

**T.C**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANABİLİM DALI**  
**RESİM BİLİM DALI**

**HİTİT UYGARLIĞININ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE**  
**ETKİSİ**

**Merve KÖKEN**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**  
**Doç. Dr. Zühal ARDA**

**Konya-2014**



T. C.  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



**Bilimsel Etik Sayfası**

Öğrencinin	Adı Soyadı	<b>Merve KÖKEN</b>		
	Numarası	<b>094256001004</b>		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	<b>Resim/Resim</b>		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	<input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>
	Tezin Adı	<b>Hitit Uygarlığının Çağdaş Türk Resmine Etkisi</b>		

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası  
(İmza)



T. C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin	Adı Soyadı	Merue Köken	
	Numarası	094256001004	
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Zühal Arda	
Tezin Adı	Hitit Uygarlığının Çağdaş Türk Resmine Etkisi		

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan .... Resmine... Etkisi..... başlıklı bu çalışma ..11.../..08.../2014. tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Danışman ve Üyeler	İmza
Doç. Dr. Zühal ARDA	Danışman	
Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN	Üye	
Doç. Dr. Emine NAS	Üye	



T. C.  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Adı Soyadı

**Merve KÖKEN**

Numarası

**094256001004**

Öğrencinin

Ana Bilim / Bilim Dalı

**Resim/ Resim**

Programı

Tezli Yüksek Lisans **X**

Doktora

Tez Danışmanı

**Doç. Dr. Zuhâl ARDA**

Tezin Adı

**Hitit Uygarlığının Çağdaş Türk Resmine Etkisi**

ÖZET

HİTİT UYGARLIĞININ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE ETKİSİ

“Hitit Uygarlığının Çağdaş Türk Resmine Etkisi” isimli çalışma ile Anadolu medeniyetleri içerisinde büyük bir öneme sahip olan Hitit uygarlığını arkeolojik ve tarihsel belgelerin ışığında irdelenerek, Hitit inanç ve düşünce sistemi etkisinde oluşan sanat yapıtlarının ve sembollerinin günümüz sanatına ve sanatçısına etkisi incelenmiştir. Bu doğrultuda, Hitit uygarlığına ait sembolik- mistik yapıtların izlerinin belirlenmesi ile bu izlerin günümüze kadar yeterince ele alınmamış olan çağdaş Türk resmindeki yansımalarının irdelenmesi ve elde edilen bulgularla sonuçlarının bir kaynakta toplanması amaçlanmıştır.

Araştırma, genel olarak Türk Resim Sanatında 1950’lerden günümüze kadar geçen süreci kapsamaktadır. Özellikle Cumhuriyet dönemi ve sonrası Türk resim sanatında ortak ve evrensel bir dille konuşabilmek adına ulusallık-evrensellik sorunsalının sıkça irdelendiği görülmektedir. Dolayısıyla, Anadolu kültürünün köklerinden beslenen mitoloji ve tarih içerikli resimler, Türk ressamlarının esin kaynağı olmuştur.

Cumhuriyet dönemiyle başlayan Türk resim sanatında özgün kimlik arayışları içinde olan ve Hitit sanatından etkilenen sanatçılar arasından seçilen; Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri Abaç, Süleyman Saim Tekcan, İhsan Çakıcı, Özdemir Yemenicioğlu ve Mehmet Ali Doğan’ın resimleri incelenmiştir. İnceleme sonucunda; Güneş Kursu, At, Boğa, Geyik, Aslan, Çift Başlı Kartal, Yılan ve Geometrik Semboller gibi, Hitit Uygarlığı içinde yer alan birçok imgenin gerek biçim gerekse içerik yönünden sanatçıların çalışmalarında kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda konuyla ilgili kişisel uygulama çalışmalarına da yer verilmiştir. Bu çalışmayla, Türk sanatçısının eserlerinde kullandığı Anadolu kültürüne ait gerek kültürel, gerekse dinsel öğelerin anlamlarının tespit edilerek tescillenmesi, Türk kültürünün devamlılığı adına ciddi bir önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hitit Sanatı, Sanat, Türk Resmi



**T. C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü**



Öğrencinin

Adı Soyadı

**Merve KÖKEN**

Numarası

**094256001004**

Ana Bilim / Bilim

Dalı

**Resim/ Resim**

Programı

Tezli Yüksek Lisans **X**

Doktora

Tez Danışmanı

**Doç.Dr. Zuhâl ARDA**

Tezin İngilizce Adı

**The Effect Of Hittite Civilization On Contemporary Turkish Art**

## SUMMARY

### THE EFFECT OF HITTITE CIVILIZATION ON CONTEMPORARY TURKISH ART

With the study of “The Effect Of Hittite Civilization On Contemporary Turkish Art”, Hittite Civilization which has a vital importance among Anatolian Civilization, is analyzed in the light of archaeological and historical documents and the effect of works of art/symbols, that are formed in Hittite belief/mental system are studied, in terms of current art and artists. Accordingly, it is aimed that; defining the traces of symbolic/mystic works, examining the reflections of those traces, which has not been discussed adequately, on contemporary Turkish arts and publish these symptoms and results into a book (resource).

The research, in general, includes the period from 1950s to current time. Especially during and after Republican period, it is seen that i Turkish Picture Art, “nationality–universality” problematic is studied frequently with the aim of speaking in a common and universal language. Therefore, “mythology and history” thematic pictures which are supported by the roots of Anatolian culture are the source of inspiration for Turkish artists.

Those are the artists (their pictures are examined) that are chosen among the ones who are affected by Hittite art and looking for original identity in Turkish Picture art that is started with Republic: Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri Abaç, Süleyman Saim Tekcan, İhsan Çakıcı, Özdemir Yemenicioğlu and Mehmet Ali Doğan. As a result of studying in detail; it is determined that many images such as Sun disk, Horse, Hull, Deer, Lion, Two headed eagle, Snake and geometric symbols which are taken place in Hittite Civilization are used by artists both in context and form. Within this context, personal application studies are also included related to issue. With this study, it is extremely significant for the permanency of Turkish culture that identifying and registering the meanings of cultural and religious components (that are belong to Anatolian culture) used by Turkish artists in their works.

Key words: Hittite Art, Art, Turkish Picture (painting )

## ÖNSÖZ

Sanat, her dönemde farklı kültürlerin birbiriyle olan etkileşimine sahne olmuştur. Şüphesiz ki bu etkileşim farklılık yaratabilme sürecini başlatmıştır. Yaratıcı süreçlerin başka kültürlerin gölgesi altında kalmasından ziyade, kendi sanatının kültürel değerleri bütünü çerçevesinde üretilmesi sanatın özgün kimliğini oluşturur.

Bu nedenle, asırlarca bağrında pek çok uygarlığa ev sahipliği yapmış, çeşitli kültürleri bir araya getirerek yüklü bir mirasa sahip, Anadolu topraklarına iz bırakmış olan Hitit Uygarlığının, çağdaş Türk resminde ve dünya sanatındaki yerini koruyabilmesi, bu bağlamda Türk sanatçıların eserlerinde kullandığı birçok imgenin gerek biçim gerekse içerik yönünden sembollerin anlamlarının tespit edilmesinin, zengin Türk kültürünün korunması ve yaşatılması adına önem arz ettiği düşünülmüştür. Bu bağlamda “*Hitit Uygarlığının Çağdaş Türk Resmine Etkisi*” isimli konu yüksek lisans tez konusu olarak seçilmiştir.

Yüksek lisans tezi araştırma sürecinde görüş ve önerileri ile yanımda olan danışmanım Doç. Dr. Zühal Arda’ya, Doç. Dr. Ahmet Dalkıran’a, tezimin içeriğinde yer alan ve benimle görüşme nezaketinde bulunan sanatçılar; Süleyman Saim Tekcan, İhsan Çakıcı, Özdemir Yemenicioğlu ve Mehmet Ali Doğan’a ve tez sürecimde desteğini esirgemeyen sevgili eşime sonsuz teşekkür ederim.

Haziran, 2014

Merve KÖKEN

**İÇİNDEKİLER****Sayfa-No**

Bilimsel Etik Sayfası.....	i
Tez Kabul Formu.....	ii
Özet.....	iii
Summary.....	iv
Önsöz.....	v
Görsel Listesi.....	viii
<b>BİRİNCİ BÖLÜM- GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>İKİNCİ BÖLÜM- HİTİT UYGARLIĞI VE SANATINA GENEL BAKIŞ.....</b>	<b>6</b>
2. 1. Hitit Adının Kökeni ve Tarihçesi.....	6
2. 2. Hititlerde İnanç ve Tanrılar.....	7
2. 3. Hitit Sanatı ve Sembolleri.....	10
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM-BATILILAŞMA DÖNEMİNDEN 1950'YE KADAR TÜRK RESMİNE GENEL BAKIŞ.....</b>	<b>31</b>
3. 1. Batılılaşma Döneminden Cumhuriyete Türk Resmine Genel Bakış.....	31
3. 2. Cumhuriyetten 1950'ye Türk Resmine Genel Bakış.....	34
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM- HİTİT UYGARLIĞININ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE ETKİSİ.....</b>	<b>41</b>
4. 1. Cemal Tollu.....	42
4. 2. Bedri Rahmi Eyüboğlu.....	47
4. 3. Nuri Abaç.....	53
4. 4. Süleyman Saim Tekcan.....	58
4. 5. İhsan Çakıcı.....	64
4. 6. Özdemir Yemenicioğlu.....	67
4. 7. Mehmet Ali Doğan.....	70
<b>BEŞİNCİ BÖLÜM- UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....</b>	<b>74</b>
Sonuç ve Değerlendirme.....	86
Kaynakça.....	90
Resimler Kaynakça.....	96
Ekler.....	100
Özgeçmiş.....	109

## GÖRSEL LİSTESİ

### Sayfa-No

Görsel-1: Arinna İlinin Güneş Tanrıçası .....	8
Görsel-2: Yazılı Kaya Tapınağının Ana Sahnesi.....	10
Görsel-3: Alacahöyük Sfenksli Kapı .....	12
Görsel-4: Alacahöyük ve Boğazköy Sur Kapıları Sfenksleri .....	12
Görsel-5: Boğazköy Aslanlı Kapı.....	13
Görsel-6: Fırtına Tanrısı Önünde Sıvı Adak Sunan Büyük Kral ve Tavananna.....	13
Görsel-7: Alacahöyük Geyik Heykeli.....	14
Görsel-8: Alacahöyük Boğa Heykeli .....	15
Görsel-9: Alacahöyük Dinsel Sancak .....	15
Görsel-10: Törenselle Sembol.....	16
Görsel-11: Dinsel Alem .....	16
Görsel-12: Alacahöyük Dinsel Sancak .....	17
Görsel-13: Tanrı Kabartması .....	19
Görsel-14: IV. Tuthaliya'nın Tasviri ve Tanrı Şaruma ve Kral Tuthaliya Sahnesi .....	20
Görsel-15: Hitit Aslanı.....	21
Görsel-16: Alacahöyük Hitit Çift Başlı Kartalı .....	22
Görsel-17: Geç Hitit Stili Savaş Arabası.....	24
Görsel-18: On İki Yer Altı Kabartması.....	24
Görsel-19: İvriz Kaya Kabartması.....	25
Görsel-20: Tanrıça Heykelciği .....	27
Görsel-21: Kadın Heykelciği (İdol).....	28
Görsel-22: Hitit Türü Dinsel Sancak .....	29
Görsel-23: Cemal Tollu, Anadolu Çobanları .....	43
Görsel-24: Cemal Tollu, Çoban ve Tiftik Keçileri .....	45
Görsel-25: Cemal Tollu, Hatay'da Portakal Bahçesi .....	46
Görsel-26: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ana ve Çoban.....	49
Görsel-27: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Karadut .....	51
Görsel-28: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ankara Opera Geyikleri.....	52
Görsel-29: Nuri Abaç, Aslan Terbiyecisi.....	54
Görsel-30: Nuri Abaç, Yılanlı Kompozisyon.....	55
Görsel-31: Nuri Abaç, Selçuklu Kartalı.....	56

Görsel-32: Süleyman Saim Tekcan, Uygarlıklar Serisi .....	60
Görsel-33: Süleyman Saim Tekcan, Uygarlıklardan Atlara Serisi .....	61
Görsel-34: Süleyman Saim Tekcan, İdoller Serisi.....	63
Görsel-35: İhsan Çakıcı, İsimsiz.....	64
Görsel-36: İhsan Çakıcı, İsimsiz .....	65
Görsel-37: İhsan Çakıcı, İsimsiz .....	66
Görsel-38: Özdemir Yemenicioğlu, İsimsiz .....	68
Görsel-39: Özdemir Yemenicioğlu, İsimsiz .....	68
Görsel-40: Özdemir Yemenicioğlu, İsimsiz .....	69
Görsel-41: Mehmet Ali Doğan, Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri Serisi .....	71
Görsel-42: Mehmet Ali Doğan, Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri Serisi .....	72
Görsel-43: Mehmet Ali Doğan, Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri Serisi .....	73
Görsel-44: Merve Köken, Uyanış.....	75
Görsel-45: Merve Köken, Döngü .....	76
Görsel-46: Merve Köken, Hitit Güneşi ve Geyik .....	77
Görsel-47: Merve Köken, Hitit Güneşi ve Zaman.....	78
Görsel-48: Merve Köken, Kitabedeki Güneş .....	79
Görsel-49: Merve Köken, Hitit Kitabesi .....	80
Görsel-50: Merve Köken, Kutsal Geyik .....	81
Görsel-51: Merve Köken, İdoller ve Mühürler.....	82
Görsel-52: Merve Köken, Kutsal İdol.....	83
Görsel-53: Merve Köken, Kutsal İdoller.....	84

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. GİRİŞ

Toplumların kültür ve sanatlarının birbirinden farklı oluşmasında, şüphesiz dinin ve mitolojinin tesiri oldukça büyük olmuştur. Orta Çağın ortalarına dek sanatın, dinin etkisiyle oluştuğu bilinmektedir. Gerek sanat gerekse din, insana ait çok güçlü duygular olup, insanoğlunun var olduğu günden bugüne hayatın önemli bir parçası olmuşlardır. İnsana has olan bu iki duygu, her toplumda ve her çağda birbiriyle sıkı ilişkiler içinde olmuştur. Toplum fertlerinin, manevî değerlerinden kaynaklanan düşünüş ve yaşayış tarzının olması ve sanatın toplumsal bir hadise olması, bu etkileşimi kaçınılmaz hale getirmiştir.

Tarihte kültürlerin kendilerine özgü yarattıkları sanatın, diğer kültürlerin etkileşimiyle değiştiği ve geliştiği görülmektedir. *“Kültür, genel anlamda toplumdaki ortak değerler bütünüdür. Aynı toprak parçası üzerinde yaşayan farklı toplulukların, farklı tarihsel dönemlerde oluşturdukları kültürler birbirine ulanır, yeni yeni inançlar, düşünceler, sanatlar yaratırlar. Bir önceki toplulukların ürettikleri kültürlerin izleri tümüyle yok olmaz, değişimlere uğrayarak sürer gider”* (İndirkaş, 2001: 1).

Anadolu tarihine bakıldığında, Anadolu'nun coğrafi bakımından doğu ile batı arasında bir köprü olmasından çok çeşitli ulusların, dinlerinin ve kültürlerinin kaynaştığı jeopolitik bir konumda olduğu görülür. Çok çeşitli inançları benimseyen Türk milletinin son olarak İslamiyet'i kabul ettikten sonra resim sanatına ilişkin yaratmalarını, tamamen yok etmese de uzunca bir dönem ertelediği görülmektedir. 17. Yüzyılda Osmanlı Devletinin toprak kaybetmeye başlamasıyla birlikte teknolojik, ekonomik ve kültürel anlamda batıyı model alma gerekliliğini beraberinde getirmiştir. Buna paralel olarak, Batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulması sağlanmıştır (Tansuğ, 1986: 51). Mühendishane- i Berri- i Hümayun adını taşıyan askeri okulun öğretim programlarında resim derslerine de yer verilmiş ve “Batı estetiği ” anlamında resim sanatının oluşmasına öncülük eden ortamı hazırlamışlardır” (İndirkaş, 2001: 23). Yine bu dönemde, devlet tarafından

yetenekli görülen öğrenciler, batı kültür ve sanatını daha yakından tanımak amacıyla Avrupa'ya eğitim için gönderilmiştir. Kültür ve sanat alanında batı anlayışının takibine önem verilmiş, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, yetenekli kişilerin Batı'ya eğitim için gönderilmesine devam edilmiştir.

Batılılaşma hareketlerinin temelinde, Anadolu sanatının özgün nitelik ve özelliklerini araştırıp tanıyarak, batı sanat akımlarının üslup yenilikleriyle sentezleyerek özgün bir Türk Sanatı meydana getirmek olmuştur. Ancak, Avrupa'ya sanat öğrenimi için gönderilen öğrencilerin, Avrupa'da oluşan kültür ve sanat ortamının aynısını kendi ülkelerinde oluşturmak istemeleri fakat bu sanatçıların Batıdaki sanat anlayışlarının kırk yıl gibi bir süre geriden takip edildiğinin farkında olmalarından dolayı fikir birliği oluşturma çerçevesinde gruplaşma gereksinimi duydukları görülmektedir.

Türk resim sanatının gelişim sürecinde, *Çallı Kuşağı* ressamlarınca yorum ve yaratıcılığın önemi belirtilse de, Cumhuriyet dönemine kadar geleneksel zihniyet anlayışından kopulamadığı görülmektedir. Türk resminin, Cumhuriyet öncesi doğa gözlemine dayandığı, Cumhuriyet Dönemi sonrası *Müstakiller* ressamlarınca çizgiye, kuruluşa, yapısal sağlamlığa öncelik veren ve doğa biçimlerinin deforme edildiği bir sanat anlayışının hâkim olduğu görülmektedir. Türk resminde bağımsız üslup arayışlarının *Müstakiller*'den sonra ikinci aşamasını, *D Grubu* sanatçıları oluşturur (Kılıç, 2002: 99). Sanatçılar, resimlerinde yapısal sağlamlığa önem vermiş, kübizm ve konstrüktivizm sanat anlayışını benimsemişlerdir. II. Dünya Savaşı'nın, ülkede özellikle toplum üzerinde bıraktığı olumsuz etkiler neticesinde, *D Grubu*'nun toplumdan uzaklaşıp, yalnızca Batı'nın tekniğini aktardığını ve toplumu yansıtmadığını düşünen *Yeniler Grubu* ressamlarının yöresel ve gerçekçi üslupta memleket sorunlarını ele aldıkları görülmektedir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye'nin çok partili sisteme geçmesi ile ikinci bir ulusal sanat anlayışı yeniden belirginleşmiş, çağdaş Türk resmini önceki yıllarda oluşum gösteren batı etkisinden uzaklaştırmanın, geleneksel değerleri ön plana çıkarmanın ve kültürel birikimden faydalanmanın önemi vurgulanmıştır. Başlangıçta geleneksel kaynaklara yönelen arayışları reddeden *D Grubu* sanatçılarının da yerel

motif ve temalara ilgi gösterdikleri ve “kübist ” denilebilecek eğilimlerle Anadolu köylerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurmaya çalışmaları sanatçılarımızın yerel bir kimlik arayışlarını ve batı ile bir sentez kurma çabalarının ilk işaretleri sayılabilir (Kılıç, 2002: 100). Bu konuda ulu önder Mustafa Kemal Atatürk’ ün: “*Bir vatanın sahibi olmanın yolu, o topraklarda yaşanmış tarihi olayları bilmek, doğmuş uygarlıkları tanımak ve sahip olmaktan geçmektedir*” sözü, bu topraklarda varlık göstermiş eski medeniyetlerin araştırılmasını, toplumun bu medeniyetlerden haberdar edilmesini, kendi öz kültürümüzü ve milli belleğimizi yaşatabilmek için, araştırma ve incelemelerin ne denli önemli olduğunu hatırlatmaktadır. İlk olarak bu amaçla 15 Nisan 1931’de Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti’nin kurulmasını sağlamıştır. Daha sonra kurumun adı 3 Ekim 1935’te Türk Tarih Kurumu olarak değiştirilmiştir. Atatürk Türk ulusunun büyüklüğüne ve üstün uygarlık yeteneklerine inanmış, Türk ulusunu en uygar medeniyetler düzeyine çıkarmak için önce tarihin bilinmesini ve ilk kaynaklardan öğrenilmesini amaç edinmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye’nin çok partili sisteme geçişi, ekonomik ve teknolojik alanda hızlı gelişimin yaşandığı, ulusal sanat anlayışının tamamen kabul görmeye başladığı bu dönemde *Onlar Grubu* adı altında toplanan sanatçılar milli değerlere yönelerek geleneksel kaynaklara yeni bir teknik ve yorumlamaya yönelmişler ve Anadolu’nun kültürel kaynaklarından esinlenmişlerdir. Batı resminin anlatım biçimiyle geleneksel sanatın zengin motiflerini birleştirerek, Türk resim sanatında ortak ve evrensel bir dille konuşmanın gerekliliğini vurgulanmışlardır.

Türkiye’nin çok partili sisteme geçmesiyle, Türk resminde batı etkisinden kurtularak, ulusal karakteri koruyan bir sanat anlayışını benimseyen sanatçıların 1950’li yıllarda gruplaşma eğiliminden ayrılarak, bireysel olarak çağdaş ve özgün bir yorumla ön plana çıktıklarını görmekteyiz. Birçok sanatçı resimlerinde minyatür, hat, çini, halı ve kilim motiflerinden yararlanırken, bir kısmı da mitoloji ve tarihe ilgi duymuştur. Bu doğrultuda, Hitit sanatı pek çok sanatçıya esin kaynağı olduğu görülmektedir. Sanatçıların, Hitit sembollerinden, kurt formlarına ve taş kabartmalarına kadar bu zengin formları biçim ve içerik yönünden çalışmalarında kullandığı görülmektedir.

Araştırma kapsamında yapılan incelemede, “Çağdaş Türk Resminde Hitit sanatı etkileri var mıdır ?” ana teması içinde; Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri Abaç, Süleyman Saim Tekcan, İhsan Çakıcı, Özdemir Yemenicioğlu ve Mehmet Ali Doğan’ın çalışmalarında Hitit sanatı etkilerinin olup-olmadığı, bir alt başlık olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, araştırma sürecinde aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;

- 1- Hitit uygarlığına ait kültürel öğeler Çağdaş Türk resmine yansımış mıdır?
- 2- Sanatçıların eserleri ile Hitit sanatı arasında bir bağ (biçim ve öz) var mıdır?
- 3- Sanatçıların eserlerinde yer alan Hitit inancına ait kavramlar nelerdir?

**Çalışmanın Konusu:** Anadolu kültür tarihinde önemli bir yere sahip olan Hitit uygarlığındaki resim ve heykel örneklerinin Çağdaş Türk resmindeki etkileri bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

**Çalışmanın Amacı:** Anadolu kültürlerinde önemli bir yere sahip olan Hitit Uygarlığının Çağdaş Türk resmini nasıl etkilediği, etkilenen sanatçıların bunu resimlerine ne şekilde yansıttığı bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

**Çalışmanın Önemi:** Hitit uygarlığındaki resim ve heykel örneklerinin Çağdaş Türk Resmindeki yansımaları ve Türk sanatçısının eserlerinde kullandığı Hitit Kültürüne ait gerek kültürel, gerekse dinsel öğelerin anlamlarının tespit edilmesi, Türk kültürünün devamlılığı adına önem arz etmektedir.

**Çalışmanın Sınırlılığı:** Araştırmanın konusu, Anadolu Medeniyetleri içinde önemli bir yer tutan Hitit Uygarlığının çağdaş Türk resmine yansımaları araştırılırken, 1950’den günümüze kadar geçen süreci kapsamaktadır. Hitit uygarlığından etkilenen; *Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri Abaç, Süleyman Saim Tekcan, İhsan Çakıcı, Özdemir Yemenicioğlu* ve *Mehmet Ali Doğan* isimli ressamlar seçilerek eser analizlerinin yapılması ve kişisel uygulamaların analizleri ile sınırlıdır.

**Çalışmanın Yöntemi:** Bu araştırmada; literatür taraması, resim analizi ve görüşme yöntemi kullanılmıştır. Görüşmelerde veri toplama aracı olarak, “Sanatçı Görüşme Formu” ile video kamera ve fotoğraf makinesi kullanılmıştır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. HİTİT UYGARLIĞI VE SANATINA GENEL BAKIŞ

#### 2. 1. Hitit Adının Kökeni ve Tarihçesi

Anadolu yarım adasının bugün için bilinen en eski adı ‘‘ Hatti ülkesidir’’ . İlk defa Mezopotamya yazılı kaynaklarında, Akad Sülalesi döneminde ( M. Ö. 2350-2150 ) kullanılan bu ad, Asur yıllıklarında görüldüğü üzere, M. Ö. 630 tarihine kadar süregelmiştir. Bu yüzden Anadolu yarımadası Hatti ülkesi olarak tanınmıştır. Hattiler, Hititlerden önce İç Anadolu’ da yaşayan bir topluluktur. Boğazköy arşivleri Hattice olarak tanımlanan ve Hind-Avrupalı dillerinden çok farklı yapıya sahip bir dilde metinler içerir ve Hattice konuşanların Hind-Avrupa göçmenlerin gelişinden önce Hatti ülkesinin sakinleri olduğu varsayılır (Macqueen, 2001: 34).

M. Ö. 2200 tarihlerinden itibaren, nereden ve ne zaman geldikleri bilinmeyen Hind-Avrupalı boylar halinde Anadolu’ya gelmişlerdir. Başlangıçta Kızılırmak civarına yerleşmişler, burada yaşayan Hattiler ile savaşmışlar, Hattuşa (Çorum) kentini kendilerine başkent olarak seçmişlerdir. Nereden ve ne zaman geldikleri hakkında çeşitli görüşler vardır. Akarsu’nun belirttiğine göre;

**Darga’a ve Macqueen’e göre**, Yaklaşık olarak M.Ö. 2000 dolaylarında Anadolu’ya akın eden Hint-Avrupalı kavimlerle doğudan, Kafkasya yoluyla doğrudan Anadolu’ya gelmişlerdir. **Darga’ya göre**, Balkanlardan boğazlar yoluyla veya deniz yoluyla Orta Karadeniz Bölgesine buradan da büyük nehir vadilerini izleyerek Orta Anadolu’ya gelmişlerdir. **Kınal’a göre**, Kafkasya yolu ile önce Kuzey Mezopotamya’ya gelmişler ve çivi yazısını burada öğrendikten sonra Anadolu’ya girmişlerdir. Hititlerin, I. Hattuşili’ nin güneye yaptığı sefer sırasında çivi yazısını öğrenmiş olabilecekleri şeklinde başka bir görüş de vardır (Aktaran: Akarsu, 2007).

Yukarıda bahsi geçen görüşler Hititlerin Eski Tunç Çağının sonlarına doğru Anadolu’ya dışarıdan geldikleri varsayımına dayanmaktadır.

