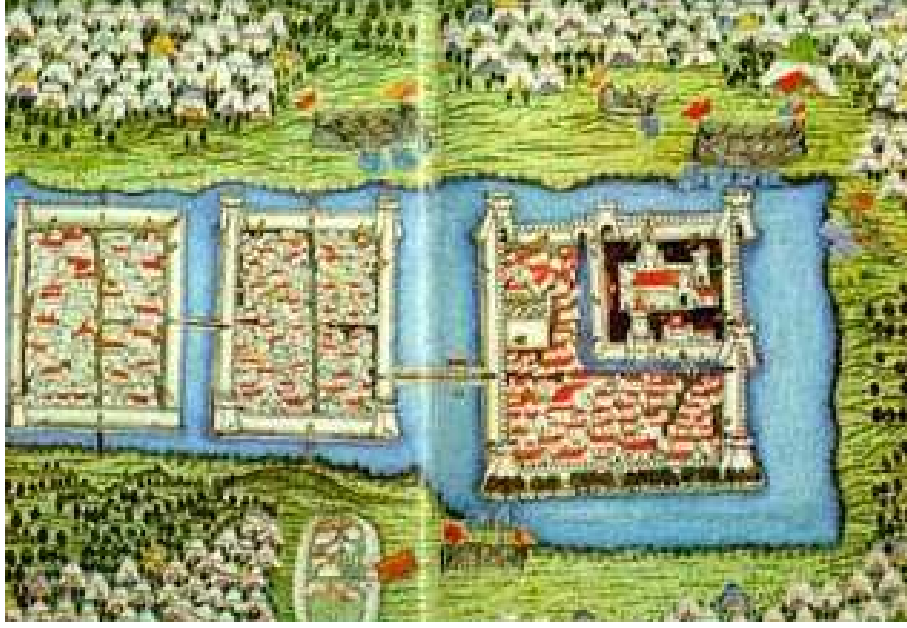


Resim: 1. 19. Varka ve Gülşah minyatüründen

Osmanlı minyatür sanatı en parlak devrini Kanuni zamanında yaşamıştır. Kanuni döneminin ünlü ressamlarından biri Matrakçı Nasuh olup 1537 tarihi eseri Derbeyan-ı Menazili Seferi İrakeyn Osmanlı ordusunun doğu seferindeki durakları şehir ve kasabaları 132 minyatürle ilginç tasvirleri halinde sunmaktadır. Kaleleri, şehir

⁵¹ M. Şevket İpşiroğlu, *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları İstanbul*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1975, s.108.

yapılarını, çadırları, kırlardaki köprü ve doğa manzaralarını yumuşak ve sert renk kontrastlarıyla tasvir edildiği bu manzara resimleri aynı zamanda belgesel değer taşımakta bir çeşit harita duyarlılığını da içermektedir. Bu resimler hem duygusal hem de gözlemci bir yaklaşımla dikkatli bir şema bilinciyle saf yürekli doğa ve nesne sevgisini birleştiren ve bütün İslam dünyasında benzerine rastlanamayacak birer şaheserdirler.⁵²



Resim: 1. 20. Matrakçı Nasuh - "Halep Kenti

Matrakçı Nasuh'un kaleminden Halep kenti. Erkin Eminoglu'nun arşivinden. Kuşbakışı bir açıdan yapılmış minyatürde yerleşme düzeni, surlar, kale, saray, cami, medrese, kervansaray, han, çarşı gibi önemli yapıları ayrıntılı biçimde gösterilmiş, yerleşme yerinin adeta bir haritası çizilmiştir. Hiçbir abartıya yer verilmeyen bu minyatürlerin renkleri de son derece uyumludur. Aynı sanatçı, Topkapı Saray'da bulunan öbür iki yazmada da benzer nitelikte eserler bırakmıştır. Bu yazmalardan biri Beyazıt II Tarihi, öteki 1543 tarihli ve Kanuni Süleyman'ın Macaristan Seferine ait olan Süleymanname'dir. Sefer yolu üzerindeki kaleler ve diğerleri bir nakış zevkiyle belgeci

⁵²“Türk Minyatür Sanatı”, Erişim: 14 Eylül 2009.
<http://www.sevgi.us/hobi/27992-turk-minyatur-sanati.html>.

bir gözlemin karışımı olan ilginç resim düzeni ürünlerini karşımıza çıkarıyor.⁵³(RESİM:1.21.)

Osmanlı minyatürlerinin bulunduğu, önemli belgeler olarak niteleyebileceğimiz, Süleymanname, Hünername, Şehinşahname ve Surname gibi dönemin yaşayış ve olaylarını anlatan önemli eserler Türk Minyatür sanatının en seçkin örneklerini ihtiva etmektedir. Bu eserlerin saray nakışhanesinin sanatçıları tarafından minyatürlendirildiği bilinir. XVI. yüzyılın önemli yazmalarından biri de III. Murat'ın oğlu Mehmet için yaptığı 52 gün süren sünnet düğünü şenliklerini anlatan "Surname" isimli yazmadır. Bu eserde o günün sosyal hayatını ve Osmanlıların ekonomik gücünü gösteren yüzlerce minyatür vardır. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman'ın Bağdat seferini anlatan "sefer-i imke" ve batı seferlerini anlatan "Süleymanname" isimli yazma eserlerdeki bir başka "Süleymanname", Arifi tarafından yazılmış bir şeyhnamedir. Kanuni Sultan Süleyman'ın hayatının büyük bir kısmını anlatan eser, Türk minyatür sanatının en önemli örneklerinden biri olup; beş değişik sanatçı grubu tarafından hazırlandığı görülür.



Resim: 1.21. Süleymanname'den Bir Minyatür

⁵³“Türk Minyatür Sanatı”, Erişim: 14 Eylül 2009.
<http://www.sevgi.us/hobi/27992-turk-minyatur-sanati.html>.



Resim: 1.22. Hünernâme'den Bir Minyatür

Tarihi konulu resimler azalarak da olsa 17.yüzyılın ortasına kadar yapılmaya devam eder. Öte yandan 17.yüzyılın başından itibaren albüm yapımı ve bununla beraber tek figürler ve ayrı portreler önem kazanır.

17.yy. da Türk minyatürü değişik bir türü değişik bir türde karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzyılın vezirinden olan Kalender Paşa tarafından hazırlanan ve Sultana sunulan eser Falname'dir. Bu eser ve birkaç albüm bu dönemin en önemli eserleridir.

17.yy Sultan 2. Osman'ın saltanatlık döneminin en önemli nakkaşı Nadiri'dir. Nadiri'nin Türkçe ve manzum olarak yazmış olduğu ilk eser Şehname-i Nadiri'dir.

536 "Şehname-i Nadiri" Sultan II. Osman'ın 1621-1622 yıllarında Hotin Seferini 20 minyatürle anlatır. 1621'de Edirne üzerinden Polonya'ya hareket eder. Burada başlarında sultan, Osmanlı ordusunun İstanbul'dan hareketli, atı üzerinde genç sultan yaya solakları arasında gösterişli kıyafeti resmedilmiştir, önünde iki sıra sokaklar, gerisinde iki silahdar ve Darüssaa'de ağası yürüyor, seyirci ve uğurlayıcılar, altta arkaları dönük halde sultanı alkışlayanlar yer almıştır.⁵⁴

Ön plana alt kısımları resmin çerçevesi tarafından kesilmiş şekilde yerleştirilmişlerdir, bu tüm sahneye derinlik duygusu verir.

16.yüzyıl klasik dönem üslubunu sürdürmeye devam eden saray sanatçılarından ayrı olarak Nakşî'nin sunduğu yeni üslup hem batı sanatının etkilerini hem de derinlik sorununun çözümü girişimini yansıtır. Bu döneme ait anonim bir albüm saray dışındaki örneklerin niteliği hakkında bilgi verir. Bunlar daha ilkel ve naif bir şekilde ele alınmışlardır ve yerel halk kültürü ve popüler zevki yansıtır.

18.yüzyıl da Lale Devri minyatür alanında sadece yüzyılın en üretken ve verimli dönemi olmakla kalmamış, ayrıca Osmanlı resminin son yaratıcı çağıdır. Dönemin en minyatür ustası Levni'dir. Asıl adı Abdülcelil Çelebi olan Levni diğer saray nakkaşlarıyla birlikte çok sayıda eserler vermiştir. Vehbi tarafından yazılmış olan "Sünnet Düğünü" minyatürler arasında en ünlüsüdür.

Okmeydanı ve Haliç'te 15 gün ve 15 gece süren gösteriler bu eserde Levni tarafından 137 minyatür ile belgelenmiştir. Tasvirde geçit törenlerine katılanlar kadar seyredenlere de önem verilmiştir.⁵⁵ Minyatürde padişah ve önemli kişiler diğer figürlere

⁵⁴ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı El Kitabı*, s.222.

⁵⁵ Ragıp Yazır, "Minyatür", *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, Görsel Yayınlar, İstanbul 1982, (cilt: V), s.946.

göre daha iri olarak tasvir edilir. Bu minyatürlerde de zaman zaman padişah ve çevresindekiler gösteri yapan kişilerden daha iridir.



Resim: 1. 23. Levni, Surname-i Vehbi ‘‘Haliçte Gösteri’’

18.yüzyılda portre geleneğinin Levni ile devam ettiğini görürüz. Levni'nin tek sayfalar halinde, kitaplardan bağımsız minyatürlere önem vermiş olması da ilginç ve dikkate değerdir. Ondan önce bu tarz resimlere rastlanılırsa da asıl önemini Levni ile kazanır. Ayrıca Levni ile birlikte kadın figürü ilk kez minyatüre büyük ölçüde girer ve sahnelerde önemli bir yer tutar.

Yüzyılın Levni'den sonra en önemli sanatçısı Abdullah Buhari'dir. 1728–1745 tarihleri arasında eserler veren Buhari tek figür çalışmaları ve çiçek resimleriyle tanınır.

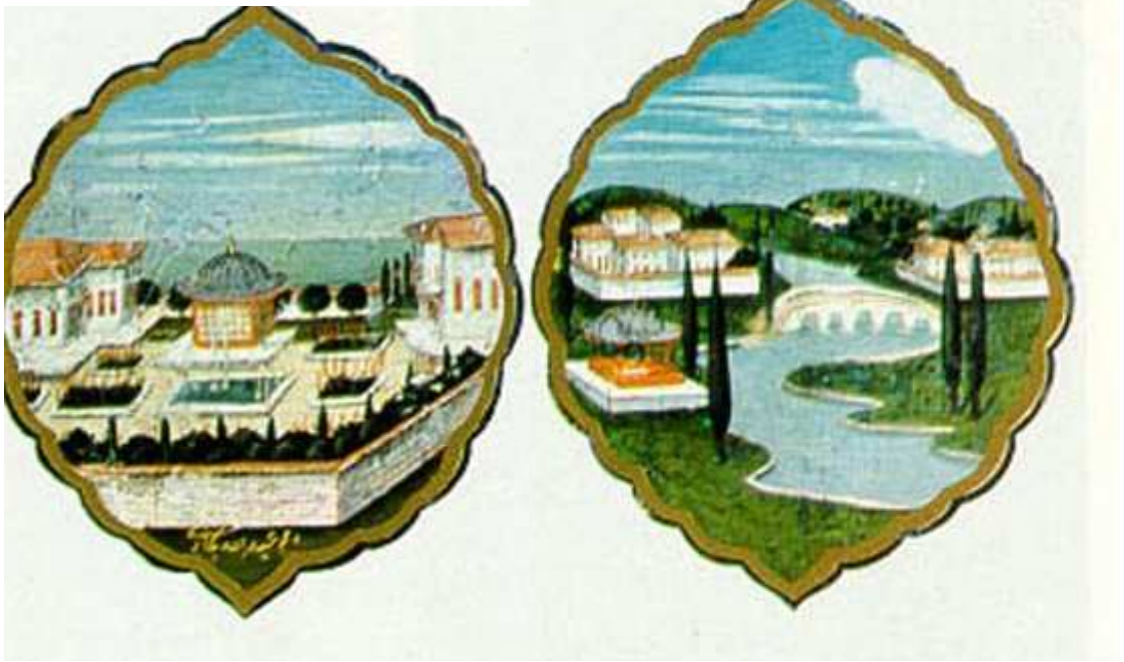
Sanatçının imzasını taşıyan, devrin giysilerini tüm ayrıntılarıyla izlenebildiği genç erkek ve kadın tasvirlerinin çoğu bir albüm içinde toplanmıştır.⁵⁶

Osmanlı Devleti'nin imparatorluk haline gelmeye başladığı yıllardan sonra saray yönetimi, Osmanlı Saray teşkilatı içinde ehl-i hiref adı altında Sanatçı topluluğunu oluşturdu. Sarayın her türlü Sanat ve zanaat işlerini gören ve saraydan maaş alan bu topluluk imparatorluğun politik gücünün üst düzeye ulaştığı ve imparatorluk hazinesinin zengin olduğu dönemde kalabalık bir kadroya sahiptiler. Türk minyatür Sanatı devletin bünyesinde olan eser verme geleneğini 19.yy'a kadar devam ettirdiği ve imparatorluğun çöküşü ile yeni akımların doğduğunu, günümüzde ise geleneksel sanatların, yaşatılmasında birçok faaliyetlerin yürütüldüğü izlenmektedir.



Resim: 1. 24. Levni “Nur Garip”

⁵⁶ Yazır, Age., s.949.



Resim:1.25. Abdullah Buhari ‘‘Bahçeli Köşk’’

Resim:1.26. Abdullah Buhari ‘‘Dere Kenarında’’

Lale devrinde bir cilt kapağı için yapılmış olan Abdullah Buhari’ye ait olan bu minyatürlerde yeni teknik ve üslup denemeleri göze çarpar. Bu minyatür ön kapakta yer alır. Madalyon bir çerçeve vardır. ‘‘Bahçeli Köşk’’minyatüründe bahçeli bir kıyı kasrı canlandırılmıştır. Duvarla çevrili bir bahçenin ortasında havuz ve çiçek tarlaları arasına yerleştirilmiş bir bahçe yer alır. İki yandaki yapılar derine doğru giderek daralan çizgiler oluştururlar. İlkel de olsa bir perspektif denemesi dikkatimizi çekmektedir. Cilt kapağının arkasında dere kenarında evler anlatan diğer minyatürde tepelerin arasından kıvrılarak akan ırmağın iki yanına ufak ev kümeleri, tepeler, ağaçlar yer almaktadır. Irmağın üzerindeki köprünün çizimindeki başarı minyatür geleneğinden tepelerin arasına sıkıştırılmış köy görünümü kompozisyona üç boyutlu bir görünüm kazandırmaktadır. (RESİM:1.25-1.26)

1.4.3 Minyatür sanatının özellikleri

18.yüzyıla kadar Türk resminin tek egemen türü olan minyatür, İslam dünyasında büyük önem taşıyan yazı (hat) sanatının belli başlı ürünü olan el yazması kitaplarla birlikte gelişti. Metni aydınlatmaya yönelik olması ve her iki sanatın

kullandıkları plastik unsurların benzemesi birlikte olmalarına temel teşkil eder ve İslam çevrelerinde özgün bir resim dalını oluşturur.

Temeli İslam dünyasından gelen Türk minyatürü 12. yüzyıldan sonra saray çevrelerinin koruyuculuğuyla gelişir ve diğer sanat dalları gibi kuralları vardır. Bu kurallar ise katışıksız renk lekelerine, belirgin kenar çizgilerine dayanan gölgesiz, iki boyutludur. Minyatür de yer alan belli başlı özellikler aşağıda belirtilmiştir;

Konu: Türk resminde oldukça büyük yeri el yazması kitaplardaki metinleri açıklamak amacıyla yapılan minyatürlerdir. Bunun içindir ki kitabın temasına göre minyatürün konusu da değişir. Ama genelde Türk minyatürü dört konu üzerinde yoğunlaşır.

Buna göre;

- a.Olayları hikaye edenler(en büyük yeri kapsamaktadır.)
- b.Peyzajlar
- c.Portreler
- d.Bilimsel konulardır.

Düzen: Her hangi bir eseri meydana getiren öğelerin belirli düzen bağıntıları içerisinde bir araya getirilmesi ve bu çalışma sonucunda ortaya çıkan yapıya düzen(kompozisyon) adı verilmektedir.

Osmanlı minyatürleri düzen açısından değerlendirildiğinde ağırlıklı olarak iki tür düzenlemeyle karşılaşılır. Bunlardan birincisi 18.yy öncesinde kullanılan düzenleme şekilleri, ikincisi ise 18.yyda Levni ile birlikte görülen düzen anlayışıdır.

Doğa, minyatürde olayın yerleştiği basit bir fondur. Genellikle birkaç tepe veya düz bir ova şeklindedir. Ancak doğa ile ilgili bir konu temel teşkil ediyorsa bölgenin belirli özelliklerini yansıtan ırmaklar, köprüler, kaleler, bitki örtüsü gibi özellikler nakkaş tarafından yansıtılır. Bu tip minyatür örnekleri ise genelde kuş bakışı bir düzende ele alınmıştır. 18.yy.da Levni ile düzen değişir ve minyatürlerinde yeni arayışlar gözlenir.

Çizgi: Çizgi en basit şekilde yüzeyde hareket eden noktanın izi olarak tanımlanır. Nakkaşlar için ise ifade edilmek istedikleri şeyin şeklini gösteren yazıdır. Minyatürde çizgiler ince ve zariftir. Tek çizgi anlayışı vardır. Çizgilerde üçüncü boyut yer almaz. Türk minyatürlerinde görülen teknik gereğince ışık-gölge kıymetlerine değil, kuvvetle belirtilmiş dış konturlu desen sistemine dayanır.

Minyatürde doğa basit bir fondan ibarettir. Birkaç çizgiyle belirtilmiş tepeler vardır. Gayet sade ve ince çizgiler vardır. Ancak doğa içerisinde ele alınan hayvan motiflerinde nakkaşın tavrı daha farklıdır. Onun canlı hayvanlar karşısındaki tavrı birden değişir şematik çizgi üslubu dışına taşar. Hayvan postunun yumuşaklığı, onun kütleli yapısı ortaya konmak istenir.

Renk ve leke: Bir eserde en çok seslenen unsur renktir. Bundan dolayı desenden daha etkilidir. Ancak minyatürlerde renk çizgi gibi temel bir görev yüklenmez. 18.yyda batı ile temasların artmasıyla Levni ile birlikte yeni bir uygun renk anlayışı da kendini göstermeye başlar. Yüzey buruklaşır, renkler solmaya yüzeyde renk perspektifi belirmeye başlar. Doğa görünümleri yumuşak kenar çizgili tepelere, taşlara, ağaçlara, daha önce altın yaldızla boyanan gökyüzü doğal maviliğine kavuşur. Minyatürlerin leke düzeninde de bir değişiklik belirir. Daha önce açık koyu kontrastlığı ile belirlenen leke düzeni orta tonların kullanımı ile sağlanır.

Perspektif: Üç boyutlu gerçeklikleri iki boyutlu resim düzlemi üzerine betimleyerek üçüncü boyut yanılsaması işine yarayan bir resim ve çizim tekniği olan perspektif geleneksel Türk minyatür sanatında kullanılmaz. Bu nedenle ne minyatüre giren eşya ne de figürler birbirinin arkasına gelecek şekilde ya da birbirini örtecek şekilde düzenlenmez. Ön ve arka plandakiler gösterilmek istendiğinde öndekiler alta, arkadakiler ise, yukarıya yerleştirilir. Alttakilerle üsttekiler arasında herhangi bir boy ve renk farkına gidilmeyerek onların bütün içerisinde eşit özelliklere sahip olmaları sağlanmıştır. İnsanlarda ise onların önemine göre boy oranları artar ya da azalır.

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ

2.1 Çağdaş Türk Resmine Genel Bakış

Çağdaş sanatta tıpkı eski sanat gibi belirli durumlara bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Endüstri çağı yalnız batı kültür tarihinin değil, insanlık tarihinin de yeni bir aşaması olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Batılı sanatçılar arasında yaygınlaşan modernizm ve postmodernizm anlayışın getirdiği “özgür ve özgün eğilimler ve bunun ilgi çeken sonuçları, sanatçıları etkilemiştir. “Modern sanatın doğduğu Batı toplumunda Resim sanatı 19. y.y.’a kadar egemen olan akademizm ile izlenimciliğin ikileminden, teknolojinin gelişimi fotoğraf makinesi ve sinemanın fonksiyonlarının ortaya çıkmasıyla yeni akımlar biçiminde çıkış aramıştır. Bu arayışı kısmen Orta ve Uzakdoğu geleneksel ve yerel sanat motiflerinde sonuçlandırmıştır.⁵⁷

Minyatür, hat ve tezhip sanatının modern Türk resmine etki süreci incelenirken, “modern” kavramını ve bu kavramın Türk resmi üzerinde geçirdiği tarihi evreleri de iyi bilmek gereklidir. Batılı anlamda Türk resminin oluşum süreci doğal olarak modernizmle ilintilidir.

Türk resim sanatı tarihine göz atıldığında, 19. yüzyıla kadar, temeli Türk-İslam geleneğinde yatan minyatür sanatının egemen olduğu görülür.

Osmanlı Türklerinde minyatür, Fatih zamanında gelişmeye başlayarak özel bir üslup kazanır. Bu dönemde yazma kitaplara sultanların portrelerinin yapılması, ilgi çekici bir olaydır. Selçuklu Sultanları gibi Osmanlı Sultanları da saraylarında nakkaş haneler kurarak nakkaşların çalışmalarına kolaylık sağladılar. Fatih’in nakkaşbaşı Sinan Bey idi. Osmanlı minyatürlerinde sultanların 16. ve 17. yy.daki hayatlarını hikâye eden eserler başta gelir. Topkapı Sarayı hazine kütüphanesinde ve İstanbul Üniversite kütüphanesinde birçok eserlerin ciltleri arasında 15.000 kadar minyatür adeta milli galeri halinde bir araya toplanmıştır. Bunlar hep Kanuni Sultan Süleyman zamanında ve ondan sonra yapılmış eserlerdir.

Türkiye’de ışık-gölge, doku, perspektif endişelerinin taşındığı, pentürel yağlıboya resim tekniğinin başlangıcı konusunda kesin bir tarih belirlemek mümkün değildir. Bu konudaki dikkati çeken hareketlenmeler, genel olarak batıya yönelişin hız kazandığı döneme rastlar. Asker yetiştiren okullara ders olarak konulan resim dersleri,

⁵⁷ Ahmet Atan, “ Sanatta Özgürlük ve Özgünlük’”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, 43,(Mart/Nisan 2000), s. 16.

beklide kurumsal bağlamda sanat eğitiminin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Birçok kaynak 1795 yılında kurulan Mühendishane-i Berri Hümayun (Kara Mühendishanesi) ile Batılı anlamda resim tekniğinin uygulandığından bahseder. Oysa Oktay Aslanapa'nın Türk Sanatı isimli kitabında görüldüğü gibi Türk resminde perspektifin çok önceden beri kullanıldığı anlaşılmaktadır. Hoço'da bulunan VIII-IX yüzyıllara ait, 66x32 cm. ölçülerindeki koşan yağız at freski, yeni realizm için iyi bir misal olarak görülebilir.⁵⁸ 18. yüzyıl başlarından itibaren ise köklü bir değişim başlamış ve yoğunlaşan batılılaşma hareketleri resim alanında da etkili olur. Osmanlı Türkiyesinde ekonomik, siyasal, toplumsal ve askeri alanlarda yaşanan bu gelişmelere paralel olarak yoğunlaşan batılı tarzda yaşama isteği, doğal olarak resim sanatında da yankısını bulur. 19. yüzyıla kadar Türk resminin genelini, geleneksel tekniklerle yapılan, renk, mekan ve perspektif açısından üsluplaşmış betimlemeler olan duvar resimleri ve minyatürler oluşturmaktadır. 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde ise batılı anlamda tuval resmine geçiş başlar. Bu dönemde Avrupa'da eğitim gören Türk ressamı söz konusu gelişmeye öncülük ederler. Askeri alanda yaşanan batılılaşma hareketlerine paralel olarak kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun (1793–94), Harbiye ve Hendese-i Mülkiye gibi okullar batılı anlamda ilk resim örneklerini verecek olan asker ressamının yetiştiği yerler olur. Bu gelişmenin ardından Galatasaray Mektebi Sultanisi (1869) ve Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi orta dereceli okullarda da resim dersleri önem kazanmaya başlar.

18. yüzyılın sonlarından başlayarak, Türkiye'de Batılı kurum ve kuruluşların örnek alındığı ilk uygulamalara geçilmiş, başta eğitim ve ordu olmak üzere, bir çok alanda reformist hareketler yürütülürken, sanat alanında da yabancı uzmanlardan yararlanılmış, onların açtığı yolda yerli eğitim kurumlarından yetişmiş yerli elemanlarla hareketin sürekliliği sağlanmıştır. Örneğin, 1784–1792 arasında Türkiye'de büyükelçi olarak görev yapmış olan Choiseul Gouffer, İstanbul'a Fransa'dan bazı sanatçılar getirmiş, kendisi de resme meraklı bir kişi olduğundan, bu sanatçılara yaptırdığı bir dizi resimle ilginç bir koleksiyon oluşturmuştur. Aynı dönemde Türkiye'den resim yapanlar arasında, sonradan "Boğaziçi Ressamları" adıyla tarihe geçecek olan A. De Favray, J.B. Hilair, Amedée van Loo, Castellan, Van Mour gibi sanatçılar yer almaktaydı. Castellan,

⁵⁸Nüzhet İslimyeli, *Asker Ressamları*, Doğu Ltd. Şti., Ankara 1965, s.158.

o dönemin Türk giysilerini konu alan bir dizi desen çizmişti.⁵⁹Bu ilk grup çalışmaları arkasından gelecek birçok grup çalışmalarını da beraberinde getirir.

Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Mühendishane-i Bahri-i Hümayun'da Türk hocaların yanı sıra Avrupa'dan gelen yabancı hocalar da ders veriyorlardı. Bununla birlikte belli bir süre sonra bazı Türk öğrencilerinin Avrupa'ya gönderilerek Batı bilim ve tekniğini yerinde öğrenmelerinde yarar görüldü. Bunun üzerine Hüseyin Rıfki, Ahmed, Abdüllatif ve Edhem isimli dört öğrenciden oluşan ilk öğrenci grubu 1829'da Avrupa'ya gönderildi. Bu öğrenciler daha öğrenimlerini tamamlamadan ikinci bir grup daha Avrupa'ya gitti. Ancak, bütün bu öğrenciler daha çok askeri amaçlarla gönderiliyor ve döndüklerinde de askeri alanlarda görevlendirilirler.

Bu dönemde resim eğitimi için ilk kez Avrupa'ya gönderilen subay veya askeri okul öğrencileri arasında Ferik İbrahim Paşa ve Tevfik Paşa da bulunmaktadır. Bu iki sanatçımızdan sonra, Süleyman Seyyit ve Şeker Ahmet Paşa da Avrupa ya gönderilen ressamlardır. Osman Hamdi Bey ise, babası tarafından 1857'de Parise hukuk öğrenimi amacıyla gönderilmiş olmasına rağmen, aynı zamanda Boulanger ve Jean-Leon Gérôme'nin atölyelerinde çalışarak resim dersleri alır.

İstanbul'da, 1883 yılında Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünü yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulması Türk resmi açısından oldukça önemli bir gelişmedir. Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasının ardından Avrupa da resim eğitimi gören asker ressamlar Ruhi Arel, Sami Yetik, , Hikmet Onat ve Ali Sami Boyar gibi önemli isimlerdir.

19. yüzyıl ressamlarımız arasında özgün bir yeri olan primitifler, Türk foto-yorumcuları gibi adlarla bilinirler. Bu sanatçılar geleneksel Türk resmiyle bağları kurulsa bile, Batı yöntemlerini kullanan resme bir geçiş evresi oluşturmaz; sadece 19.yüzyıl resim etkinlikleri içinde özgün bir grup halinde karşımıza çıkarlar.⁶⁰ Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, Necip, Selahaddin, Salih Molla Aşki, Ahmet Bedri, Münip, Ahmet Şekür, Ahmet Ziya Şam, Mustafa, Şefik, İbrahim ve Osman Nuri gibi ressamların yer aldığı bu grup, fotoğraflardan da yararlanarak, Yıldız Sarayı, Yıldız Cami, Kâğıthane, İhlamur Köşkleri gibi İstanbul'dan çeşitli köşeleri konu alan manzara

⁵⁹ Kaya Özsegin, *Cumhuriyet'in 75. yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998, s.116.

⁶⁰ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi,(3. Basım), İstanbul 1993.s.85.

resimleri yaparlar. Bu resimler, fotoğrafik özelliklere sahip, donuk, sakin ve saf bir üslup taşımaktadırlar.



Resim: 2. 27. Hüseyin Giritli Yıldız Sarayı

19. yüzyıl Türk resminde Şeker Ahmet Paşa Kuşağı olarak adlandırabileceğimiz kuşağın en önemli temsilcileri, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit, Hüseyin Zekai Paşa ve Halil Paşadır. Osman Hamdi de bu kuşaktan olmasına karşın, diğerlerinden ayrı olarak ele alınmaktadır. Osman Hamdi, Türk resminde batılı anlamda figürü ilk olarak kullanan sanatçıdır. 19. yüzyıl ressamlarımız arasında önemli bir yeri bulunan Paris'te Boulanger ve Gérôme gibi akademik ressamların atölyelerinde eğitim alan Şeker Ahmet Paşa'nın yaptığı manzara ve natüremortlarda akademik özellikler gözlenir. Sanatçının resimlerinde doğanın yalınlığını vurguladığı görülür. Daha çok natüremortları ile tanınan Süleyman Seyyit ise boyayı çok ince ve saydam kullanması ile ünlüdür. Hüseyin Zekai Paşa'nın manzaralarında fotoğrafik özellikler görülürken, Halil Paşa'nın resimlerinde canlı renkler, kalın fırça vuruşları ve ışık kullanımı dikkati çeker. Halil Paşa, Türk resminde izlenimciliğin yolunu açan sanatçı olarak kabul edilebilir.

İstanbul'da gerçek anlamda ilk resim sergisi Ahmet Ali(Şeker Ahmet Paşa) 'nin 27 Nisan 1873 tarihinde açılmıştır.⁶¹ Ahmet Ali Efendi, bu serginin gördüğü ilgiden güç alarak, gene bir hazırlık yaparak ve çağrı aşamasından sonra, 1 Temmuz 1875'de ikinci serginin açılabilmesini sağlamıştır. Bu sergiye çok sayıda Batılı, Levanten ve azınlık

⁶¹ Sönmez G. Ozanoğlu, “ Şeker Ahmet Paşa ve Türkiye’de İlk Resim Serginin 110.Yılı’’, *Boyut Dergisi*, 13,(Mayıs, 1983), s.14

sanatçının yanı sıra Ahmet Ali (Paşa), Ahmet Bedri, Halil(Paşa), Osman Hamdi ve Nuri beyler Türk Sanatçıları olarak katılmışlardır.⁶²

1908 deki II. Meşrutiyetin ilanının yarattığı rahatlık ortamında, 1909 da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulur. Bu kuruluş, 1921 de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926 da Türk Sanayi-Nefise Birliği ve 1929 da ise Güzel Sanatlar Birliği adını alır. Cemiyet, yöneticiliğini Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim Beyin yaptığı ve cemiyetin adını taşıyan bir yayın organı çıkarılmaya başlar Bu dergide, çeşitli sanat sorunları ve güncel gelişmeleri içeren yazıların yanı sıra teknik içerikli yazılar da yer alır. Bir cemiyet altında toplanılması ve gazete çıkarılması da Türk resim sanatının gelişimini hızlandıran etkenlerden yalnızca biridir.

Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından Paris'e gönderilen Galip, İbrahim Çallı ve kendi olanakları ile giden Namık İsmail, Avni Lifij, Nazmi Ziya gibi ressamlar I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile birlikte 1914'te ülkeye geri dönerler. Türk resim tarihinde, 1914 Kuşağı, Çallı Kuşağı veya Türk İzlenimcileri, diye adlandırılan bu grubun başlıca üyeleri, İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran ve Namık İsmail'dir. Bu sanatçılar Avrupa'dan döndüklerinde izlenimciliği Türk resmine taşırlar. Ortak bir sanat anlayışına sahip oldukları söylenebilecek olan bu grupta Avni Lifij 'in simgeci görünümü ile farklılık yansıttığı görülür. . Grubun başlıca ilham kaynağı İstanbul un görünümüdür.

Nazmi Ziya, İbrahim Çallı ve Hikmet Onatın İstanbul un çeşitli bölgelerini konu alan çalışmaları bulunmaktadır.

Çallı Kuşağı ressamı, Haliç ve civarı ile Boğaziçi kıyılarını büyük bir ustalikle resmederek, Türk resminde; Boğaziçi manzaraları; diye bilinen türün yaratıcısı olurlar. Bununla birlikte onların asıl ortak yanları izlenimciliktir ve bu izlenimcilik Batı izlenimciliğinden oldukça farklıdır. Çallı Kuşağı, Batılı izlenimcilere oranla daha rahat ve içgüdüsel davranarak, doğanın büyümesine kapılıp kendilerinden geçercesine resimler yaparlar.

1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğinin 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,

⁶² Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İş Bank. Yayınları, İstanbul 1971, s.72.

Ratip Aşir Acudoğlu ve Fahrettin'dir. Çallı Kuşaağının renkçi tutumunun yanı sıra Müstakiller, çizgiye, kuruluşa ve yapısal sağlamlığa öncelik veren resimler yapalar.