## 2. 2. Hititlerde İnanç ve Tanrılar

*“Hitit dini Anadolu’nun tarih öncesi zamanları geleneğine dayanan hayvan biçimsel öğeler içerir. Nitekim çok sayıda tanrı hayvan biçimi altında temsil edilmiştir” (Martino, 2006: 91).*

Kültürlerin bir parçası olan din tarihin her döneminde insanoğlu için önemli bir yere sahip olmuştur. *“Anadolu’nun en eski dini, dünyanın başka yerlerinde de görüldüğü gibi, temelde insanoğluyla doğanın büyük güçleri arasındaki etkileşime dayanmaktadır. Bilindiği üzere doğal güçlerin en önemlisi kuşkusuz ki her şeyin anası olan topraktır”* (Macqueen, 2001: 122). Haas’a göre, avcı, devşirici, tarım ve hayvancılıkla uğraşan toplumlarda esas olan bereketi ve gelişip büyüme sağlayan güçlerdir. Toprağın kutsallığı, Ana Tanrıçanın ortaya çıkışı, bir doğurucu güç kaynağı olarak benimsenip sayılmasıyla başlamıştır. Bereketin üzerinde gelişip büyüdüğü toprak ile gelişmeyi sağlayan yağmur suyunu gönderen çok mühim iki unsur oluşturur ve buradan da yer ve gök çifti ortaya çıkar. İşte bu çift, ilahi güç ve tanrı varlıklarının doğmasında çok etken olmuştur (Aktaran: Ünal, 2003: 74). Mezopotamya’dan gelen bu inanış, her şeyin erkek Gök ile dişi Toprak’ın çiftleşmesinden ortaya çıktığını göstermektedir. Bu yüzden de tüm Akdeniz dünyasında, Hind-Avrupalı kavimler gelip buraların sosyolojik yapısını yıkıncaya kadar ana tanrıça kültleri önemli bir yer tutmaktaydı. Dişi tanrıya tapma âdeti Anadolu’da Yeni Taş Çağı boyunca egemendi. Hatta o dönemde kadın tanrı, baş tanrıydı.

Hiçbir mitolojide tanrılar, Ana Tanrıça kadar çeşitli adlarla adlandırılmamıştır (Atlı, 2002: 65). Hattilerde “Vuruşemu”, Hurilerde “Hepat” Hititlerde “Arinna’nın Güneş Tanrıçası” (Görsel 1), Geç Hititlerde “Kupada”, Yunan ve Roma dönemlerinde “Kybele” adları ile adlandırılan tanrı kadınlar, Yeni Tunç çağından beri tanıdığımız Anadolu geleneğini sürdürmüşlerdir (Akurgal, 2008: 121).



Görsel-1: Arinna İlinin Güneş Tanrıçası (Sanal 1, 2014)

Hitit inançları incelendiğinde farklı etnik kökenlere ait pek çok ögenin bir araya gelmesi ile bir kültür mozağinin oluşmuş olduğu görülür. Hind-Avrupalı bir toplum olan Hititler kendilerine ait kültürel öğelerinin yanı sıra tanıştıkları yeni kültürlerden bünyelerine uygun gördükleri pek çok unsuru kabul etmişlerdir. Böylece dinsel görüşleri de ilkelden başlayarak gittikçe karmaşıklaşmıştır. Eski Hitit Dönemine ait metinlerde geçen birkaç tanrıdan oluşan tanrılar topluluğu imparatorluk döneminde sayı olarak artmış ve bunun sonucu olarak tanrılar topluluğu oldukça kalabalık olan bir inanca sahip olmuşlardır. Panteonun (tanrılar topluluğu) içinde binlerce tanrı ve tanrıça vardır. “Bunların çoğu milli dinden değil, diğer kavimlerin dinlerinden alınmış yabancı kökenli tanılardır” (Ünal, 2003: 75). Bu tanrılar insanlar tarafından kendileri gibi hayal edildiklerinden, insan nitelikli özelliklere sahiptir; yiyip içer, aile kurar, kavga eder; hırs, nefret, sevinç gibi duyguları vardır. Ancak insan ile tanrı arasındaki önemli fark; tanrının ölümsüz, insanın ölümlü; tanrının yaratan, insanın yaratılan; tanrının efendi insanın köle olduğu düşüncesidir.

Hititlerin çok tanrılı inanca sahip olması, şüphesiz federal bir devlet yapısına sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Yazılı metinlerde de Hatti ülkesinin, Hititlerin

bin tanrısından söz edilmektedir. Çünkü Hititler yalnız kendi tanrularına değil, Anadolu'da o zamanlarda yaşamakta olan diğer kavimlerin tanrularına da tapmışlardır (Kinal, 1962: 208).

*“Esasen bunun sebebi, Hititler, yendikleri komşularının tanrılarını kızdırıp gazaplarına uğramaktansa, armağan ve dualarla onlara saygılarını dile getirirdi. Kendi tanruları arasına katarlardı. Ayrıca her şehrin kendine özgü bir koruyucu tanrısı vardı”* (Baykal ve Sheer, 2001: 17). Hititler kendilerine özgü kültürel öğelerini, orada yaşayan halka zorla kabul ettirmenin aksine bünyelerine uygun gördükleri her şeyi almışlardır. Hititlerin dinde bu serbest ve hoşgörülü yaklaşımları, ülkenin huzurunun ve hâkimiyetinin sağlaması için inanç dünyasında federatif bir anlayış içerisinde bütünlüğe ulaşmanın yolunu gerekli kılmıştır. Böylece dinsel görüşleri de ilkelden başlayarak gittikçe karmaşıklaşmış, tanrı türleri etnik kökenleri çok çeşitli bir durum almıştır. Özellikle, Hitit kralı ile eş değerde tutulan diğer yabancı ülke hükümdarlarıyla yapılan siyasal antlaşmalarda, tarafların koşulları bozmamak için huzurlarında ant içtikleri tanruların adları uzun listeler halinde sıralanmıştır. Bu kalabalık tanrılar topluluğu Hatti ülkesinin bin tanrısı biçiminde özetlenmiştir (Dinçol,1992: 76). *“Ancak bu federatif yapı içerisinde her beyliğin tanrı tanımlaması farklı betimlense de, özünde birkaç tanrının yerel çeşitlemeleridir. Örneğin Gök Tanrısı (Teşup) ile Hepat ve İştar gibi tanrıçalar birçok yörede değişik yerel tipler gösterdikleri halde özünde aynı erkek ve kadın tanrıdan gelmektedirler”* (Akurgal, 2008: 119).

Yazılıkaya Tapınağı'nın ana sahnesinde (Görsel 2) görülen kabartmada, Hitit dinindeki en önemli tanrı, sembolü boğa olan *Gök Tanrı*'ydi. Tanrı kadar tanrıçaya da önem veren Hititlerde baş tanrıça ise *Arinna ilinin Güneş Tanrısı*'ydi. Yerel tanrıları da olan Hititler' in, hayvan biçiminde tanrıları da vardı. Doğanın şekillendirdiği bir yaşam biçimine sahip olan Hititler, dağları da kutsal kabul etmiştir (Akurgal, 2008: 161).



Görsel-2: Yazılıkaya Tapınağı'nın ana sahnesi (Akurgal,2008:161).

Soldan sağa: Hattuşa Kenti'nin Gök Tanrısı, onun önünde iki dağ tanrısı önünde duran Hatti (Hitit) ülkesinin Gök Tanrısı, onun karşısında bir panter üzerinde duran baş tanrı kadın Arinna'nın Güneş Tanrıçası, onun ardı sıra Tanrı Şarruma, onun ardından gelen ve çift başlı kartal üzerinde duran iki tanrı kadının kimlikleri saptanamamıştır.

### 2. 3. Hitit Sanatı ve Sembolleri

Anadolu'da tarihte en eski ve uzun dönem iktidarda kalan ve Anadolu'da yaşayan diğer uygarlıkların olduğu kadar çevre kültürleri de önemli derecede etkilemiş olan Hitit sanatı etkileri, günümüze kadar taşıdığı biçimlerle sürmektedir. Tarihte siyasi bir varlık olarak asırlarca yaşamış ve sonra çökmüş medeniyetler hakkında, ancak nesillere bıraktıkları sanat eserleri sayesinde bir fikir edinilebilir. Çünkü bir sanat eseri, sanatkârın içinde bulunduğu ruh haletini yansıttığı gibi, içinde yaşadığı cemiyetin kültür seviyesine de işaret eder (Kınal, 1962: 186).

Eski çağ ve Orta çağ boyunca sanat dinin emrinde çalışmış ve sanatkârlar en güzel eserlerini tanrılar için oluşturma gayreti içinde olmuşlardır. Dolayısıyla, Hitit Sanatı da dinin bir ifade aracı olmuştur. Federatif devlet yapısına sahip olan Hititlerin din ve kültür çeşitliliğinin olması, dolayısıyla sanatlarında da etkili olmuştur. Bu yüzden, Hitit sanatının neleri kendisinin yarattığını, neleri yerli Anadolu sanatından olduğunu bilemiyoruz (Dinçol, 1992). Bu sanat kollarının bazılarında Mısır ve

Mezopotamya etkileri bulunmaktadır. Alacahöyük ve Boğazköy kapı sfenksleri üzerinde görülen şekil Mısır tesirinin en güzel örneğidir.

Hititler, imparatorluk dönemi eserlerinde yabancı motifleri yerli unsurlarla birleştirerek özgün bir yoruma ulaştığı ve sanatta kendi kimliğini yarattığı görülmektedir. *“Hititler sanatı politik gücün önemli bir propaganda aracı olarak gördükleri için, ona önem vermişler ve özgün eserler yaratmışlardır. Öyle ki Hitit Uygarlığının en başarılı bölümünü sanat oluşturmuştur”* (Akurgal, 2008: 125).

Hitit mimarisinin en önemli özelliği ve yeniliği anıtsal abidelerin oluşudur. Hititlerde Eski Krallık Döneminde başlamış, imparatorluk döneminde daha büyük boyutlara ulaşmış anıtsal kentler meydana gelmiştir. Bunun en güzel örneği Hattuşa kentidir. Sur duvarların baskın, saldırı merdivenleri ve yeraltı tünelleri ile donatılmış olması ilginçtir. Böylece, bir savunma yapısı olan surlar, aynı zamanda hücum ve baskın niteliği kazanmıştır. Hattuşa şehir duvarı bu yapısıyla eski dünya mimarlığında eşsiz bir yere sahiptir. Hitit mimarlığı kendine özgü, orijinal bir özelliğe sahiptir. Ceram (2011: 47) şöyle demektedir; *“Hayal gücünden yana zengin, göze çarpıcı, fakat aynı zamanda hırçın ve biraz da barbarca bir büyüklük”* gördüler; bu büyüklük sürekli canlılığı bakımından eski Yunanistan’ın Miken kültürünü hatırlatmaktaydı”.

Hitit mimarisindeki anıtsallık, büyük ölçüde mimariye bağlı olarak gelişen heykel ve kabartmalarda da görülür. Anadolu’da anıtsal heykel Hititlerle başlar. Alacahöyük’te ve Boğazköy’de sfenks heykelleri buna en güzel örnektir (Görsel 3), (Görsel 4). Bunların konuları genellikle dini ve mitolojiktir. Hitit figüratif sanat eserleri (sfenks, aslan, tanrı, melek, kral, dini törenler, savaş veya şölenler) tapmalarda veya kralların diktirdikleri anıtlarda yer alırlar. Bu nedenle ele geçen heykel ve kabartmalar, dinin etkisinin bir ürünüdür ( Şahin, 1995: 26).



Görsel-3: *Alacahöyük sfenksli kapı* ( Brandau/ Schickert, 2011: 176- 177).

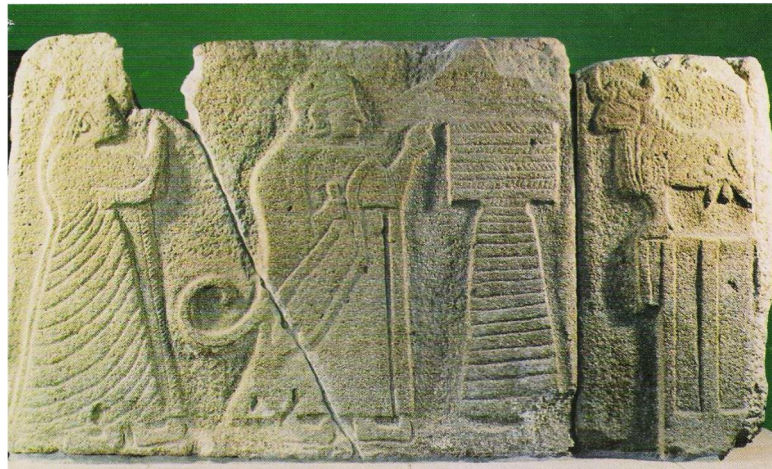


Görsel-4: *Alacahöyük ve Boğazköy sur kapıları sfenksleri* (Akurgal, 2008: 149).



Görsel-5: Boğazköy Aslanlı Kapı ( Brandau/ Schickert, 2011: 176- 177).

Alacahöyük' te bir kabartmada büyük kral eşi kraliçe ile birlikte hem bir sunak şekilli fetiş hem de bir boğa tasviri önünde saygı duruşu yapmaktadır (Görsel 6). Bu durum M. Ö. 14. yy'da hayvan kılıklı tanrıya tapma evresi hala yaşamaktadır. Hayvan sembollerinin her biri birer tanrıyı ifade etmektedir ve hayvan biçimli tanrı inancı Hind-Avrupalı Hititlere aittir. Hititlerin uygarlık döneminde tanrı artık hayvan biçiminde değil, insan biçiminde tasvir edilmeye başlanmıştır. Hitit bu sembolleri kendi kültürlerine uyarlayarak yeniden biçim vermişlerdir.

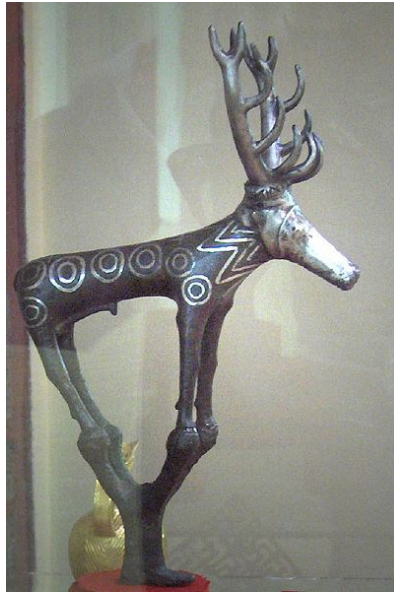


Görsel-6: Boğa biçiminde betimlenmiş Fırtına Tanrısı önünde sıvı adak sunan Büyük Kral ve Tavananna (Sanal 2,2014).

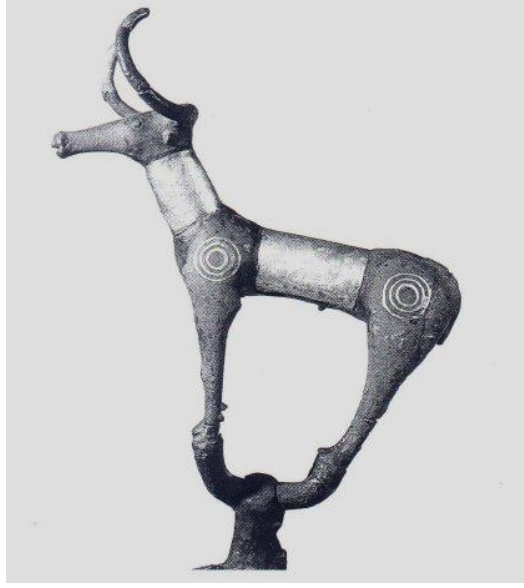
Bilindiği üzere semboller, milletlerin, dil, din, ırk, kültür ve sanat yapılarını apaçık anlatan resimli soyut anlatımlardır. İlkel insanların doğa olayları karşısında korkularını ifade edebilme ve doğaya hâkim olma istemi karşısında ki çaresizliği, saygı ve tapınma dürtülerini beraberinde getirmiştir. İnsan, nedenini bilmediği doğa yasaları, korkuları, özellikle ölüm korkusu yüzünden baş edemediği, yenilgiye uğratamadığı olay ya da varlıklar karşısında yüce varlıklara sığınmıştır (Arda, 2008: 23). Bu bağlamda her tanrı, bir doğa olayı sonucunda var olmuştur denilebilir. Özellikle çok tanrılı dinlerde kutsal sayılan sembolik anlatımların oldukça fazla olduğu görülmektedir.

Hitit sanatının etkileri, günümüze kadar taşıdığı yeri gelenek yeri inançlara dayalı sembolik biçimlerle Anadolu tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur. Bu sembolik biçimler, kutsal bir arayışın simgeleri olarak Anadolu ve Hitit dünya görüşlerinin bir bütünü oluşturur.

Güneş kursu, boğa, geyik, at, yılan, aslan, tanrı-tanrıçalar ve bolluk, bereket, yücelik, iyilik, erk ve güzellik gibi kavramlar biçiminde karşımıza çıkmaktadır (Atlı, 2002:69).



Görsel-7: Geyik Heykeli, Alacahöyük (Sanal 3, 2014)



Görsel- 8: Boğa Heykeli, Alacahöyük (Akurgal, 2008: 26).

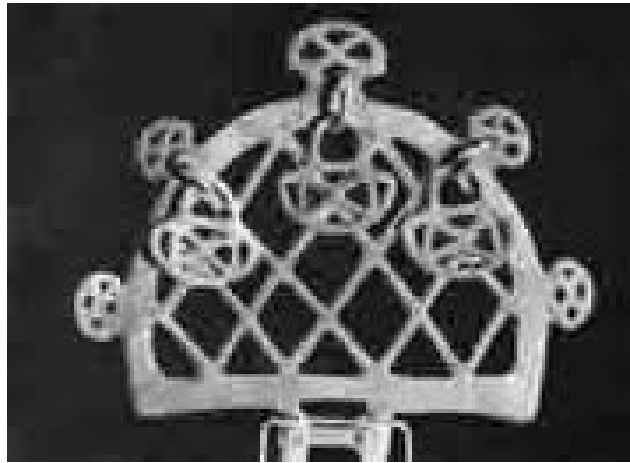


Görsel- 9: Dinsel Sancak, Alacahöyük (Sanal 4, 2014)



Görsel-10: Törensel Sembol (Çolpan, 2008:163)

*Hitit Güneş Kursu*, farklı biçimlerde stilize edilmiştir. Bazı örneklerde manevi yükselişin sembolü olan bir çift boynuzun üzerine oturtulurken bazılarında ise içi sadece geometrik şekillerle doldurulmuştur ve dinsel törenlerde kutsal bir nesne niteliği taşıyan bu âlemler kullanılmıştır.



Görsel-11: Dinsel âlem “Güneş Kursu” (Akurgal, 2008: 24)



Görsel-12: Dinsel Sancak, Alacahöyük (Akurgal, 2008: 25)

Hitit Güneş Kursu hakkında farklı görüşler vardır. Atlı' ya (2002: 70-71) göre, *“Hititler’ de güneş, bir tanrı olduğu gibi evrenin yöneticisi, olayların düzenleyicisi olarak da saygı görürdü. Güneş kursunun böyle on iki bölümlü olması (kursun çevresine on iki biçim dizilir) yılın on ikiye ayrılmasıyla ilgili olsa gerek. Eski çağda güneşin yeryüzü çevresinde döndüğüne inanılırdı. Güneş kursunun kasnak biçiminde oluşu, kasnağın çevresinde yine küçük kasnakların dizilişi gökyüzünde dönüşü ile bağlantılıdır. Ayrıca on iki sayısı Hititler’ den önce de kutsaldı. Bu yüzden güneş kursu ile on iki sayısı, güneş, on iki ay arasındaki inançlara dayanan çok eski bir ilişki olsa gerek. Nitekim Yazılıkaya’da bulunan bir kaya kabartmasında on iki Hitit tanrısının arka arkaya dizildiği görülür”*.

Güneş Kursu'nun anlamı ve öyküsü ile ilgili olarak, Alacahöyük'te Atatürk'ün emriyle 1935 yılında başlayan kazılarla açığa çıkartıldığını belirten Çınaroğlu'na (2002) göre; *“Güneş Kursu tunçtan yapılmış olup günümüzden yaklaşık 4250 sene önce dini merasimlerde ya da diğer merasimlerde standart olarak kullanılıyordu. Aynen Mehter Takımı'nın standartları gibi bir işlevi vardı. Sallandığı zaman ses çıkartıyor ve bu ses de o merasime katılanlara bir huşu veriyordu. Güneş Kursu'nu oluşturan yuvarlak, dünyayı ya da güneşi temsil ediyor. Altta, iki adet boynuz benzer çıkıntı var ama boynuz değil. Ne olduğu kesin olarak henüz bilinmiyor. Üzerinde yer alan çıkıntılar ise doğanın çoğalmasını, üremeyi temsil ediyor. Kuşlar*

da aynı şekilde yine doğanın çoğalmasını, doğadaki hürriyeti anlatıyor. Bunun Güneş Kursu olduğu, benzer bir eserin güneş şeklinde ve ışınları yayar biçimde ele geçmesiyle anlaşıldı ve dolayısıyla bunların hepsine Güneş Kursu dendi ” (Sanal 1, 2014).

Çığ’a (2014:139-140) göre; “ Hitit Güneşi olarak adlandırılan bu amblem ve ona benzer birkaç tane daha Alacahöyük mezarlarında bulundu. Bunlardan birinin çerçevesi içinde Hitler’in gamalı haçı var. Diğer birinin kenarlarında metal halkalar var. Sallanınca ses çıkarsın diye olmalı. Bir başkasının ortasında bir geyik, iki tarafta boğalar var. Etraflarını bir boynuz çevirmiş. Alttan uzun bir çubuğa bağlı olacak. Bunları dinsel törenlerde rahipler ellerinde taşımış olmalı diye düşünülüyor. Ankara’nın amblemi olan ve Hitit Güneşi olarak adlandırılan eserde yarım daire şeklinde iki boynuzun arasında ortada bir geyik, iki tarafında iki boğa figürü bulunuyor. Hititlerde boğa Fırtına Tanrısının, geyik koruyucu Tanrı’nın simgesi. Orta Asya’da boğa, geyik, kartal gibi kabilelerin ataları sayıldığından kutsal. Anadolu’nun çeşitli yerlerinde boğa ve koçbaşları korunur. Anadolu’da bazı evlerin, camilerin kapıları üstüne geyik ve karaca boynuzları nazarlık olarak kullanılmıştır’.

Bu tanımlardan yola çıkarak, Güneş kurslarını çeşitli amaçlarla yapılabilmüş olabileceği varsayılabilir fakat esas temelde kutsal inançların etkili rol oynadığı açıkça görülmektedir. Güneş Kursu'nu oluşturan yuvarlak dünyayı ya da güneşi temsil etmektedir. Çünkü güneş bir tanrı olduğu gibi evrenin temsilcisi olarak kabul edildiği söylenebilir.

*Geyik*, Hitit inancında ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. Hareketlilik, çeviklik ve ürkeklik sembolü olmanın yanı sıra üreticilik işlevini yansıtan bir yaratık olarak saygınlık görmekteydi. (Ersoy, 2000: 426). Ayrıca dini tören araçları olan kutsal âlemlerde kullanılmaktaydı (Görsel 7), (Görsel 9).

Evrensel kusursuzluğu ve kozmik dengeyi ifade eden Hitit geyikleri insanın yapısını ortaya çıkararak yedili boynuzlarıyla tasvir edilmekteydi. Hititlerde, koruyucu tanrının bir simgesi olan geyik iyilik edici bir sembol olarak görülmekteydi. “Hitit

*tanrularından Haruva'nın sembolü olan geyik bir iyilik tanrısıdır. İnsanları koruyan iyilik eden gök varlığı ve bütün geyiklerin koruyucusudur. Aynı zamanda erkek tanrının da simgesidir. Hititlerde alın yazısını yöneten, geçmişi geleceği bildiren Ruuda adında bir tanrının yardımcısıdır. Alacahöyük'te, sırtında bir tanrı taşıyan geyik kabartmasında (Görsel 13), İnsan, Geyik, Tanrı üçlüsünün bir arada betimlenmesi üçlü bir iyiliğin sembolü olarak nitelenir'' (Atlı, 2002: 73).*



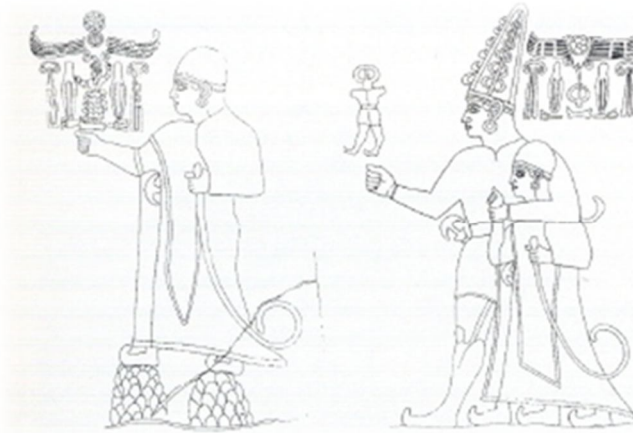
Görsel-13: Tanrı Kabartması (Alp, 2005: 11)

*Boğa*, Anadolu ve yakın çevresinde, güç ve üremenin yanı sıra, toprağın sürülmesi ve tarımsal üretim üzerindeki etkin rolü nedeniyle saygı görmüştür. Bütün geçimi tarıma bağlı topluluklarda taşıdığı büyük önem göz önünde tutulursa, onun Hitit Döneminde tapınma konusu olması anlam kazanmaktadır (Akurgal, 2008). Hititlerde dini bir sembol olarak her zaman güncelliğini korumuş olan boğa, Hitit tasvir sanatında çok sıkça resmedilmiştir.

*Boğa*, Hititlerde en büyük Tanrı Gök tanrısını simgeliyordu ve yeniden yaşama gelmeyi simgeliyordu. “O bir erkek varlık olarak dölleyici yeteneği yansıtıyor ve gök

*tanrısını simgeliyordu. Çatalhöyük'ten 5000 yıl sonra Minatouros efsanesine göre büyük tanrıçadan birçok tanrının doğması gibi erkek tanrı dünyası da boğa sembolünden oluştu'' (Aktaran: Atlı, 2002: 71-72). Boğa'nın, güç kudret sahibi, ruh enerjisine sahip maddesel bedeni kullanan, ölüm ve tekrar doğuşlar zinciri içerisinde olan insan ırkı, tüm adamların birliği, bütünlüğü, çıkış noktası, bitiş değil başlangıç, son değil, sonsuzluk anlamındadır (Sanal 2, 2014).*

Yaratıcı gücün sembolü olan boğanın boynuzları dinsel sembolünün başlıca ögesi olmuştur. Hitit güneş kursunda da görüldüğü üzere, evren bir boğa boynuzu üzerinde gösterilmek istenmiştir. Bronzdan yapılmış başlarının, dini törenlerde bir mızrak ve ya sopa üzerine takılarak taşınması olayı, ilk olarak M. Ö. III. binden itibaren, Anadolu'da görülmüş ve dinsel amblemlerin bir prototipi olmuştur (Ersoy, 2000: 418). Hititler tanrılarını insan biçiminde betimlemeye başladıktan sonra, tasvir edilen tanrılarının önemi, kudreti ve yüceliği, üçgen biçimli şapkaların dış kenarlarına yerleştirilmiş olan boğa boynuzlarıyla belirtilmeye çalışılmıştır.



Görsel- 14 (sol) : Tanrılaştırmış IV. Tuthaliya'nın tasviri. (sağ): Tanrı Şarruma'nın Kral Tuthaliya'yı kucaklayışını gösteren sahne. (Akurgal, 2008: 161).

Hitit başkenti Hattuşaş'taki Yazılıkaya Tapınağı'nın ana sahnesinde gösterilen Hattuşaş kentinin gök tanrısının şapkasının ön dış kenarında altı adet boynuz varken, Hitit ülkesinin en büyük *Gök tanrısı Teşup*'un şapkasının ön ve arka kenarlarında toplam on iki adet boynuz bulunmaktadır. Gelişen zaman içinde boğa gücünü aslana ve daha sonra tanrılara terk etmektedir. Bu inanç değişiminin evrelerine ait bulgular,

Anadolu medeniyetler müzesi ve Yazılıkaya kabartmalarında tanrı ve tanrıçaların boğa, aslan veya panterler üstüne basar şekilde gösterilmeleriyle belirlenmektedir (Ersoy, 2000: 418).

*Aslan*, Hititlerde güç, kudret ve erkil bir özelliği temsil ettiğinden dolayı, kent kapılarından içeri girebilecek kötülükleri korkutmak ve kenti korumak amacı ile sur kapılarına ve tanrı heykellerinin kaidelerine yerleştirmişlerdir. Boğazköy ve Alacahöyük kapı sfenksleri üzerinde yer alan aslanların yeleleri ve göğüs üzerindeki kıllara kadar ayrıntılı olarak işlenmiştir (Görsel 15).



Resim-15: Hitit Aslanı (Sanal 5, 2014)

Kısa bacakları ve iri gövdesiyle oldukça hantal bir görünüşe sahiptirler. Heykellerin bu kadar ince işçiliğe sahip olması, gerçekçi bir görüntüyü yakalamak ve böylelikle daha ulu, şehvetli ve ürkütücü olma özelliğini yakalayabilme isteğinden kaynaklanabilir. Kent giriş kapılarına gelen kötü ruhlar ancak böyle dehşet ve korkuya kapılıp, korkutulabilir. Bu var sayımlardan yola çıkarak, Hitit aslanlarının kendine has karakteristik bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

Eski Anadolu Medeniyetlerinde kuş kutsal bir varlık olarak korunmuştur. Çünkü o, bağımsızlığın ve ruhun sembolü olmuştur. Ölümden sonra ruhun, tıpkı kuş hafifliği ile gibi göğe çıkacağını ve yer çekimine karşı koyan duruşuyla, kuşun ruhları taşıdığı inancı hâkim olmuştur. Göğlerin ve tüm gök yaratıklarının hâkimi

olan kartal, göğün en üst katında bulunur ve tanrısal güce sahip olduğu düşünülmektedir. Kartal, gök ile yerin savaşında göklerin gücü, yeryüzünü koruyan; kötü ruhların düşmanı, gözlerini kırpmadan güneşe bakabilen bir kuş olduğundan ateşin bile üstesinden gelebilen; kudretin ve egemenliğin sembolü olarak görülür.

*Çift başlı kartal* ise ilk kez Hititlerde görülmüştür (Görsel 16). Kartala bir baş daha eklenmiş ve gücün fazlaştırılması istenmiştir. Çift başlı olan kartal her iki yönden gelebilecek tehdit ve tehlikelere karşı uyanık olur ve onları zamanında önleyebilir; iki baş kartala bu türden çoğaltılmış güç verir (Ersoy, 2000: 466- 469)



Görsel-16: Alacahöyük Hitit çift başlı kartalı (Sanal 6, 2014)

Başlarıyla ilgili birkaç farklı inanış vardır. Başlardan birisi bu dünyaya diğeri öteki dünyaya bakar. Bir başka inanışa göre birisi doğuya öteki batıya bakar ve her iki yönde de egemen olan bir devleti temsil eder. Kanatları daima uçar durumdadır. Pençeleriyle tuttuğu tavşanlar da Hitit krallığının egemen olduğu ülkeleri temsil eder.

Yazılıkaya Açık Hava Tapınağında tanrılarla bağlantılı sahnede *Çift başlı kartal* görülür (Görsel 2). Dünyada ilk imparatorluğu kuran Hititler 'in kartalları, evrenin egemenliğini yansıttıkları için, yalnızca tapınak kabartmalarında değil, mühürlerde de izler bırakmıştır. Bir süre sonra Hitit krallık sembolü kartalın yalnızca kanatları ve ortada bir güneş olan şekle dönüşmüştür.

Yazılıkaya kabartmalarından alınmış olan şekilde tanrı Şarruma, büyük kral Tuthaliya'ya (IV) önderlik ederken görülmektedir. Şarruma'nın hiyeroglifle yazılmış

adı ileri doğru uzanmış olan sağ elinin üzerinde görülmektedir. Tutahliya'nın adı ise sağ üst köşede yine hiyeroglifle yazılıdır. Kralın adının üstünde büyük kral anlamına da gelen Hitit devlet sembolü kartal kanatlarıyla ortasındaki güneş yer almaktadır. Hitit kralına "majesteleri" anlamına gelmek üzere "güneşim" diye hitap edilmesi büyük olasılıkla bu sembolden gelmektedir (Görsel 14).

Hititler duvar kabartmalarında başı kuş, gövdesi aslan, kuyruğu yılanan oluşan yaratıklar görülmektedir. Bu yaratıkların evrenin üç katını simgelediğini düşünebiliriz (Atlı, 2002: 75). Kuş gökte, aslan yerde, yılan da yer altında bulunmaktadır. *Yılan* toprağın altında hayat bulur. Bereketli ve üretici olmasından dolayı kutsal olduğuna inanılan topraktan güç alır. *Yılanın*, yeraltı dünyasının tüm sırlarını bilen ve deri değiştirerek sürekli kendini yenileyerek canlılık kazanması, ölümsüzlüğün ve yeniden doğma gücünün bir simgesi olmasıdır. Günümüzde de tıbbın simgesidir.

*At*, ilkel insanın zamanla mücadele eden yaşamına, hayal bile edemediği bir hız ve hareketlilik katmıştır. Uzak mesafeler ulaşılabilir hale gelmiş ve insan uygarlığının bir yayılma aracı olmuştur. Özellikle Hititler için vazgeçilmez bir unsurdur. Çünkü Hititler atları ehlileştirip, koşum ve binek hayvanı olarak kullanmış ve askerlik, ulaşım ve taşımacılıkta stratejik olarak atın büyük bir önemi var olmuştur.

*“Atlı savaş arabasının icadına kadar, üzerinde yaşadıkları uçsuz bucaksız stepler ve hareketli atları Hititlerin büyük mesafeler aşma rüyasını beslemiş olduğu düşünülmür. Hititler aynı zamanda Kikkuliş adı ile bilinen ve at idaresi konusunda gelecek nesillere Hitit harfleriyle yazıtlar bırakan en eski hippolojisti (at bilimciyi) yetiştirmişlerdir. Hititlerin komşusu olan Hurriler ise “gem”i icad edip, atın kontrolünün sağlanmasında katkıda bulunarak muharebe tekniğini geliştirmişlerdir”* (Altuntaş, 2000: 37).

Hititlerde atlı arabalar son derece önemli bir yere sahiptir. Kendine has tekniği ile çok süratli olmaları nedeniyle “Uçan Arabalar” dendiği de bilinmektedir. Kadeş Barış Anlaşmasıyla neticelenen ve Hititlerle Mısırlılar arasında yapılan savaşta Hitit

Savaş arabalarının teknik üstünlüğünün kendileri lehine bir sonuç doğurduğu bilinmektedir.



Görsel-17: Savaş Arabası, Geç Hitit Stili (Sanal 7, 2014)

Hitit kaya kabartmalarında görülen Atlı Hitit Savaş Arabalarından anlaşılacağı üzere, Hititlerde atlı arabalar son derece önemli bir yere sahip olup, hem at yetiştiriciliği hem de atların insanların hizmetinde kullanımı konusunda oldukça ileri gitmiş bir medeniyettir.

Hititlerin sembolik olarak hayvanlar dışında, bitkilere de mana kattıkları gözlenmektedir. Özellikle buğday başağı ve üzüm tasvirlerine sıkça rastlanmaktadır. Tarımla uğraşan Anadolu insanının hayvanlar dışında bitkilere de sembolik anlam katmaları yadsınamaz. Buğday bereketi ve bolluğu simgelemektedir. Hattuşa Yazılıkaya'da bulunan *On iki yer altı kabartması*'nda (Görsel 18) betimlenen figürler ellerinde oraklarla tasvir edilmiştir Çünkü buğdayın öğütülmesiyle elde edilen un ile ekmek yapılır ve tanrılara sunulur.



Görsel-18: *On iki yer altı kabartması* (Sanal 8, 2014)

Yine Hititlere ait *İvriz Kabartması* (Görsel 19) kutsal betimlemesinde Fırtına Tanrısı ile bölgenin kralı tasvir edilmiştir. Fırtına tanrısının karşısında daha küçük betimlenen kral ise dua eder durumda tasvir edilmiştir. Fırtına tanrısı ellerinde başaklar ve üzüm salkımı tutmaktadır. Bu onun aynı zamanda bolluk ve bereket tanrısı olduğunu da göstermektedir. Bunun yanı sıra üzümün bereket tanrısının sakalarında betimlenmesi ise tanrının bereketini üzüm sembolü ile temsil ettiği ve bağdaştırdığı görülmektedir.



Görsel-19: *İvriz Kaya Kabartması* (Sanal 9, 2014)

Hititlerin bağcılığa verdiği önem Hitit yasalarına “bağ”, “asma çubuğu” ve “şarap” ile ilgili hükümler ve bağlara verilen zararların tanzimi ile ilgili maddeler koymalarından anlaşılmaktadır. Hitit dini bayramları arasında yer alan bağbozumu

bayramı bağcılığa verilen önemin işareti olarak değerlendirilebilir. Zira kutsal törenlerde geleneksel olarak tanrıya üzüm ve üzümde elde edilen şarabın sunulması bu düşünceyi güçlendirmektedir.

Anlam, anlatım ve kapsam yönünden tümüyle doğanın geometrisine bağlı olduğu kesinlik kazanan şekillendirilmiş semboller, figürlerin yanı sıra geometrik soyut biçimlerde de kullanılmışlardır. Üçgen, daire, kare ve gamalı haç gibi biçimler buna en güzel örnektir.

Üçgen, daire ve kare evrenin geometrik yapısını oluşturan ve din olgusunu ifade eden biçimlerdir. İnsanoğlunun geometrik-soyut biçimde algılayışı, dinsel ve tanrısal düşünmeyle koşuttur. Üçgen geometrik olanların ilkel ve en basit olanıdır. Çünkü diğerlerine göre sadece üç doğrudan oluşmaktadır.

Ersoy'a (2000: 81-82) göre; *“Bir eşkenar üçgende tabanın genişliği, yukarı çıkıldıkça gitgide daralmakta ve tepe noktasına gelindiğinde sıfır olmaktadır. İşte bu görünümüyle üçgen, insanda oturganlık, sağlamlık, denge ve özellikle yükseliş algısı yaratmaktadır. Mu uygarlığından Hristiyanlığa kadar hemen hemen tüm toplumların dinsel inançları doğrultusunda, üçgen sezdirme (ima) yoluyla anlatım ve eğitim için başlıca araçlardan biri olma işlevini sürdürmüştür. Tüm bunlara egemen olan ve temel teşkil eden düşünce, tepe noktası yukarıda bulunan bir eş kenar üçgenin, her şeyden önce göğü sembolize etmesinden kaynaklanıyordu. Mademki tanrılar (ilahlar) gökte oturuyorlar, o halde üçgende bir tanrısallık bulunmalıydı. Nitekim sözü edilen bu en eski uygarlığın kalıntılarında ele geçen tabletlerdeki eşkenar üçgenlerin içine çizilmiş bir nokta ve ya dairenin, tanrıyı yani yaratıcıyı ve onun her şeyi görebilen gözü anlamına geldiği yargısına varılmıştır”*. İç içe eşkenar üçgen, göğün içinde ilahî üçleme, kare üzerine konulmuş bir eşkenar üçgen dünya üzerindeki tanrısallık ve ya cenneti betimlemektedir.

Nehirlerin denize dökülerek oluşturduğu deltalar üçgen şeklinde oluşmaktadır. Dolayısıyla nehirlerin denize açılması, insanın dünyaya açılan kutsal kapısı yani ana rahmini betimlemektedir. Tepe noktası yukarıda olan üçgen erkeklik prensibini, aktif oluşu, tepe noktası aşağıda olan ters üçgenin ise dişilik prensibi yanı sıra pasifliği,

toprağı ve ana rahmini simgelemektedir. Ankara Anadolu Medeniyetler Muzesinde, Hitit tanrıçasına ait olduğu ileri sürülen elektrumdun yapılmış İdol (Görsel 21)'ün cinsel organının yeri, kutsal kapı olarak adlandırılan ters delta şeklinde kullanıldığı görölmüştür.



Görsel-20: *Tanrıça Heykelciği* (Sanal 10, 2014)



Görsel-21: Kadın Heykelciği "İDOL" (Akurgal, 2008: 31)

*Kare ve dörtgen*, sembolik lisanın en çok başvurduğu geometrik şekillerden biridir. Sembolik anlamı olarak, yer küresi ile eş değer olduğu düşünülmektedir. Dünyanın hava, ateş, su ve toprağın birbirini izleyen bir etkileme sonucu oluştuğu ve karenin dörtkenarı bu dört yaratıcı faktörü simgelemektedir. Dinamik bir biçim olarak, duruculuk, durgunluk, kararlılık, sağlamlık ve güven verici bir algı oluşturmaktadır. Birçok kutsal alanlarda, sürekliliğin olması istercesine, çoğu kez dörtgen bir şemanın egemen olduğu görülmektedir.

*Dörtgen* bir yapı üstüne bir yarım küre (kubbe) oturtularak oluşturulan küp-küre kompozisyonu *dünyevilik* ve *semavilik* (yer-gök) bütünleşmesinin en yakışır anlamını sergilemektedir. Daire, soyut düşünce sisteminde en mükemmeliyete ulaşmıştır.

İlk ve en güçlü tanrı olan Güneşi simgeleyen daireye tüm üstün nitelikler yüklenmiştir. Hitit kralları sözlerine ben Güneş diye başlaması bundan olsa gerek. Yine Hitit boğa ve geyik figürlerinin üzerinde bu sembollere rastlamaktayız.

*Küre*, tanrının tüm güzelliğini, orantılı ölçülerini ve adaletini simgelemektedir. İkel dönemden itibaren hemen hemen her dönemde gökyüzü küreye benzetilmiştir. Mitolojik çağ insanı tanrıyı gökte ve yerin altında olduğuna inanmış, gök bir tanrı olmuş ve tanrılara büyük bir güven ve saygı ile tapılmıştır. Platon, kâinatı bir küreye benzetiyor ve yaratıcı ona en mükemmel şekli verdi diyor. Aslında dini mimaride *kare* (küp) mekândan *küre*'ye geçiş, evrensel bir öge olarak, manevi yükselişin bir göstergesi olarak düşünülmüştür (Ersoy, 2000: 96).



Görsel-22: *Hitit Türü Dinsel Sancak* (Sanal 11, 2014)

*Gamalı haç* “*Svastika*” kendi etrafında dönüş izlenimini yaratan dört kolu dünyayı oluşturan dört temel etkeni ifade etmektedir. Sabit bir merkez ve kutup etrafında sürekli dönen kendi kendini yenileyen, yaratıcı enerji izlenimini yaratmaktadır. Gamalı haçın kolları, doğada ve insan yaşamındaki tüm pozitif ve negatif olayları, erkek ve dişiliği, iyilik ve kötülüğü, kuzey ve güney kutuplarını yansıtmaktadır. Güneş sisteminde mevsimlerin dönüp dolaşıp tekrar geleceği izlenimini yaratır. Svastika “spiral” in sembolizmi ile eşdeğer tutulduğundan doğum

ve ölümün olduğu kadar değişim ve gelişiminin de sürekli oluşunu yansıtan bir sembol olmuştur. Kuzey yarım küreden ekvatora yönelip bakıldığında, güneşin soldan sağa yani doğudan batıya gittiğini, güney yarım küreden bakıldığında ise güneşin kendi sağından sola doğru tam tersine hareket ettiği gözlenmektedir. Sağa dönük gamalı haç güneşle ilintili olarak gündüzü, sola dönük gamalı haç ise geceyi simgelemektedir ( Ersoy, 2000: 112).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. BATILILAŞMA DÖNEMİNDEN 1950'YE TÜRK RESMİNE GENEL BAKIŞ

#### 3. 1. Batılılaşma Döneminden Cumhuriyete Türk Resmine Genel Bakış

Osmanlı Devletinin, bozulan siyasal yapısı ve ekonomik olarak çöküşü dolayısıyla batıya eğilimi artmış, teknolojik ve kültürel anlamda batıyı model almayı yeğlemiştir. Bu bağlamda hazırlanan yenilik hareketleri içinde sanatta da değişim sürecine girmiştir. Buna paralel olarak kurulan okullardan ilki *Mühendishane-i Berri Hümayûn* olmuştur. Öğretim programlarında istihkâm, haritacılık, topçuluk gibi teknik derslerin yanı sıra resim derslerine de yer verilmiştir. Bu okullar, Türk resim sanatının batı estetiğini yakalama istemi doğrultusunda başlatılan yenilenme sürecinin lokomotifi olarak görülebilir. Buna paralel olarak çağdaşlaşma bağlamında yapılan atılımlar, dönemin padişahı olan I. Abdülhamit tarafından da desteklenerek yurt dışına sanatçılar gönderilmiştir. Paris' e gönderilenler arasında İbrahim Paşa ve Tevfik Paşa adlı sanatçılar Türk resminin batılılaşma yolunu ilk açan sanatçılardır. 19.yüzyılın ilk yarısında, klasist anlayışla eğitim veren Paris Güzel Sanatlar Okulu'nun etkisinde kalırlar (Başkan, 1994: 13).

19. Yüzyılın ikinci yarısında yurt dışına eğitime giden, İbrahim Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa ise öncekilerden farklı olarak, batı etkilerini tamamen taklit etmeksizin, özgün bir yoruma kavuşturma çabasıyla Türk resmine yeni bir boyut kazandırmışlardır. Bu yenilenme süreci, Türk resmini perspektifle tanıstırarak, minyatür geleneğinden uzaklaştırmış ve yeni üslupların doğmasına katkı sağlamıştır. 19. Yüzyıl içinde sanat alanında büyük etkinlik payı olan bu ressamın üzerinde özellikle ve önemle durulmasının nedeni, Batı anlamındaki Türk resminin gelişmesinde oynadıkları kesin roldür (Tansuğ, 1986: 55).

19. yüzyılın sonlarına doğru eğitimini tamamlayarak Avrupa'dan dönen sanatçılar, Türkiye' de yalnızca sanat eğitiminin yapılabileceği bir okulun açılması gerekliliğini savunmuşlardır. Yalnızca asker kökenli değil sivil halkın da öğrenim görebileceği *Sanayi-i Nefise Mektebi*, batılılaşma bilinciyle oluşturulmuş ilk kurumdur (Tekinalp, 2009: 692).

Osman Hamdi Bey müdürlüğünde kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi Türkiye'de güzel sanatlar eğitiminin gelişmesine önemli katkıda bulunmuştur. Osman Hamdi, Türk resim sanatı tarihinin oluşumunda büyük gayret gösteren önemli bir ressamdır. Arkeolojiye meraklı bir kişi olduğu için, ülkenin çeşitli yerlerinde kazı faaliyetlerine girişmiş ve Osmanlı topraklarındaki antik uygarlık verilerinin dışarı kaçırılmasını önlemek amacı taşıyan bir "Asarı Atika" (Eski Eserler) nizamnamesini de hazırlatıp yürürlüğe sokmuştur. Yine Osman Hamdi Bey müdürlüğünde kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi Türkiye' de güzel sanatlar eğitimin gelişmesine önemli katkıda bulunduğu bilinmektedir. Mektebin kuruluş gerekçesi şu satırlarla başlar:

*"Osmanlı milletleri ve özellikle Türkler, her ne kadar yaratılıştan sanat duygusuna sahip iseler de, bu duygu, levha (resim levhası, tablo) ve ya heykel biçiminde sanatla yapılmış şeylerde değil, belki milli sanatımızın büyük binalarıyla, kullanılmaya mahsus binlerce eşyasında görülür".* Önemli bir bölümü eski yapıtların korunması konusunu işleyen gerekçede, diğer bazı önemli satırlar şunlardır: *"Güzel sanatlara mahsus kurumlar meydana getirilmesi az zaman içinde bu işte adım adım yükselmeyi sağlayacak ve bu kurumlar yabancı ülkelere öğrenci göndermekle değil, asıl kendi ülkemizin nitelik ve özelliklerinden izlenimler ve bilgiler edinerek hem hüner sahibi kişiler yetiştirecek, hem de gerçekten bir Türk sanatı vücuda gelecektir"* (Tansuğ,1986: 106). Bu bağlamda ulusallaşmaya yönelik önemli bir adım atıldığı görülmektedir.

Sanayi-i Nefise mektebinin öğretim sorumluluğu Avrupa'dan getirilen resamlara verilmiştir. Eğitimin sadece yabancılardan oluşması, Türk usta sanatçıların eğitim kadrosunda görev alamaması çoğu zaman eleştiri konusu olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri akademik ve gerçekçi eğitim

görmüşlerdir. Mektep sergiler açmaktadır ve bu bağlamda Türk resim sanatı yeni bir döneme ilk adımlarını atmaya başlamıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması, okulun eğitim programlarında resim dersine yer vermesi ve bu okullarda eğitim kadrosunun oluşması ayrıca düzenli açılan sergiler ile Türk Resim Sanatının bir meslek olgusuyla birleşme süreci başlamıştır. Meslek birliği çerçevesinde ülkelerinde bir olmaya yönelik atılan ilk adım *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'* dir ( Başkan, 1994: 25). *Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Agâh Bey, Ruhi Arel, Kâzım Bey, Ahmet İzzet, Ahmet Ziya Akbulut, Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij, Murtaza, Mithat Rebi, Tomas Efendi, Müfide Kadri* gibi sanatçılar tarafından kurulan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, topluma sanatı ve sanatçıyı tanıtmayı bu anlamda profesyonelleşmeyi hedef edinmiştir. II. meşrutiyetin ilanını hazırlayan siyasal, sosyal ve kültürel hareketliliğin dorukta olduğu bir ortamda yetişen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin genç üyeleri İbrahim Çallı ve arkadaşları daha Avrupa'ya gitmeden Osman Hamdi dönemi ve ya Hoca Ali Rıza- Halil Paşa ekolünden çok farklı bir kültürel oluşum içindeydiler. Batılılaşma sürecinin eşiği olan, II. Meşrutiyet'in ilanını takip eden bu yıllarda sanatçılar, Avrupa'ya sanat eğitimlerini geliştirmek için gitmişlerdir.

1910'da *Sanayi-i Nefise*'de açılan *Avrupa Sınavını* kazanan, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran ve Hüseyin Avni Lifij'in de yer aldığı genç ressamlar, sanat eğitimi için yurt dışına gönderilmiş ve I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda dönmek zorunda kalan bu sanatçılara *14 Kuşağı Sanatçıları* adı verilmiştir. *İzlenimcilik* sanat anlayışını benimseyen bu kuşağa *Çallı Kuşağı* da denilmektedir. 1914'de Batı'dan yurda dönen sanatçılar diğer Türk Resim sanatında yeni bir üslup geliştirmişlerdir. Bu sanatçılar, yurda döndüklerinde buradaki sanatçıların, Avrupa'daki sanat anlayışından uzak olduklarını ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin realist üslupla eğitim anlayışını eleştirmişlerdir. Resimde yorum ve yaratıcılığın önemini vurgulayan *Çallı Kuşağı* döneminde, daha önceki resimlerdeki koyu renkleri ve fotoğrafik özellikler yerini, canlı renklere ve ışığın renkler üstündeki etkisini yakalamaya çalışan resimlere yani izlenimci resim tarzı niteliği taşıdığı gözlemlenmektedir.

1914 Çallı Kuşığı, *Sanayi- i Nefise* de görev almışlar ve bu okulun başlangıç ve felsefesini değiştirmişlerdir. *Sanayi-i Nefise* dışında, serbest resim kursları, *Galatasaray Sergileri* ve *Harbiye Nezareti* resim atölyelerinde de sanatçı yetiştirerek, Türk Resim Sanatının gelişmesine hareketlilik kazandırmışlardır. Buna bağlı olarak, Türk resim sanatçıları bireysel çalışmak yerine, bir meslek birliği çerçevesinde birleşme sürecine bir zemin oluşturmuşlardır.

Türk Resim Sanatı gelişim sürecinde, yeni arayışların ve sanatta yorumun önemi belirtilse de, Cumhuriyet dönemine kadar, geleneksel zihniyetle bağlantısını kopartamamıştır (Duben, 2007: 199).

### 3. 2. Cumhuriyetten 1950'ye Türk Resmine Genel Bakış

Cumhuriyet dönemi, imparatorluğun tasfiyesinden sonra yeni bir devlet ideali çevresindeki bütün siyasal, ekonomik ve kültürel değişimleri de beraberinde getirdiğinden, batılı resim tekniklerinin benimsenmesi sonucunda sağlanmış olan dönüşümlerin, zaman içinde varacağı aşamalar konusunda, daha etraflı yorumların bir arada oluşmasında yeni bir evreyi başlatmıştır (Özsezgin, 1998: 61). Bu hareketlenmede sanatı evrensel boyutlara taşıma sorunsalı gündeme gelmiştir. Toplumı çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırmayı hedefleyen Cumhuriyet hükümetlerinin kültür politikalarında, ulusal bir kimliğe sahip olmak, sanatın ülke düzeyinde yaygınlaşması önemli yer tutar ( Limon, 2008: 44).

Bu tarihten sonra tahsis edilecek her türlü sosyal ve kültürel kurum da “eski” yi değil, doğal olarak “yeni” yi temsil edecektir (Başkan, 1994: 37). Bu doğrultuda Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşuna yol açan fikirler, günün şartlarına uyum sağlaması halinde yenilenmiştir. Sanat anlayışları yeniden şekillenmiştir. Çağdaş eğilim içine giren dönemin yönetici kadroları sanatçının desteklenmesi, sergiler düzenlenmesi, yurt dışına öğrenciler gönderilmesi konusunda önemle durulması gerektiği vurgulanmış ve bu konuda kurumsallaşmaya gidilmesi sağlanmıştır. Buna paralel olarak, Şeref Akdik, Saim Özveren, Refik Epikman, Elif Naci, Muhittin Sebati ve Cevat Dereli gibi daha önce Osmanlı ressamlar cemiyeti içinde yer alan sanatçılar *Yeni Resim Cemiyeti* çatısı altında toplanmışlardır. Fakat Avrupa sınavını

kazanan birlik üyelerinden büyük çoğunluğunun Paris'e gönderilmesiyle, birlik etkinliklerini sürdürememiştir. Türk Resim Sanatında bu sanatçılar yeni sanat biçimlerini ülkeye getirme doğrultusunda devrimci çabalar göstermiştir. Bu çabalar Cumhuriyetin ilanından sonra, Atatürk'ün başlattığı devrimci hareketlere de bağlıdır (Tansuğ, 1986: 167).

1928' de eğitimini tamamlayarak yurda dönen bu sanatçılar, resim görgü ve becerileriyle ve yeni bir üslup anlayışıyla, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği* adı altında yeniden toplanmışlardır. Cumhuriyet döneminde, birlik olma bağlamında kurulan ilk sanatçı birliği olması, daha bilinçli ve yenilikçi olmasından dolayı Müstakiller, önemli bir adım olarak kabul edilir. Çallı Kuşağı'nın renkçi tutumunun yanı sıra Müstakiller, çizgiye, kuruluşa ve yapısal sağlamlığa öncelik veren resimler yapmışlardır. Batı'daki "yeni resim" düşüncesine uyum sağlayan sanatçılar olarak, çalışmalarında konuyu geri plana itiyor, biçimin bağımsızlaştığı ve doğa biçimlerinin "deforme" edildiği bir sanat anlayışında direniyorlardı (Özsezgin, 1998: 29-30).