Türk ressamaları, gelenekselden evrensele geçişin bir anlamda öncüleri olmuşlardır. Türk Plastik sanatlarında yer tutmak, kimi zaman statü korumak adına kümeleşmeler yeni oluşumlara zemin hazırlamıştır. Aslında bu oluşumların özünde evrenselliğe açık ama özünde milliyetçi nitelikler gizleyen bir hareketin yansımalarıdır. "D" grubunun kurulması, sanatsal etkinlikte bireyler arasında g alışverişi yapılması ve güzel bir dayanışma örgütlenmesi olduğu kadar, resim alanında sanatta özgün ve zgr yaratıcılığın hız kazanmasına, yaygınlaşmasına buna paralel olarak geleceğe yönelik yeni ufuklara doğru yol alınmasına öncülük ettiği söylenebilir.⁶³ "D" grubu etkinlikleriyle Türk resim sanatına yeni bir renk kavramı ve fırça tekniği getirerek, akademik paleti geliştirdikleri görülmektedir.

Özellikle Refik Epikman, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ve Muhittin Sebatinin resimlerinde görülen kübist inşacı eğilimler önemlidir. Mahmut Cuda ve ilk Türk kadın ressamlarından olan Hale Asa'nın resimlerinde de bu eğilimler görülebilmektedir. 1933 yılında, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltraş Zühtü Müridoğlu bir araya gelerek; D Grubunu kurarlar. Bu ressamaların üslupları kübist ve inşacı eğilimlere dayanmakla birlikte birbirlerinden farklılık göstermektedir. D Grubu ressamaları, allı Kuşaağının rastgele, dağınık renk anlayışına karşı tavır sergileyip, desen, düzen ve kuruluşa önem vererek, daha çok biçimsel bir eğilim ortaya koyarlar. Bu zellikleri açısından Mstakillerle benzerlik gösterirler. Gruba katılan sanatçılar aynı fikirler altında birleştilerse de tek bir ekol oluştururlar. II. Dünya savaşının etkisiyle başlayan sanatta ulusallaşma/ yerelleşme eğilimleri sanatçıların İşlam sanatları, folklor ve toplumsal konulara yönelmelerine zemin hazırlar.

1940lı yıllar Türk resminde görülen toplumcu gerçekçi anlayıştaki ressamalar açısından önemlidir. Nuri İyem, Abidin Dino, Agop Arad, Selim Turan, Avni Arbaş, Nijad Devrim gibi bazı sanatçılar, 28 Mart 1940 da açtıkları Liman Sergisi ile birlikte; Yeniler Grubunu kurarlar. Bu grup, D Grubunun aşırı Batı yanlısı biimciliklerine ve ekolclklerine karşı çıkarlar. Toplumsal yaşamı ve bu yaşamın sorunlarını irdeleyen,

⁶³ Turan Erol, Renda Günsel, *Geçmişten Günümüze ağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat Yayınları, 1980, s.78.

halkın sorunlarını, sıkıntılarını, sevinçlerini ve hüznelerini yansıtan bir sanat anlayışını savunmaktadırlar. Ancak, başlangıçta ortak bir anlayış etrafında toplanan bu grupta zamanla farklı eğilimler ortaya çıkar ve grubun dağılması ile birlikte çeşitli kişisel üsluplar gelişir.

Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Adnan Varınca gibi Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde yetişen bazı ressamlar 1947 yılında; Onlar Grubunu kurarlar. Bu ressamlardan bazılarının, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, leke, çizgi, renk ve benek biçiminde özetlediği resim anlayışından hareketle kendilerine özgü üsluplar geliştirmelerine karşın, yenilik getirmek gibi bir iddialarının da olmadıkları görülür.

Soyut sanat olgusunun 1910 yılında Kandinsky nin yaptığı ünlü bir suluboya resimle başladığı söylenebilir. Bu başlangıç resim alanında gerçek bir dönüm noktasını ifade eder. Artık nesnelere, doğadaki gerçek varlıklar önemini yitirmeye başladı ve çok hızlı, spontane çalışmanın da etkisi ile rengin yalnızca iç zorunluluğu ifade etme işlevi ortadan kalktı. Fransız izlenimcilerinden etkilendiğini söyleyen Kandinsky, kübizmin, nesnenin çözümlenmesini kabul etmesine karşın, nesnenin yerine koyacak yeni bir şey bulma arayışına girişti ve sonuçta soyut sanat olgusunu ortaya çıkardı. Bu dönemde soyut sanat alanındaki ilk çalışmaları nedeniyle sözü edilmesi gereken diğer iki önemli sanatçı da Mondrian ve Maleviç'tir.⁶⁴

Sözü edilen sanatçıların üçü de aynı zamanda birer kuramcıydılar ve soyut sanata giden üç temel yolu, soyut sanatın ortaya çıktığı daha ilk dönemlerde ortaya koydular. Bu üç temel, anlatımcılık, biçimcilik ve nihilizmin etkisinde olan bir köktenciliktir.

Soyut sanat daha henüz başladığı yıllarda, yani 1910–1920 yılları arasında Almanya, Hollanda, Rusya ve Paris'te ortaya çıktı. Bu akımın Türkiye'ye yansımaları ve ilk soyut resim örneklerinin verilmesi ise ancak 1950'li yıllara rastlamaktadır.⁶⁵

Ülkemizde 1950 den itibaren yaşanan gelişmelere bakacak olursak; İkinci Dünya Savaşı'nın sona erdiği, çok partili dönemin başladığı ve çeşitli toplumsal, siyasal değişimlerin yaşandığı 1950'ler Türkiye'sinde, toplumsal gerçekçilik anlayışını benimseyen ve bu tarz resimler yapan ressamların varlığı görülmektedir. Ekonomik ve

⁶⁴ Turan Erol, Renda Günsel, Age., s.81

⁶⁵ Turan Erol, Renda Günsel, Age., s.81

toplumsal açıdan zor koşullar altında yaşayan Anadolu insanının çileli yaşamını abartılı vücutlar ve ifadelerle anlatan Neşet Günal bu ressamın en önemlilerindedir. Aynı doğrultuda resim yapan Neşe Erdok, Aydan Ayan ve Özer Kabaş gibi ressamlar bu çizgilerini bugün de sürdürmektedirler. İnsanların sorunlarını, çaresizliklerini abartılı çizgilerle anlatan bir diğer sanatçı ise Mehmet Gülyüz'dür. Alaaddin Aksoy ve Ergin İnan gibi sanatçılar ise, toplum-insan ilişkilerini ele alırken fantezilerinden yararlanmaktadır.

1950'li yıllar soyut resmin Türkiye'ye girdiği yıllardır. Bu yıllarda Türkiye'ye gelen ünlü sanat yazarlarının ve eleştirmenlerinin de bu gelişmeye katkıda bulunduğu kabul edilebilir. Cemal Bingöl, Nejat Devrim, Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Arif Kaptan, Adnan Turanî, Lütfü Günday ve Adnan Çoker gibi sanatçılar, soyut resme yönelen ilk ressamlardandır. Sabri Berkel, Cemal Bingöl, Halil Dikmen geometrik-soyut, Z.Faik İzer, Lütfü Günay, Arif Kaptan, Adnan Turanî, Hasan Kavruk, Erdal Alantar ve Adnan Çoker lirik soyut, soyut dışavurumcu çalışmaları ile bilinirler. Avrupa'da çalışmalarını sürdüren Fahrünnisa Zeid, Selim Turan, Nijat Devrim ve bazı çalışmaları ile Abidin Dino aynı eğilimde eserler vermişlerdir. Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu ve Sabri Berkel'in hat sanatı ve kaligrafi etkili soyut çalışmaları dikkat çekmektedir.⁶⁶

Sabri Berkel 1952 yılında yaptığı "simitçi" adlı eserinde nesnelere geometrik biçimlere indirirken, Z.Faik İzer "Sultanahmet Cami Pencereleri" adlı çalışmasında da görüldüğü gibi soyut ekspresyonist bir anlatım geliştirmiştir. Abidin Elderoğlu İslam ve Uzakdoğu kaligrafik örneklerine dayanan soyut çalışmalar yaparken, Ecüment Kalmık'ın, soyut çalışmalarında liman ve deniz görünümünden hareket ettiği görülmektedir. 1959-60'lı yıllara gelindiğinde, İstanbul'da Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Şemsi Arel, Ercüment Kalmık, Ferruh Başağa, Nuri İyem ve Adnan Çoker soyut resim anlayışında aktif çalışmalar yaparken, Ankara'da ise, Cemal Bingöl, Adnan Turanî, Lütfü Günay ve Cemil Eren soyut resmin çeşitli anlayışlarına ait eserler vermişlerdir. Ayrıca Refik Epikman ve Eşref Üren gibi sanatçılar da lirik soyutlamacı çalışmalar yaptıkları görülür.

Soyut resmin yaygınlaşması ile birlikte konu ile ilgili yayınların da arttığı görülmektedir. O döneme kadar, bu alanda yazılmış yayınların bulunmayışı önemli bir

⁶⁶ 1950 Sonrası Soyut Resim, Erişim:16Mart 2010, <http://site.mynet.com/ebrukck/ebru/id4.htm>

eksiklikti ve bu eksikliğin giderilmesi için yayınların artması gerekmektedir. Ne var ki, Suat Kemal Yetkin ve Mazhar Şevket İpşiroğlu dışında hiçbir bilim adamı konuya yeterince ilgi göstermemiştir. Söz konusu alandaki yayınların genellikle ressamlar tarafından gerçekleştirilmesi dikkat çekicidir.

Bu yayınlar, soyut resmin mantığının kavranması ve sorunlarının çözümlenmesi açısından önem taşımaktadır.

Araştırmacılar Türkiye'de soyut alanında çalışmalar yapan sanatçıları sınıflandırmak gerektiğinde bunları başlıca dört başlık altında toplamaktadır:

a) Geometrik Soyutlamacılar; Hamit Görele, Salih Urallı, Refik Epikman, Erol Eti, vb.

b) Lirik Soyutlamacılar; Zeki Faik İzer, Abidin Elderoğlu, Ercüment Kalmık, Abidin Dino, Arif Kaptan, Mustafa Esirkuş, Özdemir Altan, Turan Erol, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Mustafa Ayaz, Zafer Gençaydın, vb.

c) Geometrik Non-Figüratifler; Cemal Bingöl, Şemsi Arel, Sabri Berkel, Cemil Eren, İsmail Altınok, Halil Akdeniz, Gencay Kasapçığıl, Bekir Sami Çimen, vb.

d) Lirik Non-Figüratifler; Nejat Devrim, Selim Turan, Abidin Elderoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ferruh Başağa, Adnan Turanî, Fethi Arda, Hasan Kaptan, Muammer Bakır...⁶⁷

Söz konusu sanatçıların da çok azı kesin olarak tek bir anlayışta eserler vermiştir. Birçoğunun verdiği eserler birden fazla anlayış içinde ele alınmaktadır. Soyut resim çalışmaları ülkemizde her geçen gün biraz daha yaygınlaşmakta ve zenginleşmektedir.

2.2. Çağdaş Türk Resminde Minyatür, Tezhip ve Hat Sanatının Etkileri

Toplumlar da tüm canlılar gibi doğar, büyür, gelişir ve ölürlür. Ancak süreç içerisinde oluşturdukları kültürleri eklektik bir yapı izleyerek geleceğe taşırlar. Kültürlerin eklektik bir yapı içinde gelişmesi, sürekli olmalarına başka kültürlerden etkilenip beslenmelerine, başka kültürleri de etkilemelerine neden olur.

Kaynaklar, Türklerin var olduğu tarihten beri, belli başlı dört kültürel değişim evresi geçirdiğini yazar. Bunlardan ilki; İslamiyet'in kabulüyle birlikte yaşanan değişimdir. İslam dininin kabullenilmesiyle birlikte Maniheizm ve Budizm dini

⁶⁷ "1950 Sonrası Soyut Resim", Erişim:16Mart 2010, <http://site.mynet.com/ebrukck/ebru/id4.htm>

çerçevesinde şekillenen Türk kültürü, yerini yavaş yavaş İslami geleneklere terk eder, bu terk ediş sanatsal bir takım uygulamaları da beraberinde getirir.

Türk'lerin 1071 yılında Anadolu'ya yerleşmesi İslamiyet'le birlikte yaşanan değişime ikinci bir halka olarak eklenir. Daha öncesinden Anadolu'ya yerleşen Frigyalılar, Hititler, Lidyalılar, İyonlar ve Urartular gibi toplumlar ve bu toplumların kültürleriyle karşılaşan Türkler, ister istemez bunların kültürlerinden etkilenmek durumunda kalırlar.

Osmanlı'nın Batı karşısındaki yenilgisi, beraberinde tüm Türk toplumunu derinden etkileyecek kültürel ve sosyal bir değişimi de beraberinde getirir. Yenilginin kabul edilmesiyle birlikte askerlikten siyasete, ekonomi den sosyal hayata her şey yeniden biçimlenmeye başlar Batı ile uyum sağlanmaya çalışılır. Yaklaşık 300 yıl gibi bir geçmişe indirgenebilecek bu istek, günümüze değin birçok kültürel değerın yozlaşmasına hatta yok olmasına neden olur ve çağdaş olma adına minyatürün yerini batılı anlamda resim alır.

Ancak, köklü bir geleneği olmayan her sanatın, kendine örnek aldığı modelleri taklit etmekle başlayan ilk tedirginlik dönemlerinden sonra, bir kimlik arayışına girme ilkesi, Türk sanatında da kendini göstermiş ve 1940'lı yıllarda Batı aktarmacılığına karşı kendi geleneksel değerlerimizin kaynak olarak kullanılması bilinci aydın kesim ve sanatçılar tarafından ileri sürülür. Batı toplumundaki sosyal hareketliliğin bir sonucu olarak devamlı değişen, değişmekle birlikte arka-planındaki ilk bakışta fark edilmeyen bir sürekliliği koruyan sanat akımlarının peşinde koşan, sanatçılarımız bağlı oldukları geleneği yitirdikleri gibi, yeni bir birikim, dolayısıyla yeni bir gelenek te kuramazlar.

Toplumların tarihi gelişimine baktığımızda, bütün toplulukların birbirlerinden etkilendiklerini, birbirlerinden kültür alışverişinde bulduklarını görmekteyiz. Çoğu zaman sanat hayatına yansıyan geleneklerin, modern arayışlar içinde kaybolduğu gerçeğini kabul etmemiz gerekir. Bu modern arayış çabaları Türk Sanatında, diğer toplumlara nazaran daha fazla etkisini gösterir. Türk Resminde Batılılaşma süreci içerisinde Geleneksel Türk Resminin yerini alan Çağdaş Türk Resim sürecinde 1940'lı yıllara kadar Türk ressamaları, batıyı taklit etme çabalarına yönelirler. Batı da etkisini kaybeden modası geçmiş sanat akımlarının yansıtıldığı resimlerin, Çağdaş Türk ressamlarımız tarafından yeni bir sanat anlayışı olarak yansıtıldığı görülür.

Sürekli değişmekte olan sanat akımlarının peşinde koşarken, bağlı olduğumuz geleneksel sanatlarımızdan uzaklaşıldığı ve bunun yanında yeni bir sanat anlayışı da oluşturulamadığı bir gerçektir.

Özellikle 20. yüzyılın başlarından 1940'lara kadar geçen sürede, Batı'da gelişen her türlü sanat anlayışı günün modası olarak kabul edilmiştir. Ancak, Batı sanat düşüncesinde 20. yüzyılın başlarından bu yana Batı dışı kültürlerle değer verilerek Afrika, Mısır, Mezopotamya, Okyonusya özellikle de İslâm sanatlarının inceleme altına alınması ve buralardan alınan bazı değerlerin Batılı sanatçılar tarafından kendi sanatlarına yansıtılması, zamanla Türk sanatçıları geçmişe yani geleneksel Türk sanatlarına yönelmeye teşvik etmiştir. 1940'lı yıllarda başlayan ve giderek artan bu yönelişin nedenlerinden birini "Avrupa Resminde Gerçek Duygusu" adlı araştırmada Batılı sanatçıların geleneksel Türk sanatlarından esinler taşıyan resimlerine bağlayan Sabahattin Eyüboğlu ve Şevket İbşiroğlu "Cumhuriyet devrinde Avrupa'yla temaslarımız sıklaşıp da ressamlarımız bize Paris'ten yeni temayülleri, yani bizim eski nakışlarımızı getirdikleri zaman, elbette şaşıracaktık." demektedirler. Ardından da bu şaşkınlığın nedenini şöyle dile getirmektedirler. " Koca Avrupa bula bula bizim eskilerimizi, bitpazarına dökülmüş suretli suretsiz insanı insana, ağacı ağaca benzemeyen renk ve çizgi oyunlarını mı buluyormuş. Gerçekten birçok yeni resimler bizim Karagöz figürlerine, minyatürlerin gölgesiz renk dünyasına, her şeyi hendesileştiren kilim motiflerine, kelimelerin manalarından sıyrılıp ruhanî bir nakış haline gelen eski yazılırimıza ne kadar yakın görünüyordu..." "Bununla beraber resminin nakışçı temayülleri, bizim eski millî sanat değerlerimizin gün ışığına çıkmasına, kadrini bilmediğimiz, üstüne basıp geçtiğimiz, pek ucuza elden çıkardığımız renk hazinelerinin birer sanat eseri haysiyeti kazanmasına yol açmış oldu..." Ancak belirtmek gerekir ki daha önceleri Türk resim sanatında ulusal sorunlara değinmeler olmuştur. Ancak bu değinmeler konuların ulusal olmasıyla sınırlı kalmış, ulusal kaynaklara yönelinmemiştir. I. Dünya savaşı sırasında ele alınan bu tür çalışmalar İstanbul'un Şişli Semti'nde Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından kurulan bir atölyede kendini göstermiştir. Atölyede sanatçıların millî heyecanları uyarılarak savaş resimleri yapmaları istenmiş ancak Cumhuriyet'in ilanından sonra atölye ve savaş konulu resimler fazla ilgi odağı olmamıştır. 1940 yılında ise, gerek hükümet yöneticileri, gerek yazarlar-

eleştirmenler-sanat tarihçiler-gerekse sanatçılar tarafından sanatta ulusallık sorunu kapsamlı bir şekilde gündeme gelmeye başlar.⁶⁸

1940 yılında güdeme oturan sanatta ulusallık sorunu sanatçılar tarafından da kabul görmeye başlar. 1940'lı yıllarda Türk Resim Sanatında kendi öz kimliğimize, geleneksel sanatlarımıza yönelme arayışlarıyla beraber Türk resminde nihayet bir ulusallaşma süreci kendini gösterir. Bu dönemde sanatçılar iki sorunla karşı karşıya kalırlar. Birincisi, batı sanatı dikkatle takip edilecek, hem de kendi öz kültürümüze has bir sanat anlayışı oluşturulacaktı. İkincisi ise, sanatı evrensellik düzeyinde uygulamaları ve bunu da gerçekleştirmeleri kendilerinden bekleniyordu. Tabii ki bu iki sorun birçok zaman kendi içlerinde karmaşalara neden olacaktır.

Sabahattin Eyüboğlu, Türk resmindeki kimlik arayışında geleneksel sanatların önemine ilk değinen kişilerden birisidir. 1938 yılında Ar Dergisi'ne yazmış olduğu bir makalesinde;

"...Biz tezyini kıymetlerin sırrını asırlarca araştırmış bir milletiz. Yazıyı bile muhtevastından tecrid ederek tezyini bir kıymet yapmış olan Türkler, tasvir ve temsilden uzaklaşan garp resmini garplılardan daha az yadırgayacaklardır. İnsan vücudunu dekor içinde eriterek minyatürlere yakın bir resim dünyasına giden Matisse'in yahut tabiatı tamamen zihni araştırmalarla stilize ederek mücerred bir sanat güzelliğine varan Picasso'nun bizde daha az mukavemet görmesi icap eder. Şüphesiz yeni resim geriye dönerek basit bir minyatür haline gelmeyecektir. Tezyini kıymetlere ehemmiyet vermek eski manası ile tezyini bir sanat haline gelmek değildir. Yeni resim yalnız göze değil aynı zamanda zihne hitap eden yüksek bir tezyinat yaratacaktır. Minyatür ve halı "düz satıh" üzerinde kaldıkları halde tezyini tabloda derinlikten, hacimlerden ve perspektiften de istifade edilecektir. Yani minyatürle Avrupa resmi birleşecektir" demektedir.⁶⁹

1950'li yıllarda Ulusal anlayışı tamamen kabul görmeye başlayan sanatçılarımızın sayısı artar ve bu sanatçılarımız Geleneksel Türk Sanatlarımızı (tezhip, minyatür, hat, kaligrafi, halı, kilim vb.)Doğu-Batı sentezi ile birleştirerek soyut bir anlayış içerisinde tuvallerine yansıtmaya başlarlar. Bu anlayışta geleneksel sanatlarımızı günümüze

⁶⁸“Çağdaş Türk ve Batı Resminde Geleneksel Halk Sanatlarının Etkisi”, Erişim: 03 Nisan 2009
<http://www.turkforum.net>.

⁶⁹“Çağdaş Türk ve Batı Resminde Geleneksel Halk Sanatlarının Etkisi”, Erişim: 03 Nisan 2009,
<http://www.turkforum.net>.

ulaştırma çabaları gösteren ilk sanatçıların Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim olduğunu görüyoruz.

1950'lerin ressamaları, soyut uğraşlarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir spontaneyi denemişler, yenilenme sorunlarına gerek bu yönde, gerekse geleneksel yüzey şematizminin geometrik renk planları ve tezyini değerleri yönünde çözümler aramışlardır.⁷⁰

1960 sonrasında Erol Akyavaş, Devrim Erbil ve Gül Derman gibi sanatçılar Matrakçı Nasuh'un eski sefer yolları üzerindeki kentler ve kasabaları tasvir eden minyatür krokilerini tuvallerine yansıtarak farklı kompozisyonlar oluştururlar. Hat ve minyatür sanatlarının izlerini taşıyan soyut yapıtlarıyla tanınan Erol Akyavaş, hat sanatını, resimlerinde yaklaşık 1980'lerin ortalarında yansıttığı izlenir.

1970'lerde olgunluk dönemlerini yaşayan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi hocası ve Cumhuriyet'in ilk dönem genç kuşak sanatçılarından olan Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu evrensel olmayı, kültürel geçmişimizde yer tutan geleneksel sanatların Çağdaş anlamda yeniden değerlendirilmesi, bu hazinenin esin kaynağı olarak kullanılması olarak anlar ve savunurken, aynı ya da yakın kuşaktan İsmail Tunalı, Adnan Binyazar, Fahir Aksoy, Mustafa Esirkuş gibi felsefeci, eleştirmen, yazar ve ressamlar "ulusallık / yerellik" ayrımına dikkat çekmişlerdir. Örneğin; İsmail Tunalı, ulusallık kavramını; yöresellikten ayrı tutulması gereken bir olgu olarak değerlendirmiştir. Tunalı yazısında sanatçılar tarafından ulusallıkla yöresellik kavramlarının zaman zaman araştırıldığını belirtirken, Türk resminden örnekler vermiştir. Buna göre; Osman Hamdi Bey, Doğu'ya ait konuları, doğulu kıyafetler içindeki figürleri resmetmekle, Şevket Dağ, konularını, cami, mescit, han gibi Türk mimarisinden alarak, Turgut Zaim günlük yaşantıları minyatür sanatı anlayışında vererek, Bedri Rahmi Eyüboğlu köylü nakış sanatına yönelik resim anlayışı ile ulusal sanat yapma yoluna gitmiştir. Ancak, Tunalı'ya göre; bu sanatçıların yapıtları, ulusal değerler içermekle birlikte, aslında yöresel niteliktedirler. Onun düşüncesinde Neşet Günel, Hüseyin Bilişik ve Devrim Erbil gibi sanatçılar, ulusallığı yakalarlar. Bu bakış açısına göre; sanatın yöreselliği, içinde doğduğu coğrafi – toplumsal çevreyi ifade ederken, ulusallıkta bir ulusun kavrayış, duyuş ve beğeni durumu söz konusudur.⁷¹

⁷⁰ Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 1993, s.246.

⁷¹ İsmail Tunalı, "Tarihsel Değişme ve Süreklilik", *Cumhuriyet Gazetesi*, (21 Ekim 1973), s. 9.

Türk resim tarihi içerisinde Osman Hamdi Bey'den, Şevket Dağ, Feyhaman Duran, Şemsi Arel, Elif Naci, Cihat Burak, Adnan Turanî'ye ve günümüz genç kuşağına kadar çok sayıda sanatçılarımızın soyuta kaçan eserlerinde hat sanatının etkilerini ve motiflerin çeşitli yaklaşımlar ile kullanıldığını bilmekteyiz. 1960'lardan itibaren geleneksel anlayışının, soyut yorumlara ulaştırma çabalarının sonuç verdiği bu dönemlerde Devrim Erbil, Abidin Elderoğlu, Erdal Alantar, Şemsi Arel'de hat sanatının kaligrafik ritmini çağdaş batı akımlarının soyutlayıcı niteliğiyle bütünleştiren sanatçılarımızdandır.

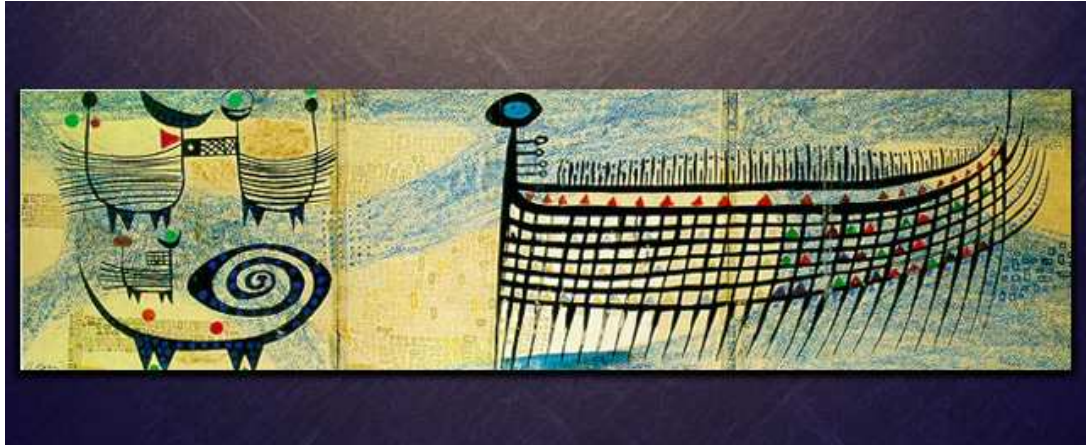
2.2.1 Tezhip, hat ve minyatürden etkilenen ressamlar

2.2.1.1 Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911–1975)

Türk ressam, seramikçi ve şair. Geleneksel Türk öğelerini kullandığı yapıtlarıyla tanınır. 1932' de ikinci kez Paris'e gittiğinde Lhote'un atölyesinde bir yıl kadar çalışmış ve 1933'te İstanbul' a dönmüştür. 1934'te D Grubu'nun dördüncü sergisine resim vererek katılan sanatçı, son sergisine değin grup üyeliğini sürdürmüştür. Paris'e ikinci gidişinde tanıştığı Romanyalı Eren'in (Ernestine'nin) çabasıyla 1935'te ilk kişisel sergisini Bükreş'te açan Bedri Rahmi, 1936'da Eren'le (Eyüboğlu) evlenmiş, bu arada çeşitli işlerde çalışmıştır. 1936'da Moskova' da düzenlenen "Çağdaş Türk Sanatı Sergisi"ne katılmış ve 1937'de GSA'da Levy'nin asistanı olmuştur. Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı kapsamında içinde 1938' de Edirne'ye, 1941'de, askerden döndükten sonra da Çorum'a gönderilmiştir. Çallı'nın atölyesinde öğrenci olduğu yıllarda Van Gogh'un resimlerine ve halk kilimlerine ilgi duyan Bedri Rahmi, Fransa'ya gittiği yıllarda yöresel özellikler taşıyan, halk türkülerinden esinlenen resimler yapma isteğindedir. 1940'larda Matisse ve Dufy'ye ilgisi artmış, Doğu sanatını incelemeye başlamıştır. Yurt gezilerinin etkisiyle yaptığı Anadolu görünümlü ve Anadolu' ya özgü konuları işleyen resimlerinden sonra yöneldiği alan duvar resimleridir. 1950'lerde mozaik çalışmaları yoğunlaşmıştır. Yaşamı boyunca Anadolu kaynaklı halk sanatı örneklerine eğilen Bedri Rahmi, Batı resminin teknik olanaklarını kullanarak Anadolu duyarlılığını yansıtmak istemiştir. Bu çabasının başlangıcı 1930'lar da gerçekleştirdiği Karpuzlu Çıplak (1932), Oda içi (1937) ve Deniz Kızları (1937) gibi resimlerinde açık bir biçimde görülür. Sanatçı Anadolu kültürünün tek bir örgesiyle yetinmediği gibi, çalışmalarını tek bir sanat

türüyle sınırlamamış, yağlıboya, Gravür, mozaik ve seramik en çok denediği alanlar olmuştur.⁷²

Paris'ten döndükten sonra Anadolu ve Trakya gezilerinde yaptığı resimlerle İstanbul görünümünde Dufy'nin renk ve çizgi anlayışının etkileri görülür. Zamanla bu etkiden sıyrılan Bedri Rahmi halk sanatını sağlam bir kaynak olarak görmeye başlar. Halk sanatından yola çıkarak yeni anlatım biçimleri araştırır. Minyatürlerden ve hattan esinlenen sanatçı, Anadolu kilimlerinin geometrik, soyut biçimleri, çini, cicim, heybe, yazma ve çorapların bezeme düzeni ve renk uyumlarını kaynak olarak kullanarak, motifin ağırlık kazandığı süslemeci bir tutumla resimlerini icra eder. Ancak, yalnızca motifleri resme uygulamakla yetinmez, renk ve malzeme araştırmalarına da yönelir. Kullandığı renkler, seçtiği halk sanatı örneklerinin canlılığını taşırlar. Tüm etkilenmelerine rağmen Bedri Rahmi resimlerinde geleneksel öğeler aynen kopya edilmemektedir. Onun amacı bu öğelerin biçim ve renk zenginliğini çağdaş teknikleri kullanarak bir bireşime ulaştırmaktır.



Resim: 2. 28. Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1957

Sanatçı modern Türk resminde var olan “yerel-evrensel” sanat tartışmasına Anadolu halk kültürü araştırmalarından edindiği sentezle yaklaşır. Resimleri, şiirleri ve eğitimciliği memleket meselelerine, halkın görsel ve sözel kültürüne odaklı olan, köy ve köye ait bir geleneğin kültürel bir olgu olarak işlenmesi gereken bir öz olduğunu düşünen ilk sanatçılardan biri. Folklorik öğelerin modern sanata yön verebileceğini

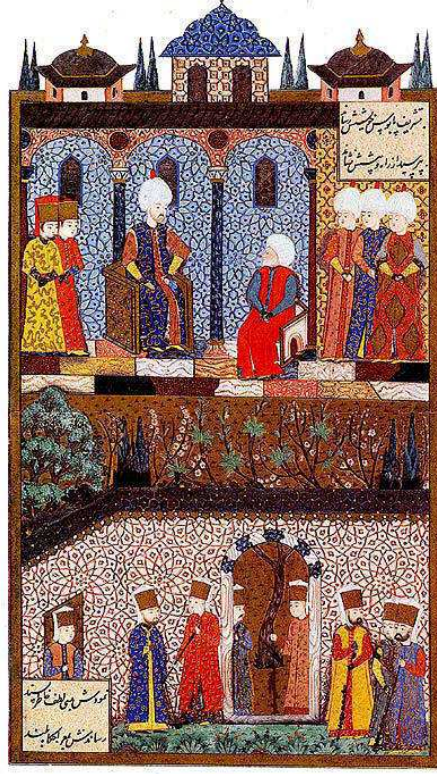
⁷² *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “Bedri Rahmi Eyüboğlu”, YEM Yayınevi, İstanbul 1997,(cilt:2), s: 572–573.

iddia eden sanatçı, geleneksel öğelerin tümüyle yerel bir duyarlılıkla yapılması gerektiğini düşünür. Halk sanatının zenginliğini çağdaş teknikle yaşatma ve özgün bir Türk resmine ulaşma çabası içinde önemli bir yeri vardır.

Eyüboğlu'nun yapmış olduğu ‘‘Köylü kadın’’ adlı resim Anadolu'daki el işlemeciliğine ait desenleri kendi anlayışıyla yorumladığı bir resimdir. Dekoratör olmasından dolayı bazı resimlerinde bu kendini hissettiriyor. Pano yaparken kullandığı mozaik tekniğini burada siyah fon üzerine boya ile uyguladığı görülür. İlk dikkati çeken çocuğunu emziren anne figüründen başka alt tarafta bu figürlerden bağımsız olarak yer alan vagonlu bir tren, onun da sağ ve solunda bulunan figürler de minyatür etkileri göze çarpar Figürler minyatürlerde olduğu önemine göre boy oranları artarak ve azalarak sıralanır. (RESİM: 2.29.)