Müstakiller, sanatçı haklarını güvence altına almayı amaçlar. Bu amaca yönelik olarak sanatçıların bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmaları ve kişisel eğilimlerini sürdürebilmeleri için güvence verilmiştir (Başkan, 1994: 41). Sanatçıya özgür çalışma ortamı hazırlamayı ve bu bağlamda yabancı ülkelerle de kültür- sanat etkileşimi içinde olmayı amaçlamıştır. "*Müstakiller, yaşamlarını meslekleriyle kazanmayı amaçlamışlardır. Bu yönde toplumsal anlamda çalışmalar yapmışlardır. Bu bağlamda Anadolu'nun çeşitli yerlerinde sergiler düzenleyerek, plastik sanatların kollarından olan yağlıboya ve heykel sanatını toplumla kaynaştırmayı, tanıtmayı amaç etmişlerdir*" (Giray, 2007: 47). Çeşitli kişisel üslup ve sanat anlayışları olan sanatçıları bir arada tutması, onları ortak etkinliklerde buluşturması ve ileri de ortaya çıkacak ortak eğilimlere sahip sanatçı birliklerine kurumsal-deneysel zemin hazırlaması bakımından iz bırakmış bir harekettir (Başkan, 1994: 41).

Modern sanatın çağa uygun bu üslupları, Türk resim sanatının perspektifinden yansımaya başlamış ve özgün arayışlar hız kazanmıştır (Akkaya, 2003: 47).

Kübizmin algılanması ve Türk resim sanatı içinde yer vermeye başlaması, Paris'e eğitimlerini tamamlamak amacıyla giden genç sanatçılar; Nurullah Berk, Cemal Tollu ve Zeki Faik İzer, Fernand Léger'in sentetik kübizmi temel alan ve André Lhote'un yapısal kübizmin araştırmalarını öneren öğretilerini benimsemiş ve *D Grubu* nu kurmuşlardır. Türk resminde bağımsız üslup arayışlarının (*Müstakiller*'den sonra) ikinci aşamasını, 1933'de beş ressam ve bir heykeltıraş (Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu) tarafından kurulan *D Grubu* üyeleri oluşturur (Kılıç, 2002: 99). Sanatçılar, resimlerinde yapısal sağlamlığa önem vermiş, kübizm ve konstrüktivizm sanat anlayışını benimsemişlerdir. Dikkat edilirse, bu sanatçılarımız atık eskisi gibi resmi akademilerde değil, çoğunlukla yaşayan akımların esas temsilcilerinin atölyelerinde çalışmayı yeğliyorlardı. Yani, yaşayan ve yaşamayan akımları ayırt ediyorlardı. Bu nedenle, İstanbul'a geri döndüklerinde, izlenimciliğin ölü dalgalarını sürdüren hocalarının karşılarında yer almışlardır (Turani, 1984: 10).

Cumhuriyet döneminde Türk resim sanatı, devrimsel bir yenilenme sürecine girmiştir. Kübizmin biçimsel ve teknik olarak algılanması bile o dönemde sanat adına büyük bir yenilik ve şaşırtıcı bir değişim olmuştur. İkinci Dünya Savaşı yıllarında başlayacak olan ve savaşın hemen ardından da etkisi duyulan ikinci bir ulusal sanat arayışı belirginleşir. Başlangıçta geleneksel kaynaklara yönelen arayışları reddeden *D Grubu* da, bu yıllarda görüş değiştirecek ve minyatür, hat gibi geleneksel sanatların eserlerini yeni bir teknik ve anlayışla yorumlamaya yönelecektir (Giray, 2009: 40-41).

Sanatçıların yerel motif ve temalara ilgi gösterdikleri ve kübist denilebilecek eğilimlerle Anadolu köylüklerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurmaya çalıştıkları dikkati çeker (Tansuğ, 1986: 181). Nurullah Berk 1950'li yıllardan itibaren geleneksel nakış sanatının izlerini süren resimlere yönelir, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu kırsal nakış temalarından etkilenerek, Türk halk sanatı ve geleneksel Osmanlı el sanatları arasında kurmaya çalıştığı sentez, yazmalar üzerine yaptığı araştırmalar, ürettiği özgün kalıplarla halk sanatına eğilimini belirler. Turgut Zaim minyatür sanatından etkilenerek resimler yapmıştır (Giray, 2009: 42).

Cemal Tollu'nun resimsel biçimlendirmelerinde ise Anadolu- Hitit kabartma ve tanrılarında etkilendiği görülmektedir. Zeki Faik İzer, renk lekelerinin ahengini çizgisel anlatım şeklini tercih ederken, Abidin Dino, çizgisel desenleriyle hat sanatından etkilendiği yarı illüstratif kompozisyonlar oluşturmaya çalışmıştır.

1939-1944 yılları arasında “Yurdu Gezen Türk Ressamları” programı ile Türk resminin düşünsel ve üslup yönünden batıya benzemesini ancak yöresellik anlamında hareket ederek ortadan kaldırmayı amaçlamışlardır.

Cumhuriyet döneminin sanat ve kültürel anlamda kimlik arayışına girerek, çağdaş, atılımcı ve kalıcı çözümler araması 1940'lı yıllarda ağırlık kazanmıştır. Kemal Sönmezler, Nuri İyem, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Nejad Melih Devrim, Faruk Morel, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Agop Arad, Haşmet Akal, Avni Arbaş bir sanatçı grubu olarak, 1940'da açtıkları *Liman Sergisi* ile birlikte *Yeniler Grubu* adı altında toplanmışlardır. *D Grubu*'nun biçimciliğine karşı, toplumsal içeriğin önemini vurgulamayı amaçlamışlardır.

Ülke sorunlarını yaşamadan ve halkla iç içe olmadan yapılan bir sanatın ulusal olamayacağı görüşünü savunan *Yeniler Grubunun*, böylece kendi sanatlarını içerik ve biçimsel olarak yaratabilecekleri görüşünü desteklemişlerdir. Bu düşüncenin ortaya çıkmasının nedenleri arasında, şüphesiz II. Dünya Savaşı'nın ülkede özellikle toplum üzerinde bıraktığı olumsuz etkilerin neticesi olduğu söylenebilir. Bu bakımdan, savaşın sisli atmosferi altında hala yaşayan bir kültürün var olduğu ve bu kültürün geleceğe aktarılması düşüncesiyle, halk sanatlarına ait temalar ön planda tutulmuştur. Yeniler grubu II. Plastik Sergisinde ortaya konan şu cümle altında, karşı çıktıkları sanatçılarla birleşmişlerdir. “*Gayemiz her nesil ve üslubu değerlendirmek şartıyla, sanatkârlar arasında birlik ve beraberlik kurarak, milli bünyemize tam uyacak şekle ulaşmaktır*”. Bununla birlikte *Yeniler Grubu*, bağımsız görüş açısını yansıtma eğilimlerini sürdürmeye devam etmişlerdir (Tansuğ, 1986: 228).

1947 yılının çok partili döneme geçiş sancıları içinde de Yeniler Grubu sanatçıları, resimleri ile gündemde kalırlar. Bu dönemde non-figüratif resimler

üretmeye başlayan grup üyelerinin çoğunluğu, ilerici, çağdaş ve devrimlere bağlı yazarların ilgi odağına otururlar (Giray, 2009: 42).

Türkiye'nin çok partili döneme geçmesi ile sanat alanında da yeni tartışmalar gündeme gelmiştir. Gelenekselci görüşlerle rasyonel araştırmalar arasındaki görüş karşıtlıkları resimde de non-figüratif ve geleneksel resim tartışmaları olarak kendini göstermiştir. Çok partili dönemin yeni hükümeti geleneksel değerleri ön plana çıkarmada karalıdır ve bu döneme kadar gelişen kültürel birikim, batılı ustalarla benzerlik gösteren eserler kınamıştır (Aktansoy, 2004: 70).

*“Ulusal sanat anlayışının tamamen kabul görmeye başladığı 1950’li yıllara doğru bu oluşumu savunan ve uygulamaya koyan sanatçı sayısı artacaktır. Önceki yıllarda Batı sanat oluşumlarının takibiyle Türk resminin çağdaş dünyadaki yerini alacağını savunan birçok sanatçı artık düşüncelerinden vazgeçecekler tuvallerinde hat sanatına, minyatüre, çini, halı ve kilim motiflerine atıflarda bulunarak ulusal bir sanat yaratma çabası içine gireceklerdir”* (Elmas, 2000: 293-294).

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde, bu yıllarda resim öğrenimi görmekte olan gençler, *On’lar Grubu* adı altında birleşirler. Mustafa Esirkuş, Fikret Elpe, Leyla Sarptürk Gamsız, Nedim Günsür, Saynur Kıyıcı Güzelson, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, Ivy Stangali, Fahrünnisa Sönmez ve Maryam Özcilyan Üsluplarını belirleme çabaları içindeyken, kendilerini bu görüşün içinde bulurlar. İlerleyen yıllar içinde, Orhan Peker, Adnan Varınca, Fikret Otyam, Turan Erol, Alis Aş, Nevin Demiryol, Perihan Ege, Özden Ergökçen, Naim Fakihoğlu, Fuat İğbelli, Osman Oral, Remzi Paşa, Gönül Tiner, Hayrullah Tiner, İlhan Uğhan, Sedat Uslu, Cafer Yazdıran ve İlkay Üçkaya da Onlar grubu çevresinde toplanan sanatçılar olurlar. Grubun amacı, milli değerlere yönelmek, geleneksel sanatlarla ilişki kurmaktır. Bu yolla, Türk resim sanatını taklitlerin tuzağından kurtarmak ve geleneksel kaynaklardan aldıkları esinlerle özgünlüğe ulaşmaktır (Giray, 2009: 43).

Türk Resim Sanatının özgün ve ulusal bir kimlik kazanma çabası içine girdiği bu dönemde, geleneksel sanatlardan yararlanmanın önemini belirten Bedri Rahmi Eyüboğlu, yeni ve gerçek Türk resmini halılar, kilimler üzerindeki motiflerin, hat ve

minyatür gibi geleneksel sanatların etkisinde oluşabileceğini ifade etmiştir. Batı resminin anlatım biçimiyle geleneksel sanatın zengin Türk motiflerini birleştirerek, Türk resim sanatında ortak ve evrensel bir dille konuşmanın gerekliliğini vurgulamıştır. Evrensel niteliğe sahip olmak, şüphesiz ulusal değerler niteliği taşımaktan geçer. Bedri Rahmi'nin, yüzde yüz bizim olanın dünya ölçüğünde olacağını kabul etmesi gibi, artık yerli olmadan evrensel olunmayacağı görüşü çağımızda giderek yaygınlık kazanmaktadır (Karoğlu, 1995: 2).

Türkiye'nin çok partili sisteme geçmesi ile; bilim, kültür ve teknoloji ve diğer alanlarda yapılan gelişmeler doğrultusunda, Türk resminde batı etkisinden kurtularak gerçek bir Türk resmi yaratmayı amaçlayan sanatçıların gruplaşma eğilimlerinden ziyade bireysel çalışmaları ön plana çıkmıştır. Kendilerini bireysel olarak ifade etmeye başlayan sanatçıların, daha özgün ve çağdaş kimliğe dönük çalışmalarına imza attığı anlaşılmaktadır (Öztürk, 2013a: 77).

Buna paralel olarak, Türk resminde kimlik arama çabaları, bu dönemde iki görüşü beraberinde getirmiştir. Bunlardan birincisi, ulusal karakteri koruyan geleneksel sanatların izlerini taşıyan bir sanat anlayışı, ikincisi ise, çağdaş uygarlıkların sanat değerlerinin paralelinde bir anlayışa ulaşmaya çalışmaktadır (Elmas, 2006).

Doğu- Batı sentezi fikrini savunan sanatçılar soyut bir anlayış sergileyen geleneksel Türk sanatlarına daha fazla ilgi duymaya başlarlar. Bu amaç doğrultusunda, hat sanatını çağdaş yorumlarıyla ulusal bir sanat ortaya koymayı amaçlayan sanatçılara baktığımızda, Abidin Dino, Selim Turan, Şemsi Arel, Adnan Çoker, Arif Kaptan, Sabri Berkel, Nuri İyem, Adnan Turani, Hasan Kavruk, Nejat Devrim, Şadan Bezeyiş, Fethi Arda, Erdal Alantar görülmektedir. Minyatür sanatından etkilenen sanatçılara baktığımızda ise, Nuri Abaç, Zeki Kırıl, Ömer Uluç, Dinçer Erimez, Yüksel Arslan, Hüseyin Bilişik, Nevzat Akoral, Duran Karaca, Devrim Erbil, Mustafa Pilevneli, Süleyman Saim Tekcan, Yalçın Gökçebağ, Gül Derman, Fevzi Karakoç, Oya Katoğlu, Ruzin Gerçin, Cengiz Kabaoğlu ve Mehmet Nazım yer almaktadır. Geleneksel sanatı çağdaş yorumlarla irdeleyen sanatçılar,

Türk sanatının geleneksel formlarını, kendilerine has üsluplarla yorumlayarak, çağdaş Türk resim sanatı tarihinde yer edinmeyi amaçlamışlardır (Elmas,2000).

Genel itibariyle baktığımızda, Çağdaş resmin temellerinin atıldığı 19. yüzyılın başlarından itibaren sanatta esin kaynağı olan ‘*mitoloji ve tarih*’ ilk kuşaktan itibaren Türk ressamlarınca en yoğun konulardan birisi olmuştur. *Çallı ve arkadaşlarının, Türk İzlenimcilerin, Müstakiller’in, D Grubunun, Yeniler* ve ardıllarının 1960’lı yıllar soyutlamacılığına kadar takip eden Türk sanatçıları da aynı neden ve benzer koşullar yüzünden farklı yorum ve ele alışlarla “tarih” i resmetmeyi sürdürmüşlerdir (Başkan, 2007: 103).

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. HİTİT UYGARLIĞININ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE ETKİSİ

Türkiye'nin çok partili döneme geçmesi ile; bilim, kültür ve teknoloji alanında yapılan gelişmeler doğrultusunda sanatçıların gruplaşma eğiliminden uzaklaşarak, bireysel olarak çalışmalarına devam ettikleri görülmektedir. Bu dönemde geleneksel değerlerin ön plana çıkartılması, ulusal sanat anlayışının tamamen kabul görmesini öngören sanatçıların sayısı artmıştır. Bu etkileşim çerçevesinde, sanatçılar iki grup halinde toplanmışlardır. Bir grup geleneksel sanatlara yönelerek ulusallığı savunurken, diğer grup çağdaş uygarlıkların değerlerine yönelmeyi yeğlemiştir. Doğu Batı sentezi fikrini savunan sanatçılar soyut bir anlayış sergileyen geleneksel Türk sanatlarına daha fazla ilgi duymaya başlamışlardır. Bu amaç doğrultusunda sanatçılar resimlerinde hat, minyatür, çini, halı ve kilim motiflerini çağdaş bir yorumla ele alarak, Anadolu kültürünü, sanatını hatta yaşam felsefesini dahi resimlerine yansıtmayı yeğlemişlerdir. Genel olarak baktığımızda ise, sanatçıların ortak amacının “tarihi” yansıtmak ve bu bağlamda, bazı sanatçıların esin kaynağının, zengin kültür varlıklarıyla günümüze büyük etkisi olan Hitit Uygarlığının olduğu görülmüştür.

Hitit sanatında yer alan, *güneş kursu, boğa, geyik, aslan, at, yılan ve çift başlı kartal* sembollerinin, bolluk, bereket, yücelik, iyilik, erk ve güzellik gibi kavramları, tarihsel ve mitolojik unsurları, kendine ait bir biçimlendirme ile resme konu eden ressamların eserleri, Hitit sanatının etkileri olarak nitelendirilmiştir.

Bu bağlamda, Hitit kültürüne ait unsurları, resimlerinde gerek biçim gerekse içerik yönünden plastik bir ifade aracı olarak kullandığı görülen; *Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri Abaç, Süleyman Saim Tekcan, İhsan Çakıcı, Özdemir Yemenicioğlu ve Mehmet Ali Doğan* araştırma kapsamında ele alınmıştır.

#### 4. 1. Cemal Tollu

İstiklal savaşının başlaması nedeniyle Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki eğitimine ara vermek zorunda kalan Tollu, katıldığı savaşın buhranları ardından, kazanılan zafer sevincini göğsüne taktığı istiklal madalyasıyla, çizmelerinin tozuyla, sanat alanında sağlam adımlarla yürümeye devam etmiştir. 1929-32 arasında Almanya'da Hoffmann, Fransa'da Andre Lhote, Gromaire, Fernand Léger atölyelerinde çalışması, onun özellikle deseni, klasik terkibi öngören ve kübizmden esinlenen yapısal sağlamlık kurallarını benimsemesini sağlamıştır (Köksal, 1978: 18).

Avrupa'dan döndükten sonra, edindiği batı etkileri ile ülkesinde yerellik bağlamında bir sentez oluşturma süreci, görev aldığı Anadolu Arkeoloji Müzesi'nde Hitit heykel ve alçak kabartmaları ile tanışmasıyla başlar. İleride çalışmalarına yön verecek olan kunt formlara olan ilgisi daha da artmıştır. Bu kültüre ait buluntuları incelemesi, onun açısından verimli bir sonuçta yaratmıştır. Özellikle Hitit kabartmalarından esinlenerek yaptığı resimlerde, kişisel üslup seçeneğiyle doğrudan örtüşen bir kaynağı, bu kültürün yayıldığı yörede görme olanağı bulmuştur (Özsezgin, 2005: 13).

Anadolu'nun sert iklimiyle empresyonist yumuşaklığın bağdaşmadığını görerek, konstrüktivizme yöneldiği resimsel biçimleri oluşturmada, Anadolu Hitit sanatının kunt biçimlerinden esinlenmeyi yeğ gördüğü üslup sentezini bu yolda aradığını belirtmiştir (Tansuğ, 1986: 189-190).

Biçimleri heykelsi görünümlere ulaştırarak, geometriye dayanan kübist bir anlayışla kompozisyon bütünlüğünün Tollu resimlerinin önemli elemanlarını oluşturur. Elmas'a göre; "*Müzedeki Hitit yapıları, sanatında yöresel, heykelsi biçimlerin katkısını yönlendirmekte etkili olmuştur. 1935 yılından itibaren de tamamen bu yönde çalışmıştır*" (Aktaran: Savacı, 2008: 31).

Sanatta sağlam yapıya tutkunluğundan dolayı heykel sanatına ilgi duymuştur. Berk'in (1968: 7) belirttiği gibi; "*Heykel yapmadı ama her resmi, hele figürleri birer heykelden farksızdı. Bu figürleri tahtaya, alçıya yontuyor, bronza döküyor da tuvallere yapıştırıyordu sanki; öylesine sağlam, kunt, anıtsal idiler. Kunt biçimler*

*sevgisi Eti/ Hitit sanatında en uygun alanını bulmuştu. Kimi kompozisyonu, sert, şematik desenleri, toprak renkleri, grileriyle resim değil de, bir Eti/ Hitit tapınağının duvarından çıkmış gibi ” ( Berk, 1968: 7).*

Heykele olan ilgisi biçimsel açıdan resimlerini etkilemiş, figürlerindeki anıtsallığı batı etkisinde edindiği kübizm ile özgün sentez ve üslubunun oluşmasında önemli rol oynamıştır. Bu nedenle Tollu'nun resimleri, taşa yontulmuş kabartmalar gibi yüzeysel bir görünüm veren bir resim- heykel birleşimidir (Güven, 2010: 197). Buna bağlı olarak, Çakaloz'a (1981: 7) göre; “ *Cemal Tollu kendi kuşağına göre bu sentezde daha özgün bir yer alacaktır. Örneğin, Resim ve Heykel Müzesinde bulunan Anadolu Çobanları (Görsel 23) yapıtı bu yargımın sağlam bir kanıtıdır*”.



Görsel-23: Cemal Tollu, Anadolu Çobanları, Tuval üzerine yağlıboya, 130x195.5cm, 1963  
(Özsezgin, 2005: 19)

Kübist bir anlayışla ele aldığı, *Anadolu Çobanları* (Görsel 23) adlı eserinde, ilk olarak geometrik parçalanmalarıyla ve bu biçimlerin etrafını çerçevelediği siyah konturu ile dikkati çekmektedir. Resmin sağ tarafında üzerinde kepenek bulunan bir erkek ile koyu yeşil elbiseli bir bayan figürü ayakta duruyor. Bunlar muhtemelen çoban ve karısı olabilir. Anadolu'nun bozkır kayalıklarında yalınayak, kocasına

keçileri gütmesinde yardım eden kadın, Anadolu'nun çalışkan vefakâr kadını temsil ediyor olmalı. Resmin sol tarafında bir kuş pike yaparak sanki sürüye saldırmaya hazırlanmakta gibi görünüyor. Çobanın yüzündeki donuk ifadenin sebebi bu olsa gerek.

Konu olarak Anadolu yaşamını ve insanını ele alan Tollu'nun konstrüktivizm biçimde yaklaşım gösteren resimleri, bu eserde farklı bir ifadeye kavuşmuştur. Hitit kabartmalarından etkilenen sanatçı, eserde böyle bir ifadeyi yansıtır. Figürlerin ve keçilerin profilden ve bir düzen içerisinde kompozisyon oluşturduğu görülmektedir. Hitit kabartmalarında bulunan figürler gibi, kollar hantal ve üçgen bir şekilde, kabaca işlenmiştir. Yine aynı izlenim çobanın yanındaki kadında da görülmektedir. Resimdeki durağanlığa karşın, kuşun yaptığı pike hareketi ve keçilerin ayak hareketleri resimde bir hareket algısı uyandırdığı söylenebilir.

Resimde genel hâkim olan renk, kahverengidir. Bu da şüphesiz Anadolu, Anadolu'nun kırsal kayalıklarını daha iyi ifade etmek için kullanılsa gerek. "Toprak", Anadolu'nun bağı belki de Anadolu'yu anlatabilecek, simgeleyebilecek en iyi temadır. Çünkü Anadolu insanı yaşamını toprağın verimiyle besler. Bu yüzden Anadolu'yu anlatmada vazgeçilmez bir tutku olmuştur. Tollu'nun bu resimde kahverengiyi ağırlık noktada kullanmasının sebebi budur. Geometrik bir anlatımla yoğunlaşan ressam, renklerin kontrastlığını oluşturarak ve kontur çizgileriyle ayırarak bu karmaşıklığı düzenlemiştir. Yine adamın üzerinde bulunan kepeneğin üzerinde beyaz ve keçilerin üzerine yukarıdan vuran keskin ışık seyirciye öğlen vakti izlenimini yaratıyor.

Resimlerinde yine dikkat çekici bir başka önemli nokta ise, Tollu, Anadolu insanını, acınası, pejmürde kılıklı ifade biçiminden uzak tutmuştur. Ahmet Tollu'nun (1981:5) belirttiği gibi: "*Pek çok ressamın, hem de köy kökenli ressamın tablolarında sefil ve acınacak durumda resmedilen Anadolu insanı, onun fırçasında duygu sömürsünden uzak bir şekilde işlenmiştir. Yanık tenli, çalışkan, dost ve samimi Anadolu insanları, güneşin ve toprağın bereketi, çalışmanın karşılığı bol ürün, şehirli sanatseverlere Cemal Tollu'nun tablolarında hak edilmemiş onur kırıcı görüntüden uzak bir şekilde yansır*".

Çoban ve Tiftik Keçileri isimli eserde (Görsel 24), Hitit kabartmalarındaki gibi donuk ve hacimsel duruşu vurgulamak istercesine, kalın ve sert bir çizgiselliğin kullanıldığı görülmektedir. Keçilerin yatay hareketleri, figürlerin dikey hareketleri ile dengelenmiştir.

Hitit sanatında bereketin sembolü olan başak, resmin arka planına dekoratif bir unsur olarak belirtilmiş ve ön plandaki figürlerin durağanlığına karşın hareketli bir çizgiselliğe dönüşmüştür.



Görsel-24: Cemal Tollu, Çoban ve Tiftik Keçileri, Kağıt üzerine füzen, 91x 127.5 cm, 1955 (Tollu, 2005: 129)

Hatay'da Portakal Bahçesi isimli eser (Görsel 25), büyük boyutlu kalabalık figürlerden oluştuğu görülmektedir. Sanatçı gündelik Anadolu insanının yaşantısını konu olarak ele almıştır.



Görsel-25: Cemal Tollu, Hatay'da Portakal Bahçesi, 1958. 122x248cm. (Tollu, 2005: 137)

Tollu'nun yapıtında gösterdiği ustalık figürleri geometrik düzende soyutlamasına karşın anatomik yapılarının sağlamlığı ve resmin tamamını oluşturan toprak rengi ve ara tonlarının karışıklığa yer vermeden naif bir geçişle ayırt edilebilirliğine verdiği önemle açıklanabilir. Resmin yatay kurgusunu dengeleyen dikey yönler figürlerin duruşu ile verilmiştir. Kompozisyondaki ağırlık, resmin sol yarısından sağa doğru hareket eden figürler aracılığıyla resmin sol yarısında toplanmıştır. Bu alanda yer alan, diğer figürlere göre daha büyük ve kıyafetinde motif işlemleri olan ön planda duran figür, izleyicinin bakışlarını sol yarıya yönlendirmektedir. Örtün örtünen form ilişkileriyle sağlanmış olan derinlik algısı, perspektiften yoksun kompozisyonda belli bir derinlik algısı oluşturarak, resmin mekânını belirliyor.

Dış mekânda geçen konunun gerçek zamanını belirleyen gökyüzünden aldığımız atmosferik etkiler, öğle vaktini tanımlıyor. Eylem halinde betimlenen figürler resmi hareketli kılarken formlar biçimsel eğilimi ve kübik etkileri hissettiren açıklık özelliği taşıyor.

Ayrıntılardan arınmış anıtsal figürlerin dizilişi, Hitit kabartmalarının törensel sahnelerini andırmaktadır. Eti/ Hitit sanatçısının her biçimi, her objeyi en ağır, en kunt görünüşüne aktaran anıtsallığı Tollu'nun öteden beri buna paralel gelişen

anlayışı ile barışmış ve bu karşılaşmadan çok dikkate değer bir tarz doğmuştur (Köksal, 1978: 19).

Cemal Tollu'nun Hitit kabartmalarındaki kunt biçimleri heykelsi görünümlere ulaştırarak anlattığı resimlerinde Hitit uygarlığının etkilerini görmek mümkündür. Sanatçının resimlerindeki Hitit kültürünün yansımaları; *Anadolu Çobanları*, *Çoban ve Tiftik Keçileri* ve *Hatay'da Portakal Bahçesi* isimli eserlerinde, biçimsel ve içerik olarak da ön plana çıktığı görülmüştür.

#### 4. 2. Bedri Rahmi Eyüboğlu

Sanat yaşamı boyunca resimlerinde Anadolu'nun toprağından türkülerine, kilimlerinden mozaiklerine kadar her motifi ilmik ilmik dokuyan bir Anadolu sevdalısıdır Bedri Rahmi Eyüboğlu.

*‘‘Modern sanatın tezyinata yönelişini, Türkiye’de beklenen sentezin temelini oluşturacak bir köprü olarak gören Bedri Rahmi, Picasso, Lèger, Matisse, Dufy ve Klee’yi tezyinat yaptıkları için benimsiyor ve giderek, modern sanatın özünün geleneksel Türk resminde her zaman var olduğunun haberini veriyordu’’* (Duben, 2007: 104).

Eyüboğlu'nun sanatına ileride yön verecek olan Türk kilim ve minyatürlerini yakından incelemesi, adı geçen sanatçıların eserlerinde geleneksel Türk sanatına ait motiflerde (Matisse'nin eserleri) Osmanlı minyatürlerinin renk ve mekân anlayışının (Braque ve Chagall'ın eserleri) etkilerini görmesinden kaynaklanabilir (Dalkıran, 2010: 57). Böylece batı estetiğinden kaçınmamakla beraber yöresel motiflerle yerli tadı ve süslemeci niteliğindeki renk anlayışı birleştirme imkânı bulmuştur.

Eyüboğlu önemli bir noktaya değiniyordu. Batı etkisinde doğa izlenimciliğini ve üçüncü boyutu öğrenen Türk ressamı, kendi gelenekleriyle, minyatürle, hatla, kilimle, Eti sanatıyla ilişki kuracak belki özlenen senteze varabilecekti (Duben, 2007: 227).

Bedri Rahmi'nin resimleri Anadolu seyahatleri ile yeniden bir boyut kazanır. 1941'de Çorum seyahati ile resim anlayışı değişmiş ve buranın tezyinatları karşısında adeta büyülendiğini sık sık dile getirmiştir. Çorum, özellikle İskilip sanatçı kimliğinin şekillenmesinde tartışmasız büyük öneme sahiptir. Hem şiirindeki hem resmindeki karakteristik temaların bu geziyle daha da belirginleştiği arttığı söylenebilir (Aras, 2011: 205).

Bedri Rahmi'nin sanat yaşamına yeni bir sayfa açan bu seyahat, Eyüboğlu'nu Anadolu'yu keşfetmek üzere adeta bucaksız bir yolculuğa çıkarmıştır. Tollu'nun (2011: 54) belirttiği gibi: “*Bedri Rahmi, artık Anadolu'nun manevi varlıklarının tadını çıkarıyor. O meydanları, pazarları, hanları dolduran köylülerin dostudur. Ellerini arkasında kavuşturan erkekler, sımsıkı örtülü çalışkan kadınlar, yaylı arabalar, eşekler, nakışlı çoraplar ve heybeler hepsi onun*”. Tollu'nun bu açıklamasına paralel olarak, sanatçının resimlerine yön veren Çorum- İskilip'e ait tezyinatları ve geleneksel halk kültürüne ait değerleri coşkulu bir şekilde yansıttığı görülür. Hititlere ait taş kabartmalardan da etkilenen sanatçının, kabartmalardaki hacim ve anıtsallığı resimlerindeki figürlere de yansıttığı görülmektedir. *Ana ve Çoban* (Görsel 26) isimli eserde görüldüğü gibi, iki figürün biçimsel olarak hacimli ve kütleli duruşu Hitit taş kabartmalarını andırmaktadır.



Görsel 26: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ana ve Çoban, Duralit üzerine yağlıboya, (Sanal 12, 2014 )

Resmin sol tarafında ayakta duran bir kadın sol eliyle göğsünü tutarak çocuğunu emzirmektedir. Kadının başında yazmayı andıran bir örtü bulunmaktadır. Anadolu 'da ilk çağdan itibaren doğurganlığı ile kadın bereketli olarak kabul edilmektedir. Bedri Rahmi'de bu etkilerin izleri görülmektedir. Resmin sağ tarafında çoban figürü bulunmaktadır. Bilindiği üzere çoban, Anadolu insanının geçim kaynağı olan tarım ve hayvancılığın kıymetli emektarıdır. Çoban, değneği iki eliyle tutmuş, kuvvet almak istercesine elleri üstüne başını yaslamaktadır. Durgun, düşünceli bir hali yansıtmaktadır.

Resme genel olarak baktığımızda Bedri Rahmi, siyah bir zemin üstünde renkçi tutumuyla ve küçük fırça darbeleri (puantilizm) ile mozaği taklit ettiği görülmektedir. Sarı, mavi, kırmızı ve yeşili bir arada, yan yana kullanarak yaratmış olduğu zıtlık, şiddetli bir renkçilik etkisi uyandırmaktadır.

*“Şiddetli renklere doğru gidiş, daha ziyade 1945'ten sonra başlıyor. Tabloyu bir büyük renk içinde organize etmek isteyen Bedri, çok daha kuvvetli mavilerin,*

*yeşil, mor ve sarıların meftunudur”* (Tollu, 2011: 54). Anadolu motiflerine, nakışlarına, kilimlerine hayran olan sanatçı, motifleri *Ana* olarak isimlendirdiği figürün elbisesinin etek kısmında ve yün çoraplarında yoğun olarak işlediği görülmektedir.

Hughette Eyüboğlu'nun (2011: 20) belirttiği gibi; ‘‘*Bedri Bey, halk işlerini sever, kilim üzerine muazzam bir coşkunluk duyardı. Okuryazar olmayanlarında kilimdeki ustalığının belirgin olduğunu anlatırdı. Her zaman kendi memleketinden gelen motifleri resmine katmak isterdi*’’. Yine kadının elleri, ayakları ve göğsü vurgulanmak istercesine abartıldığı görülmektedir. Vücudun önden, ayakların ve kolların profilden duruşu, sanatçının biçimci olarak yaklaşımı Hitit sanatı etkisinde gerçekleştiği gözlenmektedir.

Anadolu Sanatını modern yorumlamayı amaç edinen Bedri Rahmi'nin, küçük fırça darbeleri ile mozaik etkisi yaratma isteminin yanı sıra resimlerde *dekoratif biçime* eğilim gösterdiği görülmektedir.

Günay Başar'ın da belirttiği gibi (1948: 6); ‘‘*Artık dekoratif mahiyette resim vermek az hatlı, durgun fakat iç âlemiyle yaşıyor hissini veren heykeller ortaya koyuyor. Resimde ise, ya heykeldeki gibi az hat, ressamın muhayyilesine göre şekilde deformasyon ve ya sadece dekoratif zihniyet taşımak, esas elemanı renk olarak kabul edilip, şekli ikinci plana atmaktır*’’. *Karadut* isimli eser (Görsel 27) bunun en güzel örneğini teşkil etmektedir.



Görsel-27: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Karadut, Karton üzerine yağlıboya (Eyüboğlu, 2011: 315)

Bedri Rahmi Çorum'a yaptığı yurt gezisi sırasında “*Karadut ve Çatalkara*” ile tanışır. *Çatalkara*, Çorum'un İskilip kazasında kuzguni kara ve taneleri üst üste, kat kat dizili bir üzüm salkımının adıdır. Sevdiği kadına “*Karadut ve Çatalkara*” ismiyle hitap etmiştir.

*Karadutum, çatal karam, çingenem*

*Nar tanem, nur tanem, bir tanem*

*Ağaç isem dalımsın salkım saçak*

*Petek isem balımsın a gülüm*

*Günahımsın, vebalımsın.*

*Dili mercan, dizi mercan, dişi mercan*

*Yoluna bir can koyduğum*

*Gökte ararken yerde bulduğum*

*Karadutum, çatal karam, çingenem*

*Daha nem olacaktın bir tanem*

*Gülen ayvam, ağlayan narımsın*

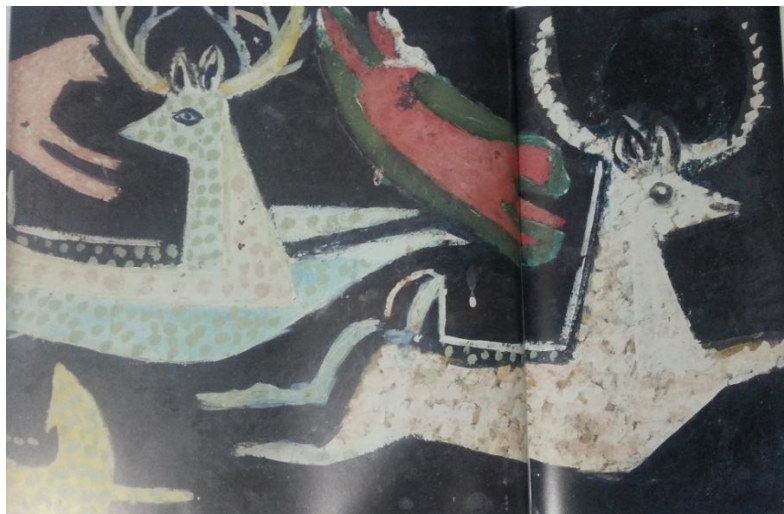
*Kadınım, kısrağım, karımsın*

(Eyüboğlu, *Resme Başlarken* adlı kitabından..).

Resme genel olarak baktığımızda, düz sarı renge boyanmış zemin üzerinde bir kadın şekli deforme edilip, resmin tam ortasında dikey olarak yer almaktadır. Kadın şeklinin yalnızca sol kısmı tamamen kırmızı ile boyanarak, sağ kısmı ise boyanmayıp sarı olan zeminin renginden yararlanılarak boş bırakılmıştır. Böylece figür tam ortadan iki eşit parçaya bölünmüştür. Bu iki yarı insan tamamlandığında ancak bu resmin adeta aşkın temsili ifade ettiği söylenebilir.

Figürün boş bırakılan sağ kısmını zeminden ayırmak istercesine, serbest bir fırça hareketi ile siyaha, sol kısmı ise maviye boyanmıştır. Kadın biçiminin gerek kendi içinde gerekse zeminle olan münasebetinde boşluk- doluluk yaratma çabası görülmektedir. Bu süreç yalnızca renklerin zıtlığı (Sıcak ve soğuk renk) ile sağlanmıştır. Form ve üçüncü boyut kaygısı ikinci planda, sadece renkler ile deformasyon yaratma süreci ön planda tutularak soyutlama endişesi görülmektedir. Eyüboğlu'nun belirttiği az hatlı, durgun fakat iç âlemiyle yaşıyor hissi, resimdeki kadın şeklinde oldukça rahat görülebilmektedir.

Hitit Uygarlığının kutsal saydığı iyilik ve barışın simgesi olan geyik, Bedri Rahmi'nin Ankara Opera Geyikleri (Görsel 28) isimli eserinde tema olarak seçilmiştir.



Görsel-28: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ankara Opera Geyikleri, Duralit üzerine yağlıboya (Eyüboğlu, 2011: 322)

Kompozisyonda figürler üzerinde kullandığı fırça darbeleri ile oluşturduğu puantilizm/ noktacılık, süslemeci ve geometrik olarak ön plana çıkararak biçimci tavrı kendine özgü yorumuyla özgün bir ifade kazanmıştır. Figürlerin duruşu ve sağ yöne doğru hamle yapan pozuyla izleyicinin bakışlarını sağ yarıya yönlendiriyor. Ayrıca orta planda yer alan ayrıntıya girmeyerek yalnızca geometrik ve lekesele olarak betimlediği kırmızı, yeşil ve sarı alanlar ile koyu zemin üzerinde açık renk alanları asimetrik dengenin kurulmasında yardımcı oluyor. Koyu ve soğuk renk alanların yoğunluğu kırmızı ve sarı alanların varlığıyla dengelemektedir. Yer çekimi etkisinin hissedilmediği resmin mekânı, sadece uzay/boşluk izlenimi vermektedir. Açık formlar ve figürler duruşlarıyla kompozisyona hareket algısı kazandırıyor.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Hitit kabartmalarından esinlenerek dekoratif biçime eğilim gösterdiği geleneksel motifleri renkçi bir tutumla ele aldığı resimlerinde Hitit uygarlığının etkilerini görmek mümkündür. *Ana ve Çoban* ve *Karadut* isimli eserleri yanı sıra geyik sembolünün kullanıldığı *Ankara Opera Geyikleri* isimli eserinde Hitit kültürüne ait unsurlar bulunmaktadır.

#### 4. 3. Nuri Abaç

Nuri Abaç'ın resme başladığı 1950'li yıllarda Türkiye'de genel olarak iki akım vardı. Birincisi, Cemal Tollu'nun öncülüğünü yaptığı, *Anadolu kültürlerini* irdeleyerek çağdaş yorumlara ulaşmak, ikincisi ise Bedri Rahmi'nin öncülüğünü yaptığı *geleneksel değerlere* yönelmek, Abaç'ın her iki akımdan da etkilenmiş ve bu bağlamda ürün vermiş bir Türk sanatçısı olarak dikkat çekmektedir.

İlk olarak resimlerinde, tarihsellik bağlamında ilinti kurmak istemesi, onu Anadolu kültürünü incelemeye ve bu alandaki sanat ürünlerini incelemeye başlamasına neden olur. Dönemin sanatçıları gibi, Abaç' da bu beğeni çerçevesinde toplanan ressamların ve doğrudan Hitit kabartmalarının görsel değerlere yaklaşımlarını, yorumsal uygulamalarını ve düşünsel sorunsallarını irdelemeye başlar ve kendi anlatım diline ulaşır. Abaç'ın seçimi anlatımcı fantastik yorumlar olacaktır. Hitit kabartmalarından esinlendiği *Aslan Terbiyecisi* (Görsel 29) adlı eseri bunun en güzel örneği olarak gösterilebilir.



Görsel-29: Nuri Abaç, Aslan Terbiyecisi. Tuval üzerine yağlıboya, 70x100 cm. (Hisarlı, 2012: 112)

Resme genel olarak baktığımızda, kahverengi ve yeşil renk hâkimdir. Hitit taş kabartmalarından etkilenen sanatçı, Figürlerin etrafında kullanılan kalın kontur çizgilerinin etrafına ışık etkisi vermekte ve bir taş üzerinde kabartma hissi uyandırmak istercesine işlendiği hissi uyandırmaktadır.

Resmin, sağ tarafında iki tane aslan sol tarafında ise Hitit Fırtına Tanrısını andıran, sakallı, uzun saçlı, üçgensiz başlığı, mavi ve yeşil desenli kıyafeti olan bir adam bulunmaktadır. Adamın kolları ve bacakları açıktadır ve güçlü olduğu ifade edilmek istercesine anatomik yapısı iri ve kaslı olarak abartılmıştır. Aslanlara doğru eğilmek isteyen adam, yalnızca sağ dizini yere koymuş, kuvvet almak istercesine sol dizine sol kolunu yaslamış iki eliyle tuttuğu mızrağı, aslanın ağzının içine kadar uzatmaktadır. Adamın hemen karşısındaki aslan ise, dişleriyle mızrağı sıkarak acılı, öfkeli bir halde ön ayaklarını aslan terbiyecisine doğru uzatmış mücadele etmektedir. Diğer aslan ise, izleyiciye daha yakın önde ve sırt üstü yatmış ayakları havada durur vaziyettedir. Arka planda ise, sol tarafta bulunan adamın *Aslan terbiyecisi* sağında ve solunda Hitit güneş kursları bulunmaktadır.

Hititlerde, aslan gücün simgesidir. Hitit inanç sisteminde bilindiği üzere, Hitit tanrıları, gücünü simgeleyen bir hayvanla birlikte tasvir edilmektedir. Resimde de betimlenen Hitit tanrısı da aslanla, hatta aslanı terbiye eder vaziyetiyle çok güçlü olduğu vurgulanmak istenmiştir. Burada insanın doğaya hâkim olabilen gücünde tasvir edildiği söylenebilir.

Ağırlıklı olarak soğuk ve koyu renklerin kullanıldığı resmin armonisi yeşil ve sarı tonlarla güçlendirilmiştir. Resmin arka planına doğru yayılan ve kaynağı belli olmayan yapay ışığın gücü, figürleri ön plana çıkarmaktadır. Kompozisyonda figürlerin mücadele anını yansıtan eylemleri, açık form kullanımı olduğu hareketlilik algısı, izleyiciye mücadele sahnesinin yaşandığı ana tank olma izlenimi vermektedir.

Nuri Abaç'ın 1970 başlarına kadar süren ve genel bir değerlendirmeye "gerçeküstücü" olarak tanımlanan dönemi *Yılanlı Kompozisyon*'da (Görsel 30) görüldüğü gibi Hitit etkisinin ağırlıklı olduğu resimleri korku sarmallarının yer aldığı çalışmalar ile devam etmektedir. Abaç resme başladığı ilk yıllarda yaptığı korku sarmalını andıran resimleriyle ilgili sonradan şöyle bir açıklamada bulunur; "*Bilmem ki, bu resimler nasıl ortaya çıktı... Belki, o günlerde içine düştüğüm umutsuzluk, karamsarlık yüzündendir*" (Aktaran: Hisarlı, 2012: 121).



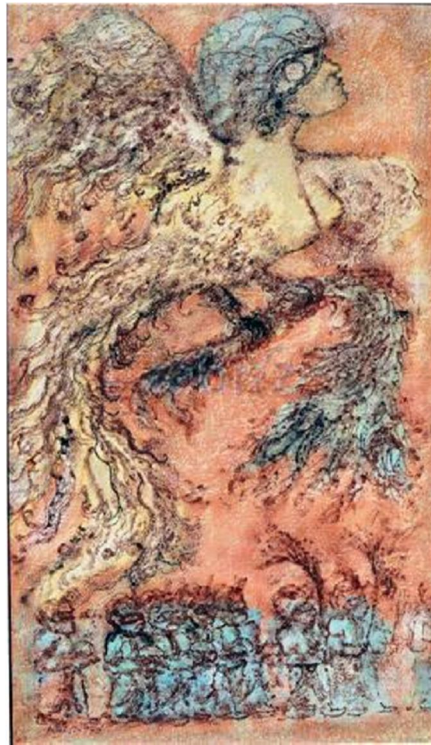
Görsel-30: Yılanlı Kompozisyon. Tuval üzerine yağlıboya, 60x90 cm. 1966 (Hisarlı, 2012: 112).

Resme genel olarak baktığımızda korkuyu ifade eden insanüstü varlıklar ve mekân-yaşam bağlamını temsil eden yılan simgesi bulunmaktadır. Mitolojik

varlıklardan etkilenecek esinlenerek kafalarının vücutlarından çok daha büyük olduğu bu insanüstü, gerçeküstü varlıkların deformasyon yaratmış, organik olarak parçalara ayrılmış, gövdelerde yuvarlatılmış dokusal sarmallarla fantastik dışa vurumu görselleştirmiştir (Hisarlı, 2012: 112).

Resmin ön planına paralel konumda yerleştirilmiş figürleri yatay bir yönü işaret etmektedir. Kompozisyonda figürlerden kaynaklanan ağırlık dağılımı sağ yarıda toplanmıştır. Resmin sağ yarısındaki biçimlerin durağanlığına karşın sol yarıda bulunan çift başlı yılanın spiral hareketi ve resimde ağırlıkta olan sıcak renklere karşın soğuk renk etkisiyle vurgu oluşturup, izleyicinin bakışlarını bu yarıya yönlendirerek asimetrik dengenin kurulmasında yardımcı oluyor.

Sarı ve turuncu tonlarının ağırlıklı olduğu armonide renk uyumu, mavi ve mor renkleriyle oluşan zıtlık dengesiyle sağlanıyor. Gerçeküstü varlıkların organik parçalara ayrılmasıyla oluşturduğu portrelerdeki ifade, izleyiciyi korkuya düşüren bir anlatımın hâkim olduğu görülmektedir.



Görsel-31: Selçuklu Kartalı. Tuval üzerine yağlı boya, 100x55cm. 1976  
(Hisarlı, 2012: 115)

Abaç'ın *Selçuk Kartalı* isimli eseri (Görsel 31) kendi üslubunu geliştirirken mitolojik yaratıklardan ne derece etkilendiğini de açıklar. Yarı insan özelliği taşıyan bir kartalın mitolojik yorumu, resmin çerçevesi dışında devamlılık gösteren kalabalık figür grubuyla izleyicinin zihninde sonlandığından, açık kompozisyon düzenine sahiptir. Sanatçı, kompozisyonda zemin ve figürleri yerleştirdiği yatay düzlem kullanımına karşın resmin merkezinde yer alan *Selçuklu Kartalı* dikey bir yön çizerek dengeyi sağlamaktadır. Kompozisyondaki ağırlıklar her iki yarıda da eşit olarak dağılım göstererek vurguyu merkezde topladığından, hareketli simetrik bir dengeden söz etmek mümkündür. Sarı ve turuncu renklerin ağırlıklı kullanıldığı resimde, mavi tonların zıtlıkla yaratmış olduğu uyumlu bir armoni ve renklilik etkilerini güçlendirmektedir. Sanatçının, Selçuklu Dönemine ait mitolojik bir yaratık olan *Selçuklu Kartalı* ile Hitit eserlerinde yer alan taş kabartmaları birlikte kullanarak Selçuklu Sanatı ile Hitit Sanatı arasında bir bağ kurduğu görülmektedir.

Giray'ın belirttiğine göre (1999); *“Masalsı varlıklar, ejderhalar, kentavroslar, mitolojik yaratıklar, ancak düşlerde yaşayabilen gerçek-dışı tipler, insandan hayvana veya hayvandan insana dönüşen fantastik ecinniler, bu dönem resimlerinde, korkunç bir karabasan girdabından kurtulup yeryüzüne saçılmış, insanlarla senli-benli olmuş izlenimi yaratırlar. Kimi yerde giderek pelteleşen, kimi yerde yarı korkutucu-yarı grotesk görünüm alan, kimi yerde tarih öncesinin dinazorlarına özgü esatiri kalıplarından çıkararak insan bedenine yakın çizgilerle açık-seçikleşen bu figürler, Abaç'ın ilk resimlerinde Anadolu Hitit kabartmalarının fanteziye bulanmış örnekleri i halindedir”* (Sanal 4, 2014).

Abaç'ın bir karabasan girdabına tutulmuş bu ilk dönem resimlerinde görülen mitoloji çıkışlı gerçeküstü tasvirlerin yerini zamanla minyatür etkisiyle oluşan tasvirlerle bıraktığı görülmektedir (Öztürk, 2013).

1975 yıllarında Minyatür ve Karagöz estetiğine bağlı olarak şekillenen resim serüvenini, Abaç şu sözleriyle belirtmektedir; *“ Karagöz kültürü artık alt yapısı hazır olan bir pentür çizgisinde beni mıknaş gibi kavradı. Karagöz'ün resimsel konumu, anlatım gücü içinde eriyen humour değeri, Doğu'ya bağlı yorumu, zengin figürleri beni kısa sürede etki altına almıştı”* (Çeviker, 1987: 56).

Türk resminde özgün bir yere sahip olan Abaç, Anadolu uygarlıklarının, yüzyıllar boyunca birikmiş, sanatsal ve kültürel katmanlarına uzanan ulusal değerlere yönelmenin, evrensel sanata açılan kapının bir anahtarı olarak görmüştür. Bu bağlamda, resimlerinde işlediği Hitit taş yapıtlarından, Selçuklu kabartmalarına, Osmanlılarda gelişen Minyatür resimlerinin estetiği ve bu çerçevede oluşan Karagöz uzantılı eserlerini, ulusal kökenli bir sanat anlayışı ile olanaklı olduğunu benimsemektedir.

Nuri Abaç'ın *Aslan Terbiyecisi*, *Yılanlı Kompozisyon* isimli eserinde Hitit kabartmaları ve sembollerinden, *Selçuklu Kartalı* isimli eserinde Selçuklu sanatı ile Hitit sanatı ile bir bağ kurduğu görülmektedir.

#### 4. 4. Süleyman Saim Tekcan

1970 ve 1980 yılları arasında yaşanan siyasal bunalımlar, teknoloji ve iletişim alanındaki hızlı gelişmeler ve buna bağlı olarak hız kazanan çarpık kentleşme süreci, kültürel ve toplumsal gelişmeler, sanat ortamını da etkilemiştir.

Geçmiş yıllarda sanatçının Batı'dan etkilenmesi ve hatta bazı yeni akımları ülkeye getirmesi beklenirken, 1980'lerde kimlik ve özgünlük sanatçıların üzerinde düşündüğü başlıca konular olmuştur. Bu amaçla eski Anadolu uygarlıkları ve yeni bir yaklaşım olarak Osmanlı sanatı sanatçıların ilgi alanına girmiş, pek çok sanatçının araştırdığı ve yararlandığı bir kaynak olmuştur (Germaner, 2006: 5). Bu bağlamda, kültür sanat çevrelerinin gündemini milli değerlere sahip çıkmak, ulusal/milli kültür, sanatta ulusallık evrensellik gibi tartışmaları beraberinde getirmiştir. Sanatçılar “halka inmek/topluma yönelmek” gibi toplumsalcı bakış açısını yansıtan kavramlara ağırlık vermişler ve Anadolu'da oluşan kültürel geçmişin katmanlarından ve Türk sanatçıların bu köklerden yararlanması gerektiğini savunmuşlardır. Süleyman Saim Tekcan'ın sanatında da bu ülke sanatlarının yüzlerce yıllık birikiminden süzüle gelmiş ve özümsemiş yansımalar yatar.

O gözlemini, bilincini ve gönlünü tâ Hititler’ den bu yana, özellikle de Selçuklu’dan, Osmanlı’dan kalan birikimlerle değerlendirmeyi hep bile gelmiştir (Günyaz, 1993: 24).

Sanatçı ile Imoga Müzesinde yapılan söyleşide; “ *Sanatın “kendisi” olmak çok önemli bir şey. Siz eğer bir sanatçı olarak başka birilerinin yaptığına benzerlerini yapıyorsanız, yaptığınız şeylerde siz olmuyorsunuz. Bu şeye benziyor Beethoven ve ya Mozart çalan yorumcular gibi birisi oluyorsunuz ama hiçbir zaman sanatsal yaratının ilk insanı olmuyorsunuz. Eğer siz bu ülke topraklarında yaşıyorsanız ve ülke topraklarından beslenmiyorsanız o zaman ister istemez birilerini kopya yapmak zorunda kalıyorsunuz. Benim sanatımda bütün dönemleriyle beraber bu kültürler üzerinde oturan bir sanat ”* (Kişisel iletişim, Şubat 2014) demiştir (Ek-2).

Süleyman Saim Tekcan’ın ilk dönem resimlerinde görülen, Trabzon folklorundan esinlendiği figüratif anlatımlardan, 1976 yılında soyuta yöneldiği görülmektedir. Tekcan’ın kültürel formlara ağırlık vererek zengin teknik araştırmalar ile oluşturduğu çağdaş form arayışları, doğrudan anlam olarak değil, daha çok biçimsel endişelerle yapıtına yansıttığı görülür. Bu bağlamda, Uygarlıklar serisi altında Türk çeşitlemeleri, Uygarlık Katmaşığı, Hitit’e Gönderme, Anadolu’dan gelen gibi isimler verdiği, Anadolu uygarlık serilerinden, ana tanrıça biçimlerinden, Hitit kursundan, geyikli etandarlardan, mezar taşlarından esinlenmiş elek baskı serileri üretir (Germaner, 2006: 14).

Sanatçı ile Imoga Müzesinde ki görüşmemizde; “*Anadolu Uygarlıkları içinde bizi en çok etkileyen Hitit Dönemi ve eserleri olmuştur*” (Kişisel iletişim, Şubat 2014) demektedir (Ek-2). Tekcan, Anadolu kültüründe önemli bir yere sahip olan Hitit Dönemi eserlerinde yer alan “Güneş Kursu ve Geyikli Etandarlar” konusuna oldukça ilgi göstermiştir. Uygarlıklar Serisinde (Görsel 32) yer alan resmin merkezine yerleştirilen geyik figürü ve üzerine yerleştirilen güneş kursu ile dikey hareketi vermektedir.



Görsel-32: Süleyman Saim Tekcan, Uygarlıklar serisi Elek Baskı, 70x50cm (Tekcan, 2006: 154).

Koyu bir zemin üzerini rastlantısal olarak oluşturduğu kırmızı ve tonları ile tekrar ikiye bölmüştür. Kırmızı yüzey üzerine işlenen stilize ettiği geyik ve güneş kursu formu, yüzeyden adeta bir kabartma şeklinde çıkmış izlenimi vermektedir. Bu formların üstüne yer yer çizgisel olarak ışık etkisi verilmiş ve etrafında kullanılan siyah konturun yüzeyde eriyerek zeminden ayrılmasıyla belirgin hale gelmiştir.