Resim: 2. 29. Bedri Rahmi Eyüboğlu ‘‘Köylü Kadın



Resim: 2. 30. Süleymanname'den Arifi'nin bir minyatür



Resim: 2. 31. Bedri Rahmi Eyüboğlu 1954 ‘‘Sohbet eden köylü kadınlar’’

Halk sanatı, ona göre çok sözlü bir anlatma sanatıdır. (Bedri Rahmi'nin kendine usta olarak seçtiği Matisse, Dufy, Van Gogh gibi ressamlar da Doğu geleneğinin Bedri

Rahmi'yi derinden etkileyen bir çekicilik kazanmıştır.) Daha sonraki yıllarda da halk sanatının, Bedri Rahmi'ye özgün bir resim dünyasının yaratıcı odaklarına çekmiş ve ona yaratma gücü kazandırmış olmasına karşın, sanatçı, halk kaynağına ve folklor ürünlerine, olduğu gibi veya değiştirilecek bir model gözüyle bakmamıştır. Bu nedenle de hazır reçetelerden kaçarak, yaratıcı etkinliğe her şeyin önünde yer vermiştir.⁷³

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatı üç dönem içinde değerlendirilebilir. 1950'ye kadar süren birinci dönem çalışmaları, Matisse, özellikle de Dufy etkilerinin yoğunlaştığı arayışları içerir. Yurt doğası bu resimlerde önemli bir yer tutmaktadır. 1950–1960 yılları arasını kapsayan resimlerinde, halk motiflerinin çağdaş bir resim dili ile yorumladığı, soyutlayıcı öğelere öncelik tanındığı görülmüştür. Başlıca özelliği geometrik bir üsluplaştırma olan bu dönemde, sanatçının başlıca kaygılarını, figürleri biçim bozma yöntemi ile değiştirmek ve süsleyici öğeleri özgün bir eğilimle bütünleştirmek oluşturmuştur. 1960'tan ölümüne kadar süren son dönem çalışmalarda ise, resim araç ve gereçlerin sınırını zorladığı bir dizi çalışma ortaya koymuştur.⁷⁴ Belli bir konu çerçevesinde çalışmalarını genişlettiği, bir alanı tüketmeden bir yenisine yöneldiği, coşkulu bir anlatımı sanatına merkez yaptığı dönemde, sınırsız duyarlılığın seçkin örneklerini içermiştir.⁷⁵

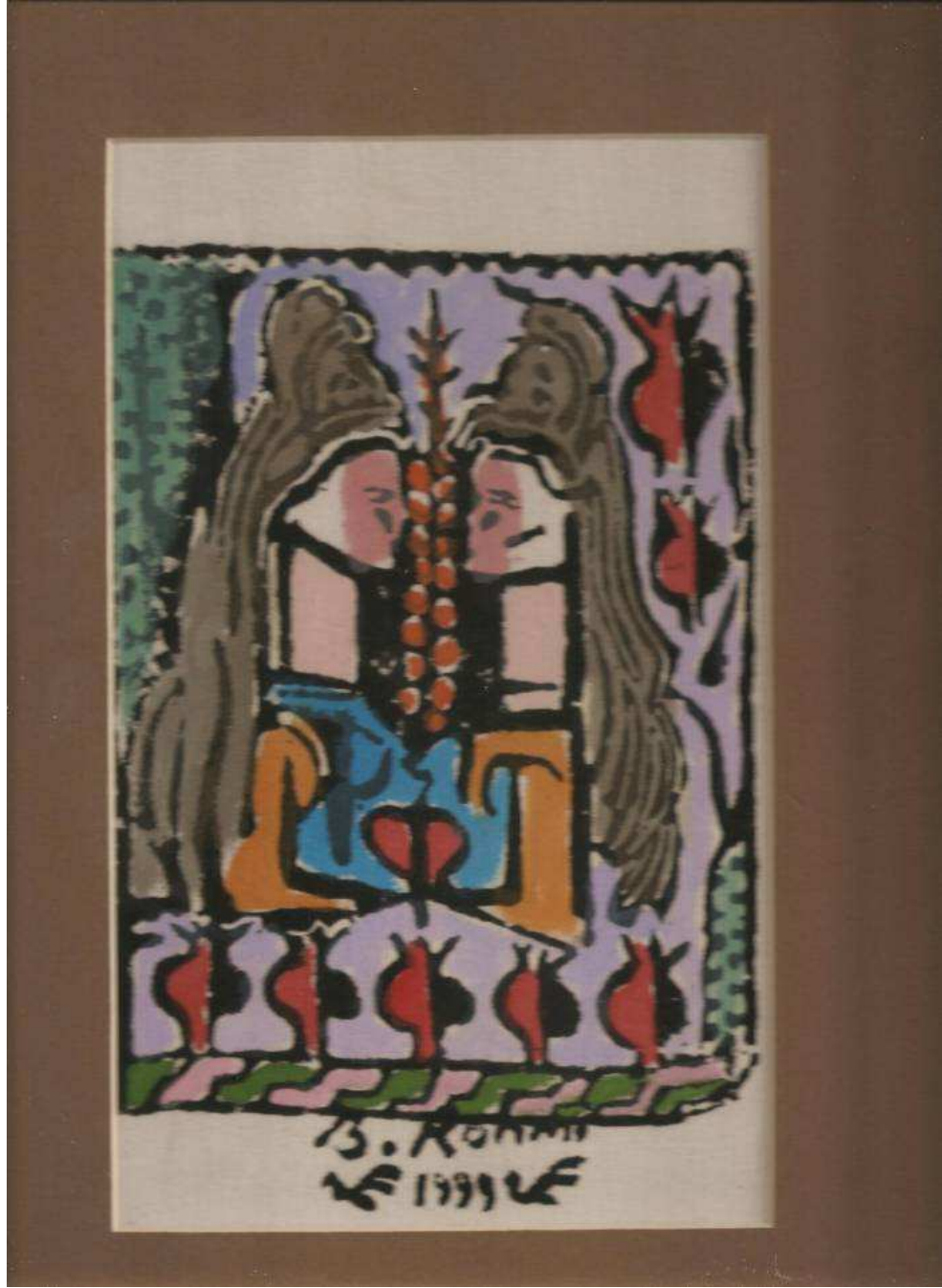
“Kalamış Yazmaları”adlı resimde Tabiattaki eşyayı kalınca kenar çizgileri ile ayıran geometri düzenine indirgeyen, yüzeyde kalmaya dikkat eden, perspektifi minyatürlerde olduğu gibi sadece küçüklük ve büyüklük arayan bir resim görüşü dikkati çekmektedir. (RESİM: 2.32)

Son Amerika gezisinden döndüğü zamanki eserlerinde soyut resme de atlayan sanatçı daha renkli görünmekle beraber duvar resmi zevkine bağlı kalarak ve her çeşit malzemeyi kullanmaktadır resimlerinde.

⁷³ Nüzhet İslimyeli, *Türk Plastik Sanatçıları*, Ankara Sanat Yayınları, Ankara 1967, cilt:1, s.76.

⁷⁴ İslimyeli, Age., s.99.

⁷⁵ İslimyeli, Age., s.76.



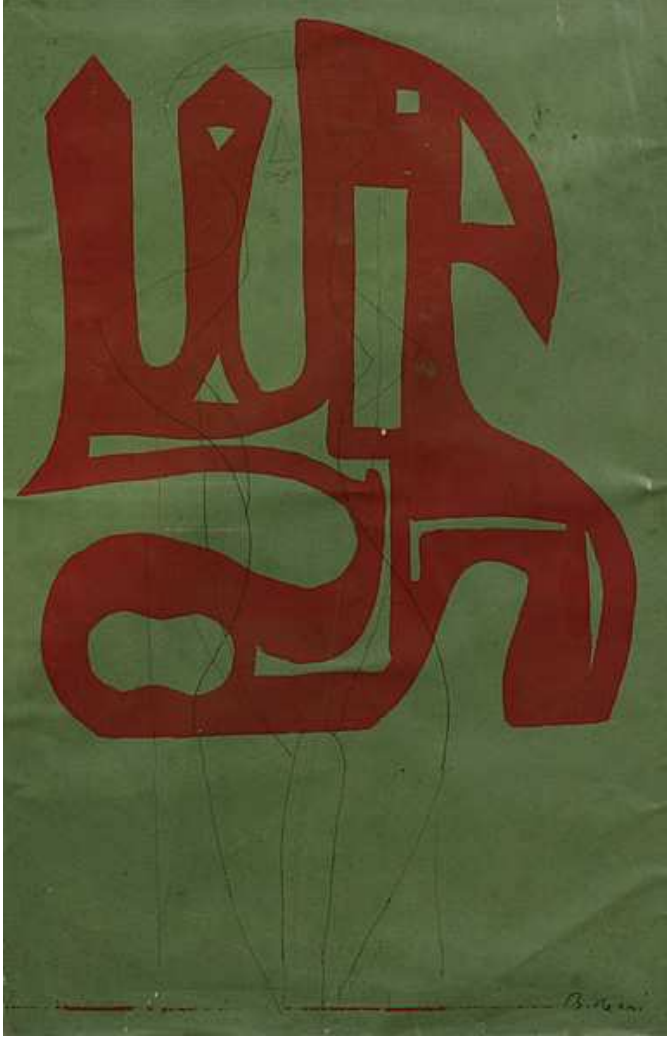
Resim: 2. 32. Bedri Rahmi Eyüboğlu “ Kalamis Yazmaları”



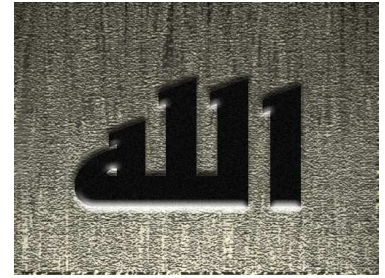
Resim: 2. 33. Bedri Rahmi Eyüboğlu



Resim: 2. 34. Bedri Rahmi Eyüboğlu "Narlı Bahçe " 2961



Resim: 2.35. B. Rahmi Eyüboğlu “ Soyut kompozisyon



Resim: 2. 36. Kufi ile yazılmış Allah

Folklor sanatının zengin motiflerini keşfeden Bedri Rahmi, yukarıda yer alan “Soyut Kompozisyon”adlı resminde hat sanatının kufi yazı şeklini kendine kaynak olarak almış, bunların çizgi, biçim ve renklerini kullanarak batı ve yerel estetiğin bir sentezini oluşturmuştur. (RESİM: 2.35)

1960'larda Bedri Rahmi İslam kaligrafisini mimariyle bütünleşen stilize bir yorumla sunar. Yine “Narlı Bahçe” adlı resimde hat yazısı ile resimsel bir düzenleme görüyoruz. (RESİM:2.34.)

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun aşağıda yer alan duralit üzerine karışık teknikte yaptığı resimde, geleneksel sanatlarımızdan olan tezhip ve hat ile estetik bir yoruma gidildiği dikkatimizi çekmektedir. (Resim:2.38.)



Resim: 2. 37. Bedri Rahmi Eyüboğlu Tuval Üzerine yağlıboya



Resim: 2. 38. Bedri Rahmi Eyüboğlu Duralit üzerine karışık teknik



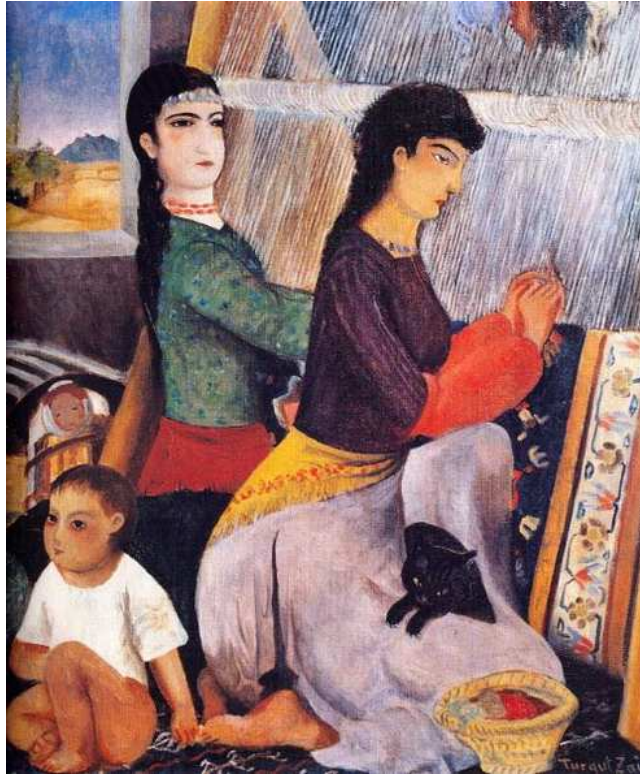
Resim: 2. 39. Hat ve tezhip örneği



Resim: 2. 40. Bedri Rahmi Eyüboğlu duralit üzerine karışık teknik

2.2.1.2 Turgut Zaim (1906–1974)

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 içinde bir yol izler. Bu tür ele alış biçimine ilk örnek, köy hayatını minyatür esinleriyle yorumlamayı tercih eden sanatçı, Anadolu insanını konu olarak aldığı resimleriyle, minyatür sanatını kendi üslubuyla tuvallerine taşıyan ilk sanatçı olarak dikkatimizi çekmektedir. Yöresel Türk Resminin kurucularından olan Türk minyatür resminin geometrik ve şematik figür anlayışından hareket ederek, Anadolu insanın yaşamlarından belli anları resimlerinde poz vermiş gibi duran insan ve hayvan figürleri ile anlatır. Resimlerindeki kompozisyon düzeni, perspektif anlayışı ve figürel yorumlarda sanatçının minyatürle kurduğu ilişki açıkça görülür. Ancak minyatürden farklı olarak o, anıtsal boyutlu figürleriyle ve otantik konularıyla değişik konulara resimlerinde yönelir. Sanatçının halk sanatına duyduğu yakın ilginin ürünleri, kendine özgü bir yorumla tuvaline aktardığı göçerlerin ve köylülerin yaşam kesitleridir.



Resim: 2. 41. Turgut Zaim “Halı dokuyanlar” 1906–1974

Turgut Zaim, Paris’te çok kısa süren deneyimi sırasında, bunun Türk sanatçısına fazla bir yarar sağlamayacağına inanmış ve bu kentten çarçabuk yurda dönmüştür. Eski orta oyunu gibi tarihsel seyirlik türü konulara da ilgi duyuyor ve sanatında Türk minyatür resminin, geometrik kompozisyon ve şematik figür esprisinden hareketi tercih ediyordu. Turgut Zaim, üslup karakteriyle geleneksel biçim iradesine bağlılığı yeğlemiş ve buna nitelikçe çağdaş bir anlam da verebilmiştir. Bazı aydın kesimlerde zaman zaman modalaşan, bayağılaşan folklor sevgisi, T. Zaim’de her zaman taze, yeni ve özentisiz bir duyarlık kaynağı olarak kalmıştır. Ankara, Devlet Tiyatrosu’nun dekoratörü olarak hayatını sürdürmüş olan sanatçının yapıtlarında resim dekorunun bir çeşit sahne fikri olarak karşımıza çıkması ilginçtir.⁷⁶

Turgut Zaim, kendi kaleminden yazdığı özgeçmişini anlatırken Anadolu ve Anadolu İnsanına neden yöneldiğini şöyle anlatmıştır: “Fırsat buldukça yurdun çeşitli yerlerini dolaştım. Yörükleri, Avşarları ziyaret ettim. Bundan böyle bozkır benim hocam olmuştu. Bu toprağın ressamı olmak istiyordum. Yurt özelliği de olan bir üslup sahibi olmaya çabalıyordum. Öncelikle konularında üzerinde ısrarla durdum. Bozkırın dilini sezmeye uğraştım. Köylü figürlerini tablolarımın en seçkin yerlerine oturttum.”⁷⁷

Saçaksız, sarkıksız bir görünüş T. Zaim’in üslubunu belirleyen özelliklerin başında gelir. Bu toplu görünüş onun klişeyi andıran figür çalışmasının da amacıdır. Anıtsal ifadeyi sanatçı bu kapalı, sıkı biçim dünyası içinde araştırır. Figür şemacılığının can noktasını teşkil eder, renk düzenini etkileyen de budur. Bir kilim üzerinde nakışı zeminden ayıran neyse T. Zaim’de her parçayı, her motifi yer aldığı yüzeyden ayıran odur. Çizgidir, renktir, parçanın bağımsız değerleridir bu. Her parça bağımsız bir tek yaşamına kavuştuğu kadar bir elini bütüne uzatıyor. T. Zaim tüm bu usta şemacılar gibi ayrı ayrı duranları bir arada yaşatmanın sırrını bilir.⁷⁸

Turgut Zaim’e ait olan bir diğer tablonun adı da “Cami Şadırvanı’dır. Kullanılan figürlerdeki yüzler yine bütün resimlerindeki figürlerin yüzleriyle aynı özelliği göstermektedir. Ön plan arka plan ilişkisinde resmin derinliği pek de vurgulanmamıştır. Desen anlamında daha çok minyatüre yakın bir yaklaşımı görüyoruz.(RESİM: 2.43.)

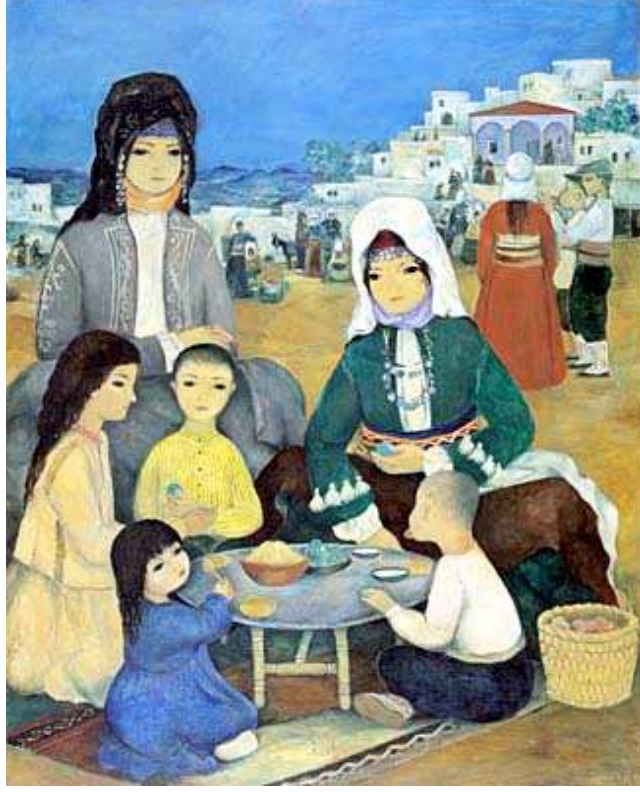
⁷⁶“ Turgut Zaim”, Erişim: 15Ekim 2010.

www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isiml...

⁷⁷ “Turgut Zaim”, *Vikipedi, özgür ansiklopedi*, Erişim:15 Ekim2010,

http://tr.wikipedia.org/wiki/Turgut_Zaim.

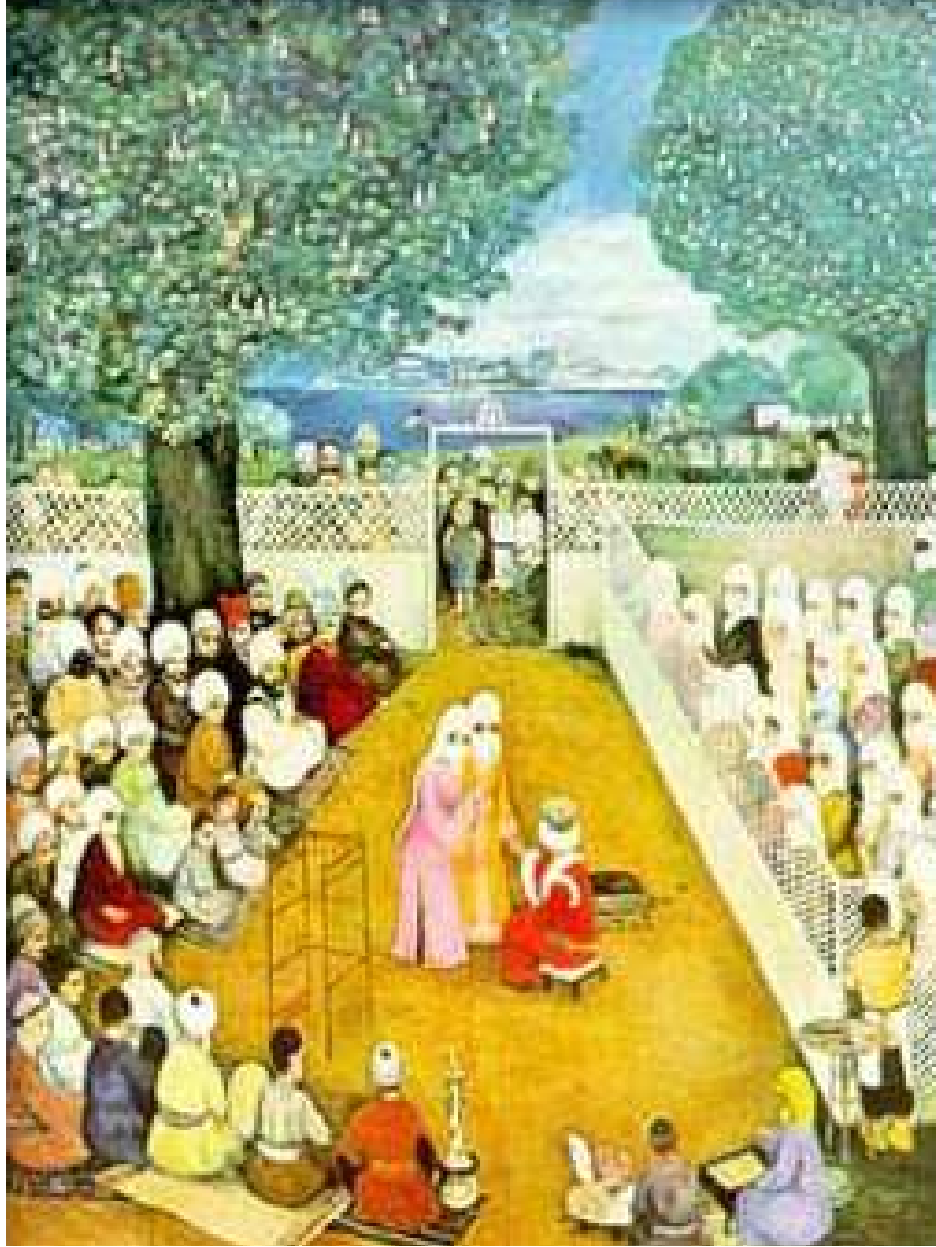
⁷⁸*Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi*, “ Turgut Zaim”, Sabah Yayınları, İstanbul 1993,(cilt:12), s.4547.



Resim: 2. 42. Turgut Zaim ‘‘Yörükler köyü’’



Resim: 2. 43. Turgut Zaim ‘‘Cami Şadırvanı’’

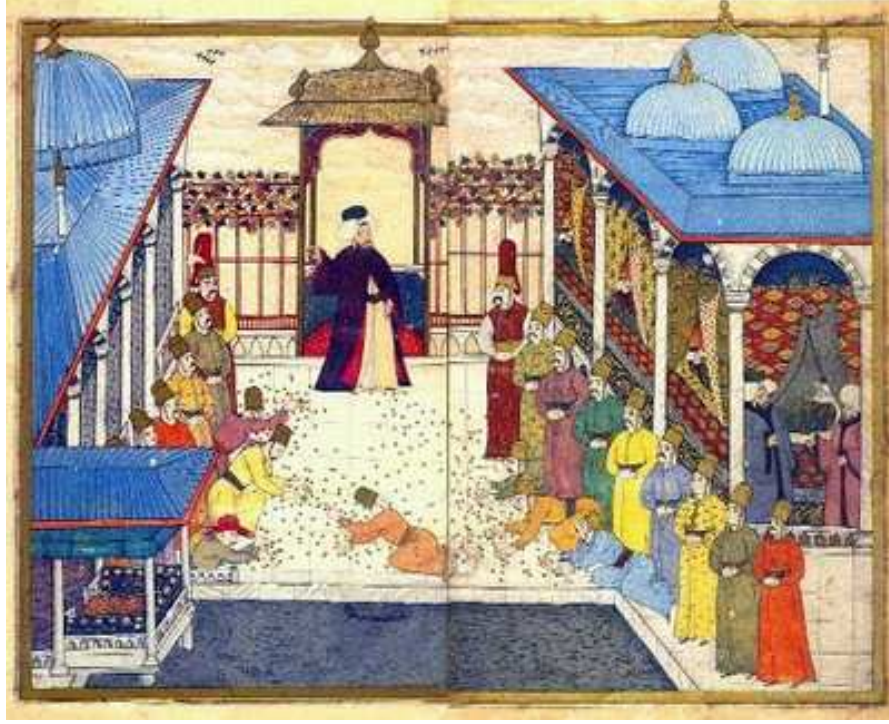


Resim: 2. 44. Turgut Zaim “ Orta Oyunu”

Turgut Zaim’i minyatürlere yaklaştıran önemli bir eseri de “Orta Oyunu’dur.(RESİM: 2.44.) Levni’nin merkezi kompozisyon şemasının bir benzeri olan bu resimde figürler birbiri ardına istiflenmişlerdir. Gerek renk, gerek biçim özellikleri Levni’yi hatırlatır.⁷⁹ Minyatür sanatını çağrıştıran bu özellikleriyle Müstakil

⁷⁹ Numan Özen, *Çağdaş Türk Reminde Minyatürün İzdüşümleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1997, s.71.

ressamlardan tamamıyla ayrılır. Figürlerinde tek bir tip kullandığı bu resmi çok gelişmiş bir minyatür olarak yorumlayabiliriz. Genel anlamda bu resimde sanatçının naif bir üslup kullandığını görebiliyoruz.



Resim: 2. 45. Levni-Surname-i Vehbi'den "Ahmet Altın Dağıtıyor"

2.2.1.3 Cevat Dereli (1900–1989)

1900 yılında Rize'de doğan Dereli, 1915'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girdi. Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın talebesi olarak eğitim gören Dereli, 1924 yılında mezun oldu.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucularından olan sanatçının ilk resimlerinde empresyonizmin etkileri görülür. Fakat sonraki eserlerinde Türk minyatürlerinden de faydalanarak değişik bir üslûp kazandığı görülür. Minyatürlerde olduğu gibi perspektife fazla yer vermeyen, oranlarla oynamayı seven ve canlı renkleri kullanan Dereli'nin resimlerinde renkler arasındaki yumuşak geçiş ve figürlerin gerçekçi anlatımı da dikkat çekiyor. Türk Resim Sanatı'nın en önemli isimlerinden biri sayılan Dereli'nin eserlerinde en belirleyici özellik ise izleyiciyi resmin içine çeken renk lekelerinin yarattığı eşsiz armoni ve kaynağını yaşamın içinden alan güçlü hareket anlayışıdır.



Resim: 2. 46. Cevat Dereli " Harman"

Cevat Dereli'ye ait olan bu tablonun adı Harman'dır. (RESİM: 2.46) Konu yerel nitelik taşıyan bir özellik göstermektedir; burada ürünü toplayan kadın figürlerin bir minyatür duyarlılığı ile resmedildiğini görüyoruz. Ayrıca figürlerin portre özelliklerinden dolayı sanatçının karikatürize eğiliminden söz edebiliyoruz.

Dereli'nin resimlerinde genelde bir hareketlilik ve desen gücü yüksek bir anlayışın hâkim olduğunu ve aynı düşüncenin "Mevleviler" adlı resim için de geçerli olduğunu görmekteyiz.

Mevleviler adlı bu eserde görüldüğü gibi müzisyenlerin yer aldığı üst bölüm ve mevlevilerin sema yerleride alt bölüm olarak iki kısımda ele alınmıştır. Nakkaş Osman'ın, Surname-i Hümayun minyatürlerinde kullandığı düzenin bir benzerini tanımlamaktadır.⁸⁰

Aynı zamanda sanatçı, lekesele bir anlayışla yorumladığı hayvan figürlerini hat yazı çeşidi olan Rik'ayla, kombine ederek "Yaşarım Yana Yana" adlı tablosuna aktarmıştır. Minyatürlerde de yer alan bu yazı Dereli'nin resimlerine ismini veren yazılardan oluşmaktadır.(RESİM: 2. 49.)

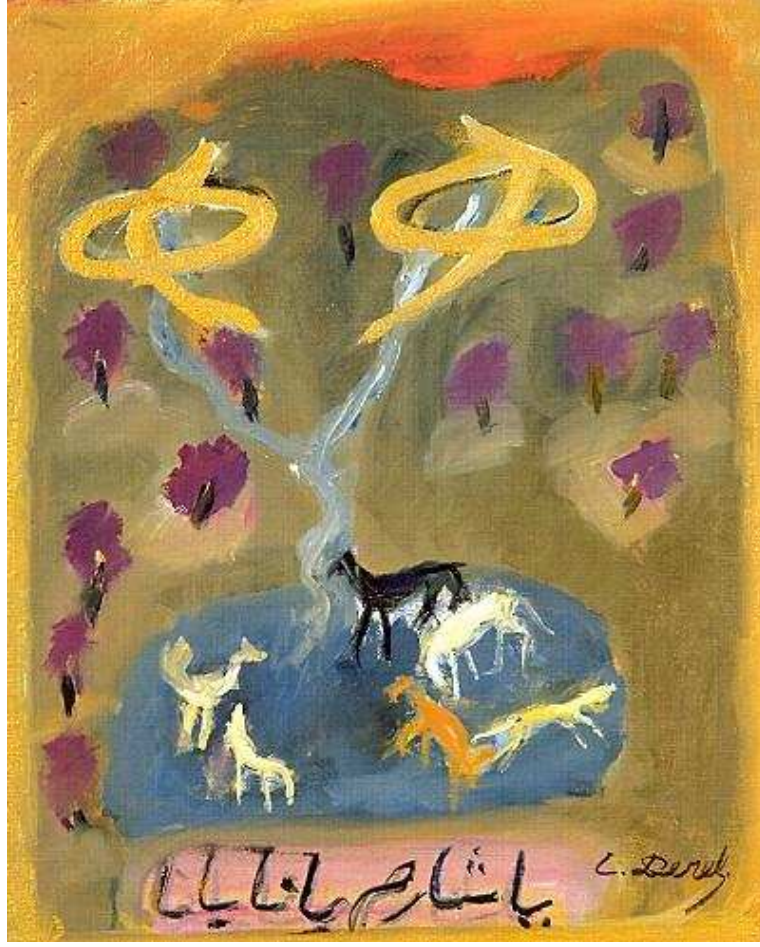
⁸⁰ N. Özen, Age., s.53.



Resim: 2. 47. Cevat Dereli "Mevleviler"



Resim: 2. 48. Nakkaş Osman Surname-i Humayun



Resim: 2. 49. Cevat Dereli “ Yaşarım Yan Yana”

بازی عقده بصره معلومات

Resim: 2. 50. Rik'aya örnek

2.2.1.4 Sabri Berkel (1907 – 1993)

Sabri Berkel, yaşamı boyunca üretmiş ve eğitici kimliğiyle kendinden sonra gelen pek çok sanatçıyı etkilemiş bir kişiliktir. "Yeni sanat eski sanat diye bir şey yoktur. İyi ve büyük sanat, kötü ve küçük sanat vardır." diyen Berkel, sanatının her evresinde üst seviyede bir üretime yoğunlaşmıştır.

Eski yazımızın Non-figüratif soyut çalışmanın ilk oluşumu Sabri Berkel’de görülmektedir. Bu husustaki ilk çaba, aslında daha 1957’lerde görülmektedir. Berkel’in 1958 Brüksel Dünya Fuarı’ndaki Türk Pavyonunda sergilenen bir resmi, bu yazısal kompozisyonun ilk örneğidir. Ancak çizgisel bir arabesk haline getirilmiş bu yazı-resimde, el yazısının dinamik, hamleli heyecanına yer verilmemiştir. Burada benimsenen, inşai, ritmik bir çizgi dokusunun girift, mühür gibi katı bir motifidir. Yani önceden saptanmış çizgisel bir motifin resmedilmesi benimsenmiştir. Daha doğrusu buluş, resimden öncedir. Ancak, eski yazımızdan esinlenmiş olmakla birlikte bu, yazının soyutlanmış kişisel bu motifidir. Bu çizgisel öğeli kompozisyonel saptama, aslında sanatçının “Simitçi” resminde, “Mimar Sinan” portresinde aynen yer almıştır. Ancak Berkel, bu çizgisel doku resminden lekesel bir yüzeyler resmine gitmiştir. Onun son aşaması olarak gözlemlenen lekesel damla formları, boyasal işlem olarak gene önceden saptanmış kompozisyonel notların resmedilmesine dayanmaktadır. Bu nedenle, Berkel’in, önceden saptanmış notlarını akılcı olarak düzenleyen bir ressam diye değerlendirilmesi doğru olacaktır. Ayrıca onun bu tutumu, yalnız soyutlamaları ile soyut çalışmalarında değil, eski figürlü resimlerinde de görülmektedir. Berkel’in bir diğer özelliği de, çalışmalarında rengin değil, siyah beyaz değerlerin egemen oluşudur. O, içgüdüsel, ateşli, rastlamsal hiçbir nota, resminde yer vermemiştir.⁸¹

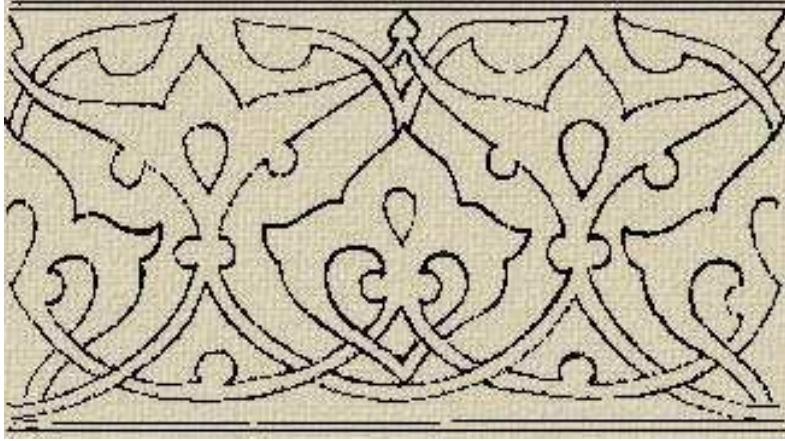
Sabri Berkel’in geometrik soyuttan İslam kaligrafisine uzanan çizgisinde aynı titizliği tekrar tekrar yaptığı resimlerde görmek mümkündür. Bu olgunluk dönemi resimlerinde stilizasyon, geometrik soyutlama ve kaligrafiyi tuval resminde kullanmanın altındaki nedenler sergilerine katıldığı D grubu ve dönemin sanat ortamıyla da ilişkilendirilmelidir.

⁸¹ Nurullah Berk-Adnan Turanî, *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı*, Tıglat Yayınları, İstanbul 1980, s.51.

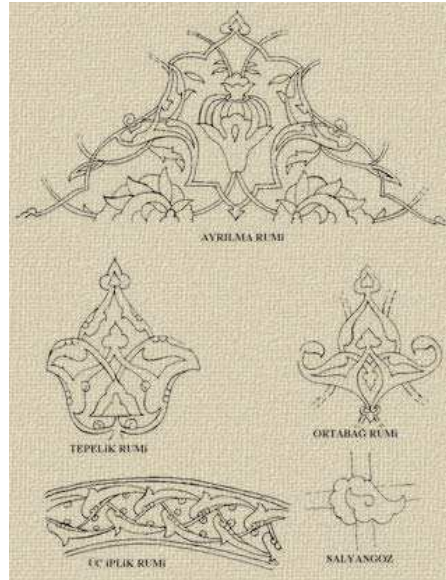


Resim: 2. 51. Sabri Berkel “Yoğurtçu”

Sanatçı Yoğurtçu isimli resminde figür stilizasyonunu geometrik şekillerin kaynaşmasıyla sağlandığı ve stilize edilen figürün cami kubbesi, yuvarlak kemerler, madeni şebeke motifleri ve tezhip sanatında kullanılan motiflerden olan Rumi ve palmet motifleri ile kuşatıldığı görülmektedir.(RESİM: 2.51.)



Resim: 2.52. Palmet-Lotus



Resim: 2.53. Rumi motifin çeşitleri

Tekrarlanan bu resimlerde Sabri Berkel, Osmanlı sanatına ait unsurları kullanarak geometrik soyut resme zengin bir yorum getirir.

1940'lı yıllarda soyuta adım atan Sabri Berkel, 1950'lerde figür stilizasyonu ve geometrik soyutlamaya ve kaligrafiye yönelir, 1960'larda ve 70'lerde renk lekeleriyle oluşturduğu soyut kompozisyonları kimi zaman kaligrafik biçimlerle örtüşür hale gelir.

Bundan sonra hayatının sonuna değin soyut anlayışa bağlı kalan Berkel, saf geometrik biçimlerden kaligrafik formlara, lekesele düzenlemelerden yerel motiflere değin çeşitli unsurları kullanarak soyut resmin ülkemizdeki en üretken temsilcisi olarak Çağdaş Türk Resmi içinde yerini alır.



Resim: 2. 54. Sabri Berkel “Kompozisyon”

2.2.1.5 Nurullah Berk (1906 – 1982)

Nurullah Berk, Cumhuriyet Dönemi Resminin Batı'ya yönelmesinde önemli işlevler yerine getiren sanatçılarımızdan biridir. D Grubunun sözcülüğünü de yapan sanatçı, çalışmalarında Kübist ve Konstrüktivist anlayışların etkilerini kullanır.

Nurullah Berk'in resminde ki Kübist-Konstrüktivist etkiler, daha sonra yapacağı yerel motiflerin ağırlıkta olduğu kompozisyonlar için dayanak oluşturmuştur denebilir. Bu anlamda onun resimleri gerçekte ne Kübist ne de Konstrüktivisttir. Turan Erol da bu yargıyı destekler: “ Bazı natürmortlarında Kübist yöntemleri bilinçle uygulayan bu genç sanatçının çıplak etütlerinde bazen Léger, bazen Art-Nouveau_ ya da Jugend Stil-havası sezilir. Nurullah Berk'in ilk yapıtlarından itibaren Kübizm'e eğilim göstermesinde kendi anlatımıyla ressamın öz mizacının da işlevi büyük olsa gerek. Bir akım, bir estetik zorla, yapmacık olarak benimsenip uygulanamaz. Berk'teki geometrik disiplin özlemi Kübizm'e sevgisinden çok, ya da bir o kadar, kendi öz niteliklerinin ürünüydü.”⁸² N. Berk'te izlenen katı disiplin onu hep ara bir yerde tutacaktır. Bu yüzden resimleri çok ölçülü hesaplı olmasının yanında dekoratif özellikleri ağır basan çalışmalarıdır.

Nurullah Berk soyut sanat araştırmalarından sonra yeniden Doğulu bir anlatım biçimine yönelir. 1953'te Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Sabri Berkel ile birlikte Türk resmi yaratmak düşüncesinin öncüsü olur. Böylece çalışmalarında halk sanatlarına, minyatür sanatına ve geleneksel Türk süsleme sanatlarına yer vermiştir. “Ütücüler”, “Yeni Odalık”, “Padişah” gibi eserlerini bu anlayış çerçevesinde ortaya koymuştur. Bunlarda düz ve eğri çizgilerin yüzeyde yarattığı ritmik yapı, biçimde ulaştığı sadelik değişmez unsurlarıdır.

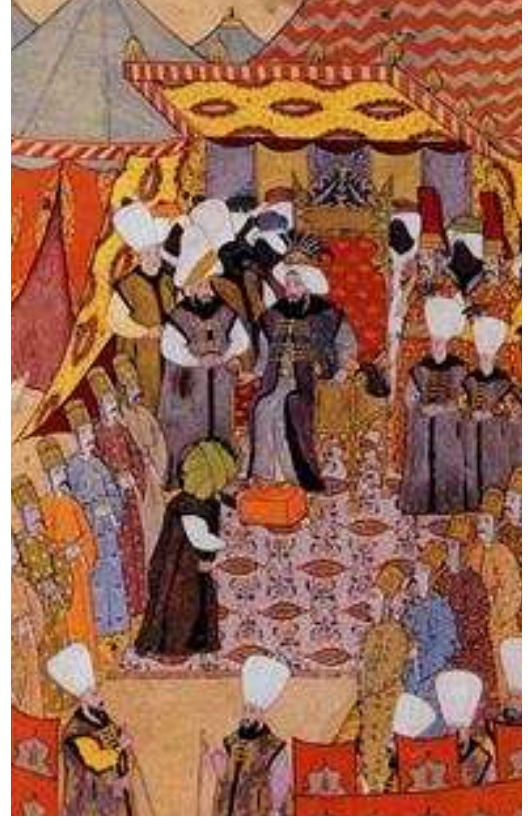
Öte yandan Nurullah Berk, *Varlık* dergisinde çıkan “Sanat Sorunları: Resim Üstüne Tartışmalar” başlıklı yazısında, edebiyatla resim sanatını kıyaslayarak, “ulusallık / yöresellik” konusuna farklı bir açıdan yaklaşılmaya çalışır. Berk'e göre, edebiyat söz konusu olunca Türkçe yazıldığı / düşünüldüğü için ulusallıktan, yöresellikten söz etmek doğaldır. Dil, burada ayırıcı bir işlev yüklenmektedir. Ancak resim sanatında biçim, renk, çizgi gibi elemanlar evrensel değerlerdir ve çağ, uluslararasılığı gerekli kılmaktadır. Bu durumda çatışma halinde görülen “ulusallık / evrensellik sorunu, içinden çıkılması zor, kaotik bir durumu göstermektedir. Berk, bir tarafta Türk kimliği”

⁸² Turan Erol, “Nurullah Berk Üstüne”, *Boyut Dergisi*, 12, (Nisan 1982), s.18.

taşıyan bir resim anlayışını savunanların, diğer tarafta sınırsızlığı öne çıkarıp, resim sanatının belli bir ulusun, yerliliğin temsilcisi olamayacağına inananların yer aldığını belirtir. Birinci grupta bulunanlara göre, her ülkenin, her toplumun kendi malı olan bir kültür geçmişi, sanat mirası, folkloru, bir düşünüş ve duyuş özelliği vardır. Yaşanılan toprağın havası, suyu, doğal görünümüleri, yaşam biçimleri onu diğer ülke insanlarından kültürlerden ayırır. Diğer gruptakiler ise, ülkeler ve kültürler arasındaki uzaklığın teknik olarak ortadan kalkmasıyla, bireşimlerin gerçekleştiğini, yerel kültürün bir iç politika nesnesi haline geldiğini, folklor gibi geleneksel öğelerin de kurumlar aracılığıyla yaşatıldığını düşünmektedirler. Berk'e göre, Türk sanatında "ulusal" olma kaygısı geç oluşmuş bir duygudur ve ulusallık kadar evrensellik de kaçınılmaz bir olgudur. Dönemin değişen yapısı bunu gerekli kılmaktadır.⁸³



Resim:2. 55. Nurullah Berk: Padişah 28,5x40c.m



Resim:2.56. Surname-i Vehbi minyattüründen

⁸³ Nurullah Berk, "Sanat Sorunları: Resim Üstüne Tartışma", *Varlık Dergisi*, (Aralık 1973), s.13.

Nurullah Berk'in yukarıda yer alan Padişah isimli bu resmi yalnız konusu değil biçimi itibariyle de geleneksel Türk minyatürlerinden etkilenilerek yapılmıştır. Türk minyatürlerinde çokça rastlanan padişah konulu resimlere yakınlık gösterir. Birçok minyatürde olduğu gibi padişah merkezde yer almaktadır. Özellikle padişah üzerine oturduğu tahtan da anlaşılacağı üzere perspektif bilinçli bir şekilde bozulmuş, bu özelliği ile de minyatürlere yaklaşmıştır. Yine minyatürlerde gördüğümüz dekoratif süslemeler görülmektedir.⁸⁴ (RESİM:2.57.)



Resim: 2.57. Padişah, 80x80 cm. Yağlıboya tuval

⁸⁴ ‘‘D Grubu’’, Erişim: 05Aralık 2009, <http://www.turkresmi.com/tr>.



Resim: 2. 58. Sultan I. Murad Han'ın bir minyatürü

Nurullah Berk'in bu resmi (RESİM: 2.57.) kübist bir tavırla başlayıp bu tavrını doğu arabesk çizgileriyle buluşturduğu resimlerinden biridir. Kübist resimlerinde kullandığı kalın kontürler bu resimde de görülmektedir. Kontürler renkleri net bir şekilde birbirinden ayırmaktadır. Yerel motiflerden esinlendiği anlaşılan motifleri temiz ve pürüzsüz renklerin içine serpiştirmiştir.⁸⁵

Berk, 1947'den sonra doğu geleneği ile Batı'nın ile Batı'nın sanatsal biçimlerinin bileşimini kübik bir anlayışla ve yer yer kaligrafik değerlerle yansıtmaya, 1950'lerde ise resimde bütünüyle çizgisel ve iki boyutlu bir kuruluşa yönelmiştir. 1950'lerin sonlarına doğru yöresel örge ve öğeleri araştırmaya minyatür ve yazmalardan yola çıkarak, Batı teknikleriyle biçimlendirmeye başlamıştır. Çoğunlukla pastel renkleri kullanmıştır ve güçlü dış çizgilerle Türk sanatının girift bezemelerinde görülen akıcı çizgilerden yararlanmıştır. Berk ayrıca resim çalışmalarının yanı sıra çeşitli kitaplarda yazmıştır.⁸⁶ 1970–1977 dönemi eserlerinde sanat anlayışının tüm evrelerinin denemelerini bazen birleştirerek, bazen de geliştirerek sürdürmüştür. Avşa'da Pazar

⁸⁵ "D Grubu", Erişim: 05Aralık 2009, <http://www.turkresmi.com/tr>.

⁸⁶ *Ana Britannica*, "Nurullah Berk", Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul 1987, cilt:13, s.147.

(1972), Leger'nin eserlerini çağrıştıran bir kompozisyon, Deniz (1973) bileşimci kübizm anlayışını temsil eden eserlerinden biridir.

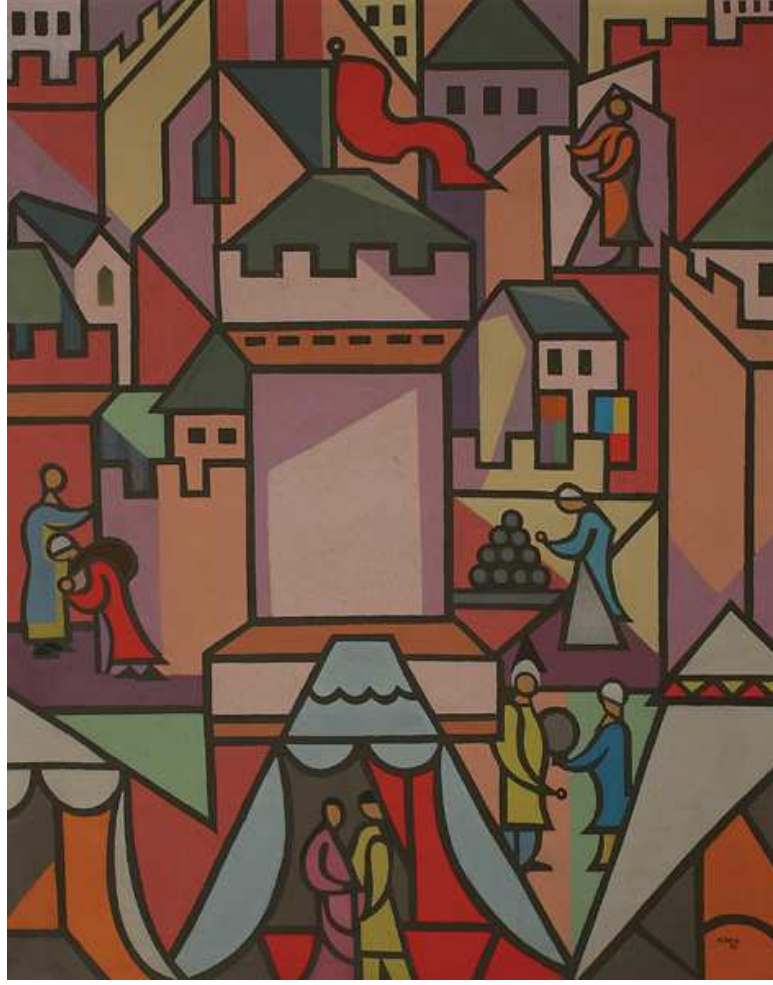


Resim: 2. 59. Ütücü Kadın 100x100, Tuval üzerine yağlıboya

Ütücü Kadın adlı resminde konturlar yine değişmeyen bir unsur olarak yer almıştır. Bu resimde Nurullah Berk kendine özgü alanı yakalamış gibidir. Biçimler önceki resimlerinde olduğu gibi çok parçalı değildir. Parçalanmalar formu bozmayacak şekilde yer yer kontur kullanmadan renkler ve tonlarla yapılmıştır. Önceki resimlerinde merkezi olan kompozisyon burada değişmiş, figür bu sefer resmin ortasında değil sol tarafta yer almıştır. Geleneksel biçimlerin üzerine bu resimde daha önemle durulmuştur. Konu olarak yine gündelik hayatlarındaki insan motifleri işlenmiştir.(RESİM: 2.59.)

Nurullah Berk, geniş sanat kültür ve görüşleriyle daima ışık tutmaya çalışan ve bu alanda büyük hizmetlerde bulunan Berk, Leonardo da Vinci, Modern Sanat, Türk Heykeltıraşçılığı, Türkiye’de Resim, Sanat Konuşmaları, Resim Bilgisi gibi eserler vermiş ve çok özlü makaleler yazmıştır.⁸⁷

⁸⁷ İslimyeli, Age., s.87–88.



Resim: 2. 60. Nurullah Berk “SURLAR” 1975 1

En başarılı çalışmaları 1960 sonrası yaptıklarıdır. Bu resimlerde oturmuş bir biçim göze çarpar. Minyatürlerle ve hatlarla kurduğu ilişki ona özgün bir kimlik sağlar. Dekoratif öğelerin çok kullanıldığı bu çalışmalarda en çarpıcı yan figürlerdeki ifade değişkenliğidir. Figüratif bir resmi inatla sürdürmesine karşın, figürler iki tip anlatım içinde sergilenirler. Yüzlerde, minyatüre benzeyen tiplerin yanında kollar ve ellerde kübist bir yapı gözlenir. Renkler konturların arasında düz yüzeyler oluşturur. Minyatür ile Kübizm arasındaki ikilem açıkça izlenir.(RESİM: 2.60.)

Yaptığı soyut geometrik kompozisyonlarında ısrarcı olmamış, bir süre sonra da yarı gerçekçi bir yaklaşımın sezildiği, kadın figürlerinin işlendiği resimlere yönelir. Özellikle de yöresel motifleri resimlerine konu olarak seçmeye başlar. N.Berk kadınları, erkekleri, çocukları, baloncuları, bulutları ve portreleri sonsuz bir dinginliğin kişilikli ve

sakin anlatımlı fırçası ile yaşam gerçeklerine sıkı sıkıya bağlı bir ilişki içinde resimlendirir.

Cumhuriyet, Vatan, Yeni İstanbul ve Dünya gazetelerinde yayımlanan Nurullah Berk'in, İstanbul, Ankara ve İzmir'deki resim ve heykel müzelerinde, yerli ve yabancı özel koleksiyonlarda tabloları vardır.⁸⁸

“Nargile İçen Adam” İstanbul Resim Heykel Müzesi: resim ilk bakışta kübist parçalanmalarıyla ve kalın siyah konturlarıyla dikkat çekiyor. Batıdaki anlamda bir kübizm yoktur bu resimde. Biçimsel olarak yararlandığı bu akım burada farklı bir ifadeye kavuştuğu, Konturların arasının pürüzsüz ve arı bir şekilde boyandığı, sıcak ve soğğun dengeli bir uyumunun göze çaptığı bu resimde Nurullah Berk'in yerel motifleri kübizme uyguladığı böylece değişik bir doğu-batı sentezi oluşturduğu izlenmektedir.(RESİM: 2.61.)

Nurullah Berk'in 1930 yıllarından başlayarak Türkiye'de yeni akımlar doğrultusunda gelişme gösteren sanatı kübist ve hacimsel yönelişler içinde ağırlık kazanmıştır ve zamanla da bir tür Doğu-Batı bireşiminde soyutlamalar düzeyinde gerçek kimliğine kavuşmuştur. Sanatçı da kübist etkiler, Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinin doğal bir yansıması olmuştur. Türk ve geleneksel Doğu kültürlerinin çağdaş bir uzantısını oluşturmuştur.

Resim yüzeyini büyük geometrik parçalara bölerek, Doğu betimleyiciliği düzeyinde yöresel konuları çağdaş bir gözle değerlendiren Nurullah Berk'in bu eğilimi ile Matisse ve Klee gibi Batılı ressamların Doğu kültürlerine yönelik çabaları ile kurulmuştur.

Batı etkilerinin yoğunlaştığı bir dönemde sanata gelenek doğrultusundan girerek yeni çıkış yolları arama bilinci, çağdaş Türk resminde, Nurullah Berk'inde içinde bulunduğu kuşağa özgü bir davranıştır. Bu anlamda ulusal, bir anlamda yöresel değerlere bağlı hareketlerin, zamanla kişisel düzlemde geniş bir sanatçı kesimini ilgilendirecek aşamaya gelmesinde Nurullah Berk'in önemli katkısı olmuştur.⁸⁹

Nurullah Berk resmi tartışılmasının yanında Batı Sanatı'nda köklü değişmelere neden olmuş bir hareketten yola çıkarak, salt biçimsel benzerlikler nedeniyle,

⁸⁸ Sezer Tansuğ., “Türk Resim ve Heykel Sanatı”, *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, Görsel Yayınlar, 1982, cilt:6, s.1112–1113.

⁸⁹ *Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi*, “Nurullah Berk”, Sabah Yayınları, İstanbul, 1993, cilt:2,s.486.

minyatüre, halk sanatlarına yaklaşan bir çizgide olması nedeniyle bize kaynaklık edebilecek niteliktedir.



Resim: 2. 61. Nurullah Berk "Nargile İçen Adam"60x93 Tuval Üzerine Yağlıboya

2.2.1.6 Nedim Günsür (1924 – 1994)

1924 Ayvalık doğumlu olan sanatçı 1942 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisine girer ve o zamanlar Bedri Rahmi Atölyesi'nin daha genç bir kuşağın ustalarını oluşturan dizisi içinde önemli yerini alır. Belli bir üslup içinde Çağdaş Türk resim sanatçıları arasında amacına ulaşabilmiş nadir kişilerden biridir.

Sanatı adına ilk tercihlerini resim öğrenimi gördüğü dönemlerde belirler. Öğrencisi olduğu Eyüboğlu'nun geleneksel sanatlara bağlılığı, bu kararında kuşkusuz etkili olmuştur. 1946 yılında yapmış olduğu "Atölyedeki Kız" adlı çalışması bunu kanıtlar

niteliktedir. Resimde sarı elbiseli genç kız tuvalin solunda etkileyici bir yalnlık içerisinde ele alınmıştır. Figürün hemen yanında, tabure üzerinde duran beyaz sürahiden dağılan çiçekler kompozisyonun dengesini sağlarken, figür ve natürmort arkasına dengeli bir şekilde yerleştirilen geometrik pano renk ve form karşıtlıklarını oluşturmuştur. Sarı figürün arkasında ancak ton farkıyla ayrılan sarı geometrik form içinde yer alan minyatür yorumu ise konu bütünlüğünü bozmadan resme katılmıştır. Minyatür sanatına olan ilgisini "Atölyedeki Kız" çalışmasıyla da belgeleyen Günsür'ün üslubu 1948 yılından sonra Leger'in yanında yapmış olduğu çalışmalardan sonra daha da artarak üst düzeye ulaşır.⁹⁰

Günsür'ün de belirttiği gibi Paris dönemi kendisini bir nevi sorgulama dönemidir. Eyüboğlu atölyesinde aldığı bilgilerle Leger'in fikirlerinin örtüşmesi bu sorgulamada kendisine kuşkusuz ipuçları vermiş olmalıdır. Paris dönüşü 1955 yılında öğretmen olarak atandığı Zonguldak kenti sorgulamanın meyvesini verdiği dönemdir. Zira Zonguldak kenti ona ele alacağı konularla birlikte anlatım dilini de kazandırır.

Nedim Günsür'ün, sanat çizgisinde, özellikle 1960'lardan sonraki dönem de ana motif, sanatçının kendi iklim ve doğasının çeşitlenmeleridir. Bu iklim ve doğanın içinde bir bayram yerinde, bir gecekondü kesiminde, suskun bir sokak kahvesinde ve meydanında, kırsal kesimin gurbetçilerinde, trenlerde sağlam bir gözlemcilikle aktarılmış ve yorumlanmış bizim insanlarımız mevcuttur.

Nedim Günsür'e ait Eski Sokak adlı tablosunda (Resim) ilk planda mekân ve figürler arasındaki kopukluk dikkatimizi çekiyor. Bu kopukluğun nedeni naif ve bezemeciliği benimsemesinden dolayıdır. Tablo yine konusunu aramızdan bir yerden eski bir sokaktan almıştır. Eski mahalle düzeni içinde, geride mimariye katılan yeşermiş ağaçlarıyla eski mutlu günleri çağrıştıran mahalle düzeninde, küçük alana birikmiş bir küme insan, terazili yoğurtçuyla merkepli satıcının çevresinde kadın ve çocuk figürlerindeki narinlik ve incelik belki de onun naifliğinin ve samimiyetinin birer göstergesidir.(RESİM: 2.62.)

⁹⁰Hüseyin Elmas, "Türk Resminin Ustaları", *Anadolu Manşet Gazetesi*, (08 Nisan 2004), s.10.



Resim: 2. 62. Nedim Günsür ‘‘Eski Sokak’’

Çağdaş Türk resmi içerisinde Nedim Günsür’ün ‘‘Canbazlar’’ı konu alan çalışması da önemli sayılabilir. Bu çalışma, bir anlamda bizi Nakkaş Osman’ın cambazlarına götürürken olayı modern ötesi bir havaya da sokmuyor değildir.(RESİM: 2.63.) Nedim Günsür’ün cambazları uzaktan görülebilen nitelikleriyle bir anlamda minyatüre andırmaktadır. Fakat sanatçının minyatüre bağlanabilecek bu özelliklerinin yanı sıra yalınlık ve teknik özellikleri dolayısıyla hem naif boyutu, hem de Batıya

özgürlüğü vurgulamaktan da uzak kalmadığı anlaşılabilir. Görülmektedir ki Batı resmi ve bizim klasiğimiz sayılabilecek minyatür resimleriyle çağdaş Türk resminin belki teknik yaklaşımları bir aradadır.



Resim: 2. 63. Nakkaş Osman “Cambazlar” Surname-i Hümayun

Günsür'ün sosyal içeriğe ağırlık veren bu çalışmalarında ön plana çıkartılmak istenen hep figürlerdir. İnce, uzun, yalın ayaklarıyla çalışmaya giden köylüler, lunapark alanında dolaşan insanlar, sokak kahveleri, gurbetçiler, madenciler, v.b. çalışmalarda figürler geniş doğa dekorları içerisinde sunulur. İster Zonguldak dönemi resimleri, isterse 1958 sonrası İstanbul dönemi resimleri olsun, bizleri minyatürler dünyasına alıp götürürler. Resimlerine sızan etkiler doğrultusunda figürler minyatürlerde olduğu gibi

basitleştirilip sadeleştirilmiş, kesin ve net çizgi oluşumlarıyla konturlar sağlanmıştır. Tuval alanının büyük bir bölümünü kaplayan figürlerin yüzey üzerine serpiştirilmesi esnasında herhangi bir perspektif kaygısı güdülmeyerek arka planda duran bir figür ön plandakinden daha büyük ele alınmıştır. Figürlerde her hangi bir renk kaygısı da yoktur. Minyatürlerden gelen renk anlayışıyla sanatçı kalabalık figür gruplarında içinden geldiği gibi bir renk düzeni uygulamaya gitmiştir. Grup içerisinde çok uzakta duran bir figürün üzerinde saf olarak sürülmüş kırmızı, yeşil, sarı veya başka bir renk net olarak karşımıza çıkar. Günsür, figürlerin birbirini örtmemeleri içinde adeta özen gösterir.(RESİM: 2.64.)



Resim: 2. 64. Nedim Günsür Bayram Yeri

2.2.1.7 Mehmet Pesen (1923-)

Mehmet Pesen “Onlar ” grubunun kuruluşuna katılmış, resimlerinde minyatürü evrensel boyutlarda çağdaş bir yoruma ulaştırır.

Mehmet Pesen 1975’te minyatürleri temel esin kaynağı olarak alan bir çalışmaya yöneldi. Sanatçı geçirdiği sanat evrelerinin deneyimini, üyesi bulunduğu On’lar Grubu’nun geleneksel sanatların esin kaynağı olması amacını minyatür sanatının

yorumlanmasında yoğunlaştırdı. Bu doğrultuda ürettiği eserlerindeki konular, Anadolu köylüsünün güncel yaşamı, kentlerin, özellikle de İstanbul'un görünümleridir. Tuval üzerine yağlıboya çalıştığı bu eserlerin kurgusu, minyatürlerdeki gibi şematik ve iki boyutludur. Gelin Alayları ve Toprak Altı Evleri adlı dizi resimleri, Pesen'in sanat anlayışının kesinleşen değerlerini taşıyan örneklerdir. Pesen daha sonra Konya, Bursa, Kaş, Bodrum, Diyarbakır ve Karadeniz kentlerinin doğa ve yaşamsal kesitlerini tuvale aktarırken de minyatür esinlerini sürdürdü. Bu resimlerde büyük renk lekeleri, mimari dokuları simgeleştirirken, küçük figürler, tuvallerin kenarlarını dolanarak resimleri çerçeveleyen bordürlere dönüşür. Konu ile doğrudan bağlantılı olan bu bordürlerde Karadeniz horonları, gelin alayları, harman dönüşü, köylüler, güvercinler, martılar, cami silüetleri, balıklar, tavuklar kompozisyona küçük ama ayrıntılı bir işçiliğin ürünleri olarak katılır. Hat sanatından da yararlanan sanatçının son resimlerinde tüm bordürler ebru bezelidir. Sanatçı yaşamını sürdürdüğü İstanbul'un semtlerini, yapıların köprülerini kendi üslubuyla tuvale aktarmıştır. Yeni Cami, Çiçek Pazarı, Sahaflar Çarşısı, Kadıköy İskele Alanı, Kabataş, Üsküdar ve eski Galata Köprü Pesen'in tablolarına aktardığı İstanbul görünümleridir.⁹¹

Sanatçı "Gelin" adlı tablosunda bezemeci ve süslemeci tavrı diğer tablolarına göre daha ön plana çıkarmıştır. Tablonun neredeyse yüzeyini kaplayan motif ve figürlerde kendine has deformasyon anlayışını görebiliyoruz. Tabloda yer alan atların hareketiyle Nakkaş Osman'ın Hünername minyatüründeki at koşusu arasında benzerlikler görülmektedir. (RESİM:2.65.)

⁹¹ Mehmet Pesen, *Resim Sergisi*, Erişim: 05 Aralık 2009, www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isiml.



Resim: 2. 65. Mehmet Pesen ‘‘Gelin’’



Resim: 2. 66. Nakkaş Osman At Koşusu, Hünername



Resim: 2. 67. Mehmet Pesen, Gelin ve kağnılar

Gelin ve kağnılar isimli bu tabloda figürlerdeki ve ağaçlardaki ardılıkla oluşturulan kompozisyon onun minyatüre olan eğiliminden kaynaklanmaktadır. Kurgunun şematik oluşu ve iki boyutluluğu onun minyatür sempatisinin bir vurgusu gibidir. Alt sıradaki figür dizisi tıpkı bir kenar işlemesi gibi tablonun alt kenarı boyunca devam eder.(RESİM: 2.67.)

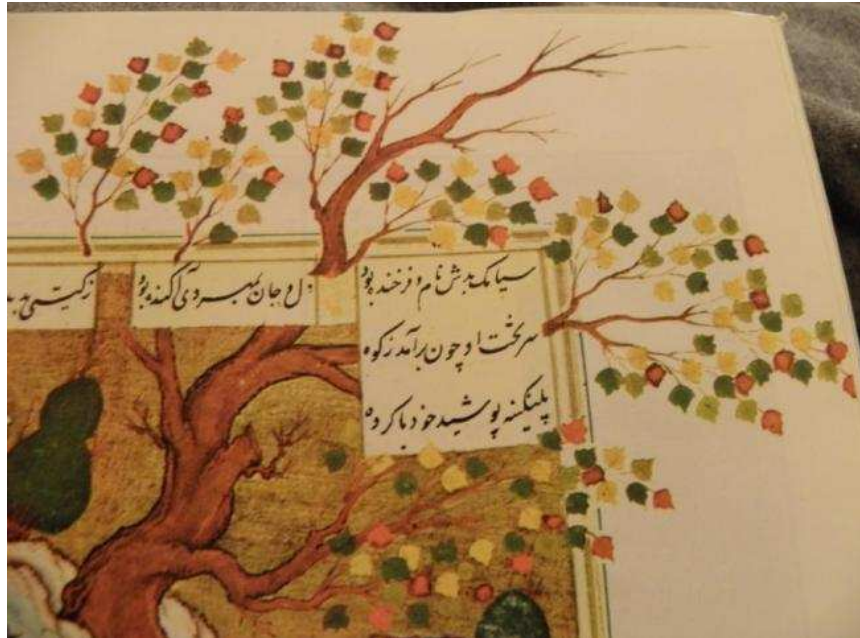
Mehmet Pesen'in sanatının, gerek biçim, gerekse içerik bakımından; Türk-İslam sanatlarındaki minyatürü, geleneksel halk sanatlarındaki süsleme öğelerini, Batı teknik olanaklarıyla birleştirerek güçlü bir sentez oluşturmuştur. İşte, Mehmet Pesen'i bugün Türkiye ve dünya resim sanatında ulaştırmış olduğu özgün yere getiren, sözü edilen üçayak üzerinde kurduğu sağlam denge budur.



Resim: 2.68. Mehmet Pesen Tuval üzerine yağlıboya 70.00 x 120,00cm



Resim: 2. 69. Mehmet Pesen Tuval üzerine yağlıboya 80.00 x 55.00 cm.