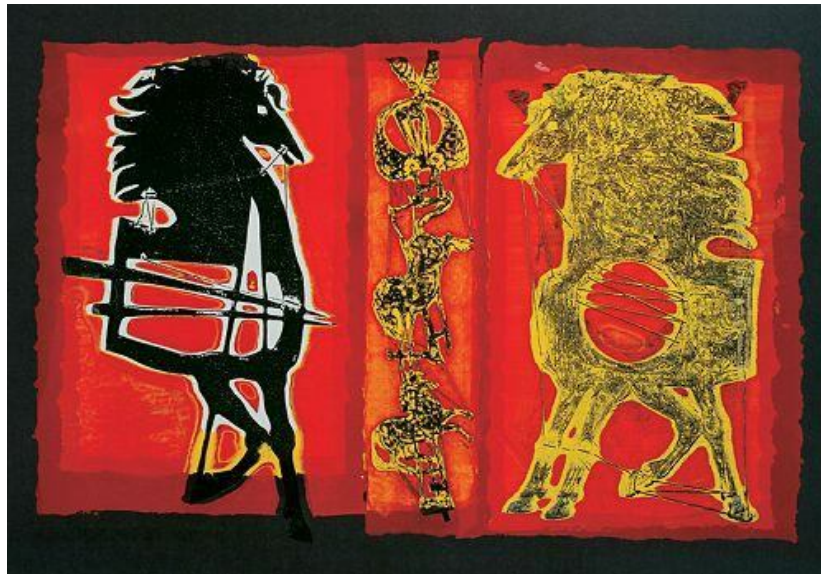
Resimlerinin en belirgin özelliklerinden biri de, uygulamalarında rastlantısal olarak oluşturduğu yüzey üzerine, uygarlıklara ait stilize ettiği formları inşa eder. Yüzey üzerinde kullanılan ince boyalarının birbirini kapatmadan iç içe eriyerek görünmesini öngören saydam kompozisyonlar Süleyman Saim Tekcan'ın uygulamalarında önemli yer tutar.

Süleyman Saim Tekcan'ın 1980'lerin sonlarına doğru *Uygarlıklardan Atlara* serisinde çoğu kez at biçimleri ile Güneş Kursu ve Geyikli Etandarların birlikte kullanılarak, At ile Hitit Uygarlığı arasında bağ kurulduğu görülür.

Sanatçının resimlerinde Atlar vazgeçilmez bir önem arz eder. Sanatçı ile İmoga Müzesinde ki yaptığımız görüşmede; “*Atlar, benim için çok önemli. Kültürümüz için*

çok önemli. Dünyada kaç tane imparatorluk kurulmuşsa bütün bu kurulan imparatorlukları insanlar tek başlarına kurmamışlardır. Eğer atlar olmasaydı, imparatorlukların hiçbirisi olmayacaktı. Orta Asya'dan Anadolu'ya gelişimiz at sırtında olmuş. Roma imparatorluğu, Osmanlı İmparatorluğu, Çin İmparatorluğu hangi imparatorluk varsa atla insan ilişkisiyle ancak kurulabilmiş. At çok önemli bir yaratık ve insana en yakın olan bir yaratık. Onun için at benim konu olarak seçtiğim yaratıklardan bir tanesi. Bazen başı üzerinde Hitit Güneşi yer alır bazen daha farklı bir şekilde Hitit uygarlığı ile bağ kurarak, At ve Hitit ilişkisi kurarak yapmış olduğum birçok resmim ve heykelim var'' (Kişisel iletişim, Şubat 2014) demiştir (Ek-2).

Sanatçı, atlar ve Hitit uygarlığına ait biçimleri stilizasyona başvurduğu zengin anlatım dilini kullanarak yorumlamıştır. Süleyman Saim Tekcan'ın, *Uygarlıklardan Atlara Serisi* (Görsel 33) içinde yer alan eser, uygarlıkların bir çeşitlemesi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel-33: Süleyman Saim Tekcan, Uygarlıklardan Atlara Serisi, Elek baskı, 70x100cm

(Süleyman Saim Tekcan, 2006: 173).

Siyah bir fon üzerini, kırmızı ile yeniden parçalamıştır. Resmin tam merkezinden ise, dikey olarak bir sütun ile iki eşit parçaya böldüğü görülmektedir. Resmin sağ tarafında sarı bir at ile sol tarafında siyah bir at yerleştirilmiştir. Birbirine

bakan atlar izleyiciyi ilk bakışta, simetrik bir duruş yanılığına düşürmektedir. Sol atın üstünde ilkel savaş aletini anımsatan bir ok, sağ taraftaki atın üstünde ise kalkanı anımsatan yuvarlak bir biçimle bir mücadele, bir savaş izlenimi yaratmıştır.

Kırmızı fonda bu gerginliği artırıcı etkide, bu gerilimin bir şahitliğini yansıtır gibidir. Sol atın siyah kullanılması, resmin en dış çevresinde kalan siyah rengi tamamlamak amacıyla kullanılmış olmalı. Sağ taraftaki atta aynı etki yaratmamasının sebebi sanatçının simetrik etkisinden kaçınması olsa gerek belki de kırmızı renkle kontrast yaratma çabası da olabilir.

Resmin merkezinde dikey olarak inen sütunda ise, güneş kursu içinde yer alan geyik ve güneş kursları sanatçının resminde, Hitit sanatına ait sembolik anlatımların bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tekcan'ın son dönem çalışmaları *İdoller* dizisi oluşturur. Esas olarak büyük boy tuvalerden oluşan bu çalışmalar hem Hitit (Eti) kökenli geleneksel idollere göndermede bulunmakta, hem de aynı kültürün mirasçısı çağdaş bir sanatçının benzer duyularının formudurlar (Kahraman, 2011: 17).

Sanatçı ile İmoga Müzesinde ki görüşmemizde *İdoller Serisi* üzerine şu şekilde açıklama yapmaktadır; “ *Hitit Dönemi eserleri özellikle güneş kursları çok ilginçtir. Bunlar aslında birer idoldür. İnsanlar o idolleri hangi amaçlarla yaptıkları da bellidir. O yaşanan dönemlerde Tanrı- insan ilişkisi çok farklı bir biçimde olageldi. Hâlâ da olagelmekte. O dönemlerde bu idol dediğimiz şeylerde de aslında yarı tanrısal anlam yüklü olan şeylerdir ve form olarak, biçim olarak ciddi estetik yapılara sahiptir. Ben bir dönem onlar üzerinde nasıl bir çağdaş yaratabilirim, resimsel anlatımı ne olabilir diye düşünmeye başladım ve İdoller Serisi diye bir seri yaptım*” (Kişisel iletişim, Şubat 2014) demiştir (Ek-2).

Bilindiği üzere idoller Anadolu Uygarlıklarında özellikle de Hitit kültüründe tanrısal gücü simgelemektedir. Tanrısal içeriklerin formlarının deforme edilerek soyutlaştırılmış simgeleridir. Bir yandan bu idölü taşıyan insanı kötü ruhlardan koruduğuna inanılırken diğer yandan da toplumsal törenlerde birleştirici ruhsal bir işlevle yüklenmişlerdir (Kahraman, 2011: 17).



Görsel-34: Süleyman Saim Tekcan, İdoller Serisi, Tuval üzerine yağlıboya, 190x140cm.  
(Tekcan, 2011: 262)

*İdol Serisi* (Görsel 34) içinde yer alan çağdaş soyut bir resim olarak nitelendirilebilen bu resme daha dikkatli bakıldığında güneş kursu formları, mezar taşı formları, insan formları hatta müzik aletini andıran biçimler sezilebilmektedir. “*Bunlar yakıştırmalar, Ben onları yaparken her hangi bir şey demedim. Ama idol grubu içeresinden kendi kültürümüzle ilişkilendirerek yaptığım eserlerdir*” diyen Tekcan, İdol serisinin insan formuyla ilişkilendirilmesi üzerine şu sözleriyle devam etmektedir; “*İnsan tanrısal bir yapıyla ilişkilendirilen bir yapı. İnsan düşünen bir yaratık ve hem tanrıya çok yakın, hem tanrının yarattığı fakat tanrıya karşı olan biçimlerin içeresinden belki de tanrıyı varlık olarak büyüten ve ona belli bir şey yükleyen bir yapı*” (Kişisel iletişim, Şubat 2014) demiştir (Ek-2).

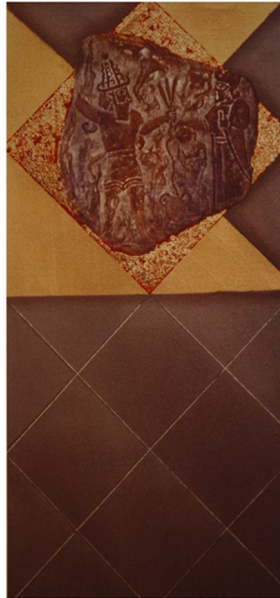
Sanatçının önceki çalışmalarında fazlaca öne çıkmayan, daha çok yüzeyle uğraşan tavrı bu çalışmalarda form endişesi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu tutum da sanatçının etkilenmekten kaçınmadığı geleneksel, tarihsel *İdol* formlarından gelmektedir (Kahraman, 2011: 17).

Süleyman Saim Tekcan, Uygarlıklar Serisi adı altında Türk Çeşitlemeleri, Uygarlık Katmaşığı, Hitite Gönderme, Anadolu'dan Gelen gibi isimler verdiği, Anadolu uygarlık eserlerinden, ana tanrıça biçimlerinden, Hitit güneş kursundan, geyik etandarlarından, mezar taşlarından esinlenmiş elek baskı seriler üretir (Germaner, 2006: 14). At ve Hitit güneş kursunu bir arada kullanarak stilizasyona başvurduğu zengin anlatımı ile Hitit ve At arasında bir bağ kurduğu görülür.

#### 4. 5. İhsan Çakıcı

İhsan Çakıcı, Anadolu kültürünün tarihi zenginliğinin belleğinde kalan izlerini günümüz perspektifinden bakarak oluşturduğu resimleri eşsiz bir yoruma ulaştırır. Yaşanan evrenin imgesel düzene dönüşümü belli birikimlerin sonunda gerçekleşir. Aynı zamanda bu süreç, gerçeğin bir tür soyutlamaya çevrimidir (Binzet, 1995). Bütün bu soyut görünümüne rağmen, bu resimlerin içlerinde yoğun bir yaşam çeşitlemesi yansıttıkları, daha çok ilkçağ kültürlerini esin kaynağı yapan çağdaş kökenli bir arkaizmin peşinde oldukları görülebiliyor (Özsezgin, 1998).

Anadolu kültürlerinden bilhassa Hititlerden esinlendiğini ifade eden sanatçı; *“Hitit kabartmaları, yazıtlar, kilim doku ve motifleri yaptığım resimlerin ana temasını oluşturuyor”* (Kişisel iletişim, Şubat 2014) demiştir (Ek-3).



Görsel-35: İhsan Çakıcı, Tuval üzerine karışık teknik, 35x70cm. (İhsan Çakıcı Arşivi)



Görsel-36:İhsan Çakıcı, Tuval üzerine karışık teknik, 35x70cm. (İhsan Çakıcı Arşivi)

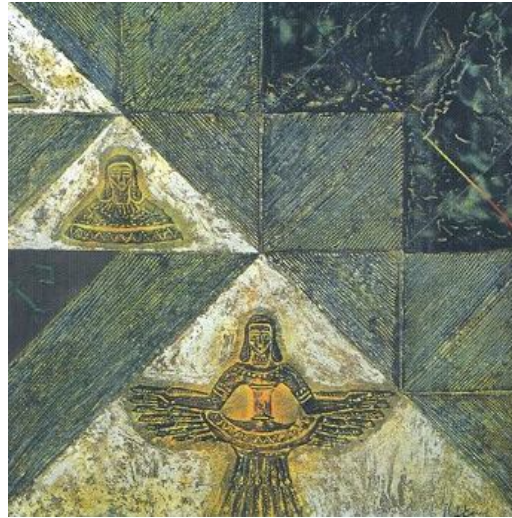
Anadolu kilim ve motiflerinin soyutlanarak, tuvallerin herhangi bir noktasında yerini alması; yine Anadolu medeniyetlerinin kültür birikimiyle ürettikleri kabartmalardan yola çıkarak tuvallerde lirik-geometrik anlayışla parçalamalara gidilmiş, bu parçalamalardaki figüratif öğeler ve yazıtlar ön plana çıkartılmış ve renklerdeki uyum kompozisyonlarındaki başarılı kurgulamalarda vurgulanmıştır (Özener, 2004: 117). Resimde kullandığı gerek biçimler gerekse bunların yüzey üzerinde kabartma etkisi yaratan dokuları tarihi esinlendiren görsel bir şölen yaratır. Gravür estetiğini boya resim (pentür) geleneğiyle bağdaştıran resimlerinde yüzey dokularına daha yakından bakıldığında, bunun baskı yanılgısına yol açan farklı bir uygulama olduğu görülecektir (Özsezgin, 2000: 3). (Görsel 35-36)'da yer alan karışık teknikte yaptığı resmi güzel bir örneğini teşkil eder. Kabartmalara dikkatlice bakıldığında, Anadolu kilim ve motifleri soyut-geometrik biçimler halinde görülürken, gravür izlenimi uyandıran taş kabartmaların antik renk ve biçimleriyle natüralist-gerçekçi bir üslupla yansıtıldığı görülmektedir.

Çakıcı, Zühre İndirkaş ile yaptığı bir söyleşide; *“Eski kültürlerin özellikle ilk çağ kültürlerinin anlatımları, kaya kabartmalarındaki yosunlanmalar, metaldeki oksitlenmeler ve bu nedenle oluşan renk değişimleri; yazıtların, biçimlerin,*

*kabartmalardaki insan figürlerinin hareketsiz, yalın görüntüsü hep ilgimi çekmiştir”* (İndirkaş, 2001: 45) demektedir.

Geometrik bir şekilde karelere böldüğü kahverengi ve sarı fon üzerine, Hititlerden esinlendiği bir kabartmayı yerleştirmiştir. Sanatçının atölyesinde yaptığımız görüşmede *“Eserlerimde görülen geometrik biçimlerin çıkışı Anadolu kilim ve motifleridir. Zıt biçim olarak da Hititlerdeki o kabartmalar ön plana çıkıyor”* (Kişisel iletişim, Şubat 2014) demiştir (Ek-3). Sanatçı, Hitit kültürü ile kilim doku ve motiflerinin sentezini kurar. Anadolu kültüründeki geometrik biçimleri günümüz estetik anlayışı ile devamlı olarak yeni bir anlatım içerisinde sürdürmeye devam eder.

Antik rölyef bezemelerinin serpiştirildiği yüzeyler arasına, üçgen formlar halinde monte edilmiş tarama ayrıntıları içeren resimleri (Görsel 37)’de görülmektedir.



Görsel-37: İhsan Çakıcı, Tuval üzerine karışık teknik 70x70,2000 (İhsan Çakıcı Arşivi)

Bu resimlerle, İhsan Çakıcı'nın belli bir tarzı geliştirmiş olduğu ve bunu kendine mal etmekte daha yetkin örneklerle ulaştığı gözlemlenebilmektedir (Özsezgin, 2000: 3). İlkçağ antik dönemini yansıtan dokulu yüzeyler geometrik biçimlere bölünerek yer yer tarama ayrıntılarına yer verilmiştir. Ağırlıklı olarak tarama yapılan alanlarda antik renkleri anımsatan yeşil renk hâkimdir. Tarama alanı

dışında kalan dokulu yüzeylerde uygulanan açık renk ile kontrast sağlanmıştır ve bu alanlara Hititlere ait olan kartal motifi yarı insan biçiminde kullanılmıştır.

Sanatçı ile yapılan görüşmede; *“Eski kültürlerin özellikle ilk çağ kültürlerinin anlatımları, kaya kabartmalarındaki yosunlanmalar, metaldeki oksitlenmeler ve bu nedenle oluşan renk değişimleri; yazıtların, biçimlerin, kabartmalardaki insan figürlerinin hareketsiz, yalın görüntüsü hep ilgimi çekmiştir”* (Kişisel iletişim, Şubat 2014) demiştir (Ek-3).

İhsan Çakıcı çalışmaları incelendiğinde, geometrik biçimler üzerine Hitit kabartmalarını gerçekçi bir biçimde yansıttığı görülür. Resimlerinin genel yapılarını oluşturan geometrik biçimlerin çıkış noktası Anadolu kilim ve motifleridir. Sanatçı, yapıtlarında kullandığı renklerle de antik örneklere gönderme yapmaktadır.

#### **4. 6. Özdemir Yemenicioğlu**

Anadolu'nun zengin kültürel değerlerini, insanlığın çağlar boyunca oluşturduğu tarihsel tortu olarak gördüğünü ve bu geçmiş kültürlerin uzantılarından beslendiğini ifade eden sanatçı, amorf yapıları ile üretkenliği çağrıştıran Ana tanrıça figürlerinden etkilenmiştir.

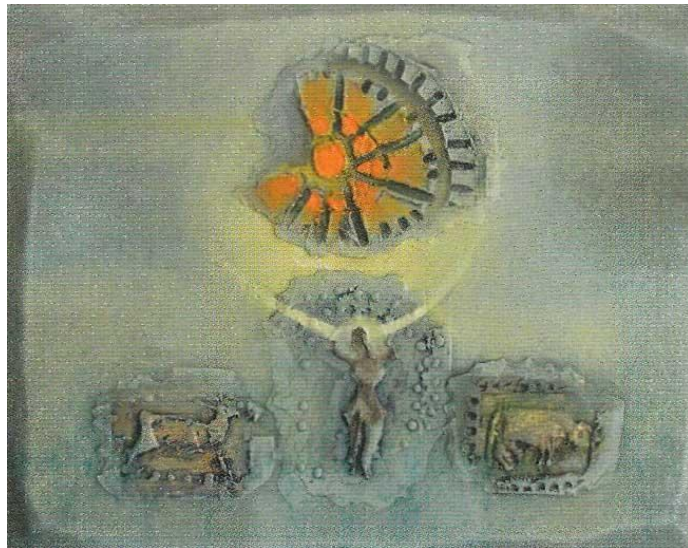
Sanatçının, resimlerinde ana tanrıça figürlerinin baş kısmında kullandığı daire formları, Hitit mühürlerinin ve Hitit güneşi ile biçimsel bir ilişki kurduğu görülmektedir.

Sanatçının (Görsel 38)'de yer alan eserinde, amorf yapıları ile üretkenliği çağrıştıran ana tanrıça ile toprak bağlantısını kullandığı renkler ile daha da kuvvetlendirmektedir. Daire formlarının yanı sıra, boğa ve geyik figürlerinin de tanrıça formuyla ilişkilendirildiği görülmektedir. Resimde, deforme edilmiş yüzeyler üzerine kalın boya kullanımı rölyefik bir etki yaratmaktadır.



Görsel-38: Özdemir Yemenicioğlu, İsimsiz, karışık teknik (Sanal 13, 2014 )

Kompozisyondaki ağırlık, modelin hacimsel yapısı ve duruşu ile resmin merkezinde toplanmaktadır. Ancak arka planda yer alan figürlerin sağ ve sol yöne hareketleri resimde asimetrik bir dengeyi ve hareketliliği sağlamaktadır. Özellikle, Ana tanrıçanın arkasında yer alan daireyi aydınlatan yapay ışık, figürün koyuluğu ile karşıtlık yaratarak resimde derinlik etkisi uyandırmaktadır.



Görsel-39: Özdemir Yemenicioğlu, isimsiz, karışık teknik (Sanal 14, 2014).

Sanatçı, (Görsel 39)'da yer alan eserinde, Hitit güneşi ve güneşin çevresinde yuvarlak motif görüntülerini, tanrıçanın başının etrafında kullanarak, Hitit güneşi ile kadın formunu ilişkilendirdiği görülmektedir. Kadın figürü ve üzerinde yer alan güneş resimde dikey yönü oluştururken, resmin sağ ve sol yarısında dikdörtgenimsi biçimler içinde yer alan figürler yatay yönünün oluşmasını sağlamaktadır.



Görsel-40: Özdemir Yemenicioğlu, isimsiz, karışık teknik (Sanal 15, 2014).

Özdemir Yemenicioğlu'nun boğa ile kadın figürünü birlikte kullanıldığı, (Görsel 40)'da yer alan eserinde, Ana tanrıça imgesi çağdaş bir yorumla ulaşılmıştır. Resmin geometrik alanlara bölünmüş olan arka planı, dikey yönünü belirlerken, boğa ve resmin üst kısmında yer alan geometrik biçim resmin yatay yönünün oluşmasını sağlamaktadır. Kompozisyondaki ağırlık modelin hacimsel yapısı ve boğa üzerinde betimlenmiş duruşu ile resmin merkezinde toplanmaktadır. Ancak boğa figürünün sağ yöne hareketi resimde asimetric bir dengeyi ve hareketliliği sağlamaktadır. Ana tanrıçanın başı üzerinde yer alan dairenin ışık etkisi, arka planın koyuluğu ile yaratmış olduğu zıtlık, resimde dengenin oluşmasını sağlamaktadır.

Hitit kültürüne ait unsurlar, Özdemir Yemenicioğlu'nun resimlerinde Hitit mühürleri formunda görülmüştür. Sanatçı, resimlerinde mühürlerin formuyla boğa ve ana tanrıçayı birleştirmeyi öngörmektedir.

#### 4. 7. Mehmet Ali Doğan

Mehmet Ali Doğan, 1996 yılında “*Kadın ve Şeritli Mekân*” adlı seriden sonra, çalışmalarında Anadolu kültüründen yola çıkmanın gerekliliğini duyumsamış ve “*Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri*” serisi adı altında Anadolu’nun uçsuz bucaksız kültür birikimine tinsel bir değerlendirme yapmak üzere yola koyulmuştur.

Sanatçıyla, Doğan Sanat Atölyesindeki görüşmemizde; “*Ben Anadolu insanıyım. Hepimiz Anadolu insanıyız. Bir mozaik deniliyor, bize küçüklüğümüzden beri bir mozaik üzerinde yaşadığımız anlatıldı, öğretildi. Büyüdük, hakikaten de bir mozaik olduğumuzun farkına vardık. “Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri” serisine başlarken de amacım şuydu; Anadolu’da herhangi bir kültür olabilir, Hitit olabilir ama genelde Hitit oldu benim için. O dönemde kullanılan formlar ile günümüzde yaşayan sanatçıların üretim eserlerini yan yana getirdiğimizde aradaki stilizasyon farkı nedir? Kült oluş biçimlerindeki ayrıcalıklar nelerdir?*” (Kişisel iletişim, Şubat 2014) demiştir (Ek-3). Sanatçı, resimlerinde biçimi olduğundan çok fazla ötelemeden sadece resimsel yaklaşımıyla plastize etmiş ve resmin kendi içerisinde sunum alanları yaratmıştır.

Mehmet Ali Doğan’ın resimlerinin genel strüktüründe, aynı rengin açık koyu değerlerinin kullanıldığı ve böylelikle dalgalardan oluşan renk geçişlerinin naif biçimde oluşturduğu geometriler hâkimdir. *Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri Serisi* isimli eserin (Görsel 41) arka planında yatay dalgalardan oluşan mavi renk geçişlerinin hâkim olduğu yüzeyler, resmin orta kısmında aralıklı olarak turuncu sütunların ve bu sütunların önüne geometrik olarak stilize edilmiş geometriden arınmış düz açık mavi bir alan ile arka plandan kalın kontur çizgileri ile ayrılmıştır. Resmin merkezinde farklı Hitit kült formları dikey olarak yan yana yerleştirilmiştir. Kült formlar ve turuncu sütunlar resmin dikey yönünü belirlerken, bu resim elemanların etrafında stilize edilen kalın kontur çizgisinin serbest yatay bir yön çizmesi ile dengelenmiştir.



Görsel-41: Mehmet Ali Doğan, Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri Serisi, Serigrafi Baskı, 110x 97, 2008, ( Mehmet Ali Doğan Arşivi)

*“Aslında bu resim (Görsel 41) interior, bir mekân çalışmasıdır. Çünkü ben Hititlerin ürettikleri o eserler ile günümüz çağında üretilmiş bazı sanat eserlerini bir mekân içinde sunmayı tercih ettim. Sanki bir müzeymiş gibi, bir müzede sergileniyormuş gibi. Dolayısıyla konturlar vardır. Bir mekân üzerinde, bir alan üzerinde oturuş biçimleri bellidir. Kendi içlerinde, rengin kendi içinde oluşturduğu espas etkisiyle ön/ arka plan bağlamında derinlik oluşturduğum bir takım renksel ilişkiler vardır”* (Kişisel iletişim, Şubat 2014) demiştir (Ek-3). Çalışmalarını sanatsal bir duyarlık içinde özgün anlatım diline ulaşmıştır.

*Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri Serisi* isimli çalışmaları ile başlayan bu Anadolu serüveni, 2008 yılında Çorum’da katıldığı VII. Uluslararası Hititoloji Kongresi’nde yepyeni bir boyut kazanır. Hititoloji kongresi için özel olarak çalışmaya koyulan Doğan ile yapılan görüşmede; *“Bilhassa Çorum’u gezip, Hititlerin yaşadığı merkezi görüp oradan aldığım biçimlerle resimler ürettim. Hititlerin yazıtlarıyla ilgili çalışmalar yaptım ama daha çok Hitit Güneşi ve Hitit güneşinin versiyonları olan bazı formlar üzerinde resimler ürettim. Çünkü bu biçimlerin oval yapısı ve sağa sola diyagonal biçimleriyle bana özel gelmiştir”* (Kişisel iletişim, Şubat 2014) demiştir (Ek-3).



Görsel-42: Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri Serisi, tuvale akrilik, 2008 (Mehmet Ali Doğan Arşivi)

Sanatçının (Görsel 42)'de yer alan eserinde, Hitit güneş kursu biçimlerini saf ve net renkler üzerine yerleştirmiştir. Arka planda dalgalardan oluşan kırmızı geçişlerinin naif biçimde oluşturduğu geometriler hâkimdir. Ön arka plan bağlamında, farklı renk kullanımının geometrik olarak resmin orta kısmında sınırlanması çerçevelenmiş bir etki yaratmaktadır. Bu çerçevelenmiş kısmın içine Hitit Güneş kursu yerleştirilmiştir. Güneş kursunun diyagonal yapısı resmin merkezinde bir hareketi öngörmüştür.

*“Kendi özelinde seramik çalışmalarında, günlük kullanım yaşamlarındaki malzemelerde süslemelere dönük kendi çağlarında formları, figürleri hep kullanmışlar. Bunlar stilize formlar olduğu için her zaman özel ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Örneğin, günlük kullanıma dönük bir aslan formunu testiye dönüştürmüşler. Bir çanağın üstüne renkli bezemelerin dışında ayrıyeten bir aslan başı yapmayı tercih etmişler. Bu onların estetikte ne kadar doğaya dönük olduklarının bir göstergesidir. Neticede Hititler gerekli soyutlamayı gerekli stilizasyonu yapmışlar. Benim için hazır bir malzemeydi. Ben o hazır malzemedен faydalanıp plastik etkileri oluşturmaya çalıştım ” (Kişisel iletişim, Şubat 2014) demiştir (Ek-3).*



Görsel-43: Mehmet Ali Doğan, Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri Serisi, tuvale akrilik, 2008  
(Mehmet Ali Doğan Arşivi)

Sanatçının (Görsel 43)'de yer alan eserinde, Hitit figürlerini ve taş kabartmalarının stilize edilmiş biçimleri, olduğu varsayılan bir mekân üzerine oturtmuştur. Resmin arka planında yer alan mavi rengin orta kısmı, dalgalardan oluşan sarı ve mor renk geçişlerinin sınırlandırdığı yatay bir geometrik biçimle bölünmüştür. Resmin orta planında yer alan, lekesele olarak ayrıntıların işlendiği açık renkli bir Hitit kült objesi, ön planda ise koyu renkli dikey biçimli kabartma ile koyuluk/açıklık ilişkisi içinde olması resimde derinlik ön/arka plan etkisi uyandırmaktadır.