Resim: 2. 70. Minyatür örneği

2.2.1.8 Nuri Abaç (1926–2008)

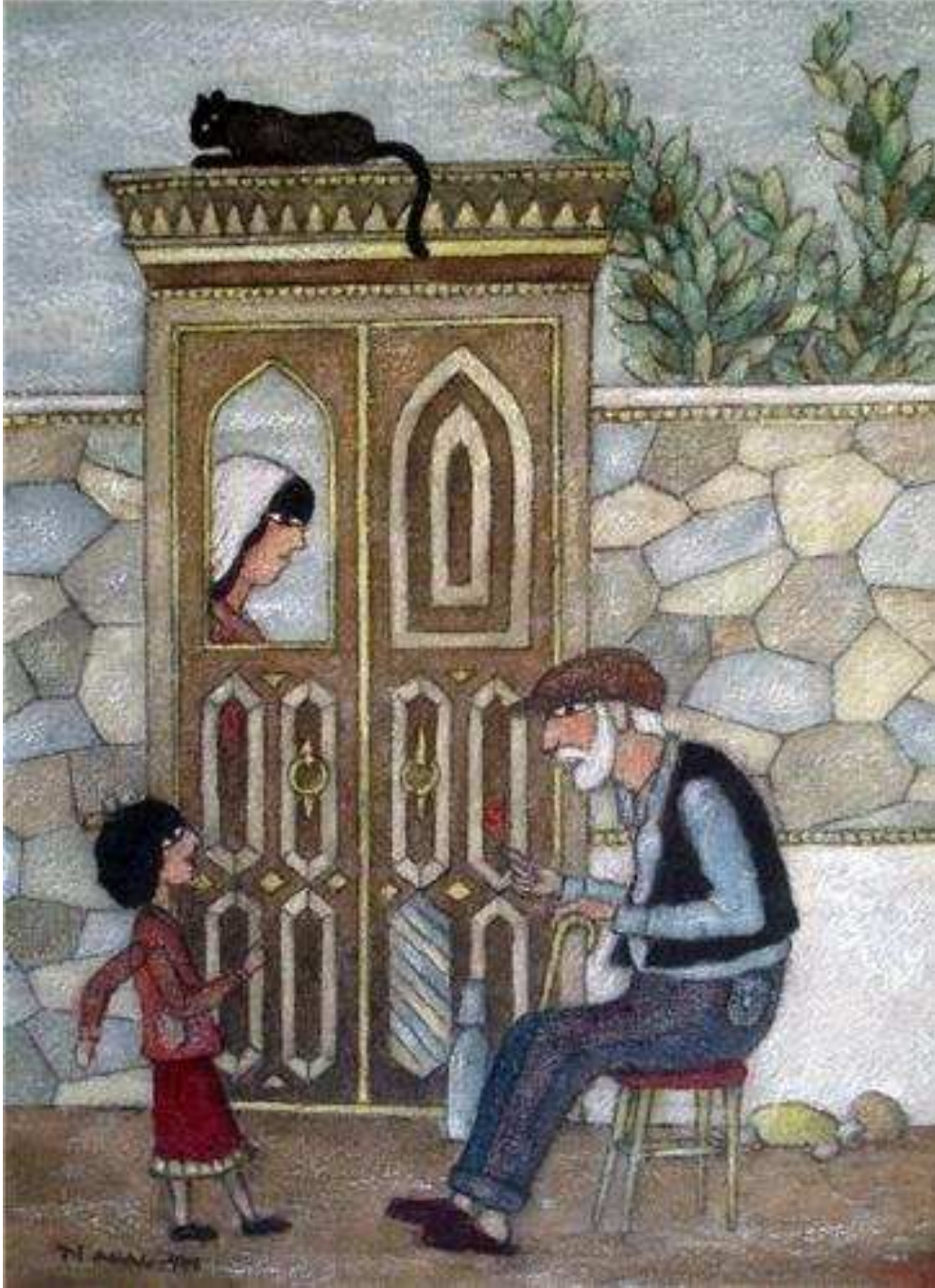
Nuri Abaç'ın resimleri, 1970 öncesi ve sonrası olmak üzere iki dönem altında incelenebilir. İlk dönem resimlerinde, Anadolu mitolojisinden kaynaklanan iri yapılı figürler, insanüstü yaratıklar, gerçeküstü varlıklar görülür. Fantastik dönem olarak da adlandırılabilir bu resimlerin arkasından, geleneksel Karagöz tasvirlerindeki biçim anlayışının güncel yaşama uygulandığı daha yöresel bir beğeni, ağır basmaya başlar.

Anadolu'nun sanat birikiminden yola çıkarak gerçek üstü anlayışı paralelinde özgün bir senteze ulaştırdığı çalışmalarında, gerek Selçuklu, gerekse Osmanlı minyatürlerinin her türlü estetik verilerini bulmak mümkündür. Bir söyleşide, "Ben minyatürün ne renginin, ne konusunun, ne de kompozisyon anlayışının tam olarak sanatıma yansıdığını düşünmüyorum. Minyatürün her şeyi, her noktası beni etkilemiştir. Hepsinden bir kısım olsun almaya çalıştım" diyen sanatçı minyatür haricinde gene Türk kültürüne has "Karagöz Figürleri"nden de yararlanarak resmini zenginleştirir.

Sanatına yansıyan minyatür etkilerinin temelinde Bedri Rahmi Eyüboğlu' nun fikirlerinin büyük katkısı olduğunu söyleyen Abaç, aynı söyleşimizde "Bedri Rahmi Eyüboğlu benim yakın arkadaşım. Onun düşünceleri felsefesi beni etkilemiştir. Onun resimlerini bıraktığı yerden devam ettirmek istiyorum. O geleneksel el sanatlarımız olan halıdan, kilimden, yazmadan yola çıkmıştır. Ben de minyatürlerden. Benim de halıyı, kilimi, yazmayı ele almam doğru değildir. Zaten O gerektiği kadar yorumlamış ve başarılı olmuştur" diyerek sanatına minyatür etkilerinin gelme nedenini açık bir dille ifade etmektedir.⁹²

Sanatçı halen ele aldığı, pazar yerleri, balıkçılar, dönerciler, toplu deniz ve kara araçları, çay bahçeleri, gaziolar, parklar v.b. konulu çalışmalarında, minyatür + süsleme + Karagöz ölçüsünün bileşik kültüründen kaynaklanan renk ve biçim düzenlemelerine yer vermekte. Minyatürlerden gelen etkilerle, aslen mimar ve perspektif hocası olmasına rağmen perspektifi kullanmayan sanatçı, oylumsuz bir yüzey beğenisi, ayrıntılı çizgisel doku ve renkçi bir tutumla geleneksel motif ve figürleri günümüzün yaşayan kişilerine uyarlamaktadır. Figürlerin kıyafetleri incelendiğinde Nakkaşı Abdullah Buhari'nin minyatürleriyle yakınlık göstermektedir.(RESİM: 2.75.)

⁹² Hüseyin Elmas, "Türk Resminin Ustaları", *Anadolu Manşet Gazetesi*, (08 Nisan 2004), s.10.



Resim: 2.71. Nuri Abaç Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim:2.72. Nûh'un gemisi, Zübde'tü't Tevârih



Resim:2.73. Nuri Abaç "Rumeli kavagi"



Resim: 2.74. Nuri Abaç



Resim: 2.75. “iki kadın” Abdullah Buhari

2.2.1.9 Ömer Uluç (1931 –2010)

1953 yılında Robert Koleji bitirdikten sonra 1953–1957 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri’nde önce mühendislik sonra resim eğitimi gördü. 1953 yılında Nuri İyem’in öncülüğünde kurulan "Tavan arası Ressamları" olarak adlandırılan grupta yer aldı 1965’te bir yıl süreyle Londra ve Paris’te, 1972-1973’de ABD ve Meksika’da, 1973–1977 arası Nijerya’da bulundu. 1983’ten beri Paris’te yaşayan sanatçı yılın önemli bir bölümünü İstanbul’da geçirmektedir. Başta Paris, Berlin ve İstanbul olmak üzere çok sayıda yurtdışı ve yurtiçinde sergi açtı. Kendini sadece tuval resmi ile sınırlandırmayan sanatçı değişik malzemeler kullanmak suretiyle birçok sanat yapıtı üreterek Türk sanatına farklı katkıda bulundu.⁹³

Geleneksel “hat” sanatımızdan esinlenerek, figürlerle soyutlamaya giderek kendine özgü çağdaş bir tarz yaratmıştır. Nuri İyem atölyesinde başlayan ilk çalışmalarında model ve doğa etütlerine öncelik vermiştir. 1950 yıllarının sonlarına doğru, A.B.D.’nde gördüğü ve izlediği resimlerinde etkisiyle soyut yapıtlara yönelmiştir. 1958’de soyut anlayışların sergilendiği ve Ömer Uluç’un da katıldığı karma sergi, akademik öğretinin dışında sanat yapabileceğini, özgü sanat anlayışlarının kişisel ve bilinçli çıkışlarla ilgilidir. Doğu kültür kaynaklarıyla da açıklanabilecek yeni ve özgün bir yorum getirmekte, figürü ise kategorik bir sınıflamanın dışında ele almıştır.⁹⁴

Fransız sanatçı Stael’in geniş boşluklarından, renk lekelerinden ve kullandığı ışıktan etkilenerek, yapıtlarında mekân sorununa çözümlenmeye yönelmiştir. Resimlerinde belli bir renk ve biçim şiddetine dayanan soyut anlayış, gizemli bir anlatımı da içermekteydi. 1960’larda daha kişisel ve özgün bir sanat arayışı içine giren Uluç, Fransız resminin etkisinden uzaklaşarak Osmanlı sanatının canlı renkleri ve dolaysız soyut anlatımından etkilenmiş; rengi son derece özgür kullanarak tek renkli düz bir fon üstünde hareketli lekeler oluşturmuştur.⁹⁵

⁹³ “Türk Ressam, sanatçı Ömer Uluç’un portresi..”, Erişim: 13 Aralık 2009, <http://www.msxlab.org/forum/sanat-tr>.

⁹⁴ *Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi*, “Ömer Uluç”, Sabah Yayınları, İstanbul, 1993,(cilt:12), s.4249.

⁹⁵ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “Ömer Uluç”, YEM Yayınevi, İstanbul 1998,(cilt:3), s.1840.



Resim: 2.76. Kompozisyon, Composition, Tuval üzerine yağlıboya, 85x85 cm

Sanatçı, serbest fırça hareketlerinin oluşturduğu sürekli helezonik dönüşümler ile figür çağrışımları yapan yapıtlar üretmektedir. Kendine özgü yöntemi uygulayarak düz bir zemin üzerinde primitif idolleri veya bazı hayvan figürlerini anımsatan eseleri ile çok farklı ve özgün resimler yapmaktadır.



Resim: 2.77. Ömer Uluç Soyut Kompozisyon - Bali Müzayede Koleksiyon

Uluç'un soyut anlayışı, biçimi tümüyle ortadan kaldırmaya karşıdır. Sanatçı bu bağlam içinde betimlediği yumakları önce figürü anımsatan bir görüntüye ulaştırır, sonra da figüre dönüştürür.

Klasik minyatür üslubuyla Levni'yi, Levni ile Ömer Uluç'u karşılaştırdığımızda aynı dünya görüşünün çağdaş anlamda yeni oluşumlarını sergiliyor ve minyatürün Çağdaş Türk Resmindeki izlerini belgeliyor.⁹⁶(RESİM:2.78.)



Resim: 2.78. Ömer Uluç “Levni, Odalık”

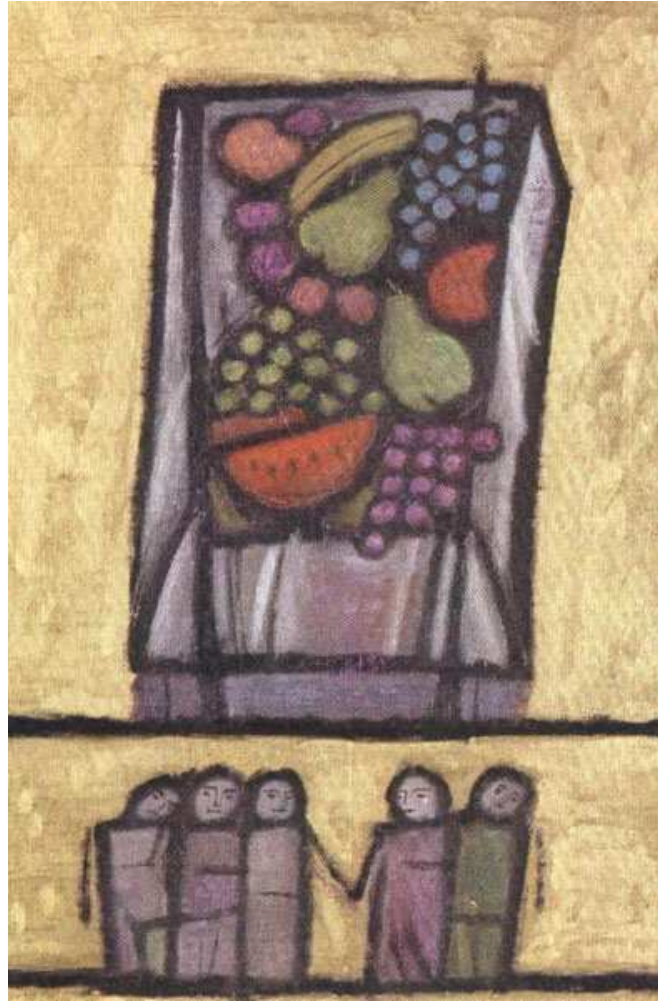


Resim: 2.79. Levni “Osmanlı Kadını”

⁹⁶ Numan Özen, Age., s.116.

2.2.1.10 Dinçer Erimez (1932-)

Çağdaş yenilikçi Türk resminde özgün değerleri toplum yaşamımızdan aldığı konularla bağdaştıran ve bu alanda sürekli bir araştırmanın içinde olmuş bir sanatçı olarak özellikle dikkati çekmektedir. Erimez yapıtlarında, yüzeyin geometrik bölünmesi ile boyanın kalın ve işlek dokusunun birleşmesi ile ortaya bir renk ve çizgi bileşimi çıkar; siyah dış çizgilerle sarılmış büyük formlar, aynı zamanda renkçiliğin yoğun tadını yansıtmaktadır. Mor rengin nüanslarına dayalı renk etkinliği, sanatçının resimlerine, egemen tonların ağır bastığı bir kişisellik katmıştır.⁹⁷



Resim: 2.80. Bu Sofra Hepimize 50x30cm

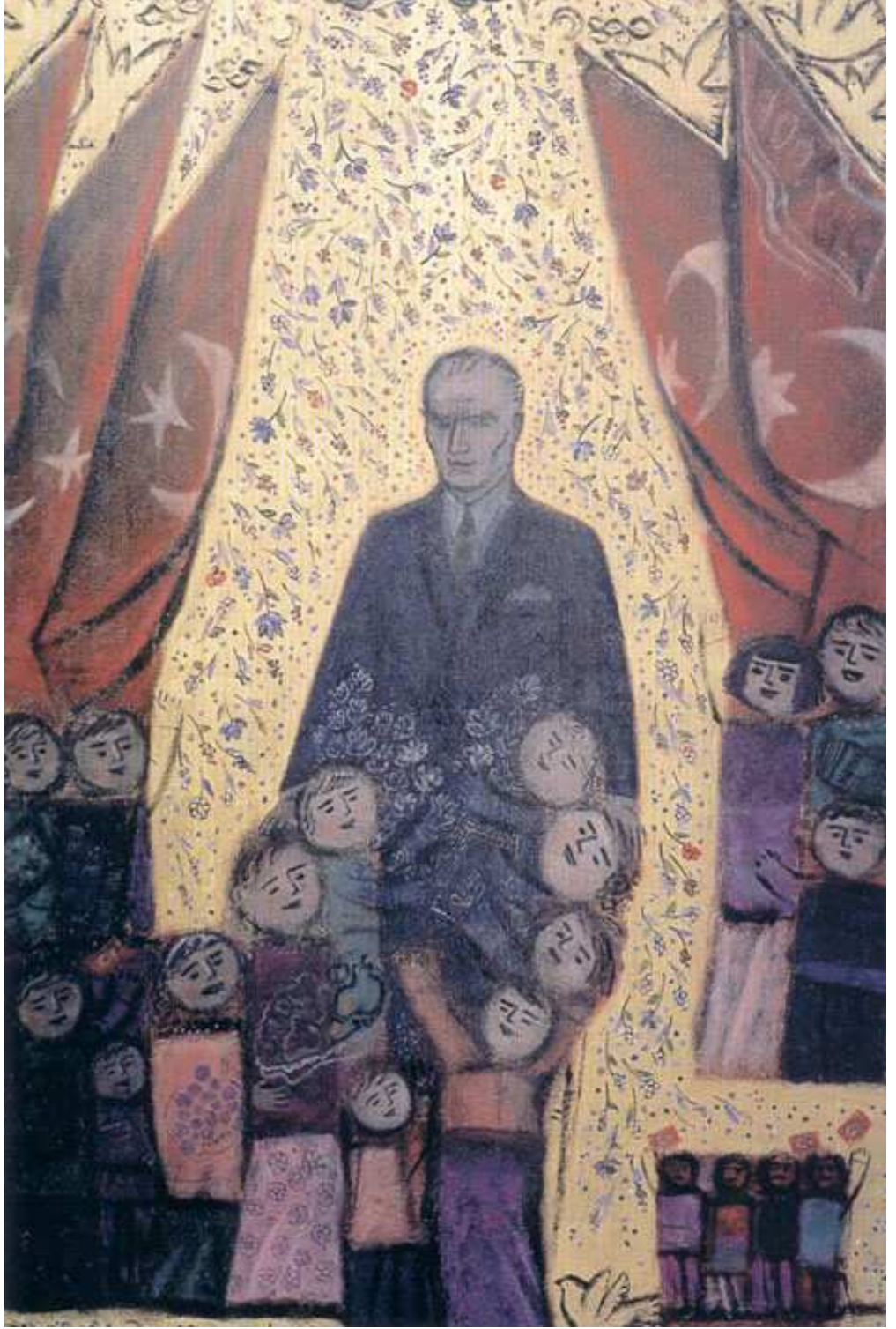
⁹⁷ Gelişim Hachette, s.1106.

Dinçer Erimez'in figüratif eğilimlerden caymadığı ve zaman zaman geleneksel dekoratif kompozisyonlardan yararlandığı görülür.⁹⁸ Yapmış olduğu çalışmalara verdiği isimlerden çıkış noktasının toplumsal olaylar ve çelişkiler olduğu anlaşılan Erimez'in, yağlı boya çalışmalarını yaldızla zenginleştirme isteği onu minyatürlere yaklaştıran başka bir yön olarak karşımıza çıkar. Ortaçağın ikonlarını ve minyatürlerini anımsatan altın yaldızla, zaman ve mekân sorununu öncesi sonrası belli olmayan zamansızlıkla çözümlenmektedir. Bu zemin üzerinde yeşil, beyaz, mor armonileri ile bezemeci bir anlayışla çeşitlenen çiçekler ve barış simgesi masalsi mavi kuşlar, kendine özgü yalın çizgilerle belirlenen figürler, titiz bir işçilik ve uyum içinde ustaca bir çözüme ulaşmaktadır. Sergilemiş olduğu bu tavırla, Klasik Dönem Osmanlı nakkaşlarıyla özdeşleşen sanatçının geçmiş çağların bezemeci anlayışı ile çağımızın modern anlayışını kaynaştırarak yeni özgün bir senteze ulaşır.

"... Soyut lekelerden, siyah beyazın gerçek ve aşırı duygululuğu içindeki düzenlemesinde yola çıkıp, dışa vurumcu bir figürleme yapıyor önce. Kendisini oluşturduğu, yüzeyselliğini vurgulayan minyatür gibi-altın yürekli gözlemlemesinde günümüzün tutku ya da alıp veremeyişlerine uygun bir anlayışla görselliğini koruyor. Dinçer Erimez resminin şiirinde anılar, aşklar, endişeler, korkularla resim alanımızın eski kaynaklarını anımsatmakta, eski duvar resimlerinin kalın, etli çizgilerini, minyatür dünyasının özgün düzenini, arkaik uygulama yöntemini, gönlünce yerli yerine dinginliğinde ulaşmakta." diyen Gültekin Elibol, Erimez'in minyatüre olan ilgisini en güzel yorumlayanlardan olsa gerek.

Biçimsel değerlendirmelerin dışında Erimez'in dikkati çeken bir başka niteliği ulus gerçeği çerçevesinde ele aldığı temaları çağdaş bir tavırla yorumlamasıdır. "Batu Ataya Çiçek Veriyor", "Atayı Karşılaman Çocuklar" gibi politik temalar sanatçının yorumunda bir başka anlam kazanmaktadır. Genel olarak Erimez'in konuyu görsel nitelikli bir yalınlığa dönüştürüp, nesnelere yalın biçimlere indirgemesi ve figürü bir çizgi kompozisyonu halinde toparlaması onun sanatını belirleyen temel öğeler olarak dikkati çeker. Geleneksel Türk minyatür sanatıyla benzerlik taşıyan bu öğelerle arka zeminde tezhipte kullanılan süsleme öğeleri Erimez tarafından özümsemiş sanatına yansıttığı görülmektedir.(RESİM:2.81.)

⁹⁸ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi,(3. Basım), İstanbul,1993, s.276.



Resim: 2.81. Dinçer Erimez "Atayı Karşılaman Çocuklar"

Resimlerinde çizgi, genellikle temel işlevi üstlenmiş, renkse onu ikinci planda tamamlayan bir öge yerine geçmiştir. Ayrıca doğa gözleminin, bir tutku ölçüsünde resmine girmiş olması, sanatçıyı yöresel izlenimlere yöneltmiştir. Doğayı ve çevresini alıcı gözlerle incelerken, ondan aldığı notları bir tür modern nakış beğenisi ile yeniden düzenlemiştir. Daha çok Osmanlı Minyatür ressamı Matrakçı Nasuh'u anımsatan bir kent ve doğa planı içinde toplamıştır.⁹⁹(RESİM:82.)



Resim: 2. 82. Devrim Erbil ‘İstanbul’

Nasuh' un kuşbakışı düzen anlayışından yola çıkarak çeşitli İstanbul görünümünü çizgiselliğin ön plana çıktığı bir üslupla yansıtan Devrim Erbil, gene bir kısım Anadolu görünümüleri konulu çalışmalarına Levni' nin üslubundan da bir şeyler eklemeye çalışmıştır. Matrakçı ve Levni'den aldığı esinler yanında minyatür sanatının, perspektif, renk ve leke değerlerine de ilgi duyduğu anlaşılan sanatçının eserlerinde başarılı bir yorum gücü kendini belli etmektedir.

⁹⁹ Günay Gültekin, “*Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*”, Ajans-Türk Matbaacılık A.Ş., Ankara 1992, s.176.

Akademik D grubu üyeleri ve diğerlerini izleyen yeni atölye hocası kuşağı, gelenek sorununa eskilerden daha duyarlı bir biçimde yaklaşabilmişlerdir. Bu hoca grubu içinde yer alan Devrim Erbil, eski minyatür peyzajlarından yararlanmış ve giderek kompozisyonlarında ritmik hareket sorununu çözmek yolunda çaba harcamıştır.¹⁰⁰

Erbil, önceleri minyatüre yüzeyci yani perspektif dışı bir yaklaşım sergileyerek göndermelerde bulunmuştu. Geometrik parçalanmalarla oluşturulan bu resimlerin aksine yeni dönem resimlerinde geometriler daha da parçalanır. Onun yerini sonsuzluğa dek uzanan bir psikolojik uzam alır. Kuş sürülerinden esinlenerek yaptığı bu resimlerde imgesel bir etki kendini hemen belli eder. Özellikle mavi rengin egemen olduğu yapıtlarda sanatçı, "uzak doğu sanatçılarının geleneksel olarak bağlı oldukları "doğadaki enerji" ilkesini bilinçli ya da bilinçsiz olarak kendi varlığında duyup sınar. Bir bakıma doğadaki bu enerji saklıdır ve doğal devinimlerin hemen tümünde enerji bir giz olarak karşımıza çıkar, Yaprığın savrulmasında, kuşun uçmasında, denizin dalgalanmasında bu giz aydınlanmış ve bir anlam kazanmamıştır. Ancak sanatçının kendisini çevreleyen nesnel dünyayı yorumlamaya yönelik biçim uğraşlarıyla giz aydınlanır ve bazen gerçek bir coşku vesilesi bile olur".

Erbil'in kuşlar, yapraklar ve deniz dalgalarından yola çıkarak şiirsel bir yoruma ulaştığı resimlerde dikkati çeken bir diğer unsur da, renktir. Zira Anadolu görünümüleri ve İstanbul konulu çalışmalarında görülen çizgisel anlatım yeni resimlerinde rengin büyük ölçüde işe karışmasıyla yerini nakış kökenli bir resme bırakmıştır. Ancak eski resimlerinin oluşturduğu duyarlılık birikiminin, bu resimlerine de sınırlayıcı bir anlam kazandırdığı ortadadır.¹⁰¹

Erbil sonraları gene grafik taşıyan çalışmalarında hafif ve etkisiz bir üslubun silik belirtilerini sürdürmüş, fakat daima yoğun uğraş içinde olduğunu kanıtlayan tavrını korumuştur.¹⁰²

¹⁰⁰ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi,(3. Basım), İstanbul 1993, s.276.

¹⁰¹ Hüseyin Elmas, "Türk Resminin Ustaları", *Anadolu Manşet Gazetesi*, (15 Nisan 2004), s.5.

¹⁰² Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, s.95.



Resim: 2. 83. Devrim Erbil "İstanbul"



Resim: 2.84. Matrakçı Nasuh Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han

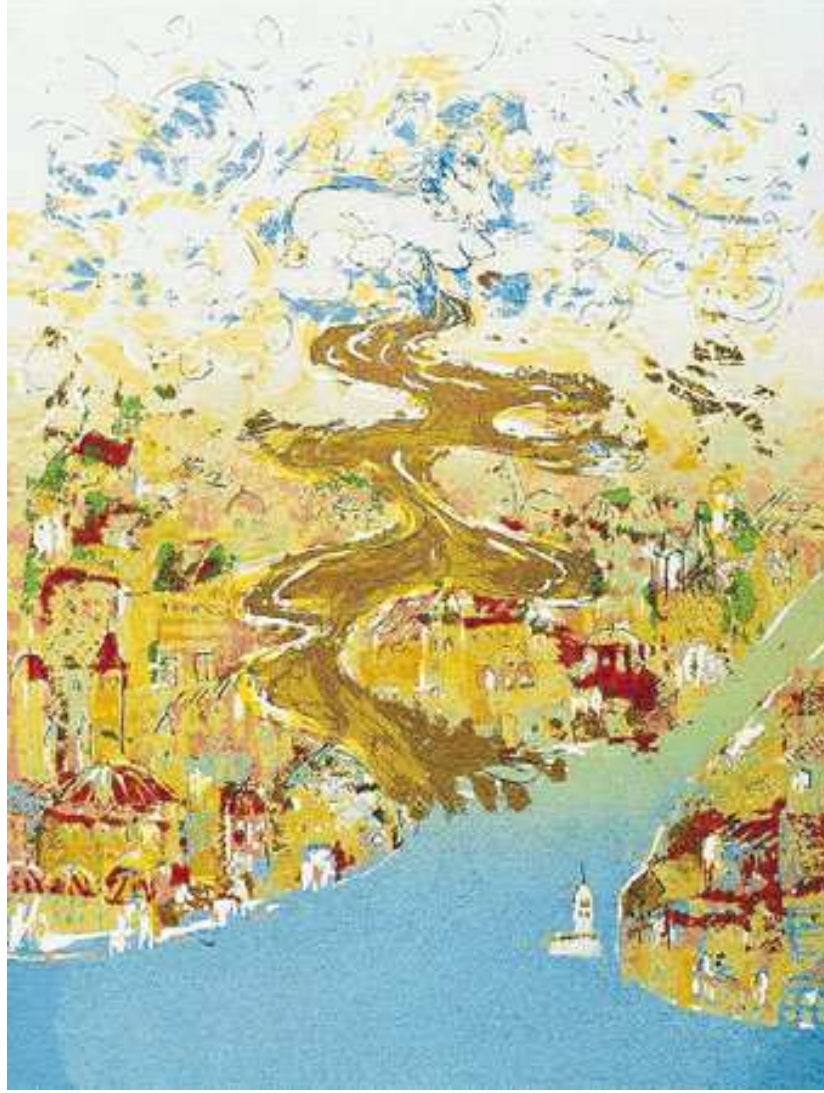
2.2.1.12 Gül Derman (1948–1994)

İstanbul görünümünde, XVI. yüzyılın ünlü nakkaşı Matrakçı Nasuh'un kuşbakışı düzenini kendine örnek alarak sanatını temelini oluşturan sanatçının hemen hemen tüm resimlerinde, özellikle İstanbul resimlerinde minyatürdeki kuşbakışı, bakış açısını görmek mümkündür.(RESİM:2.85.) Biraz soyutlayarak resimlerine tepeden bakıyor. Düşüncelerini daha geniş bir perspektifle anlatabilme düşüncesini minyatürden gelen etkilerle sağlar.



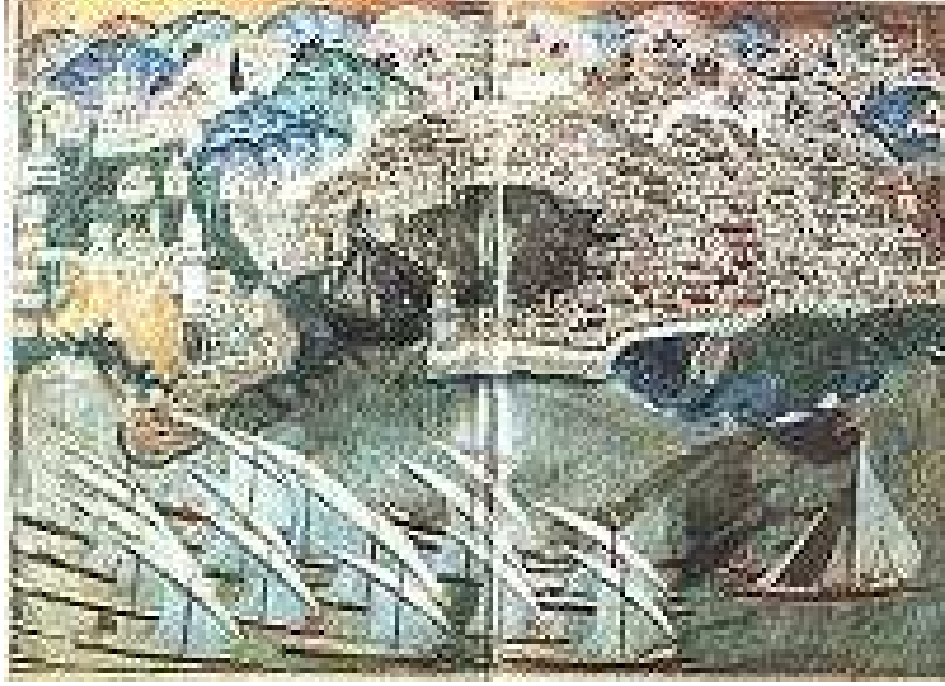
Resim: 2. 85. Gül Derman Piyerloti'den İstanbul Elek Baskı 60x60 cm. 1988

Sanatçının İstanbul konulu resimlerinde deniz ögesi vazgeçilmeyen bir unsur olarak her zaman dikkatimizi çeker. Ancak bu öge, Derman'ın resimlerinde hiç bir zaman ufuk çizgisi ile çevrelenen maddi bir nesne olan deniz değildir. Tersine burada deniz, üzerinde insanın yaşadığı bir kara parçası ile çevrilidir. Bu çevre içinde gemiler, balıkçılar deniz dediğimiz doğal ögeye bir insansal yaşam içeriği sağlarlar. Başka bir deyişle, sanatçının resmindeki deniz, insansal yaşama açılan canlı bir varlıktır. Zaman zaman resmin mekânına "oriental" bir ifade de yansıyan evler, damlar, camiler v.b. gibi tüm objeler denizin bu canlı etkinliği içinde erir, özümленir, böylece deniz insan yaşamı ile bütünleşir. Bu mavi ton ise, daima resme egemen olur. Deniz mavidir, gökyüzü mavidir, resim içine giren her eleman ve figür az çok mavilikten pay alır. Mavilik tablonun atmosferini sağlayan temel eleman değerinde ve rolündedir. Buradaki atmosfer duygusunun sanatçıya hocası B. Rahmi Eyüboğlu'ndan geçmiş olabileceği söylenebilir.



Resim: 2. 86. Gül Derman-Altın Boynuz Efsanesi

Derman'ın yoğun olarak ele aldığı konulardan " Kadın Hamamları"nda da geleneksel etkiler kendini korur. Çağdaş bir nakkaş tavrıyla ele aldığı bu resimlerinde terlemiş bedenlerin saydam gizini boyarken, buğulu çınlamaların su sesini yakalamış, resimlerin arka planına minyatür geleneğine özgü bir tat katmıştır. Resimlerde zengin griler demetinin uyumlu solistleri geleneksel biçimlerin yanında ayrıntı olmanın bilinciyle bezenip, bütüncül amacın sözcülüğünü yaparlar ve kişisel örgütün görsel dilinde resim yüzeyinin ritmik dengesini seslendirirler.



Resim: 2. 87. Matrakçı Nasuh- Peyzaj – Süleymanname

2.2.1.13. Cemal Tollu(1899 – 1968)

D Grubu'nun yenilikçi estetiği içinde Cemal Tollu'nun sanatında iki temel unsur vardır. Birisi; 1930 yıllarının sonuna doğru devletin kültür siyasetine koşut bir görünüm kazanmış olan yöreselliktir. İkincisi; kompozisyon ressamlığıdır. Müstakiller Grubu'ndan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin öncülüğünü yaptıkları kurt ve salam biçimcilik, Cemal Tollu'nun eserlerinde kübist bir aşamada değer kazanmıştır. Fakat bu, Batıda Cezanne'ın belirttiği ilkeler doğrultusunda Picasso ve arkadaşları tarafından yüzyılın başlarında geliştirilmiş olan kübist estetiğin aktarılmasından kaynaklanmaz. Tollu'daki yapısal sağlamlığın kökeni, daha çok Anadolu Hitit sanatı ile ilgilidir. Tollu'nun resimlerini süsleyen yöresel figürler, taş üstüne ayrılmış Hitit tanrılarının duruşlarını akla getirmiştir.¹⁰³ Ankara'da Opera binasının girişindeki antik konulu duvar freski kadar "Okuyan Köylü Kadınlar", Muğla pazarındaki köylülerin yaşamlarını konu alan bir dizi çalışması, Hatay'da "Portakal Bahçesi" ve özellikle 1940 yıllarında yaptığı başka resimleri, Ankara Arkeoloji Müzesi'ndeki görevi bilinçaltına işlenmiş olan arkaik dönemden kalan çizgileri düşündürmektedir.¹⁰⁴

¹⁰³ Gelişim Hachette, cilt:3, s.1085–1086.

¹⁰⁴ *Ana Britannica*, "Cemal Tollu", Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul 1987 (cilt:21), s.396.



Resim: 2.88. Cemal Tollu “Ankara Keçiler ” 90,5 x 121 cm Tuval üzerine yağlı boya

İstanbul Resim ve Heykel müzesi’ de Ankara Keçiler, kübist – konstrüktivist tarzda yapılmış olan resim, çoban ve koyunları ele almaktadır. Figürlere baktığımızda bu resmin Cemal Tollu’nun Eti heykel ve kabartmalarından etkilendiği, resimlerden biri olduğu anlaşılır. Sade renklerle yapılmış resimde ön sıradaki keçilerin yatay hareketini dikey hareketleriyle insan figürleri dengelemektedir.(RESİM:2.88.)



Resim: 2. 89. Cemal Tollu - Ekin, 1956

Tollu'nun 1940'ta, II. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik ödülünü kazanan "Kompozisyon" adlı eseri, konu seçimi ve kompozisyon düzeni ile Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği"ni (1863) çağrıştırmıştır. Bu benzerlik Batılı ustaların eserlerini tekrarlamanın o dönem sanatçıları arasında ne kadar yaygın olduğunu gösteren örneklerden sadece birisidir.¹⁰⁵

Tollu'nun Ana ve Toprak, Ankara Keçileri, Kurban, Köylüler gibi tabloları bu dönemin ortak zevkini yansıtır. Bu eserlerinde görülen ve tuval yüzeylerini sert geometrik çizgilere ve renk lekelerine ayıran bir tür kübist yorum, Tollu'nun sanat hayatının sonuna kadar sürecektir.

Bu yaklaşım, derinlik ve boşluk etkisini vurgulayan planlar, kesik, kırık, kalın çizgiler ve geometrik renk lekeleriyle belirlenmiştir.

Hitit kabartmaları, Tollu'nun 1955'ten sonraki resimlerinin başlıca esin kaynağıdır. Bu kabartmalardaki gibi başları ve bacakları profilden, gövdeleri cepheden görünen figürler, geometrik biçimleri ve neredeyse bütün yüzü kaplayan gözleriyle yan yana sıralanır; kutsal hayvanları ve simgeleriyle Hitit tanrıları Tollu'nun resimlerine gelip yerleşir. 1962'den sonra yaptığı bir dizi resmin konusuysa, kübik biçimlerle tuvale aktarılan Mevlevilerdir.¹⁰⁶

2.2.1.14 Nuri İyem (1899 – 1968)

Nuri İyem'in figüre ve çevre gözlemine, insan sevgisine bağlı iki büyük dönemi arasına sıkışıp kalmış olan soyut resimlerini, bu sanatçının kişiliği ve oluşum evreleri açısından dikkate alma zorunluluğu bulunmakla birlikte, gerçek kimliğin figür çevresinde geliştiği ve en belirgin yapıtlarını bu alanda verdiği söylenebilir. 1940 yılında Yeniler Grubu'nun etkin bir üyesi olarak, toplumsal gerçekçi sanata yönelen ilgisi, özellikle 1960'tan sonra daha çok portre üstünde yoğunlaşan bir Batılı akım ve eğilimlerin kötü bir kopyası olmak yerine, özgün resim değerlerinden kaynaklanan yöresel bir sanatın savunmasını yapmıştır. Bu konuda kendisinin de içinde bulunduğu

¹⁰⁵ *Théma Larousse*, "d Grubu", İstanbul 1994,(cilt:6), s.350-351.

¹⁰⁶ Kıymet Giray, "Cevat Dereli ve Cemal Tollu'nun Sanatında Kesişen ve Ayrılan Özellikler", *Kültür ve Sanat*, Sayı:13, (Mart 1992), s.53-65.

çağdaş Türk ressamlarına önemli görevler düştüğünü yazılarında da sık sık yer vermiştir.¹⁰⁷

Nuri İyem yöresellik, folklorik bir resim özetinin sınırları dışında kalır. Kuruluşu ön planda tutan plastik sağlamlılık, onun resimlerine diri bir duyarlılık katar. İyem, anıtsal formlarıyla bu portreler Anadolu insanının ve özellikle kadının yaşam dramını güçlü bir duyarlılıkla sanat simgelere dönüştür. Nuri İyem söz konusu bu yaklaşımıyla kendi kuşağının toplumsal gerçeklik adına verdiği savaşı güçlendirmiş ve yerel konulara öncelik tanıyan, yeni bir Türk resmi yaratma çabası harcayan ressamlar arasına katılır.

Halkla sanatı buluşturmanın yöntemleri konusunda farklı öneriler, ölçütler dile getirilmiştir. Örneğin; *Yeni Ortam Gazetesi*'nde plastik sanatlar üzerine yazı yazan Yücel Kıyılı, Nuri İyem' in Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı bir sergi hakkında görüşlerini bildirdiği değerlendirme yazısında; "*Resim geleneklerimizde renkler gri değil, parlaktır. Yurdumuzun koşullarına uyar parlak renkler. İnsanlarımız parlak renklere daha vurgundur. Nuri İyem parlak renklere öncelik vererek halka yaklaşmıştır. ...Portrelerindeki ve gruplarındaki insanlarda, bakışlarında ve duruşlarında içten gelen bir enerji ile bekleyiş seziliyor. Susuşlarının sonunda bir şeyler söyleyecek gibiler. Gerek konu, gerek renk, gerek öz bakımından halka yaklaşan bir ressam Nuri İyem*"¹⁰⁸ sözleriyle, halkın hoşlanacağı tarzda resimler yapmanın, konu seçiminde doğrudan güncel yaşamdan yararlanmanın önemine dikkat çekmekte ve bu yolla sanatın, halkın seveceği hale gelebileceğine vurgu yapmaktadır. Bu görüşe göre, "sanat halka inmeli, halk tarafından benimsenip, sevimli" anlayışı, sanat yapıtının niteliğinden, sanat ortamına getirdiği katkıdan daha önde gelmektedir.

¹⁰⁷Sezer TANSUĞ, "Türk Resim ve Heykel Sanatı", *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, Görsel Yayılar, İstanbul 1982, cilt:6, s.1128-1129.

¹⁰⁸ Yücel Kıyılı, "Nuri İyem: Amacım Resmi Halka Sevdirmek, Benimsetmektir. Diyor," *Yeni Ortam Gazetesi*, (12 Nisan 1973), s. 7.



Resim: 2.90 ‘‘Göç’’

Ovada yürüyüp giden köylünün göç temasını anlatan ‘‘Göç’’ isimli resimde, poturları, şalvarları, kasketleri, yemenleriyle, kadınlı erkekli köylü grubunda topluluğun, sopasına dayanarak giden yaşlı köylü figürünün ustaca birleştirildiği görülür. Hareket bu grubun bütünlüğü içinde tek figürlerle topluluğun ortak ritmi halinde geliyor. Sırtlarına çocukları bağlı kadınların hafifçe öne eğilen başlarıyla, kasketli erkeklerin dik başlı bedenleri, beli bükülmüş yaşlı adamın yüklerle birleşen sırt çizgisinde ortak ritmin vurguları meydana geliyor. Köylü kadınların üzerlerindeki fistanlar minyatürdeki işçilikle benzerlik göstermektedir.(RESİM:2.90.)



Resim: 2. 91. Nuri İyem ‘‘Su Taşıyan Kadın’’



Resim: 2. 92. Nuri İyem ‘‘Kontrplak üzerine yağlıboya’’

2.2.1.15 Adnan Çoker (1927-)

1927 yılında İstanbul'da doğdu. 1944–51 Güzel Sanatlar Akademisi Zeki Kocamemi Atölyesinde çalıştı ve resim bölümünü bitirdi. 1955'de açılan bir Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitti. Paris'te olduğu dönemlerde 1956–57 yılları arasında Andre Lhote Atölyesi'nde çalıştı ve 1957–60 yılları arasında Henri Goetz Atölyesinde çalışmalarına devam etti. Sanatçı bir söyleşide; Andre Lhote Atölyesinin belirli kuralları olduğunu, ikinci atölyede daha serbest çalıştığı için bu atölyeyi daha çok benimsediğini ve bu atölyede biraz daha fazla kaldığını ifade etmektedir.

Paris'teki Goetz atölyesinde sürdürdüğü çalışmaları 1950'li yılların sonunda tamamlayan Adnan Çoker, Akademi eğitim kadrosu içindeki eğitici etkinliğini öncü sanat akımlarının sürekli bir yandaşı olarak bugünlere getirmeyi başarmıştır. Çoker'in 1950'li yıllarda yeni ve modern bir boyut kazanan tarihsel kökenlere bağlılık, ulusal-yerel biçim iradesinin çağdaş resim sentezlere kazandırabileceği yeni değerler üstüne, önemli bir bölümü tarafımızdan ileri sürülen tezlere de belli bir ölçüde rağbet ederek, Kaligrafi(hat) geleneğinin spontan, meşk aksiyonlarına uygun çalışmalar içine girdiği de görülüyor.¹⁰⁹

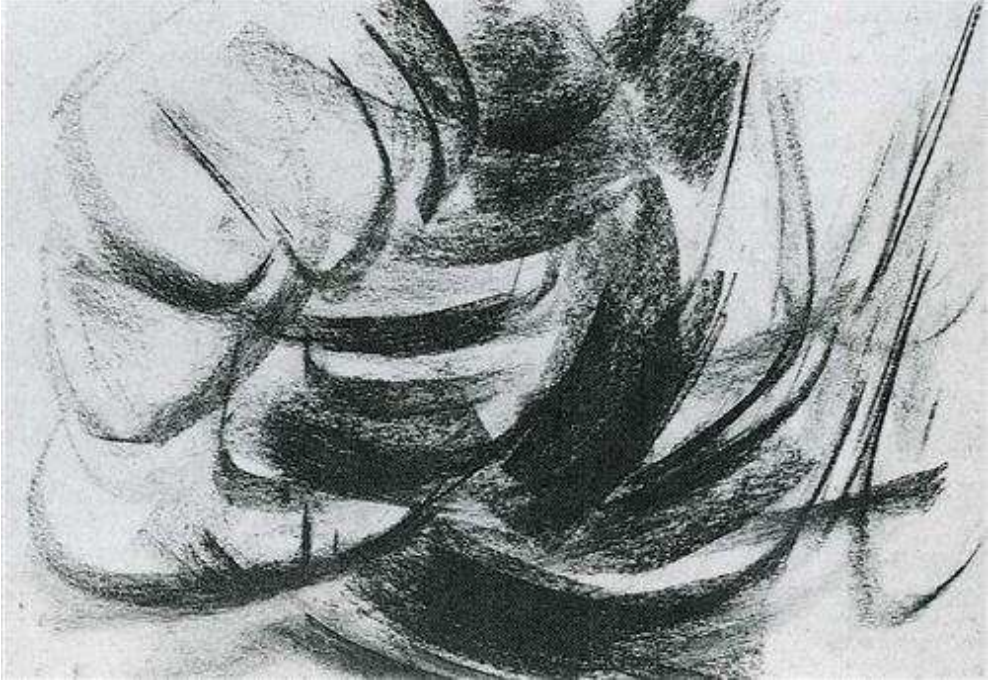
Adnan Çoker'in sanatı iki döneme ayrılmaktadır. 1970 öncesi, 1970 sonrası. 1970 öncesi dönemin resimleri, genellikle soyut anlatımcılığa dayanır. 1970 sonrası dönemin resimleri özgür renkçiliğin şematik biçimlere, net ve geometrik, hacimsel bir soyutçuluğa dönüştüğü görülür. Geleneksel Türk mimarlığının iç uzam kavramsallığından yola çıkarak, bu kavramın esinlendirdiği gizemsel anlamı, soyut bir hacim anlayışı ile bağdaştırmaya çalışırken Adnan Çoker'in bakışlılılığı temel alan bu tür resimlerinde, anlatısallık ve yücelik, bir denge ve huzur uyumu ile bütünleşmiştir.¹¹⁰

Osmanlı ve Selçuklu anıtsal mimarlığının, iç uzamı dış dünyaya açan sivri kemerli kapı ve pencere motifinden yola çıkarak oluşturulan uyumu, sanatçının deyimi ile “kalıp biçim'e” dayanmaktadır. Pembe, mor ve siyah tonların yalın uyulmasını temel alan bir arıklaşma ilkesinden hareket eder. Işık, bu resimlerde, geleneksel mimarlığın yapı özelliğinden çıkarılmış bir öğedir. Siyah rengin “mutfak”, tarafsız” ve “edilgen” etkisi, bir yorum vurgusunun eşliğinde ele almıştır.¹¹¹

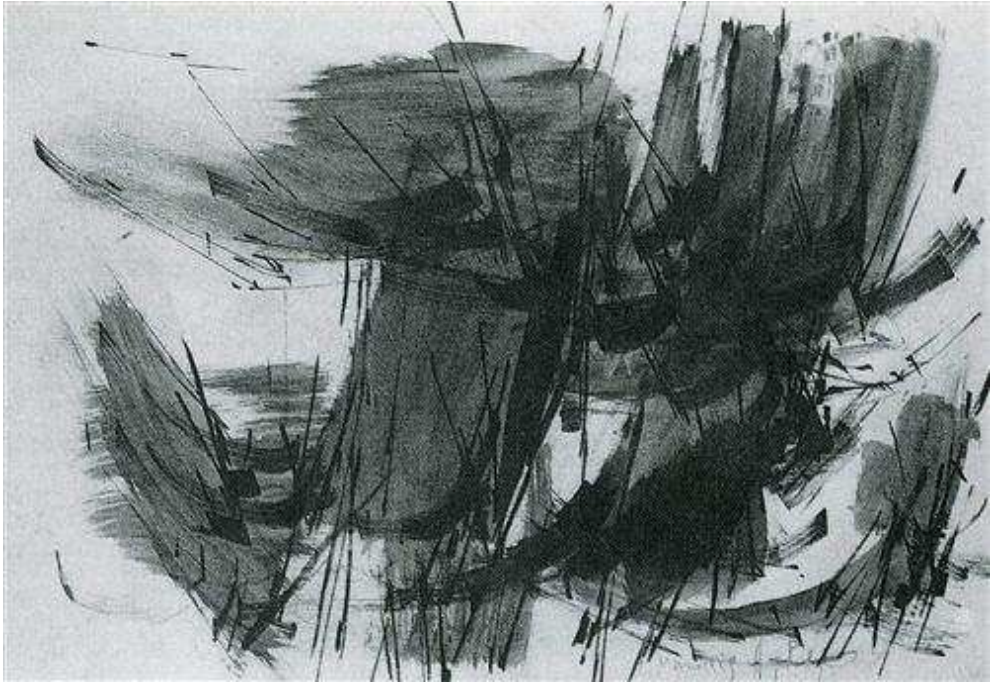
¹⁰⁹ Sezer TANSUĞ, “*Türk Döneminde Yeni Dönem*”, s.43.

¹¹⁰ Sezer TANSUĞ, “Türk Resim ve Heykel Sanatı”, *Anadolu Uygurlukları Ansiklopedisi*, Görsel Yayınlar, İstanbul 1982, cilt:6, s.55.

¹¹¹ *Ana Britannica*, “Adnan Çoker”, s.393.



Resim: 2. 93. Adnan Çoker Kaligrafi-Ritm



Resim: 2. 94. Adnan Çoker Kaligrafi-Ritm

2.2.1.16 Adnan Turanî (1925-)

1948 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünden mezun olan Adnan Turanî, 1953 yılında Avrupa sınavını kazanarak gittiği Almanya'da Münih, Stuttgart ve Hamburg Güzel Sanatlar Akademilerinde çalıştı. Yurda döndükten sonra Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünde ve Hacettepe Üniversitesi Edebiyat ve Güzel Sanatlar Fakültelerinde öğretim üyesi olarak görev yaptı. 1973 yılında doktorasını tamamladı.¹¹²

Tuval yüzeyinde boya ile yapılan hesaplaşmanın sonunda Lirik-Non figüratif resimler yapan bir sanatçıdır. Soyut bir yaklaşımın renkçi tutumu ile ortaya çıkan yapıtları ile her şeyden önce renk olgusu gelmekte, çizgi ise rengin arkasında varlığını duyumsatmaktadır. Bu çizgi kendiliğinden ve amaçsızca oluşmuş bir çizgi niteliği taşımaz, tersine, figürün veya nesnenin fazla deşifre edilmemiş şekli veya kaligrafisinin işlek çizgisel düzeni ile beslenmiş bir biçim olarak ortaya çıkmaktadır. Turanî, somutla soyutu birleştiren bir noktada, hafif uçarı bir yumuşaklıkla özgün rahat ve uyum içinde çizgiyi plastik bir öge olarak kullanarak yenilikçi ve renkçi bir üslubun resimsel örneklerini vermektedir.



Resim: 2. 95.Adnan TURANÎ Soyut kompozisyon

Avrupa'daki eğitimi sırasında Non-figüratif(soyut) anlayışa yönelen sanatçı, bu dönemde soyutlama denemeleri yapmış ve kompozisyon kurgusunun geometrik çözümlenmeleri üzerinde çalışmıştır. Kendi kuşağı içinde lirik-soyutlama kapsamı içinde incelenen çalışmalarında kimi zaman figür izlenimi edinilse de kompozisyonu

¹¹²“Adnan Turanî”, Erişim: 02 Nisan 2009, <http://www.arkitera.com.tr>.

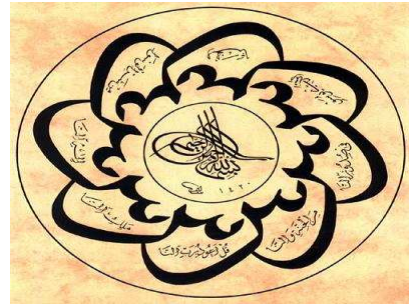
oluşturan, resmin yapısını heyecanlı ve coşkulu fırça vuruşları, boya kazımları ve karıştırmalarıyla kaligrafik bir anlatıma ulaştırma çabasıdır. Piktorafi bu çalışmalarına bir örnektir.¹¹³



Resim: 2. 96. Adnan TURANÎ Soyut kompozisyon



Resim: 2. 97. Soyut kompozisyon(Detay)



Resim: 2. 98. Türk hat sanatı örneği

¹¹³ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “Türk Ressamlar”, YEM Yayıncılık, İstanbul, 1997, cilt:3. s.1828.



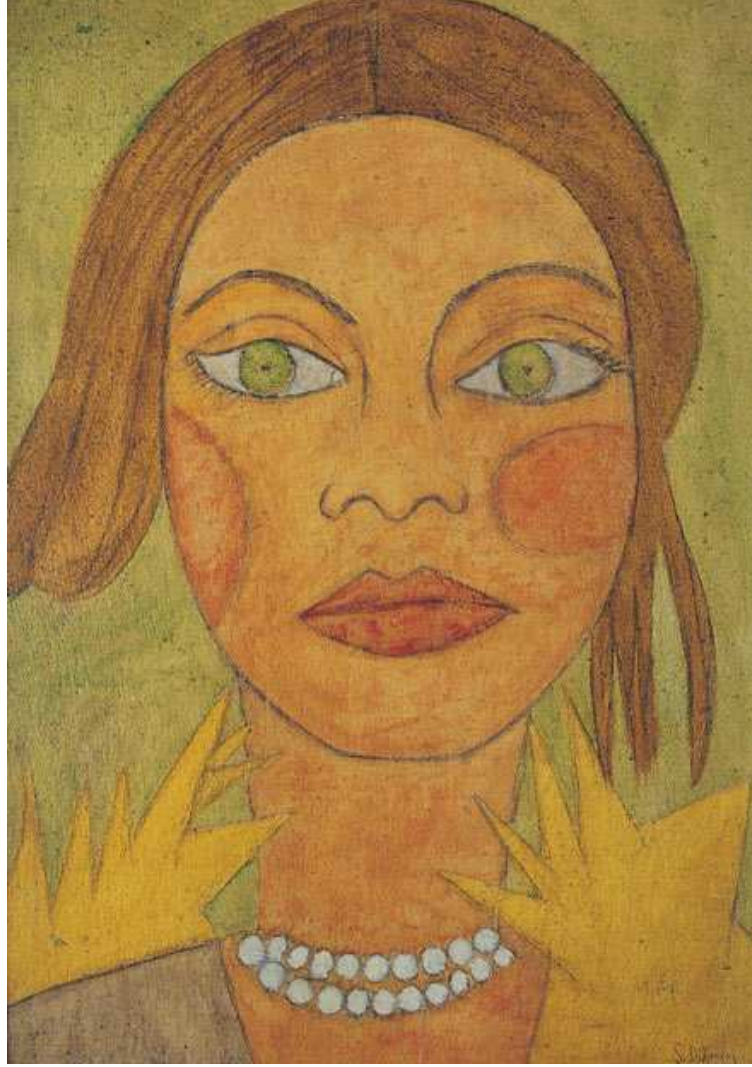
Resim: 2. 99. Adnan TURANÍ Soyut kompozisyon

2.2.1.17 Şükriye Dikmen (1918–2000)

Türk figüratif resminde, çizgiyi pürüzsüz, kesin bir kararlılıkla kullanıp, kendine özgü biçim sadeleştirilmesi ile anıtsal bir yoruma giden Şükriye Dikmen: eserlerinde çizgiye birinci derecede önem vermiştir. Sadeleşmenin sınırına kadar ulaştığı portre yapıtlarında psikoloji ve kişiliği bakışları ve duruş pozunu ile dile getirmiştir. İnsanın içine işleyen bakışlar, model ve izleyici arasında hemen bir diyalog kurar. İnsan ve hayvan figürlerini, çiçek ve yaprak motiflerinde sadeleştirmeye gitmesi, tüm tabloyu kaplayan bir motif gibi büyüttüğü portrelerindeki aralıkla, kararlı ve kendine güvenen desen ortaya koymuştur. Figürlerini uzun boyunları, kolye ve küpeleri ile ellerin çaprazlama işlenişini bizi Hitit kurşun figürlerini çağrıştırmaktadır. Sanatçının boyun ve eli işleyişi, kendine özgü bir anlatım yansıtmaktadır.

Az biçim ve az renkle çoğu verir portre ve doğa görümlerinde. Doğa figür soyutlamaları yanında, soyut anlayıştaki yapıtlarında, koyu fon üzerinde işledikleri

karakter biçimlerle, bir nakış duyarlılığını da yansıtmıştır. Dikmen'in sanatı, çok yönlü bir etkileşim sonucu kendi kişiliğinde ifadesini bulmuştur.¹¹⁴



Resim: 2. 100. Şükriye Dikmen, Kontrplak üzerine yağlıboya 71x59 cm

Tek figürlü kadın ve genç kız portrecisi olarak bilinen, sınırları belli, iri gözlü, minyatürleri, Japon estamplarını hatırlatan kadın başları, yüzleri çevreleyen ovaleri, dış dünyaya açılmış birer aydınlık pencere gibi duran gözleri, ince boyunları, kavuşturulmuş elleriyle Şükriye Dikmen'in kadın figürleri, tartışılmaz kişiliğinin ürünleridir.

¹¹⁴ Gültekin, Age., s.148.



Resim: 2. 101. Şükriye Dikmen ‘‘Siyahlı Kadın’’

Tablolarında genellikle tek figürü, özellikle kadın ve genç kız portrelerini kullanan kadın sanatçımız, üsluplaştırılmış şematik bir deseni örten düz, gölgesiz, uyumlu renklerle kendine özgü bir tarz çizmiştir. Portreleri dış konturlarla belirlenmiş, iri gözlü oval yüzler, ince boyunlar, kavuşturulmuş ellerle belirgin bir kişiliği yansıtıyorlar. Resmin tüm yüzeyini dolduran kadın figürü, hafif diyagonal bir yön çizmiş. Resmin büyük bölümü koyu lekeden oluşuyor. Yüzü belirgin şematik çizgilerden oluşuyor. Yüzündeki açık leke boynundan aşağı, oradan da ellerde son buluyor. Figürde anıtsal bir hava var. Arka plan son derece sıcak renklerden oluşmuş. Resimde en çok dikkat çeken kadının elleri.(RESİM:2.101.)

2.2.1.18 Maide Arel (1907–1997)

Türk ressamı İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Nazmi Ziya'nın ve Hikmet Onat'ın atölyelerinde çalışan Maide Arel, bir süre Mehmet Ruhi Arel'den ders aldı. Paris'te Andre Lhote, Fernand Leger ve Jean Metzinger'in atölyelerinde sanat eğitimini geliştirdi. İlk kişisel sergisini Paris dönüşü, İstanbul'da açtı (1951). Ayrıca Paris'te düzenlenen Kadın Ressamlar Sergisi'ne, Edinburgh Festivali'ne kendisinin de görev aldığı Uluslararası Sanat Eleştiricileri Kongresi'nin, 1954'te İstanbul'da düzenlenmesi nedeniyle açılan sergiye katıldı. Eşi Şemsi Arel ile Hatay'a giderek T.B.M.M. için bu ili görüntüleyen tablolar yaptı. 1960'ta Kadın Haklarını Koruma Derneği'nin Sanat Kolu sergisini Paris'e götürdü ve üyesi olduğu uluslararası derneğin sergisinde bronz madalya kazandı. Devlet sergilerinin yanı sıra Güzel Sanatlar Birliği'nin yıllık sergilerine de katılan sanatçı, özellikle, Türkiye'de kadın sanatçıların örgütlenmesinde etkili görevler üstlenmesiyle tanınmaktadır.

Maide Arel'in resmi, eşi Şemsi Arel'in resmiyle aşağı yukarı benzer bir çizgidedir. Ama Şemsi Arel'in belli bir dönemde figürden bütünüyle kopan soyut resimlere yönelmesine karşılık, Maide Arel bütün çalışmalarında figüre bağlı kalmış, yalnız, figürü daha çok Andre Lhote'un estetik anlayışına yakın bir doğrultuda, yüzey resmine bağlı bir duyarlık içinde ele almıştır. Mevlevi kompozisyonlarında görülen hareket uyumu ve ritmik düzen şeması bu duyarlığı yöresel konular çevresinde geliştirmekten yana olduğunu ortaya koyar. Daha yeni resimlerindeyse, gene bu doğrultudan sapmadan, yöresel köylü figürlerini, portre türünde yoğunlaşan bir etkililikle değerlendirmekte, yalın, duru ve katkısız renklerle doldurduğu geniş biçim parçalarını geometrik düzeni bir kompozisyonun gerekleri doğrultusunda işlemektedir. Maide Arel'in yapıtlarında renklerin mat ve gösterişten uzak etkisi alçakgönüllü bildirisi, geometrik-kübist okulun niteliklerini her zaman korumakla birlikte, içtenliğe açık bir resim yorumu da getirir. Belli bir anlayışı bozup değiştirmeden, inançlı ve kararlı biçimde sürdürmek, bu anlayışın genel ilkelerinden ödün vermemek, kalıplaşma tehlikelerini göz ardı etmeden esnek çözümlere ulaşabilmek, sanatçının resimlerini biçimlendiren başlıca etmenler arasında sayılabilir.

Soyut resim alanında geometrik kompozisyon yöntemlerini başarıyla uygulayan Maide AREL 1960'lardan sonra, soyut resim çalışmalarında eski Türk kaligrafî geleneklerini canlandıran yapıtlar ortaya koyar.



Resim: 2.102. Maide Arel ‘‘Mevleviler’’

Kübist üslupla figürü kendi içinde geometrik formlara bölerek ve minyatürlerde olduğu gibi saf renklere boyanarak yapılan ‘‘Mevleviler’’ adlı bu resimde sanatçı simgeci yanını yöresel motiflerle ve sol üst kısımda hat yazısıyla desteklediği görülmektedir.(RESİM:2.102.)

2.2.1.19 Şemsi Arel

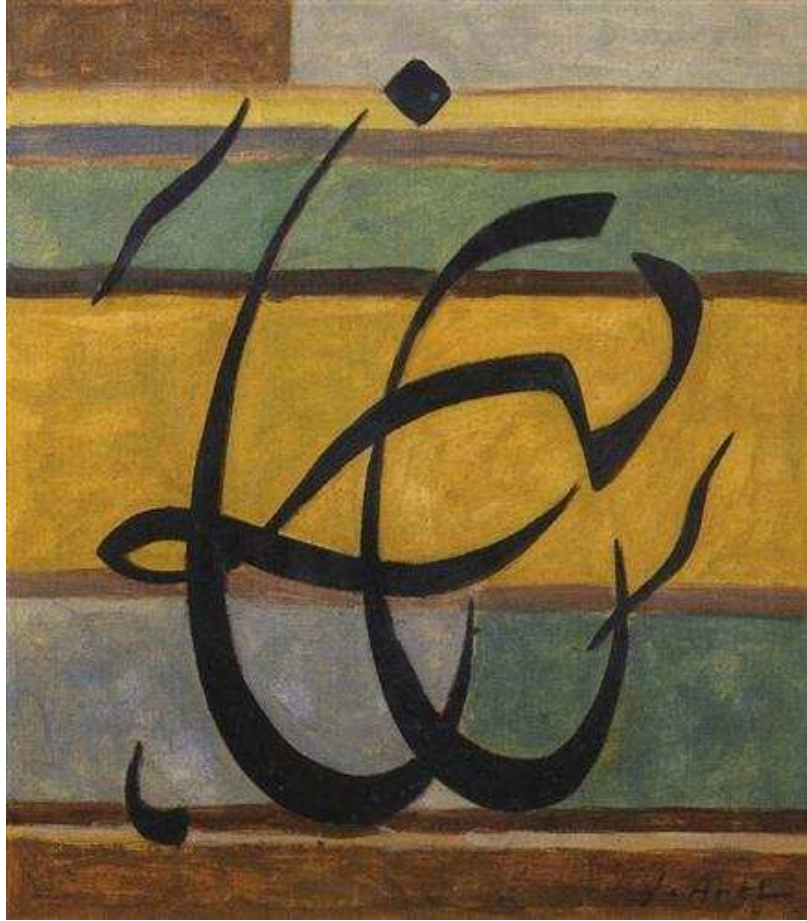
Avrupa’da eğitim gören ressamlarımız arasında akademi ve ortaöğretimin yanı sıra askeri liselerde görev yapan sanatçılarımızdan biri olan Şemsi Arel 1939-40’ta Erzincan, 1940’tan sonra da bir süre Konya askeri liselerinde, 1945’ten sonra da İstanbul Kuleli Askeri Lisesi’nde resim öğretmenliği yapar.

Şemsi Arel’in çağdaşlarının tersine, öğrencisi olduğu İbrahim Çallı’nın doğrultusuna bağlı izlenimci bir yola girmediği, daha çok Paris’te etkilendiği Andre Lhote, Fernand Leger ve Jean Metzinger gibi sanatçıların yarı soyut, yarı kübist yaklaşımından esinlendiği bilinmektedir. Bu yönüyle Türkiye’de erken dönem yenilikçi eğilimlerin bir temsilcisi olarak görülür.

Figürü, hacimsel değerler ve büyük biçim parçalarıyla ele aldığı ilk resimlerinde, kübist ve Konstrüktivist bir yalınlığa yönelerek, sonradan figürü daha soyutlayıcı planlara kaydıracağı, zaman zaman da yalnızca soyut biçim araştırmalarıyla dikkati

çeker. Bütün bu özellikler nedeniyle, Şemsi Arel'in resmi, belli bir saplantının izlenimi olmaktan çok, zaman içinde kendini yenileyen ve hareketliliği değişkenlikte gören bir anlayışın ürünü sayılabilir. Soyut düzenlemelerinde. Türk hat sanatını modern bir görüşle ele aldığı gibi, geometrik soyut bir anlayışa yöneldiği de gözlenir.

Türk resmine non-figüratif bir tavır göstermesine karşılık, önceden belirlenmiş, katı, duruk bir soyut yazıyı motif olarak alan sanatçının resimlerinde yazı motifleri içgüdüsel olarak belirlenmiş değildir, önceden belirlediği yazı motifini genellikle saman sarısı ve gri zeminler üzerine resmettiği kompozisyonları dengeli ve akılcıdır. (RESİM: 2.103.)