Sanatçının ait olduğu toplumun izlerinden yürümesi gerektiği ve Anadolu kültürünün zengin hazinesinden beslenmesi gerektiğini savunan sanatçı, Hitit kültürü ile ilişkilendirdiği pek çok serigrafi, litografi çalışmalarını henüz sergilemediğini belirtmektedir. *Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri Serisi* ve *Hititoloji Kongresi Sergisi* sanatçının, çağdaş ve özgün bir anlatım diline ulaştığı görülür.

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Uygulama çalışmaları isimli bu bölümde, Hitit sanatının günümüze kadar taşıdığı gelenek ve inançlara dayalı sembolik-mistik biçimlerin, kutsal bir arayışın simgesi olarak gerek mimaride gerekse dinsel törenlerde kullanılması, Hitit dünya görüşlerinin bir bütünü oluşturması ve gelenekten izler taşıması bakımından Hitit sanatının etkileri olarak nitelendirilen on resim yer almaktadır.

Hitit sanatında yer alan, *Güneş kursu, boğa, geyik, aslan, sfenks, at, yılan ve çift başlı kartal sembollerinin*, bolluk, bereket, yücelik, iyilik, erk ve güzellik gibi kavramlar biçiminde resimlerime yansımaları incelenmiştir.

Hitit sanatına ait tarihsel ve mitolojik unsurların yansımalarının görüldüğü çalışmalarımda, Anadolu kültürüne ait olan gerçekliği özümseyerek tarihi yansıtmayı ve özgünlüğe varmayı amaçladım. Bu öngörüyle çağdaş tarihsel gerçekliklerden, Anadolu'nun kültürel yapısından yararlanmaya çalıştım.

Hitit sanatının zihnimdeki yansımalarını betimlerken, resmin yağ ile kaplanmış zeminine antik görünüm etkisini öngören renklerin birbirine kaynaşmasının kolaylık sağlamasından dolayı yağlıboyaı tercih ettim. Zemin renginin kaybolmamasını öngören nesnelere sınırlarını inceltmiş boya ile ayırdım. Renksel ilişkilerin ağırlıklı olduğu resimlerimde, yer yer kullandığım renk kontrastlarının vurgu yaratmasına önem verdim.

Hitit sanatının bende bıraktığı etkileri paylaşmak için yaptığım resimlerimde sembollere sıkça yer verdim. Hitit inancında dünya ve güneşi simgeleyen, dinsel törenlerde birleştirici ruhsal bir işleve sahip olan Hitit Güneşi, yeniden yaşama gelmeyi simgeleyen boğa, kudretin ve egemenliğin sembolü olan kartalı betimlediğim resimlerden ilki *Uyanış* (Görsel 44) isimli çalışma oldu.



Görsel-44: *Uyanış*, 2009, Tuvale yağlı boya, 100x120 cm

Kompozisyondaki ışık etkileri, aydınlık ve karanlık alanların buğulu bir anlatımla şekillenmesinde önemli yer tutuyor. Çizgiden çok açık-koyu ve lekenin ağırlıklı olarak ön plana çıktığı resimde, derinlik ve hacim etkilerinde stilize edilmiş bir anlatım olarak ifade buluyor. Kompozisyonda yer alan figürlerin duruşları aralarındaki espas ilişkileri ve resmin mekânıyla olan birliktelikleri derinlik etkilerini arttırıyor. Resmin ön ve arka planında bulunan figürlerin sağ ve sol hareketleri ile izleyicinin bakışlarını tüm yüzeyde dolaşmasında etkili oluyor.

Resmin sol tarafında sisli bir atmosfer içinde kaybolmaya yüz tutmuş fakat bir güneşi simgelediğinden dolayı uyanış izleniminin temsili olarak seçilen güneş kursu ve çevresinde uyanış mücadelesinin ilkel savaşçıları bu döngü içinde yer alır. Hititlerde yeniden yaşama gelmeyi simgeleyen boğa, bu uyanışın yeryüzündeki timsali iken yeryüzünü egemenliği altına almak istercesine kanatlarını açmış kartal sembolü ise göklerin gücü ve yeryüzünün de koruyucusudur.

İlkel ve en güçlü olan güneşi simgeleyen daireye üstün nitelikler yüklenmiştir. Hitit kralları sözlerine ben güneş diye başlaması bundan olsa gerek. Hitit boğa ve

geyik figürlerinin üzerinde bu sembollere sıkça rastlanmaktadır. Küre, tanrının tüm güzelliğini, orantı ölçülerini ve adaletini simgelemesinden dolayı daire resimlerimde sıkça kullandığım bir sembol oldu. *Döngü* (Görsel 45) isimli eser bu örneklerden biridir.



Görsel-45: Döngü, 2009, Tuvale yağlı boya, 70x70 cm

Resmin sol üst köşesinden sağ alt köşesine doğru uzanan diyagonal bir yön oluşturan koyu renk alanı resmi iki parçaya bölerek resimdeki derinlik etkilerini güçlendiriyor. Bu koyu renk alanı üzerine daire şeklinde kazıyarak oluşturduğum açık alan zıtlıklarıyla oluşan dikkat çekicilik, izleyicinin bakışlarını uzun süre kalmasını sağlıyor. Sıcak- soğuk renk alanlarının zıtlığı, resmin arka planında kullanılan dairenin ön planda yer alan daireye daha küçük olması resimde asimetric dengenin kurulmasına yardımcı oluyor. Resmin durağanlığına karşın dairenin sağ alt kısmında kullandığım gamalı haç, sol kısmında ise kazıyarak oluşturulan soyut geometrik biçimlerin dairesel yönü bu döngünün temsili olarak resme hareket kazandırıyor.

Yaşamın tüm dönemlerinin, belli bir enerji döngüsü içinde hareket ederek kendini yenilediğini vurgulamak istememden dolayı gamalı haç *Svastika* sembolü ve

Hitit inancına göre iyiliği, doğruluğu simgeleyen geyik sembolü daire ile dengeli bir bütün oluşturur.

Daire sembolünün kullanıldığı, *Hitit Güneşi ve Geyik* (Görsel 46) adlı eserde, resmin sağ tarafında çemberin döngüsü içinde yer alan geyiğin duruşu diyagonal bir düzlem içinde yer alır. Çoğunlukla nötr tonların kullanılmış olduğu resimde, yer yer kırmızı tonlar dikkat çekiyor.



Görsel-46: *Hitit güneşi ve Geyik*, 2010, tuvale yağlı boya, 120x120 cm

Açık-koyu zıtlıklarıyla oluşan dikkat çekicilik, izleyicinin bakışlarının resmin tüm yüzeyinde daha uzun kalmasını sağlarken, geyiğin ve arka planda daire içinde yer alan figürlerin eylem halinde betimlenmiş duruşları, kompozisyona hareketli bir görünüm kazandırıyor. Kompozisyondaki ağırlık, geyik figürünün duruşu ve baş hareketiyle sağ yarıda toplanıyor. Ancak sol arka planda daire üzerinde yer alan figürler, kırmızı renkler ve çevresinde yer alan soyut geometrik şekiller, izleyicinin bakışını sol yarıya çekerek asimetric dengeyi kuruyor.

Hitit güneş kurslarından esinlenerek oluşturduğum resimde, yer çekimine karşı geyiğin boynuzları üzerinde betimlenen Hitit güneşi evrenin temsilcisi olarak tanrıyı simgelerken, geyik ise, koruyucu tanrının bir simgesi olan iyilik edici bir sembol olarak dengeli bir bütün oluşturur.

Daire sembolünü kullandığım bir diğer resim, *Hitit Güneşi ve Zaman* (Görsel 7) adlı eserde, sağ üstte yer alan Hitit güneşinin merkezinde yer alan koyu bir daire üstünde ve çevresinde yer alan kırmızı renk resimde vurgu noktasını oluşturması ile ağırlık sağ yarıda toplanıyor.



Görsel-47: *Hitit Güneşi ve Zaman*, 2010, tuvale yağlı boya, 100x100 cm

Ancak sol yarıda Hitit güneşi etrafında dağılan sarı rengin etkileri ve figür grubuyla, izleyicinin bakışlarını sol yarıya çekerek asimetrik dengeyi kuruyor. Sarı renklerin yoğunluğu ve yer yer kullanılan kırmızı tonlar, resmin geneline hâkim olan mavi tonlarla dengelenmiştir.

Hitit güneşinin zaman işlevini vurgulamak istememden dolayı, diğer resimlere göre farklı şekilde stilize ettiğim söylenebilir. Bilindiği üzere, Hititler de güneş, bir tanrı olduğu gibi evrenin yöneticisi olaylarının düzenleyicisi olarak da saygı

görmüştür. Dolayısıyla Hititler astroloji bilimi ile ilişki içindedir. Evrenin yöneticisi olan güneşin Dünya, Venüs ve Mars'ın birbirlerine göre durumlarını zamana bağlı olarak saptamaktır. O tarihte bugünkü Astrolojideki Horoskop yani kişisel kehanet, söz konusu değildi. Kehanetin amacı savaş, barış, zafer, iktidar, isyan, su baskını, salgın hastalık gibi toplumu ilgilendiren olayları önceden kestirmektir (Sanal 3,2014).

Bu bağlamda resmin mavi renk tonlarının ağırlıklı olması, gökyüzü izlenimi uyandırmak, çizgisel olarak stilize ettiğim güneş kursu formu da zaman kavramını vurgulamak istememden kaynaklanmaktadır.



Görsel-48: *Kitabedeki Güneş*, 2009, Tuvale yağlı boya, 120x140 cm.

*Kitabedeki Güneş* (Görsel 48) adlı eserde, kompozisyondaki dikey hareket, resmin merkezine yerleştirilmiş olan koyu renk alanı ve resmin sol yarısında yer alan açık renk alanları ile verilmiştir. Dikey hareketi karşılayan ve dengeleyen yatay yönler, resim sağ yarısında bulunan geometrik biçimler ile sağlanmıştır.

Kompozisyondaki ağırlık, arka planda yer alan koyu tonlar üzerinde birbiri içine geçmiş açık renkli geometrik biçimlerin kütleli etkisi ile sağ yarıda toplanmış. Sol yarıda yer alan güçlü açık- koyu zıtlıkları ve kırmızı kullanımı asimetrik dengenin kurulmasına yardımcı oluyor. Resmin sağ alt köşesinden sol üst köşesine doğru diyagonal bir yön oluşturan koyu renk alanı resmi iki parçaya bölerek resimdeki derinlik etkilerini güçlendiriyor. Ağırlıklı olarak koyu ve sıcak tonların kullanıldığı resmin armonisi kırmızı tonlarla güçlendirilmiştir. Resmin merkezinde yer alan koyu renk alanı üzerine yerleştirilen güneş kursu, dikey ve yatay yönlerin yarattığı durağanlığa karşın kompozisyona hareket algısı kazandırıyor.

Hitit kitabeleri, tarihi bir belge niteliğine sahip olmasından dolayı kompozisyonda bir taş blok etkisi vermeyi öngören soyut geometrik biçimlerin açık-koyu zıtlıkları ile birbiri içinden geçerek zemine bağımlı yapısıyla, anıtsal bir görünüm kazandırmayı amaçladım.

Daire sembolü ve Hitit kitabelerinin geometrik formunu birlikte kullandığım bir diğer resim, *Hitit Kitabesi* (Görsel 49) adlı eserde, kompozisyondaki dikey ana yönü, resmin merkezine yerleştirilmiş olan koyu renk alanı ile verilmiştir.



Görsel-49: *Hitit Kitabesi*, 2009, Tuvale yağlı boya, 70x100 cm.

Dikey ana yönü karşılayan ve dengeleyen yatay yönler, resmin üst planında ve alt planında yer alan yatay yönler ile sağlanmıştır. Dikey ana yönün her iki tarafında yer alan renk dağılımı, resmin merkezinde yer alan daire ve koyu renk alanı üzerinde çizgisel açık renk tonları kompozisyonda hareketli simetrik dengenin kurulduğunu göstermektedir. Kütlesel- anıtsal bir izlenim veren resmin renk uyumu, açık- koyu tonlarla derinliği güçlendirmektedir.

Geyik sembolünü kullandığım, *Kutsal Geyik* (Görsel 50) adlı eserde, kompozisyonun merkezinde yer alan koyu renk alanı dikey yönüne karşılık, soldan sağa doğru sıralanan soyut biçimlerin oluşturduğu yatay yön dengelemektedir.



Görsel- 50: *Kutsal Geyik*, 2010, Tuvale yağlı boya, 100x100 cm.

Resmin merkezinde yer alan geyiğin sağ alt köşeden sol üst köşeye doğru devam eden diyagonal hareketi resmin ana yönünü oluşturmaktadır. Kompozisyondaki lekese yoğunluk, güçlü açık-koyu zıtlıkları, kırmızı kullanımı dikkati resmin merkezinde tutmaktadır. Geyiğin duruşunun sol yarıya hareketi ve bu alanda oluşan açık- koyu zıtlık ilişkileri, asimetrik dengeyi sağlamaktadır.

Hitit sanatında ayrıcalıklı bir yere sahip olan geyik sembolü, estetik yapısı ve mitolojik manası ile resimlerimde önemli bir yer tutar. Stilizasyon diline sıkça başvurduğum geyik formları resimlerimin anlatım gücünü ve hareket algısını tamamlayıcı bir öge olarak yer alır.

Bilindiği üzere Hitit mühürleri tarihi bir belge niteliği taşımasından dolayı önemli bir yere sahiptir. Mühürlerin daire şeklinde olması ve üstünde yer alan hiyeroglif görsel şekillerin belleğimde bıraktığı izler *İdoller ve Mühürler* (Görsel 51) adlı eserde görüldüğü gibi yeniden biçim kazanır.



Görsel- 51: *İdoller ve Mühürler*, Tuvale yağlı boya, 80x100 cm. 2009.

Kompozisyonun sağ yarısında daha kalabalık ve bütünleşmiş halde bulunan biçimler, koyu arka plan önünde yer yer açık değerleri ile ağırlığı sağ yarıya çekmektedir. Buna karşın sol yarıda yer alan ve sağ yarıya göre hareket algısı oluşturan daire biçimi ve çevresinde halka şeklinde dizilen harf şeklindeki biçimler, izleyicinin bakışlarını sol yarıya yönlendirerek asimetrik dengenin kurulmasında yardımcı olmaktadır.

Resmin arka planının sağ yarısında kullanılan koyu kahve ve mavi tonlar, hem koyuluk etkileri hem de soğuk renk algısıyla biçimleri ön plana çıkartırken, resmin sol yarısında kullanılan aydınlık alan ve yer yer kullanılan sarıyla renk uyumunu dengelemektedir.

*İdoller*, *Tanrı* ya da *Tanrıça* betimleri veya tanrıların yerine geçen simgesel betimler anlamında kullanılmakta, aynı zamanda din ve belki büyüyle ilgili bazı soyut düşüncelerin çok şematik bir biçimde soyutlaşması olarak da nitelendirilmektedir (Sanal 4, 2014).

Daire sembolünü sık sık kullanmayı ön gördüğüm resimlerde, *Kutsal İdol* (Görsel 52), *Kutsal İdoller* (Görsel 53) isimli resimlerde görüldüğü gibi, *İdoller* artık dairesel tuvalerde yer alır.



Görsel-52: *Kutsal İdol*, Tuvale yağlı boya, 40 cm. 2011

*Kutsal İdol* (Görsel 52) adlı resimde, renk etkileri ile sağlanan derinlik algısı, kompozisyonda ön ve arka plan etkisi yaratmaktadır. Stilize edilmiş *idol* yorumu kompozisyondaki güçlü açık-koyu zıtlıkları ile daha da güçlendirmektedir. Genele hakim olan kahverengi tonlar ve koyu tonlar ile açık-koyu dengesi hakim olmaktadır.



Görsel-53: *Kutsal İdoller*, 2011, Tuvale yağlı boya, 40 cm, 2011

*Kutsal İdoller* (Görsel 53) adlı resimde, biçimsel yoğunluk sağ yarıda toplanmıştır. Ancak resmin orta planında yer alan kutsal bir ışıkla vurgulanmış figür ve sol arka planda yer alan açık alan içinde koyu renkli figür dikkatleri sol yarıya çekerek asimetrik dengenin kurulmasına yardımcı olmaktadır. Renk etkileri ile sağlanan derinlik algısı, kompozisyonda ön ve arka plan etkisi yaratmaktadır. Stiliz edilmiş idol yorumu kompozisyondaki güçlü açık-koyu zıtlıkları ile daha da güçlendirmektedir.

Toprak insanları yaşatan, çoğaltan, besleyen güçlerin kaynağı olduğu için, toprağın bereketi kadının doğurucu gücüyle uyumludur. Dolayısıyla toprak renklerini idollerle birlikte kullanmayı tercih ettim. Mezopotamya'da başlayan Ana Tanrıça inancı, Hititler, Anadoluyu egemenlikleri altına almasıyla sanattaki Mezopotamyalı unsurlar kaybolur. Hititlerin, Ana tanrıça formlarını şematik bir biçimde soyutlaştırdıkları biçimleri *Kutsal İdol* (Görsel 52) isimli eserde görmekteyiz. Dolayısıyla, bu biçimlerden esinlenerek *Kutsal İdoller* (Görsel 53) isimli eserde idollerde stilazasyon diline başvurdum.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Osmanlı Devleti'nin, siyasal ve ekonomik olarak çöküşünün ardından batıya eğilimleri artmış, teknolojik ve kültürel anlamda batıyı model almayı yeğleyen bir politika izlenmiştir. Bu bağlamda hazırlanan yenilik hareketleri içinde sanatta da değişim sürecine girilmiştir. Bu dönemden 1950'li yıllara kadar çağdaş Türk resim sanatında özgün bir kimlik kazanma çabasıyla sanatçıların *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Çallı Kuşağı, Müstakiller, D Grubu, Yeniler Grubu ve Onlar Grubu* adları altında batı akımlarının altında etkisi altında gruplaşma eğiliminde oldukları görülmektedir. Ancak 1950'lerde Türkiye'nin çok partili döneme geçmesi ile bilim, kültür ve teknoloji alanında yapılan değişiklikler doğrultusunda sanatçıların gruplaşma eğiliminden uzaklaşarak, bireysel olarak çalışmalarına devam ettikleri görülmektedir. Bu dönemde geleneksel değerlerin ön plana çıkartılması, ulusal sanat anlayışının tamamen kabul görmesini öngören sanatçıların sayıları artmıştır (Elmas,2006). Bu değişim çerçevesinde, sanatçılar iki grup halinde toplanmışlardır. Bir grup geleneksel sanatlara yönelerek ulusallığı savunurken, diğer grup ise çağdaş uygarlıkların değerlerine yönelmeyi yeğlemiştir. Doğu Batı sentezi fikrini savunan sanatçılar soyut bir anlayış sergileyen geleneksel Türk sanatlarına daha fazla ilgi duymaya başlamışlardır. Bu amaç doğrultusunda sanatçılar resimlerinde hat, minyatür, çini, halı ve kilim motiflerini çağdaş bir yorumla ele alarak, Anadolu kültürünü, sanatını hatta yaşam felsefesini dahi resimlerine yansıtmayı yeğlemişlerdir (Elmas,2000). Genel olarak baktığımızda ise, sanatçıların ortak amacı *tarihi* yansıtmak olmuştur. Bu bağlamda, bazı sanatçıların esin kaynağı, kültür varlıklarıyla günümüze büyük tesiri olan Hitit kültürü olmuştur.

Resimlerin Hitit sanatının etkileri olarak nitelendirilebilmesi için; Hitit sanatında yer alan, *Güneş kursu, boğa, geyik, aslan ve sfenks, at, yılan ve çift başlı kartal* sembollerinin, bolluk, bereket, yücelik, iyilik, erk ve güzellik gibi kavramları araştırmış, biçiminde nitelendirilmesi, tarihsel ve mitolojik olarak Hitit sanatının özellikleri üzerinde durulmuştur.

Hitit kültürüne ait unsurları, gerek biçim gerekse içerik yönünden yer veren resimlerin incelenmesi gerekliliği ortaya çıkmış; bu bağlamda, *Cemal Tollu, Bedri*

*Rahmi Eyüboğlu, Nuri Abaç, Süleyman Saim Tekcan, İhsan akıcı, Özdemir Yemenicioğlu ve Mehmet Ali Doğan*'ın konuyla ilgili belirgin eserleri incelenmiştir.

Cemal Tollu'nun pek çok eserinde Hitit kültürünün etkilerini bulmak mümkündür. Sanatçının resimlerindeki Hitit kültürünün yansımaları; *Anadolu obanları, oban ve Tiftik Keçileri ve Hatay'da Portakal Bahçesi* isimli eserlerinde, biçimsel ve içerik olarak ön plana çıktığı grlmştr.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Hitit kabartmalarından esinlenerek dekoratif biçime eğilim gösterdiği *Ana ve oban ve Karadut* isimli eserleri yanı sıra geyik sembolünün kullanıldığı Ankara Opera Geyikleri isimli eserinde Hitit kültürüne ait taş kabartmaların yanı sıra gelenksel motiflerin renkçi bir tutumla ele almaktadır.

Nuri Abaç, *Aslan Terbiyecisi* isimli eserinde, Hitit kabartmalarında yer alan tanrı formları, güneş kursu ve aslan görsellerini anlatımcı fantastik yorumla ele almıştır. İlerleyen dönemde Anadolu mitolojisinden etkilenecek oluşturduğu; insanüstü varlıkların ve yılan sembolünün birlikte yer aldığı *Yılanlı Kompozisyon* ve hayvandan insana dönüşen mitolojik kartal sembolünü kullandığı *Selçuklu Kartalı* isimli eserleri Hitit kabartmalarının fantastik örneklerini içinde barındırır.

Süleyman Saim Tekcan, *Uygarlıklar Serisi* adı altında *Türk eşitlemeleri, Uygarlık Katmaşığı, Hitite Gönderme, Anadolu'dan Gelen* gibi isimler verdiği, Anadolu uygarlık eserlerinden, ana tanrıça biçimlerinden, Hitit güneş kursundan, geyik etandarlarından, mezar taşlarından esinlenmiş elek baskı seriler üretmiştir. (Germaner, 2006: 14). At ve Hitit güneş kursunu bir arada kullanarak stilizasyona başvurduğu zengin anlatımı ile Hitit ve At arasında bir bağ kurmuştur.

Tekcan'ın son dönem çalışmalarını *idoller* dizisi oluşturur. Bu alışmalar Hitit kökenli gelenksel idollere göndermede bulunmaktadır. Sanatçının nceki çalışmalarında fazlaca ne çıkmayan, daha çok yüzeyle uğraşan tavrı bu çalışmalarda form endişesi üzerinde yoğunlaşmaktadır (Kahraman, 2011: 17).

İhsan akıcı'nın çalışmaları incelendiğinde, geometrik biçimler zerine Hitit kabartmalarını gerçekçi bir biçimde yansıtığı görülür. Resimlerinin genel strkrn

oluşturan geometrik biçimlerin çıkış noktası Anadolu kilim ve motifleridir. Sanatçı, yapıtlarında kullandığı renklerle de antik örneklere gönderme yapmaktadır.

Hitit kültürüne ait unsurlar, Özdemir Yemenicioğlu' nun resimlerinde Hitit mühürleri formunda görülmüştür. Yemenicioğlu, mühürlerin formuyla boğa ve ana tanrıçayı birleştirmeyi öngörür.

Mehmet Ali Doğan, *Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri Serisi* adı altında, Hitit güneş kursu versiyonlarından ve Hitit kült formlarından esinlenen resimler üretir. *Bunlar stilize edilmiş formlar olduğu için benim için hazır bir malzemeydi* diyen sanatçının resimlerinin genel strüktürünü oluşturan dalgaların, kendi aralarında naif renk geçişlerinin oluşturduğu geometriler üzerine, Hitit kültürüne ait unsuları gerçekçi bir biçimde yansıttığı görülmektedir.

Hitit Uygarlığı'nın etkileri; Cemal Tollu'nun Hitit kabartmalarındaki kunt biçimleri heykelsi görünümlere ulaştırarak anlattığı resimlerinde, Bedri Rahmi'nin geleneksel motifleri renkçi bir tutumla ele aldığı ve aşkını anlattığı “ Karadut ve Çataalkara” isimli resimlerinde, Nuri Abaç'ın Hitit kabartmalarından etkilenimlerini, fantastik bir yorumla oluşturduğu mitolojik yaratıkları konu edindiği resimlerinde, Süleyman Saim Tekcan'ın atları ile Hiti güneş kursunu bir arada kullanarak Hitit ilişkisi kurduğu resimlerinde, İhsan Çakıcı'nın halı ve kilim motiflerini Hitit kabartmaları ile ilişki kurarak rölyef izlenimi yaratan resimlerinde, Özdemir Yemenicioğlu'nun ana tanrıça betimlemelerini Hitit mühüleriyle birleştirdiği resimlerinde, Mehmet Ali Doğan'ın ise kompozisyonlarının genel strüktürünü oluşturan naif renk geçişlerinin oluşturduğu geometrik alanlar üstüne Hitit kültürüne ait biçimleri natüralist bir anlayışla plastize ettiği resimlerinde ortaya çıktığı görülmektedir.

Resimlerinde Hitit kültürü izleri görülen bu sanatçıların; kişisel üslupları, resimdeki armoni tercihleri, resmin uzamını oluşturan mekan anlayışları ve karakteristik figür anlatımları ile özgün bir biçime sahip oldukları dikkati çekmiştir. İncelenen tüm sanatçıların, karakter ve mekân betimlemelerinde, natüralist anlayıştan

ayrılmadıkları ve Hitit kültürünün izlenimlerini, ifadeciliğe dayalı bir anlayışla benimsedikleri görülmektedir.

Uygulama çalışmalarının anlatıldığı beşinci bölümde, Hitit sanatının gelenek ve inançlara dayalı sembolik- mistik biçimlerin, gerek mimaride gerekse dinsel törenlerde kullanılması, Hitit dünya görüşlerinin bir bütünü oluşturması ve gelenekten izler taşıması bakımından Hitit sanatının etkileri olarak nitelendirilen resimler yer almaktadır

Antik görünüm etkisini öngören renkler üzerine Hitit sanatında yer alan Güneş kursu, boğa, geyik ve çift başlı kartal sembollerinin resimlerde yansımaları incelenmiştir. Renksel ilişkilerin ağırlıklı olduğu resimlerde, yer yer kullanılan renk kontrastlarının vurgu yaratmasına önem verilmiştir.

Yapılmış olan bu çalışmanın, Hitit sanatının çağdaş Türk resim sanatçılarının resimlerinde yansımalarının görülmesi ve kültürel değerleri aktarması bakımından başka çalışmalara yardımcı olacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- AKARSU, Seda (2007). Hitit Tasvir Sanatında Boğa, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- AKKAYA, Gülcan B. (2003). Türkiye Cumhuriyeti'nin Atatürk Dönem Kültür ve Sanat Anlayışı, Sanat ve Bilgi- Sanat ve Plastik Sanatlar Eğitimi Dergisi, 2.
- AKTANSOY, Hande (Mayıs/Ağustos 2004). Geleneksel Sanatlarımızı Yeniden Yorumlayan Sanatçılar Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu. Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, 64, 70-73.
- AKURGAL, Ekrem (2008). Anadolu Kültür Tarihi (20. baskı). Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- ARAS, Makbule (2011). Şair Bedri Rahmi Eyüboğlu. (Editör: Ömer Faruk Şerifoğlu). Bedri Rahmi Eyüboğlu. Ankara: Kalkan Matbaacılık, 204-220.
- ARDA, Zühal (2007). Sanat Eğitimcisi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- ARDA, Zühal (2008). Türk Sanatı İkonografisinde Kün – Ay Motifleri ve Çağdaş Türk Resmine Yansıması. Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, 25, 21 -32.
- ATLI, Ertuğ A. (2002). Hitit Heykellerindeki Sembollerin Yapıtlarına Yansımaları, Sanatta Yeterlilik Eser Metni, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- BAŞAR, Günay (29 Mart 1948). Eren Eyüboğlu- Bedri Rahmi Sergisi. Kadın Gazetesi, 6.
- BAŞKAN, Seyfi (1984). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti. Ankara: Çardaş Basım Yayını.