Resim: 2. 103. Şemsi Arel Kontrplak üzerine yağlıboya



Resim: 2. 104. Şemsi Arel "Yeşilli Kompozisyon"

Yeşilli Kompozisyon adlı bu resim eski hat sanatının (kaligrafi'yi) soyutlamasını görmekteyiz. Kompozisyonda geometrik formlar hâkim ve ayrıca orta, açık ve koyu değerlerde geometrik formlarda bir bütün olarak gözümüze çarpmaktadır. (RESİM:2.104.)



Resim: 2. 105. Şemsi Arel "Mor Kompozisyon"



Resim: 2. 106. Şemsi Arel Kontrplak üzerine yağlıboya



Resim: 2. 107. Şemsi Arel Kontrplak üzerine yağlıboya



Resim: 2. 108. Şemsi Arel ‘‘Kufili Kompozisyon’’



Resim: 2. 109. Şemsi Arel Kufi Hat yazısı örneği

2.2.1.20 Elif Naci (1898–1988)

1898 yılında Gelibolu'da doğdu.1928'de Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Resim Bölümünü bitirdi. "D Grubu" sanatçıları arasında yer aldı. Resim öğretmenliği, gazetecilik yaptı. Türk-İslam eserleri Müzesi'nde müdürlük görevinde bulundu. İlk çalışmalarında izlenimci bir yol izlemiş, sonraları Arap harflerinin estetiğinden soyut düzenlemelere ulaşmıştır.



Resim: 2. 110. Elif Naci Soyut Kompozisyon

Elif Naci, ilk resimlerindeki izlenimci (empresyonist) ve anlatımcı (ekspresyonist) stillerle Batıya bakan yüzünü, bir süre sonra Doğu'ya çevirir. Avrupa resmini yineleyen arkadaşlarına karşın, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki 23 yıllık Müdürlüğü sırasında yakınlığı Osmanlı hat, tezhip, minyatür, nakış sanatları ile Selçuk halı ve kilimlerindeki soyut desenler onu etkiler. Elif Naci, kübist ve Konstrüktivist stildeki geometrik düzen içinde üçgenler, dörtgenlerle beraber, gurup arkadaşlarından farklı

çalışmalara girerek, Aynı dönemde Poul Klee, Georges Braque gibi çağdaş resim ustalarının yanı sıra, Hafız Osman gibi hat ustalarından etkilenerek Selçuk halı desenlerindeki soyut nakışları ve de Osmanlı alfabesindeki harfleri tuvaline aktarır. Ülkü dergisinde Türk sanatında çağdaşlaşma sorununu irdeleyen yazıları kaleme alır.



Resim: 2. 111. Elif Naci 17x25 cm. Soyut Kompozisyon

Elif Naci'nin ilk dönem çalışmalarına ait olan bu çalışmada hat yazısı ile geometriksel düzenleme dikkati çekmektedir.(RESİM:2.111.)

2.2.1.21 Abidin Elderoğlu(1901–1974)

Emekliliğine değin sanat eğitimciliği kişiliğini koruyan bir sanatçımız olan Abidin Elderoğlu, sanat eğitimciliğine 1919 yılında Denizli Lisesi'nde başlar. Muğla ve Buca'da görevine devam eder, 1930'da Paris'e Julian Akademisine sanat eğitimi almaya gider. 1932'de yurda dönüşünden 1955 yılında emekli olana kadar eğitimcilik

görevine devam eder. Paris'te aldığı sanat eğitimi doğrultusunda renk lekelerinin egemen olduğu figüratif soyutlamalara yönelir. Bu soyutlamalar daha sonra ki yıllarda kaligrafik çizgilerden yararlanılarak yapılan eserlere dönüşür. Sanatçı kendini sürekli yeniler, ilerleyen yıllardaki çalışmalarında kaligrafik çizgisel soyutlama anlayışını çizgiselden lekeciliğe yöneltir.

Soyut akım yönünde ilgi çekici bir üslup girişimini temsil eden Abidin Elderoğlu eski hat örneklerinin modern bir kurgusu niteliğinde olan bazı yapıtlarında bu alana göndermeler yaparken, kaligrafik yönelişi tasarımın temel ögesi haline getirebiliyor, kısaca desen çalışmasını yenileyebiliyor mu? Kaligrafik öğeleri kullanmadığı yapıtlarında bunu gösteren hiçbir belirti yoktur. Bu yüzden Abidin Elderoğlu'nu, hat öğelerini yorumlamaksızın resme sokan öbür davranışlardan ayırabilir, ama gene bu öğeleri yorumlayarak eriştiği resimsel başarının sınırlarını çizebiliriz.¹¹⁵

Abidin Elderoğlu, kişilik sorununu kesin ve yalın bir biçimde ortaya koymuş, her sanatçıyı ayrı bir karakterde bir heyecan ve güç olarak görmüştür. Sanatçıyı evrensel boyuta taşıyan en önemli etkeni, sanatçıdaki yaratıcılık ve özgürlük olarak görmüş, yeniliğin sanatın öz sorunu olduğunu düşünmüştür. Böylece batı akımlarının bir süre için Türk sanatında yenilik olarak sayıldığı bir anlayıştan uzaklaşmış, kendi özgün kimliğini bulma çabalarına girmiştir. 1940 ve 40'lı yıllardaki figüratif resim anlayışından uzaklaşmış 1950 ve 60'lı yıllarda ise soyut dekoratif anlayışa yönelmiştir. Türk kaligrafisinden etkilendiği söylenen Elderoğlu tersine üslubunun biçimleniş yoluyla kaligrafiyle buluşur.

Resim sanatının soyutluğunu sağlamak amacıyla, müziğin seslerin işlevlerine göre Uygulanmasına koşut olarak renk, biçim, açık-koyu ve yarım-koyuluk gibi plastik öğelerin etkinliklerine dayatılmış bir anlayışı benimsediğini belirten Elderoğlu, Türkiye'de, 1950'li yıllarda belirgin bir çizgi oluşturmaya başlayan soyutçu eğilimin, 1960'lı yıllardaki temsilcileri arasında yer alır. Resimlerinde kaligrafik değerleri, belirli bir hareket ritmine göre düzenler, çizgi ile renk arasındaki oluşumları, süreçsel bir etkinlik düzeyinde işleyerek geliştirir.

Abidin Elderoğlu'nun çalışmaları, Sabri Berkel ve Şemsi Arel'de gördüğümüz gibi, resmetmeye dayanan yazısal bir soyutlama ile başlamıştır. "Soyut

¹¹⁵ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, s.74

kompozisyonlarında eski kaligrafik unsurları andıran biçimler, kıvrak bir hareket ritmiyle özgün motiflere dönüşürler.”¹¹⁶

Sanatçının ilk adımı eserlerinde kaligrafinin diyagonal çizgileridir. Tablolarında insanların beden şekilleri, kaligrafik çalışmalarıyla, evrenin sonsuzluğunda şekillere bürünmüşlerdir.(RESİM:2.112.)

Elderoğlu'nun Doğu kökenli süslemenin arabesk düzeninden, eski hat sanatımızın çizgilerinden iki boyutlu minyatürlerin tasvir kalıplarından yola çıkarak çağdaş süslemenin görsel şemalarına yönelen sanatçılarımız arasında sayabiliriz.



Resim: 2. 112. Abidin Elderoğlu Başka Bir Odalık-1968

¹¹⁶ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi, (2.Basım), İstanbul 1986, s.281.



Resim: 2. 113. Abidin Elderoğlu 115 x80 1968 Özel Koleksiyon



Resim: 2.114. Abidin Elderoğlu Başka Bir Peygamber–1968

Kırmızının egemen olduğu resimde, kırmızı fon üzerinde siyah geometrik arabesk, bize İslam kaligrafisini çağrıştırır. Kırmızı ve mor kontrastlığı üzerine boyanmış resimde, yatay bir arka plan üzerinde dikey bir atılım gösteren yelkenli direkleri, resimdeki ana dengenin temel öğeleri olup; yelkenleri çağrıştıran, yarım yuvarlak çizgiler; hareketi geliştirirken, yatay bağlantı öğeleri dikeylerle denge sağlamaktadır. Tablonun her iki köşesine konan açık renkli geometrik lekeler ile yelkenlilerin gövdelerini oluşturan çok renkli lekeler, yatay denizi oluşturan mor leke üzerinde direksiyonu sağlar.(RESİM:2.114.)



Resim: 2. 115. Abidin Elderoğlu 403 x 298

Abidin Elderoğlu 'nun lirik Non- figüratif kabul edilen bu resmi gerçekte kaligrafinin bir dansı gibi. Sanatçının analitik ifadeden uzaklaşmış olmasına karşın bu resim tümüyle analitik olgudan kopmuş değildir. Açık maviden gri- beyaza doğru yükselen fon üzerine arabesk siyah kaligrafiden oluşan; birbirine paralel bazen de birbirini kesiyormuş gibi kıvrılan arabesk çizgiler, bir fil, bir tahtirevan, bir kule şeklinde olan minarenin öte yanında daha soyut formlar, kübik renklerle boyanmış. Yeşil-beyaz elips form bana çarşafly bir kadın figürünü çağrıştırıyor. Gerçekte bunlar her hangi bir nesnenin resmi değil, sanatçının bilinçaltının estetik kaygısının ifadesidir.¹¹⁷(RESİM:2.115.)

¹¹⁷ Abidin Elderoğlu, Erişim:02Aralık 2009, www.grafikerler.net/geometrik-calismalara-yor...



Resim: 2. 116. Abidin Elderoğlu, Fezadan Görünüş-1968



Resim: 2. 117. Abidin Elderoğlu, Yuva-1962



Resim: 2. 118. Abidin Elderoğlu Sonbahar-1964



Resim: 2. 119. Abidin Elderoğlu Suda Hayat-1970

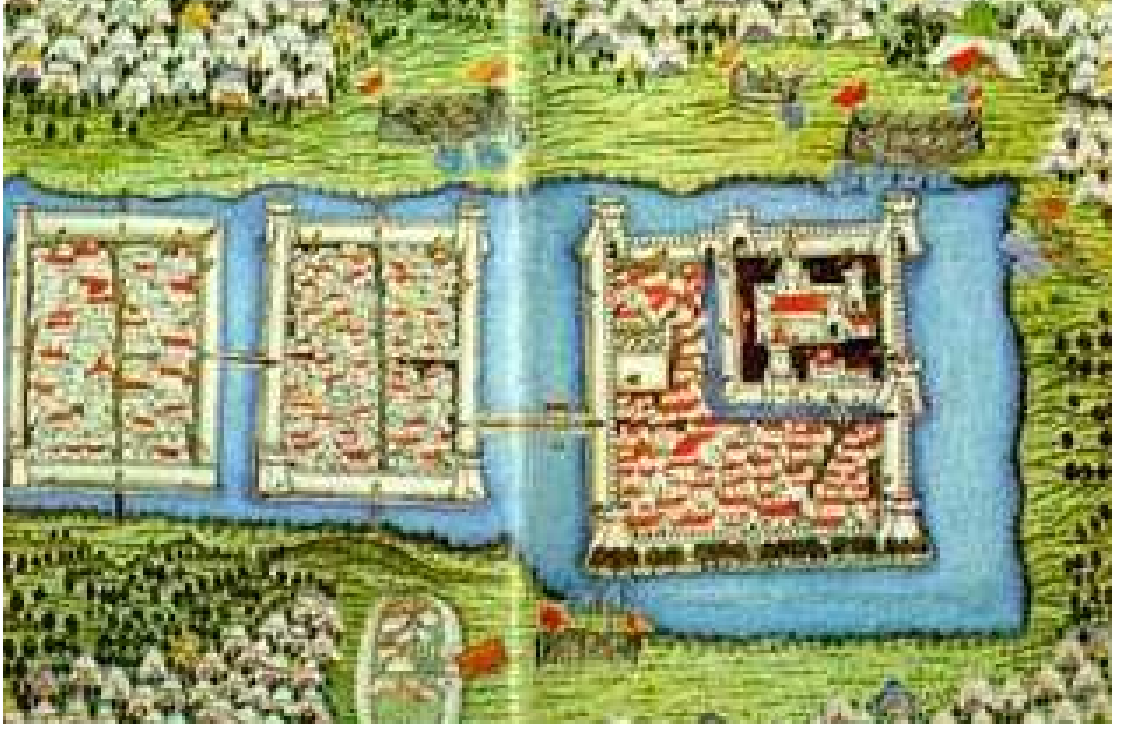
2.2.1.22. Erol Akyavaş (1932–1999)

Erol Akyavaş, Türkiye'nin yirminci yüzyıla yetiştirdiği ender sanatçılarımızdan biridir. Kendisini çağdaş yaşamın saldırıları karşısında, resim düzeylerinde inşa ettiği sur sistemleriyle savunuyor. Perspektif yolculuğunun tarihsel motif kaynaklarına yöneldiği geniş zaman menzillerinde bulunanlar da çoğunluk sur ve ordugâh nakışlarıdır.(RESİM:2.120.)¹¹⁸Matrakçı'nın kent ve kasabalarını tasvir eden menzil minyatür krokilerden başka gene Matrakçı'nın Süleymannâme yazmasında bulunan ordugâh tasvirlerine de göndermelerde bulunur. Her eski motifin çağdaş bir duyuşla bütünleştiği bu resimde Nasuh'un Süleymannâme yazmasının, çağdaş bir üslup olarak ustalıklı yansıtıldığı gerçeğini kabul etmek gerekir.(RESİM:2.121.)



Resim: 2. 120. Erol Akyavaş “Ordugâh”

¹¹⁸ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, s.266.



Resim: 2. 121. Sefer-i Zigetvar Matrakçı Nasuh



Resim: 2. 122. Matrakçı Nasuh Halep kenti



Resim: 2. 123. Matrakçı Nasuh ,Van –Erciş Kalesi



Resim: 2. 124. Erol AKYAVAŞ Tuval üzerine karışık teknik

Burada Matrakçı'nın çadır motiflerinden ve geometrik düzen anlayışından etkilenen sanatçı, geometrik öğeleri bir tür mekân oluşturmaya yönelmiştir. Ancak bununla da kalmayıp geometrik mekân örtüsünü aşarak daha serbest ve motif çeşitlemesine elverişli bir mekân boşluğu oluşturmuştur. Türk resminde İslami düşünce geleneğini tasavvufi bir yönelimle çalışmalarına aktaran Erol Akyavaş, Batı akılcılığı ile Doğulu dünya görüşü arasında kendine özgü bir sentez geliştiren nadir sanatçılardan. Figüratif çalışmaların yanı sıra soyut, ağırlıklı olarak da mimari formları kullandığı ve zaman zaman da geleneksel Türk minyatüründen esinlendiği çalışmalar gerçekleştiren Erol Akyavaş'ın resminde tasavvuf felsefesinin etkileri açıkça izlenir.

Eki nakışların ve bezemelerin anonim, ortak disiplininden, çağdaş bireyin kişisel ayırım tutkusuna sızan geometri, huzur ve sükûnetin geleneksel dayanağı olma işlevini, bu kez çağın yıldırıldığı bireyin sorunlarına çare olarak yeniden kanıtlamaktadır.¹¹⁹



Resim: 2. 125. Erol Akyavaş Miraçname Dizisinden

¹¹⁹ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, s.266.



Resim: 2. 126. Erol Akyavaş - Miraçname

Perspektifle ilgili her türden eğitim ve görgü deneyimi mekânın bir boşluk olarak kavrandığı tüm koşulları içerir, ama perspektif sorunu kültür ve inanç geleneklerinin ayrımlarıyla ilintili olduğundan yaklaşımların evrensel düzeydeki değişik görünümlerine yabancı kalınmamalıdır. Mekân boşluğunun göz ve zihin işbirliği içinde resimsel bir oluşum planında organize edilmesi, reel uzay boşluğuna ait değerler her yerde aynı olmasına karşın, inanılmaz bir çeşitlilik içinde karşımıza çıkar. Resmin kendine özgü bir dünya oluşturduğu savına oldukça iyi bir kanıttır bu.

Akyavaş'ın 1980'li yıllarda "Kiyam-i Saadet" adını verdiği çalışmalarında ise geometrik soyut formlar, mekân ilişkileri, Doğu'ya özgü kaligrafik öğeler, minyatürlere esinlenmiş motifler, bulut yumakları, renk etkisi ve yüzey beğenisiyle bir bütün içerisinde sunulmuştur. Büyük İslâm düşünürü ve bilgini Gazali'nin ünlü kitabı "Kimya-ül Saade"yi (Mutluluk Kimyası) akla getiren bu dizi, herhalde Akyavaş'ın mutluluğu Doğulu ve Batılı görsel öğelerin bileşiminde araştıran tutkusunu

ortaya koyar. Grafik özellikler içeren bu düzenleme eğilimi, Doğu'ya özgü motiflerin katkısıyla bir ölçüde dekoratif, etkili ama kendine özgü ve çağdaş bir resim evreni oluşturmaktadır.

Akyavaş'ın giderek minyatür peyzajlarının yorumuna yöneldiği, İslam dini temalarını yorumladığı Kerbela Vakası'nı anlatan “Kırmızı Kompozisyon” adlı resim Kâbe tasvirinin modernize edilmiş örneğidir.(RESİM:2.127.)



Resim: 2.127. Erol Akyavaş “Kırmızı Kompozisyon”

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 oluşturur. Yalnızca Doğu kültürü ya da İslam sanatının izleri değil, evrensel düzlemde insanlığı birleştirmeyi ve yan yana durmayı öneren din kültür ve felsefesine yönelerek, çok katmanlı ve derinlikli bir sanat anlayışı geliştirerek bu anlayışla yaptığı yapıtlarıyla hem Çağdaş Sanat'ın ufuklarına yerleşmiş, hem de çağımız sanatına Doğu-İslam sanatı zenginliğini kazandırmış olduğunu görmekteyiz.



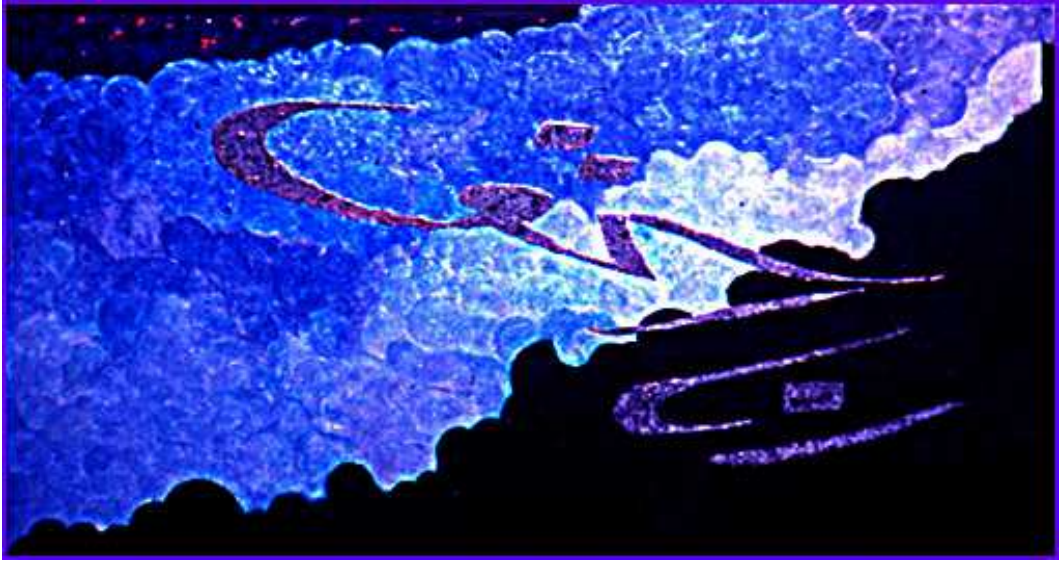
Resim: 2.128. Erol Akyavaş Kuşe Kâğıda Özel Baskı



Resim: 2.129. Erol Akyavaş “Kuşatma”

1999 yılında ölen Akyavaş’ın 1982 tarihli dev boyutlardaki (266x385 cm.) ‘Kuşatma’ Adlı tablosu için Sanat tarihi profesörü Jale Erzen Radikal gazetesine şu yorumu yapıyor; “Tarihi bir anıyı ince bir el işçiliği ve göz kamaştırıcı renklerle dile getirdiği bir resim. Akla, Barok ressamlarının, örneğin Rubens’in Mediciler için yaptığı görkemli Louvre tabloları geliyor. Ve bu resim beni, kuşbakışı, Çanakkale boğazında Fatih Boğazkesen’in karşı karşıya iki kalesini görmeye kışkırtıyor. Çanakkale’deki Kilitbahir ve Yassı Bahir’leri görenler bu resimde Kilitbahir’in çiçeğe benzeyen üçlü kurgusunu, Yassı Bahir’in kat kat yapısını hemen göreceklerdir. Resmin bir diğer özgünlüğü de perspektifin kuşbakışı kullanılışı. Kalelerin üstünden diplerini görüyoruz; yaklaştıkça bakış açımız farklılaşıyor, duvarlara, beden parçalarına farklı yönlerden bakıyoruz. Tarihe, geçmişe derinlemesine bakar gibi, Akyavaş’ın resmi zamanı ve mekânı tek bir anlatımda bütünleştiriyor.”¹²⁰(RESİM:2.129.)

¹²⁰ “Kuşatma 2.1 milyon liraya satıldı.”, *Radikal Gazetesi*, (8 Mart 2010), s.20.



Resim: 2.130. Erol Akyavaş ‘Enel Hak’ 1987

Akyavaş, Almanya'nın Berlin şehrinde, 1990 yılında, Gegenwart-Ewigkeit müzesinde açılan ve tüm yirminci yüzyıla damgasını vuran, dünya çapındaki altmış yedi sanatçının katıldığı sergide yer aldı. Picasso, Dali, Giacometti, Francis Bacon, Motherwell gibi sanatçıların da yapıtlarının yer aldığı bu üst düzeydeki büyük sergide, Akyavaş, "Fihi Ma Fih", yeni Türkçe karşılığı olan "İçindeki İçinde" enstalasyonu ile Türkiye'yi temsil etti. Üçü bir arada ve dikey kaideler üzerine yerleştirilen dışa dönük-hafif bombeli pleksiglass üzerine altın varakla her birine ince ince işlenmiş ve kompoze edilmiş İslamiyet, Hristiyanlık ve Yahudilik sembolleri, içten yansıtılan ışıkla, bu üç dinin bir arada durabileceğine çarpıcı bir gönderme yapıyor. Aynı zamanda, "Fihi Ma Fih" in dördüncü boyutu olan ve bu üç kaidenin arkasına diyagonal ve daha yukarıdan yerleştirilen, ortasında yeşil dikey bir ışığın yandığı soyut resim ise; bu üç dinin bir araya gelmesiyle ışığa, insanlığın Sırat köprüsü sınavını geçeceğini ve dolayısıyla gelecekle bir köprü kuracağı ile ilgili çağrışımları canlandırıyor. Dördüncü parçanın dokusu; hem modern soyut sanatın, Pollack' in resimlerinin dokusunu anımsatmasıyla, teknik olarak Batı sanatına referans verirken, aynı zamanda Osmanlı sanatının, zengin soyut bezeme yapısını da yeşil ışığın dokusunda birleştiriyor.¹²¹(RESİM:2.130.)

¹²¹“ Erol Akyavaş ve Sanat Anlayışı”, Erişim:18 Mart 2010,<http://webcache.googleusercontent.com.tr>.

2.2.1.23 Burhan Doğançay (1929-)

1929 yılında, tanınmış ressam ve harita subayı Adil Doğançay'ın oğlu olarak dünyaya geldi. Sanat eğitimi ilk olarak babasından ve tanınmış ressam Arif Kaptan'dan aldı. Babasının teşvikiyle başlayan resim çalışmaları, Ankara Üniversitesi'nde aldığı hukuk eğitiminin ve 1955'te Paris'te bitirdiği ekonomi doktorasının önüne geçerek sanat serüveninin başlangıcı oldu. Bir yandan akademik eğitimi devam ederken, diğer yandan resim çalışmalarını hiç aksatmadan sürdürdü. Paris'teki öğrencilik yıllarında La Grande Chaumiere'de resim çalışmalarına katıldı. Doktorasını bitirip Ankara'ya döndüğünde Sanat Sevenler Kulübü'nde babasıyla ortak sergiler açtı. 1961'de 22. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne beş resminkabul edildi. 1962 yılında New York'a gitti. 1964 yılında Guggenheim müzesi müdürü Thomas Messer'in sanatçının yapıtlarından birini müze koleksiyonuna alması, sanatçının bu zorlu mücadeleden galip geleceğine olan inancını daha da pekiştirdi. New York duvarlarıyla başlayacak önemli esin kaynağı olan "Duvarlar" serisine de aynı yıllarda başladı. Çünkü duvarlar, hızla geçip giden yaşamın ardında kalan "her şey" i yansıtıyordu. 1975 yılında buradan yola çıkan sanatçı, 114 ülkeyi kapsayacak olan "Dünya Duvarları" fotoğraf projesine başladı. 1982'de bu projenin ürünlerini, Paris'te Georges Pompidou da "Fısıldayan Duvarlar" adı altında ilk kez sergiledi. 1983'te Fransa'nın ünlü halı merkezi Aubusson'dan sanatçının tasarımları duvar halısı olarak dokunmaya başlandı. 1986'da büyük bir onarım geçiren Brooklyn Köprüsü'nün 19 adet büyük boy fotoğrafı New York kentinin 100.yıl kutlamalarında (1998) JFK Uluslararası Havaalanı'nda iki yıla yakın bir süre sergilendi. Daha sonra bu fotoğraflar "Walls of the World" adı altında kitap olarak yayınlandı. 2001 yılında Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı desteği ile ilk Retrospektif Sergisi'ni İstanbul Dolmabahçe Sarayı'nda gerçekleştirdi. 2003 Haziran ayında sanatçının, "Hat Sanatına Saygı" isimli çalışması Brüksel'deki yeni Avrupa Parlamentosu binasına asıldı.¹²²

Sanatımızın modernleşme süreci içindeki önemli yerini Wall- painting ve Shadow Sculpture adı verilen resim ve heykel çalışmalarıyla kazanmış bulunan Burhan Doğançay da yaşamını bu ülkeye bağlamıştır. Burhan Doğançay'ın kentlerdeki

¹²² "Burhan Doğançay hakkında ansiklopedik bilgi", Erişim: 07 Nisan 2010
<http://ansiklopedi.bibilgi.com.tr>.

duvarları kaplayan afiş, kazıntı, çizim ve benzerlerinden esinlenen yüzeysel yaklaşımı, yırtılmış kâğıt kıvrımları ardında saklanıp duran bir derinlik araştırmasıyla da bütünleşir.¹²³

Burhan Doğançay 'ın temelde eski hat kaligrafisine dayanan bir yöneme bağlı olduğu bilinmektedir. Düz siyah ya da düz beyaz zemin üzerinde devingen bir kaligrafik düzen oluşturan renk kıvrımları yüzünden dışarı taşma eğilimleriyle sanatçının heykel çalışmalarına öncülük etmişlerdir. Doğançay'ın giderek zeminde siyah ve beyazdan öte bazı renk uygulamalarını gerçekleştirmesi, gelişim mantığının bir evresi olarak anlam kazanmıştır.¹²⁴



Resim: 2.131. Burhan Doğançay akrilik çalışması 1978

¹²³ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, s.78.

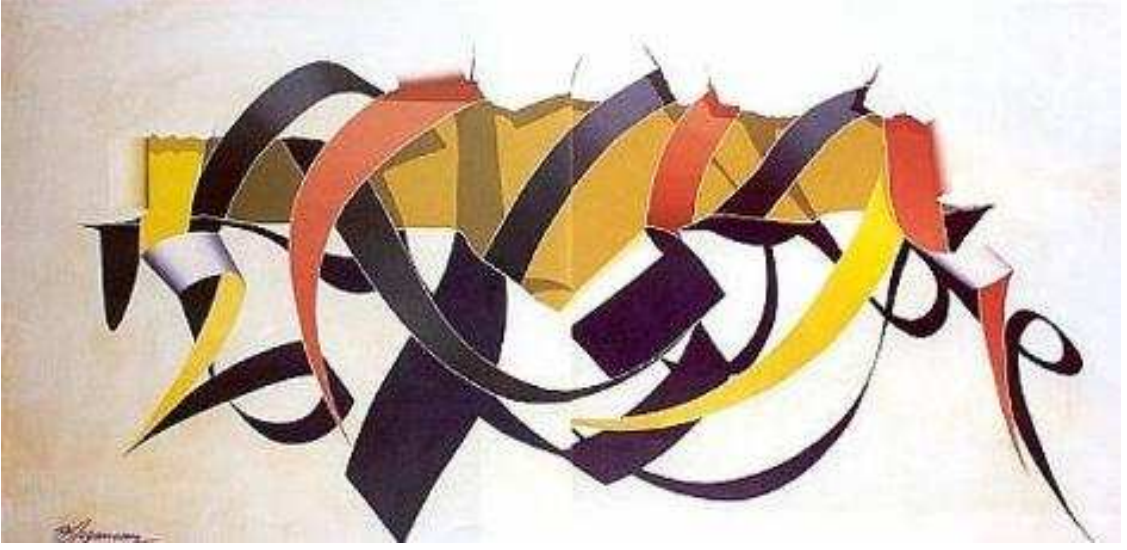
¹²⁴ Sezer Tansuğ, *Age.*, s:79.



Resim: 2. 132. Burhan Doğançay "Kompozisyon" 1984



Resim:2.133. VaV HARFİ hat sanatını temsil eder



Resim: 2.134. Burhan Doğançay "Kurdele Serisinden", imzalı kâğıt üzeri guaş boya. 74x54 cm.



Resim: 2.135. Hat yazısından örnek



Resim: 2.136. Burhan Doğançay 'Kompozisyon'



Resim: 2.137. Burhan Doğançay ‘‘Kompozisyon’’1984

2.2.1.24 Oya Zaim Katoğlu (1940)

Babası Turgut Zaim'in desteğiyle 1960'lı yılların başında resim çalışmalarına yoğunlaşan sanatçı, babasının yoreselci ve özgün sanat anlayışından etkilenerek, Anadolu insanı ve içinde yaşadığı çevresel motifleri, titiz bir sanat işçiliğiyle tablolarına yansıtmaya başlar.

Kendine özgü geleneksel bir tarz belirleyerek geleneksel Türk minyatürünü ağdaş Türk resmine taşımayı başaran sanatçı kimliğiyle tanınır.

Oya Katoğlu'nun resmi, bütün değişikliklerine rağmen, geleneksel Türk Minyatür resmiyle akrabalık gösteriyor. Onun resimleri de aynı şekilde naif bir kökene dayanmakta. Eşyaların, derinlik olmaksızın birbirlerinden ayırt edilmesi, düz yüzeyle ve perspektifsizlik, onun resim anlayışının değişmeyen, ortak özellikleridir.¹²⁵

Resimlerinde Türk şehirlerinin eski geleneksel mimariler içinde insanların günlük hayatlarını, ,düğün, doğum, ölüm gibi nedenlerle yapılan geleneksel törenlerini, dini bayramları ele aldığı konularla da minyatüre yakınlığı görülür.

Türk toplumunun geleneksel yaşama biçimleri, eski kent mimarisinin zengin görünümü , "naif" bir çizgi ile gerçekçi figür biçimlerinin, resimlerinde birleştiği görülmektedir. İnsanlar toplumsal hayattaki durumlarıyla resimlerinde yer alır. "Karpuz Sergisi" adlı resimde bir pazar yerinde grup olarak; anne ve çocukları, Pazar gezintisi yapan insanlar bütün resimsel unsurlarla, detay zenginliği göze çarpar. İnsanların üzerindeki her bir elbise ayrı bir desen ve ayrı bir renkte minyatürlerde olduğu gibi ince detaycı bir işçiliğe bürünür.(RESİM:2.139.)

Oya Katoğlu, küçük boyutlu resimlerin yanı sıra büyük yağlıboya tuvalleri tercih etmekte, minyatürcülerin kâğıt üzerine yaptıkları boyanın yerine bunları kullanmaktadır. Konu bakımından da yakınlık vardır.

¹²⁵ Elle Zimmer, "Oya Katoğlu'nun Yeni Bir Uluslar Arası Başarısı", *Milliyet Sanat Dergisi*, Mayıs, 1974, s.15.



Resim: 2.138 Oya Zaim'' Eski Hamam Eski Tas''



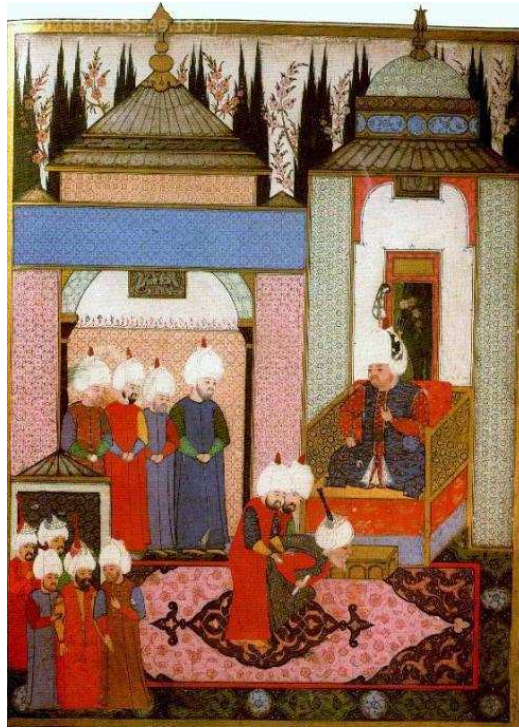
Resim:2.139. Oya Zaim Katoğlu Karpuz Sergisi. 30x40cm. Tuval üzerine yağlı boya. Özel koleksiyon



Resim: 2.140. Oya Zaim Katoğlu Oya Katoğlu. Bursa'dan. 55x80cm. Tuval üzerine yağlı boya. Özel koleksiyon



Resim: 2.141. Oya Zaim Katoğlu tuval üzerine yağlı boya



Resim: 2.142 Nakkaş Osman Nüzhet-el-ekber der-Sefer-i Zigetvar

2.2.1.25 Süleyman Saim Tekcan (1940)

Süleyman Saim Tekcan yoğun sanatsal üretimiyle, eğitimciliğiyle ve Türkiye’de özgün baskı resmin gelişimine katkılarıyla Türk sanat ortamında önemli yere sahip bir sanatçıdır.

Bugün 45 yıllık sanat yaşamını ardında bırakan Süleyman Saim Tekcan belleklerde özgün baskılarıyla yer etmiş olmasına karşın bu uzun sanatsal yaratım sürecinde desen, yağlı boya, suluboya ve bronz heykeller yapmıştır. Süleyman Saim Tekcan çalışmalarında deneye öncelik tanıyan bir sanatçıdır ve özgün baskı alanında kendine özgü bir teknik geliştirmiştir.

Sanatçı yapıtlarına yaşadığı çevreden, doğadan, Anadolu uygarlıklarından ve Osmanlı sanatından kaynaklanan biçimlerle bir kimlik kazandırmış, ancak onları evrensel sanat ölçütleri içinde ifade etmiştir.

Yalın geometrik kurgusuyla mimari, zengin renk ve kompozisyon düzeniyle minyatür, dinamik çizgileriyle hat sanatı sanatçılara yeni yaratı olanakları sağlamıştır.

Süleyman Saim Tekcan ilk baskı atölyesini 1974 yılında Kuyubaşı Aralık Sokak'ta kurarak, kendi baskılarını üretmeye başlamıştır. Bu atölyeyi ilk kurduğunda, Tekcan sadece kendi gravür ve serigrafi çoğaltmalarını yapmayı amaçlamış ve atölyenin gravür presi, serigrafi makinesi ve kurutma rafları gibi tüm makine donanımını, Almanya'dan getirdiği örnek projeleri uygulayarak kendisi yapmıştır. Türkiye'de özgün baskı üretimi için gerekli donanımın olmadığı bir dönemde, kendi tasarladığı preslerle baskı üretimine geçen atölyesini diğer sanatçılara da açmıştır. Atölyenin ilk özgün baskı yapan sanatçısı Nurullah Berk olmuştur. Daha sonra sırasıyla Gündüz Gölönü, Ferruh Başağa, Neşet Günel baskılarını gerçekleştirmişlerdir. Atölye 1974'ten 1977'nin ikinci yarısına kadar çalışmalarını Kuyubaşı'nda sürdürmüştür. Ancak daha geniş bir mekâna ihtiyaç duyulmuş ve atölye 1977 Haziranında Söğütluçeşme Derici Zeynel Sokak'taki yerine taşınmıştır. Burası kısa zamanda sadece bir baskı atölyesi olmaktan çıkıp, sıcak atmosferi ile sanatçıların uğrak yeri olan, sanat sohbetleri ile dolu bir buluşma mekânı haline gelmiştir. Cihat Burak, Avni Arbaş, Emin Barın, Nedim Günsur, Elif Naci, Zühtü Müridoğlu, Semih Balcıoğlu, Ali Teoman Germaner, Devrim Erbil, Mehmet Güteryüz, Özer Kabaş, Eren Eyüboğlu, Veysel Erüstün gibi sanatçılar bu atölyede bir yandan iş üretmişler, bir yandan da sanatsal sohbet toplantıları yaparak bu özel mekânın oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Atölyenin müdavimleri arasında

Şahap Balcıoğlu, Aziz Nesin, Bertan Onaran, Malik Aksel, Turhan Selçuk, Mehmet Ali Aybar, Hamit Kınaytürk gibi isimleri saymak mümkündür.¹²⁶

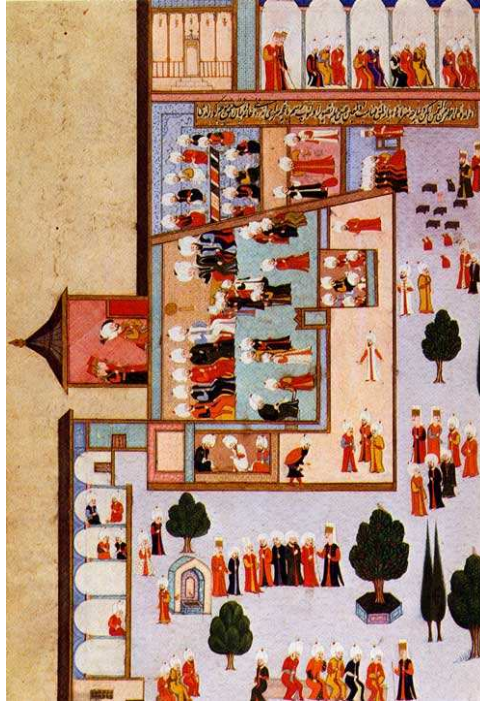


Resim: 2.143. Süleyman Saim Tekcan- Tuval üzerine yağlıboya

¹²⁶ “Süleyman Sim Tekcan”, Erişim: 07 Nisan 2010, <http://suleymansaimtekcan.com.tr>.



Resim: 2.144. Süleyman Saim Tekcan- Tuval üzerine yağlıboya



Resim: 2.145. Nakkaş Osman “Şehinşehname” minyatüründen

2.2.1.26. Mustafa Ata(1945)

Güzel Sanatlar Akademisi Adnan Çoker atölyesini bitiren(1970), genellikle ekspresyonist anlayışta çalışan; cami âlemleri ile eski hat sanatımıza ilgi duyan bir araştırma dönemi içinde bulunan Ata'nın resimlerinde, büyük yer tutan boşluklar arasında mekanik bir düzenleme ve toplumdaki etkilenen bir dağınıklık görülüyor. Daha çok gri tonlar seçen sanatçı, küçük parçalı ışıklarla saki geleceğin umudunu duyurmak istemektedir.¹²⁷

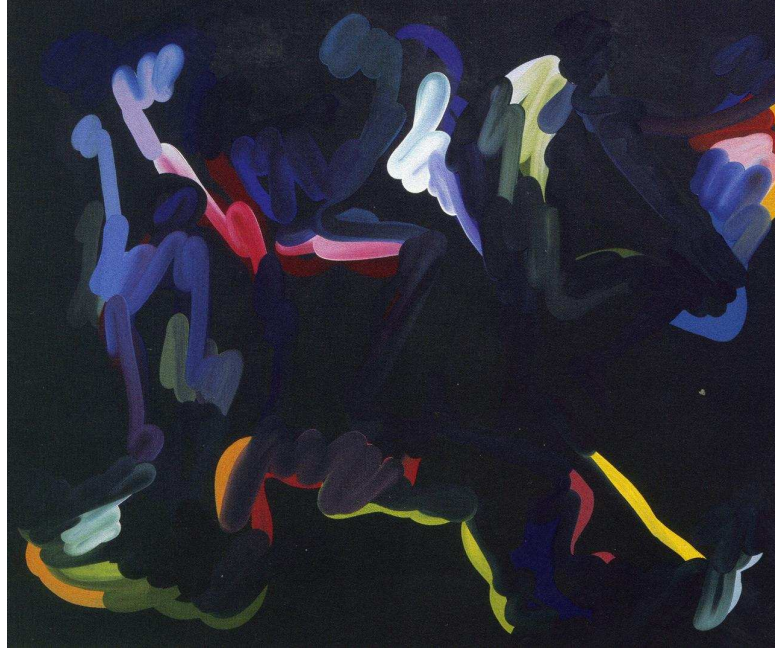


Resim: 2.146. Mustafa Ata Tuval üzerine karışık teknik

Sanat dünyasında önemli bir yere sahip olan ve dinamizm yüklü resimlerini kontrast renklerle tablolarına ustalıkla yansıtan ünlü ressam Mustafa Ata, başlangıçtan beri “insan” figürünü resimlerinin temelinde oturtan, insan konusuyla yola çıkan bir ressamdır. İlk resimlerinde durağan, düşünceli gözükken insanların giderek hareketlenen

¹²⁷ “Renkçi ve Dışavurumcu Usta Bir Ressam: Mustafa Ata”,
www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1...

eğilen, bükülen bu insanlarda el, ayak, göz burun gibi uzuvlar kaybolur ve nesnel dünyanın ötesindeymiş gibi görünürler.



Resim: 2.147. Mustafa Ata Figürlü Kompozisyon



Resim: 2. 148. Mustafa Ata Figürlü Kompozisyon

2.2.1.27 Fahir Aksoy (1917- 2008)

1916 yılında İstanbul'da doğdu. Çalışma yaşamına gazetecilikle başladı (1935). Birçok gazete ve dergide sanat konularında inceleme, deneme, öykü, eleştiri ve röportaj dallarında muhabirlik ve yazarlık yaptı. 1947'de siyasi bir gazete, 1974'te kültür ve sanat konularını içeren Köken adlı bir dergi yayınladı. Halk sanatı, Mevlevi sanatı, Bektaşî sanatı üzerine televizyon için üç filmin metnini yazdı, danışmanlığını yaptı. Ayrıca 6 tane belgesel film çekti. Kürdün Meyhanesi adlı bu yeni kitabından önce sanatla ilgili dört kitabı yayımlandı: Sanatta Batı Öykünmeciliği ve Üç Yazarla Tartışma, Türk Resminde Değişme ve Yenileşme, Hacıbektaş Veli Yaşamı ve Sanata Yaklaşımı, Naif Sanat ve Türk Naifleri. Ayrıca yurt içinde ve dışında 120 resim sergisi düzenledi.¹²⁸

Herhangi bir okul akım ya da eğitim kapsamına girmeyen Fahir Aksoy'un resimleri, daha çok halk resimlerine ve naif resimlere ilişkin değerler taşır. Gerçekten, halk ressamlarına özgü gösterişsiz anlatım, gördüğünü ve yaşadığını katışıksız bir dille yansıtmaya çabası, yaşama coşku ölçüsünde bağlılık, geliştirilmemiş saf bir yalnızlık Fahir Aksoy'un resimlerinin başlıca karakteridir. Türk resminin batı kökenli etkileri karşısında kimliğini ve kişiliğini koruması gerektiğini savunan sanatçı çözümlerden birinin bu tür yalnızlık olduğuna inanmakta, bu açıdan kuram saplantılarının dışında kalmaya özen göstermekte ve zorlamasız bir resim türünün savunuculuğunu yapmaktadır.¹²⁹

Yazar Hilmi Yavuz, Fahri Aksoy ile yaşadığı bir anıyı şöyle anlatıyor; Ben Londra'dan döndükten sonra da Babî'li'de Fahir ağabeyle birkaç defa karşılaştık. Ahmet Emin Yalman'ın, o benim için gençlik yıllarımın hatıralarını saklayan 'Vatan' gazetesi yoktu. Fahir ağabey de, ünlü bir naif ressamdı artık. 1970 yazında Büyükkada'ya, o zamanki eşimin annesinin yazlık evine yemeğe davet etmiştim. Yurdanur Salman'la birlikte geldiklerinde onları iskelede karşılar karşılamaz, Fahir ağabeyin ilk sözü, 'Perde pilav var mı, Perde pilav?' diye sormak olmuştu... İki yıl sonra, o sırada çalıştığım yayınevime ansızın çıkageldi. Büyük bir projeyi gerçekleştirdiğini söylüyor ve Matrakçı Nasuh'un 'Derbeyan-ı Menazır-ı Sefer-i Irakeyn' adlı minyatür albümünü, kısa metrajlı belgesel bir film olarak çektiğinden söz ediyordu. Senaryoyu yazmıştı, ama bir de İngilizce bir kopya hazırlamak amacındaydı. Senaryoyu bana verdi ve İngilizceye çevirmemi rica etti. Sadece çevirmekle kalmadım, o metni film için ayrıca ben

¹²⁸“ Fahir Aksoy - İstanbul Art Fair 2003”, Erişim: 17 Nisan 2010, <http://www.cakinberk.com.tr>.

¹²⁹ Gelişim Hachette, Age., s.81-82.

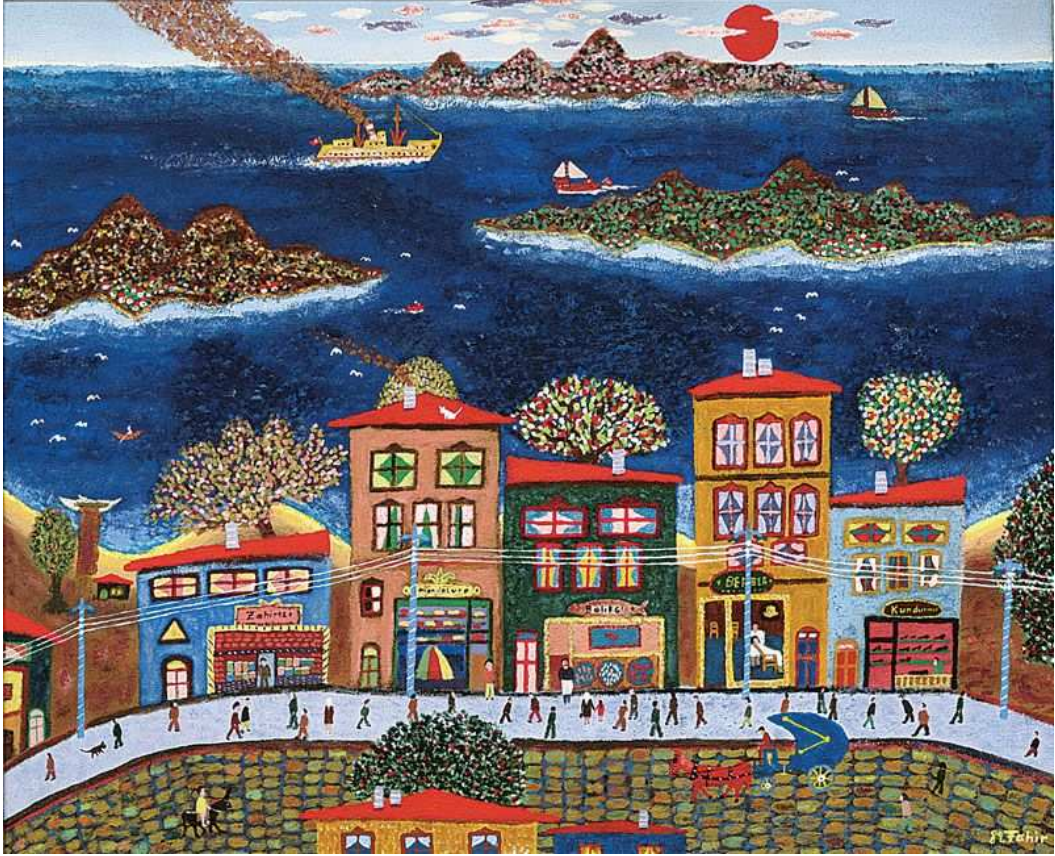
okudum.(Merak ediyorum: Acaba bu film, Fahir ağabeyin terekesi arasında mıdır? Eğer orda yoksa nerededir?) Filmin İngilizce versiyonunu, yabancı TV şirketlerine pazarlamaya niyet etti, hatta birileriyle teması da oldu. Ama sanırım, bir sonuç vermedi.¹³⁰



Resim: 2. 149. Fahir Aksoy 2003 - 40x50 - Boğaz Manzarası

Resimlerinde; perspektif olmayan, yüzeyle bağlı, saf renge duyulan ilgi, ince titiz ve ayrıntı bir işçilikle minyatüre yakın bu özelliklerin 1950'lerden başlayarak Aksoy'u kuşatmış olduğu görünmektedir.

¹³⁰ Hilmi YAVUZ, "Fahir Aksoy için (2)", *Zaman Gazetesi*, (03 Mayıs 2010), s.9.



Resim:2.150. Fahir Aksoy ‘‘Adalar ve Evler

Fahir Aksoy’un çalışmalarında Matrakçı Nasuh’un kuşbakışı ele aldığı minyatürlerin etkilerini görmek mümkündür. Yazar Hilmi Yavuz’un da anlattığı üzere Aksoy’un düzenlediği Matrakçı Nasuh’un 'Derbeyan-ı Menazır-ı Sefer-i İrakeyn' adlı minyatür albümün resimlerine yansımasında bir bağlantı kurmak mümkündür.(RESİM: 2.151.)



Resim: 2.151 Matrakçı Nasuh “ Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i ”



Resim: 2.152. Fahir Aksoy İstanbul Art Fair 2003

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Sanat her zaman toplumsal değişimlerin etkisinde kalmakta ve sanatçı da buna bağlı olarak eserlerini çağının özelliklerini yansıtarak oluşturmaktadır.

Yüzyıllar boyunca Türk milletinin köklü geniş bir tarihi ve kültürü, bunlarla beraber kendine has zengin bir sanatı olmuştur. İslam öncesi ve İslam sonrası olmak üzere iki devrede incelediğimiz Geleneksel Türk Sanatımızın ilk devresine ait motiflerin; milli kültürümüzle yoğrulduğu ve geliştiği, İslamiyet'in kabulüyle beraber, İslam motiflerinin benimsendiği, bunun yanında İslamiyet'ten önceki sanat geleneklerinin de terk edilmediği görülmektedir.

Türk sanatlarımıza genel olarak baktığımızda kullanılan motiflerin ahenk ve uyum içinde, tüm yüzeyi tamamen kapladığı buna rağmen motiflerin kompozisyonda kontrastlar yoluyla en iyi etkinin verilmeye çalışıldığını görürüz.

Bilindiği üzere tarihin erken dönemlerinden günümüze kadar süregelen Geleneksel Türk sanatları, bu uzun sürecin birikimlerine bağlı olarak, giderek çeşitlilik göstermiş ve zengin bir arşiv ve tarihi kaynak oluşturmuştur. Orta Asya'dan başlayıp batıya doğru yayılan uzun bir zaman dilimi içinde ele geçen bulgular, halk sanatları arasında önemli değerler taşımaktadır. "Halisından kilimine, heybesinden günlük kullanılan eşyasına kadar, hemen her alanı kapsayan süsleme ve el sanatları örnekleri insanın doğayla olan ilişkisinin yansıması şeklinde ortaya çıkmış, bu yansımalar; sade, yalın, geometrik bitkisel biçimlerde, mükemmel bir renk armonisi şeklinde olmuştur. Geniş coğrafyanın renkli ilkbahar çiçekleri, hayvanları ve diğer nesnelere resimsel stilizasyonlar olarak yansır. Bu motifler Anadolu insanının, ruh derinliklerinde yoğrulan özlemlerin, sevdaların acı ve kederlerin görsel anlatımları olur.

Türk Resim Sanatı günümüze gelene dek çok çeşitli değişikliklere uğrar ve şekillenir. Geleneksel kültür, Türk resmi üzerinde her dönemde mevcut olur. Günümüz sanatçısına kaynaklık eden geleneksel değerler (minyatürler, yazı levhaları, tezhip ve kaligrafiler) de hâkim olan düzen ve olağanüstü renk armonileri, Çağdaş Resim Sanatımızda yeniden yapılandırılarak ressamlarımıza vazgeçilmez kaynak oluştururlar.

Günümüzde sanatçılar hem batılı anlayışları kabul etmekte, hem de kendilerine özgü sanat kişiliklerini geliştirmeye çalışmaktadırlar. Buradan hareketle dönemin bazı sanatçıları minyatür sanatına ve diğer geleneksel sanatlara ilgi duymaktadırlar. Burada iki nokta dikkat çekmektedir; Birinci nokta geçmiş kuşakların birikimlerinden

faydalanılması gerektiği, ikincisi ise, Türk Resminin Dünya Sanatı'ndan bağımsız olarak varlık bulamamasıdır. Ayrıca 21.yy.a girerken sanatçıların diğer ülke sanatlarından bağımsız bir gelişme göstermesi imkânsız görünmektedir.

Çağdaş Türk resminin geleneksel sanatlardan yola çıkarak evrensel değerlere ulaşabileceği görüşünü özverili bir şekilde dile getiren sanatçılarımız arasında başta Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu insanını konu olarak yorumladığı resimleriyle, minyatür sanatından esinleri tuvaline taşıyan Turgut Zaim ilk sanatçılar olarak dikkati çekerler. Hatta 1946 yılında onun düşünceleri doğrultusunda yetişen bir grup öğrenci, 10'lar Grubu etrafında birleşerek geleneksel sanatlarımızı Batı tekniği ile yorumlama yoluna giderler.

Geleneksel Türk Sanatımız içinde yer alan minyatürden yararlanarak bu eşsiz sanatın kompozisyon, renk, perspektif, renk ve leke gibi plastik unsurlarını tuvallerine taşıyarak yeni yorumlara ulaştıran diğer sanatçılarımız arasında; Cevat Dereli, Nedim Günsur, Mehmet Pesen, Nuri Abaç, Dinçer Erimez, Devrim Erbil, Gül Derman, Cemal Tollu, Nuri İyem, Şükriye Dikmen, Erol Akyavaş, Oya Zaim Katoğlu, Süleyman Tekcan, Fahir Aksoy yer almaktadır.

Hat yazısını kullanarak resimlerinde soyut ifadelerle giden Elif Naci, Abidin Elderoğlu, Sabri Berkel, Ömer Uluç, Adnan Çoker, Maide Arel, Şemsi Arel, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Mustafa ve yeni kuşaktan daha birçok sanatçı Geleneksel Türk Sanatlarımızı, Çağdaş Türk Resminde yaşatmayı kendilerine hedef almışlardır.

Bu bağlamda yapılan araştırma sonucunda, Geleneksel Türk Sanatlarından minyatür ve hattın, sanat alanına yansıtılma çabalarının yanında tezhip sanatının Çağdaş Türk Sanatçıları tarafından yeterince ele alınmadığı görülmektedir. Tezhip sanatını resimlerine yansıtan Çağdaş Türk Ressamlarımız arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel ve Dinçer Erimez'i sayabiliriz.

Kompozisyon, biçim, motif, renk açısından, dönemlerine ait süsleme disiplinleriyle, tekniğine göre bazen farklılıklar, kimi zaman da benzerlikler gösteren, zengin bir sözlük oluşturacak motif çeşitliliği içinde sunulan geleneksel sanatlarımızdan tezhip, hat ve minyatürün, çağdaş resim sanatının kimi örneklerinin motif ve kompozisyonlarıyla ve bazı özellikleriyle, benzer nitelikler gösterdiği, incelenen örneklere dayanılarak söylenebilir. Bu durumda bu sanat dallarının bazı dönemlerde

birbirini etkilediğini, benzer form ve bezemelerin kullanıldığını, benzer düzenlemelere gidildiği sonucunu ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki; Geleneksel sanatlarımızın, yüzyılların birikimi ve deneyimi sonucunda oluşturduğu kendine özgü kuralları, günümüz sanatçılarınca özümsemeli ve çağımız sanatıyla özdeşleştirilmelidir. Bu da Türk Sanatımızı ölümsüzleştirecek, kütürtümüzün ileriki nesillere taşınmasında büyük katkı sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

- Akbaş, Muhsine, Vesile Öztekin, Ülker Tansı ve Mükerrerem Taşkapılıoğlu, *Tezhip Sanatında Tığ*, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1991.
- Ana Britannica*, “Cemal Tollu”, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 1987, cilt:21.
- Ana Britannica*, “Nurullah Berk”, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 1987, cilt:13.
- Arseven, C.Esad, “Tezhip”, *Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul, 1983, cilt:4.
- Aslanapa, Oktay, *Türk Sanatı El Kitabı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1993.
- Bek, Güler, “Çağdaş Türk Sanatında Ulusallık / Evrensellik Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar”, *SDÜ. Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17, (Mayıs 2008).
- Atan, Ahmet, “Sanatta Özgürlük ve Özgünlük”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, 43, (Mart/Nisan 2000).
- Berk, Nurullah, “Sanat Sorunları: Resim Üstüne Tartışma”, *Varlık Dergisi*, (Aralık 1973).
- , Turanî A., *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı*, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1980.
- Binark, İsmet, *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*, Kazan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları, Ankara, 1975.
- Boydaş, Nihat, *Ta’lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, M.E.B., İstanbul, 1994.
- Cezar, Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İş Bank. Yayınları, İstanbul, 1971.
- Çağman, Filiz, “Ehli Hiref”, *Türkiyemiz Dergisi*, 54, (Şubat 1998).
- Çelebi, Hasan, *Hattın Çelebisi*, Tarih ve Tabiat Vakfı (TATAV) Yayınları, İstanbul, 2003.
- Demiriz, Yıldız, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I. Erken Devri (1300–1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınevi, İstanbul, 1979.
- Derman, Çiçek, *Osmanlı Tezhibine Çağdaş Bir Bakış*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2007.
- Derman, M.Uğur, *Hat Sanatında Türklerin Yeri, İslâm Sanatında Türkler*, Y.K.B.K. Yayınları, İstanbul, 1976.

- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “Bedri Rahmi Eyüboğlu”, YEM Yayınevi, İstanbul, 1997, cilt:2.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “Türk Ressamlar”, YEM Yayıncılık, İstanbul, 1997, cilt:3.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “Ömer Uluç”, YEM Yayınevi, İstanbul, 1998, cilt:3.
- Elmas, Hüseyin, “Türk Resminin Ustaları”, *Anadolu Manşet Gazetesi*, (08 Nisan 2004).
- , “Türk Resminin Ustaları”, *Anadolu Manşet Gazetesi*, (15 Nisan 2004).
- Erol, Turan, “Nurullah Berk Üstüne”, *Boyut Dergisi*, 12, (Nisan 1982).
- Esiner, Mine, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul, 1985.
- Eyüboğlu, B.Rahmi, *Resme Başlarken*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1986.
- Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi*, “ Nurullah Berk”, Sabah Yayınları, İstanbul, 1993, (cilt:2).
- Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi*, “Ömer Uluç”, Sabah Yayınları, İstanbul, 1993, cilt:12.
- Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi*, “ Turgut Zaim”, Sabah Yayınları, İstanbul, 1993, cilt:12.
- Giray, Kıymet, “Cevat Dereli ve Cemal Tollu'nun Sanatında Kesişen ve Ayrılan Özellikler", *Kültür ve Sanat*, Sayı:13, (Mart 1992), s.53-65.
- Gültekin, Günay, *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*, Ajans-Türk Matbaacılık A.Ş., Ankara, 1992.
- Günay, K. Zeynep ve A. Nihan, *Osmanlı Süsleme Sanatı*, Sfn Yayınları, İstanbul, 1985.
- Çelebi, Hasan, *Hat Sanatı*, Tarih ve Tabiat Vakfı (TATAV) Yayınları, 2003.
- İpşiroğlu, M.Şevket, *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1975.
- İslimyeli, Nüzhet, *Asker Ressamlar*, Doğu Ltd. Şti., Ankara, 1965.
- , *Türk Plastik Sanatçıları*, Ankara Sanat Yayınları, Ankara, 1967, cilt:1.
- Keskiner, Cahide, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler Hata-i*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000.
- Kıyılı, Yücel, “Nuri İyem: Amacım Resmi Halka Sevdirmek, Benimsetmektir. Diyor”, *Yeni Ortam Gazetesi*, (12 Nisan 1973).
- Kıyıcı, Gözde, “Tezhip Nedir”, *Türk İslam Sanatları Hat Dergisi*, 21, (Mart 2008).

- ‘‘KuŒatma' 2.1 milyon liraya satıldı.’’, *Radikal Gazetesi* , (8 Mart 2010),
 Ozanoğlu, G. Sönmez, ‘‘Œeker Ahmet PaŒa ve Türkiye’de İlk Resim Serginin 110.Yılı’’,
Boyut Dergisi, 13, (Mayıs, 1983).
- Özen, Numan, *ÇađdaŒ Türk Reminde Minyatürün İzdüŒümleri*, (YayımlanmamıŒ
 Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum,
 1997.
- Özgergin, M. Kemal, ‘‘Temürlü Sanatına Ait Eski Bir Belge, Tebrizli Cafer'in Bir
 Arzı’’, *Sanat Tarihi Yıllığı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat
 Tarihi Enstitüsü, 1974.
- Özsezgin, Kaya, *Cumhuriyet'in 75. yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür
 Yayınları, İstanbul, 1998.
- Pakalın, M. Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1983.
- Renda Günsel, Erol, T., *GeçmiŒten Günümüze ÇađdaŒ Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat
 Yay., İstanbul, 1980.
- Serin, Muhittin, *Hat Sanatı ve MeŒhur Hattatlar*, Kubbealtı NeŒriyatı Yayınevi,
 İstanbul, 2003.
- Sena, Ongun Cemil, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1971.
- Œengül, Z. Meral, *100 Türk Motifi*, Geçit Kitabevi, İstanbul, 1990.
- Tansuğ, Sezer, *ÇađdaŒ Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi, (2.Basım), İstanbul, 1986.
 -----, *ÇađdaŒ Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, (3. Basım), İstanbul, 1993.
 -----, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.
 -----, ‘‘Türk Resim ve Heykel Sanatı’’, *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*,
 Görsel Yayılar, İstanbul, 1982, cilt:6.
- Théma Larousse*, "D Grubu", İstanbul, 1994, cilt:6.
- Tunalı, İsmail, ‘‘Tarihsel DeđiŒme ve Süreklilik’’, *Cumhuriyet Gazetesi*, (21 Ekim
 1973).
- Ülker, Muammer, *BaŒlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı*, Kültür Yayınları,
 Ankara, 1987.
- Yavuz, Hilmi, ‘‘Fahir Aksoy için (2) ’’, *Zaman Gazetesi*, (03 Mayıs 2010).
- Yazır, Ragıp, ‘‘Minyatür’’, *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, Görsel Yayınlar,
 İstanbul, 1982, cilt:5.

Yazır, M. Bedreddin, *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Ankara, 1972.

Yeni Rehber Ansiklopedisi, ‘‘Minyatür’’, İhlâs Yayınları, İstanbul, 1994, cilt:14.

Yeter, Recep, ‘‘Hattat Süleyman Berk ile bir söyleşi...’’, *Türk İslam Sanatları Hat Dergisi*, (Mayıs 2007).

Yıldız, Ahmet, ‘‘Türk Minyatür Sanatı’’, *Tefekkür Dergisi*, 8, (Ekim 2006).

Zimmer, Elke, ‘‘Oya Katoğlu'nun Yeni Bir Uluslar Arası Başarısı’’, *Milliyet Sanat Dergisi*, Mayıs, 1974.

İnternet Kaynakları

Üçer, M., ‘‘Tezhip Sanatı’’, Erişim: 03 Mart 2010, <http://www.tezhipsanati.com/index.html#ilk>

Türk Hat Sanatı, Erişim : 20 Nisan 2010, <http://www.webhatti.com/kultur/159478-turk-hat-sanati.html>.

‘‘Hat Sanatı’’ *Kalem Güzeli*, Erişim: 22 Mart 2010, <http://www.kalemguzeli.org/index>.

‘‘Türk Minyatür Sanatı’’, Erişim: 14 Eylül 2009, <http://www.sevgi.us/hobi/27992-turk-minyatur-sanati.html> .

Mehmet Nuri Yıldırım, "Minyatürün kökü Uygurlara dayanıyor...", Erişim: 23 Mart 2010, <http://www.tumgazeteler.com/?a=3874135>.

‘‘Çağdaş Türk ve Batı Resminde Geleneksel Halk Sanatlarının Etkisi’’, Erişim: 03 Nisan 2009, <http://www.turkforum.net>.

‘‘Turgut Zaim’’, Erişim: 15Ekim 2010, www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isiml...

‘‘Turgut Zaim’’, *Vikipedi, özgür ansiklopedi*, Erişim: 15 Ekim2010, http://tr.wikipedia.org/wiki/Turgut_Zaim

‘‘D Grubu’’, Erişim: 05Aralık 2009, <http://www.turkresmi.com/tr>.

‘‘Türk Ressam, sanatçı Ömer Uluç'un portresi. ...’’, Erişim: 13 Aralık 2009, <http://www.msxlabs.org/forum/sanat-tr>.

‘‘Adnan Turanî’’, Erişim: 02 Nisan 2009, <http://www.arkitera.com.tr>.

‘‘Abidin Elderoğlu’’, Erişim: 02Aralık 2009, www.grafikerler.net/geometrik-calismalara.

‘‘Erol Akyavaş ve Sanat Anlayışı’’, Erişim: 18 Mart 2010, <http://webcache.googleusercontent.com.tr>.

“Burhan Doğançay hakkında ansiklopedik bilgi”, Erişim: 07 Nisan 2010,
<http://ansiklopedi.bibilgi.com.tr>.

“Renkçi ve Dışavurumcu Usta Bir Ressam: Mustafa Ata, Süleyman Sim Tekcan”,
Erişim: 070 Nisan 2010, www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1...

“1950 Sonrası Soyut Resim”, Erişim: 16Mart 2010,
<http://site.mynet.com/ebrukck/ebru/id4.htm>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Dilek TEBER
Doğum Yeri ve Tarihi	ERZURUM 1974
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ KAZIM KARABEKİR EĞİTİM FAKÜLTESİ RESİM BÖLÜMÜ
Y. Lisans Öğrenimi	Resim
Bildiği Yabancı Diller	İNGİLİZCE
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	MEB
İletişim	
E-Posta Adresi	dteber@hotmail.com
Tarih	24.06.2010