- BAŞKAN, Seyfi (2007). Türk Resmine Yansıyan Tarih ya da Tarihselcilik Arayışları. Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 15, 103.
- BAYKAL, Ayşe ve SEEHER Jürgen (2001). Hitit Dünyasına Kısa Bir Bakış Boğazköy' den Karatepe' ye Hitit bilim ve Hitit Dünyasının Keşfi. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- BERK, Nurullah (15 Eylül 1968). Cemal Tollu 'ya Ağıt. Varlık Sanat ve Fikir Dergisi, Sayı: 726, 7.
- BİNZET, Celal A. (1995). İhsan Çakıcı Resim Sergisi Kataloğu, Elele Sanat Galerisi, Ankara.
- CERAM, C. W. (2011). Tanrıların Vatanı Anadolu. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- ÇAKALOZ, Zeki O. (Mart 1981). Kendi Kesitinde Cemal Tollu. Sanat Çevresi Dergisi, 29, 6-7.
- ÇEVİKER, Turgut (Ağustos 1987). Ressam Nuri Abaç ile. Adam Sanat Aylık Sanat Dergisi, 22, 55-60.
- ÇİĞ, Muazzez İ. (2014). Ortadoğu Uygarlık Mirası-1 (8. Basım). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- ÇOLPAN, Nilüfer (2008). Hititlerin Anadolu'ya Göçü ve Çevre Kültürlerle Etkileşimi, Master Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- DALKIRAN, Ahmet (2010). Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- DİNÇOL, Mehmet A. (1982). Hititler. Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi 1, 18-120. İstanbul: Görsel Yayıncılık.
- DUBEN, İpek (2007). Türk Resmi ve Eleştirisi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- ELMAS, Hüseyin (2000). Resim Sanatımızda Ulusallık Arayışları ve Ulusallık Arayışlarında Minyatürün Yeri. Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 9, 293-299.
- ELMAS, Hüseyin (2006). Gruplaşma Olgusunun Çağdaş Türk Resminin Değişim Sürecine Etkisi. Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 267.
- EROL, Turan (2011). Hocam Bedri Rahmi. (Editör: Ömer Faruk Şerifoğlu). Bedri Rahmi Eyüboğlu. Ankara: Kalkan Matbaacılık, 194-195.
- ERSOY, Necmettin (2000). Semboller ve Yorumları (1.Baskı). İstanbul: Zafer Matbaası.
- EYÜBOĞLU, Hughette (2011). Bedri Rahmi'yi Tanımak Anadolu'yu Tanımaktır. (Editör: Ömer Faruk Şerifoğlu). Bedri Rahmi Eyüboğlu. Ankara: Kalkan Matbaacılık, 20-23.
- GERMANER, Semra (2006). Süleyman Saim Tekcan Retrospektifi. Süleyman Saim Tekcan 45. Sanat Yılı. İstanbul: Mas Matbaacılık, 9-27.
- GÜNYAZ, Abdülkadir (Nisan 1993). Süleyman Saim Tekcan'ın Ders ve Tad Alınarak İzlenecek Son Sergisi. Sanat Çevresi Dergisi, 174, 24.
- GÜVEN, Serdar (2010). Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D Grubu Ressamlar, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- GİRAY, Kıymet (1999). İfadeciliğe Dayalı Fantastik Yorumlardan Geleneksel Kaynaklardan Esinlenen Humour Resimlerine. Nuri Abaç Retrospektif Sergisi Kataloğu yazısı, İstanbul: Emlak Bankası Yayınevi.
- GİRAY, Kıymet (2009). Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü Yollar- Yıllar- İzler- İzmler. (Ömer Faruk Şerifoğlu). Türk Resim Sanatının Bin Asırlık Öyküsü II (1. Baskı). İstanbul: Mas Matbaa.

- HİSARLI, Gaye (2012). Günümüz Türk Figüratif Resminin Geleneksel Sanatla İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.
- İNDİRKAŞ, Zühre (2001). Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KAHRAMAN, Ekrem (2011). Biçimler, Formlar, Sözcükler ve İdealler İçin Savaşan Devrimci Bir Kişilik. Süleyman Saim Tekcan 50. Sanat Yılı Retrospektifi. İstanbul: .Beşiktaş Belediyesi- Beltaş A.Ş Sanat Yayınları, 17.
- KAROĞLU, Alaybey (1995). Batılı Anlamda Türk Resminde Yerellik, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- KILIÇ, Erol (2002). Türk Resminde Sorgulama: Çağdaşlaşma Sorunu, Müstakiller ve D Grubu. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 9, 95-103.
- KINAL, Firuzan. (1962). Eski Anadolu Tarihi (1. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- KÖKSAL, Ahmet (17 Nisan 1978). Yerel, Geleneksel Özelliklerle Yapı Sağlamlığını Ustaca Kaynaştıran Ressam: Cemal Tollu. Milliyet Sanat Dergisi, 273, 18-19.
- LİMON, Birsen (2008). Çağdaş Türk Resminde Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürünün Oluşmasına Etkisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- MCQUEEN, J. D. (2001). (Çeviren: Esra Davutoğlu). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- MARTİNO, Stefano D. (2006), Hititler (1.Baskı), Ankara: Dost Kitabevi.
- ÖZSEZGİN, Kaya (1998). Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Resmi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖZSEZGİN, Kaya (2000). İhsan Çakıcı Resimleri Üzerine. İhsan Çakıcı Sergi Katoloğu, Emlak Sanat Galerisi, 3.

- ÖZSEZGİN, Kaya (2005). Uyanışın Bilinçli Modernizmi. (Editör: Veysel Uğurlu). Cemal Tollu Retrospektif. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 7- 25.
- ÖZTÜRK, Neslihan (2013a). 1950 Sonrası Türk Resminde Masalsı Anlatım, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- ÖZTÜRK, Neslihan (Kasım 2013b). Türk Resminde Masalsı Anlatımı Benimseyen Sanatçılar: Cihat Burak/ Nuri Abaç/ Burhan Uygur. Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, 2, 4.
- SAVACI, Canan. (2008). Cumhuriyet Dönemi Ressamlarının Anadolu Kültürünü Tanımaya Yönelik Çalışmaları ve Bunun Türk Resmine Etkisi, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- SEVİN, Veli. (2003). Anadolu Arkeolojisi (3.Basım). İstanbul: Der Yayınları.
- ŞAHİN, Tahir Erdoğan (1995). Sanat Tarihi. İstanbul: Serhat Yayınları.
- TANSUĞ, Sezer (1986). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- TOLLU, Ahmet (Mart, 1981). Babam Cemal Tollu. Sanat Çevresi Dergisi, 29, 4-5.
- TOLLU, Cemal (2011). Bedri Rahmi Eyüboğlu Sergisi. (Editör: Ömer Faruk Şerifoğlu). Bedri Rahmi Eyüboğlu. Ankara: Kalkan Matbaacılık, 12-15.
- TURANİ, Adnan (1971). Dünya Sanat Tarihi (1. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- TURANİ, Adnan (1984). Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı. Ankara: Doğuş Matbaası, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- UÇANKUŞ, Hasan Tahsin (2000). Bir İnsanlık ve Uygarlık Bilimi Arkeoloji: Tarih Öncesi Çağlardan Perslere Kadar Anadolu. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ÜNAL, Ahmet (2003). Hititler Devrinde Anadolu II. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

YETKİN, Çetin (1970). Siyasal İktidar Sanata Karşı. Ankara: Bilgi Yayınevi.

### SANAL KAYNAKÇA

SANAL, 1. (2014). ÇINAROĞLU, Aykut. *Güneş Kursu*.

<http://arsiv.ankara.edu.tr/yazi.php?yad=7>, Erişim Tarihi: 17.02.2014

SANAL, 2. (2014) YALÇIN, Kevser. Boğa Kültü ve Sembolizm İndigo Dergisi,

Sayı: 7. <http://arsiv.indigodergisi.com/72/kevser-yalcin.htm>, Erişim Tarihi: 22.02.2014

SANAL, 3. (2014) Hitit Güneş Kursundaki Gizem.

<http://xdunya.tr.gg/H%26%23304%3BT%26%23304%3BT-G-Ue-NE%26%23350%3B-KURSU-h-NDAK%26%23304%3B-G%26%23304%3BZEM.htm>, Erişim

Tarihi: 21.06.2014

SANAL, 4- <http://www.gateofturkey.com/section/tr/71/3/turkiyenin-illeri-gaziantep>,

Erişim Tarihi: 22.06.2014

## GÖRSEL KAYNAKÇA

G.1. (SANAL, 1) <http://bireyselkisi.blogspot.com.tr/2014/01/hamilemine.html>

Erişim Tarihi:27.06.2014

G.2. Akurgal, Ekrem (2008). Anadolu Kültür Tarihi (20. baskı). Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.

G.3. Brandau, Birgit ve Schickert, Hartmut (2011). Hititler (3.Baskı). (Çeviren:Nazife Mertoğlu). Ankara: Arkadaş Yayınevi.

G.4. Akurgal, Ekrem (2008). Anadolu Kültür Tarihi (20. baskı). Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.

G.5. Brandau, Birgit ve Schickert, Hartmut (2011). Hititler (3.Baskı). (Çeviren:Nazife Mertoğlu). Ankara: Arkadaş Yayınevi.

G.6. (SANAL, 2) <http://www.kulturelbellek.com/hitit-sanati/>

Erişim Tarihi:27.06.2014

G.7. (SANAL, 3) [Erişim Tarihi:27.06.2014](http://www.gundemturkiye.com/kultur_ve_sanat/muze/m-ic-<u>anadolu/ankara-anadolu-medeniyetleri-muzesi.html</u></a></p>
</div>
<div data-bbox=)

G.8. Akurgal, Ekrem (2008). Anadolu Kültür Tarihi (20. baskı). Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.

G.9. (SANAL, 4) [Erişim Tarihi:27.06.2014](http://www.fotografurk.com/upload/fotograf/2011/4/15/4024-<u>bullllud-anadolu-medeniyetleri-muzesi</u>ankarahitit-gunes-kursu-7333-950px.jpg</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

G.10. Çolpan, Nilüfer (2008). Hititlerin Anadolu'ya Göçü ve Çevre Kültürlerle Etkileşimi, Master Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

G.11. Akurgal, Ekrem (2008). Anadolu Kültür Tarihi (20. baskı). Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.

G.12. Akurgal, Ekrem (2008). Anadolu Kültür Tarihi (20. baskı). Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.

G.13. Alp, Sedat (2002). Hitit Güneşi (3. Basım). Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.

G.14. Akurgal, Ekrem (2008). Anadolu Kültür Tarihi (20. baskı). Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.

G.15. (SANAL, 5) [http://media.tumblr.com/tumblr\\_lxcgzwNRAd1r0nx58.jpg](http://media.tumblr.com/tumblr_lxcgzwNRAd1r0nx58.jpg)

Erişim Tarihi:27.06.2014

G.16. (SANAL, 6) [https://c1.staticflickr.com/1/10/11661184\\_000012ff86.jpg](https://c1.staticflickr.com/1/10/11661184_000012ff86.jpg)

Erişim Tarihi:27.06.2014

G.17. (SANAL, 7) <http://akincimehmet44.com/tag/hitit/>

Erişim Tarihi:27.06.2014

G.18.(SANAL,8)

[http://www.bogazkale.gov.tr/resim/hattusa/yazilikaya/yazilikaya\\_007.jp](http://www.bogazkale.gov.tr/resim/hattusa/yazilikaya/yazilikaya_007.jp)

Erişim Tarihi:27.06.2014

G.19.(SANAL,9)

<http://www.sehirlersavasi.com/ilceresimleri/resimler/47653743000000001941603.gif>

Erişim Tarihi:27.06.2014

G.20.(SANAL,10)

[http://www.defineisareti.com/public/album\\_photo/35/0d/0d28\\_190a.jpg?c=5781](http://www.defineisareti.com/public/album_photo/35/0d/0d28_190a.jpg?c=5781)

Erişim Tarihi:27.06.2014

G.21. Akurgal, Ekrem (2008). Anadolu Kültür Tarihi (20. baskı). Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.

G.22.(SANAL, 11)

[http://newnaacal.files.wordpress.com/2012/08/120pxhitit\\_gc3bcnec59f\\_kursu.jpg](http://newnaacal.files.wordpress.com/2012/08/120pxhitit_gc3bcnec59f_kursu.jpg)

Erişim Tarihi:27.06.2014

G.23. Cemal Tollu: Retrospektif. (Editör: Veysel Uğurlu). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 7- 25.

G.24. Cemal Tollu: Retrospektif. (Editör: Veysel Uğurlu). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 7- 25.

G.25. Cemal Tollu: Retrospektif. (Editör: Veysel Uğurlu). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 7- 25.

G.26.(SANAL,12)

<http://imgkelebek.hurriyet.com.tr/LiveImages/Kelebek%20Haber%20Galerisi/463/VIP%20ADRES%203%20OCAK%202012/LargeFolder/08KISA%20KISA102.YIL%20SERGISI-Bedri%20Rahmi%20Eyuboglu,%20Ana%20ve%20Coban.jp>

Erişim Tarihi:27.06.2014

G.27. Bedri Rahmi Eyuboğlu (2011). (Editör: Ömer Faruk Şerifoğlu).Ankara: Kalkan Matbaacılık.

G.28. Bedri Rahmi Eyuboğlu (2011). (Editör: Ömer Faruk Şerifoğlu).Ankara: Kalkan Matbaacılık.

G.29. Hisarlı, Gaye (2012). Günümüz Türk Figüratif Resminin Geleneksel Sanatla İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.

G.30. Hisarlı, Gaye (2012). Günümüz Türk Figüratif Resminin Geleneksel Sanatla İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.

G.31. Hisarlı, Gaye (2012). Günümüz Türk Figüratif Resminin Geleneksel Sanatla İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.

G.32. Süleyman Saim Tekcan 45. Sanat Yılı Retrospektifi (2006). İstanbul: Mas Matbaacılık

G.33. Süleyman Saim Tekcan 45. Sanat Yılı Retrospektifi (2006). İstanbul: Mas Matbaacılık

G.34. Süleyman Saim Tekcan 50. Sanat Yılı Retrospektifi (2011). İstanbul: Beltaş-A.Ş Matbaacılık

G.35. İhsan Çakıcı Arşivi.

G.36. İhsan Çakıcı Arşivi.

G.37. İhsan Çakıcı Arşivi.

G.38. (SANAL, 13) <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=555&lang=ENG>

Erişim Tarihi:27.06.2014

G.39. (SANAL, 14) <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=555&lang=ENG>

Erişim Tarihi:27.06.2014

G.40. (SANAL, 15) <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=555&lang=ENG>

Erişim Tarihi:27.06.2014

G.41. Mehmet Ali Doğan Arşivi

G.42. Mehmet Ali Doğan Arşivi

G.43. Mehmet Ali Doğan Arşivi.

## EK-1

### SANATÇI BİYOGRAFİLERİ

#### Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)

1911 yılında babasının kaymakam olarak görev yaptığı sırada Giresun' a bağlı Görele'de doğdu. 1929'da resim öğretmeni Zeki Kocamemi'nin de etkisiyle Trabzon'daki ortaöğrenimini yarım bırakıp, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine girdi. Sırayla Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalışmıştır. 1932'de ilk Paris'e gidişinde Andre Lhote'un atölyesinde çalışmıştır. Yurda dönüşünde Güzel Sanatlar Akademi'sinde öğretim üyesi olmuştur. 1938'de Cumhuriyet Halk Partisinin Halkevleri aracılığıyla Yurt Gezileri programı içinde Arif Kaptan ile birlikte Edirne'ye gitmiştir. İlk Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde "Figür" adlı eseriyle üçüncülük ödülünü almıştır. 1941'de Cumhuriyet Halk Partisinin Halkevleri aracılığıyla Yurt Gezileri programı içinde Çorum'a gönderilmiştir. 1942'de 4. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde "Hamam" adlı eseriyle ikincilik ödülünü almıştır. Bu seyahatler, Bedri Rahmi'nin Anadolu'yu yeniden keşfi olur. O yaşına kadar edindiği, Batı'dan aldığı argümanlarla harmanlayarak kendine özgü bir Anadolu mitolojisi, Anadolu ikonografisi kurgulamaya başlar ve bunu modern resmin imkânlarıyla bir tuvale aktarmaya bir resme dönüştürmeye çalışır (Şerifoğlu, 2011: 13). 1943'te Ortaköy Lido Yüzme Havuzu için ilk duvar resimlerini gerçekleştirmiştir. Heykel bölümünden misafir öğrencisi olan Mari Gerekmezyan'dan etkilenmesi üzerine, onu şiirinde ve resminde "Karadut" adıyla imgeleştirmiştir. 1947'de çoğu öğrencisi, genç sanatçılardan oluşan "Onlar Grubu" nun kurulmasına öncülük etmiştir. Sanatçı Anadolu Sanatçı Anadolu kültürünün tek bir ögesiyle yetinmediği gibi, çalışmalarını tek bir sanat türüyle sınırlamamış, yağlıboya, yazma, gravür baskı, mozaik, seramik ve heykel en çok denediği alanlar olmuştur (Şerifoğlu, 2011: 15). Bedri Rahmi o yıllarda coşkun kimliği ile sanata vurgun bir ressam, korkusuz serüvenlere atılabilecek bir öncü, şiirden düz yazıya, resimden yazmalara ve mozaiğe kadar uzanan bir kâşiftir (Arda, 2007: 13). Ressamlığı kadar şairliğiyle de tanınan

Eyüboğlu'nun Yaradana Mektuplar (1941), Karadut (1948), Tuz (1952), Karadut 69 (1969), Dol Karabakır Dol (1974), Yaşadım (1977) isimli şiir kitaplarıyla yurt içi gezilerinden edindiği izlenimleri yansıtan birçok kitabı bulunmaktadır (Tansuğ, 2008: 378). Anadolu nakşını, rengini, türkülerini ve hatta memleketinin toprak kokusunu resimleriyle içselleştiren Bedri Rahmi Eyüboğlu, 20 Eylül 1975'de vefat etmiştir.

### **Cemal Tollu ( 1899- 1968)**

1899'da İstanbul'da doğan sanatçı, Sanayi-i Nefise'de öğrenim görürken Milli Mücadele'ye katılmak için Anadolu'ya geçmiş ve yedek süvari teğmeni olarak İstiklal Harbi'nin sonuna kadar savaşmıştır. 1925'de yeniden döndüğü Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrenimini tamamlamış, 1927'de Elazığ Öğretmen Okulu'nda göreve başlamıştır. 1929- 1932 yılları arasında Fransa ve Almanya'da André Lhote, Gromaire, Léger, Despieau ve Hoffmann gibi sanatçıların atölyelerinde çalışmıştır. 1935'te Ankara Arkeoloji Müzesi'nde görev aldığı yıllarda, arkeoloji ve Sümeroloji üzerinde çalışmıştır. Oradaki çalışmaları, Mezopotamya ve Hitit Sanatını yakından inceleme fırsatı bulmuştur (Eroğlu, 2011: 20). Sanatçı, Hitit heykel ve alçak kabartmalarını kurt biçimlerinden etkilenmiş, resimlerinde Hitit heykellerini anımsatan kütleli yapıları figürleri kübist bir eğilimle ele almıştır.

Geleneklerden ve doğadan başka dayanak ve ilham kaynağı aramayı gereksiz bulan sanatçı, resimlerinde Anadolu tarihi ile bir bağ kurmayı ve yöresel anlamlar kazandırmayı amaçlamıştır. II. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik, III. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ve 1960 yılında 21. Devlet Resim ve Heykel Sergisinde birincilik ödülünü almıştır. 1968 yılında İstanbul'da vefat eden sanatçının en tanınmış eserleri: Hatay'da Portakal Bahçesi, Zeytin Ağacı, Okuyan Köylüler, Mevleviler ve Balerin'dir.

### **İhsan Çakıcı (1944-...)**

1944 yılında Akşehir'de dünyaya gelen sanatçı, 1966-1969 yılları arasında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim- İş Eğitimi Bölümü'nde sanat eğitimini tamamladıktan sonra Tunceli Erkek İlköğretim Okulu'na atandı. 1972 yılında Gazi Eğitim

Enstitüsü'nde göreve başlamıştır. Eserlerini karışık teknikle oluşturan sanatçı, tuval resimleri yanında kendine özgü baskı tekniği ile özgün baskılar üretmektedir.

Sanatçı eserlerinde, tarih ve kültür geleneklerine anlamlı göndermelerde bulunurken, basit ve sıradan bir antikite yorumu olmanın ötesine geçerek, tarih ya da tarihselliğe günümüz perspektifinden bakan bir sanatçı kimliği geliştirmek istemektedir (Özsezgin, 2000: 3). Anadolu kilim ve motiflerinin soyutlanarak, tuvallerin herhangi bir noktasında yerini alması; yine Anadolu medeniyetlerinin kültür birikimiyle ürettikleri kabartmalardan yola çıkarak tuvalerde lirik- geometrik anlayışla parçalamalara gidilmiş, bu parçalamalardaki figüratif öğeler ve yazıtlar ön plana çıkartılmış ve renklerdeki uyum kompozisyonlarındaki başarılı kurgulamalarda vurgulanmıştır (Özener, 2004: 117). İlk bakışta gravür teknolojisini veren yüzey dokularına daha yakından bakıldığında, bunun baskı yanılıgısına yol açan farklı bir uygulama olduğu görülecektir (Özsezgin, 2000: 3).

Sanatçının, 1984'te 45. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Başarı Ödülü, 1985'te 3. Viking Baskı Resim Sergisi Mansiyon Ödülü, 1986'da 20. DYO Resim Sergisi Ödülü, 1987'de 4. Yunus Emre Sergisi Ödülü, 1989'da Çeşitli Yönleriyle Ankara Resim Sergisi Ödülü, 1991'de Yunus Emre Sevgi Yılı Resim Sergisi, 1. Ana Sigorta Resim Sergisi, Ahiervan Resim Sergisi, 25. DYO Resim Sergisi Ödülü, 1992'de Adana Çimento Sanayi Resim Sergisi ve Ahievran Resim Sergisi Birincilik Ödülü, 1993'de Adana Çimento Sanayi Resim Sergisi Mansiyon Ödülü, 1994'de 55. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Mansiyon Ödülü ve 1995'te A. Ü. Kuruluşunun 10. Yılı Resim Sergisi Ödülü bulunmaktadır. 1999 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi'nden emekli olan sanatçı, Ankara'daki atölyesinde çalışmalarını sürdürmektedir.

### **Mehmet Ali Doğan (1970-...)**

1970 yılında Elazığ'da dünyaya gelen sanatçı, 1995 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Prof. Dr. Zahit İşleyen Atölyesinden mezun olmuştur. Sanatçı, 1996 yılında "Kadın ve Şeritli Mekân" adlı seriden sonra, çalışmalarında Anadolu kültüründen yola çıkmanın gerekliliğini

duyumsamış ve “Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri” serisi adı altında Anadolu’nun uçsuz bucaksız kültür birikimine tinsel bir değerlendirme yapmak üzere yola koyulmuştur. “Anadolu Uygarlıkları Çeşitlemeleri Serisi” isimli çalışmaları ile başlayan bu Anadolu serüveni, 2008 yılında Çorum’da katıldığı VII. Uluslararası Hititoloji Kongresi’nde yepyeni bir boyut kazanmıştır. Sanatçı, yurtiçi ve yurtdışında on dokuz kişisel sergi açan sanatçı, 1996’da, Anıtkabir Derneği- Türk Bağımsızlık Savaşı ve Cumhuriyet konulu resim yarışması Mansiyon Ödülü, 2001’de 1. Şefik Bursalı Resim Yarışması Ödülü, 2006’da, 6. Şefik Bursalı Resim Yarışmasında Başarı Ödülü, 2007’de Çevre ve Orman Bakanlığı Resim Yarışması Mansiyon Ödülü almıştır. Sanatçı, Ankara’daki atölyesinde çalışmalarını sürdürmektedir.

### **Nuri Abaç (1926 - 2008)**

Nuri Abaç, 1926 yılında İstanbul’da doğmuş ve Mersin’de büyümüştür. Çocukluğundan beri resme ilgisi olan Abaç, kardeşi ile birlikte babasının sahnelediği birkaç oyunun da dekorunu boyamıştır. Nuri Abaç, liseden sonra İstanbul’a giderek Akademi’nin resim bölümüne kaydolmuş ancak, ikinci yıl Akademi’nin Mimari Bölümü’ne geçiş yapmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi’nde bir yandan mimari eğitimi (1945-1950) görürken öte yandan Léopold Lévy Atölyesi’nde resim çalışmalarını sürdürmüştür. İlk kişisel sergisini 1949’da Mersin’de açan sanatçı, 1961 yılında emekli oluncaya dek Ankara’da mimar olarak önce kendi bürosunda, sonra da kamuda görev yapmıştır. 1969 yılında Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği’nin kurulmasında kurucu üye olarak yer almıştır. Yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda sergi açan Abaç, 42. ve 47. Devlet Resim ve Heykel Sergisi ödülleri ve İskenderiye Bienali Üçüncülük Ödülü’nü kazanmıştır. 1973 ve 1977’de Ankara Sanat Dergisi Resim Yarışması ile 1979’da Akbank Resim Yarışması Başarı Ödülü’nün sahibi olmuştur. Çeşitli yarışmalarda onun üzerinde ödülü olan sanatçıya 1988’de “Ellinci Sanat Yılı” ödülü verilmiştir. 2002 yılı Ankara Sanat Fuarı’nda “Çağsav Onur Ödülü” almıştır (Öztürk, 2013a). Abaç’ın 1970’den önceki resimlerinde ilkçağ mitolojisinden Hitit Tanrı figürleri ve kabartmalarından etkilenerek ulaştığı fantastik yorumu, Karagöz figürleri ile oyun motiflerini çağdaş bir anlatıma ulaştıran çok figürlü düzenlemelere dönüşmüştür.

### **Özdemir Yemenicioğlu (1940-...)**

1940'da Balıkesirde doğan sanatçı, Balıkesir Devlet Güzel Sanatlar Galerisi Müdürlüğünde resmin olarak görevinin yanı sıra sanatsal çalışmalarına, 1986'da, Salzburg Yaz Akademisi'nde Raimund Çike, 1991'de kendi imkânları ile yine Salzburg Yaz Akademisi'nde Surçen Bötcher isimli sanatçılar ile devam etmiştir.

Özdemir Yemenicioğlu, Anadolu uygarlıklarından günümüze gelen tarihsel kaynaklardan etkilenmiş ve resimlerinde, bereketin, üretkenliğin ve doğurganlığın simgesi olan Ana tanrıça imgesini, Hitit mühürleri ile birlikte kullanmıştır. Anadolu'nun tarihsel ve kültürel değerlerine sahip çıkarken, çağdaş Türk sanatını evrenselliğe taşımayı hedefleyen sanatçı, imgelemine tüm içtenliğiyle tuvallerine yansıtmaktadır

Sanatçının, Tekel Resim Yarışması Birincilik Ödülü, Zonguldak İli Resim Yarışması İkincilik Ödülü, TJK Resim yarışması Mansiyon Ödülü, T. Petrolleri Resim yarışması Mansiyon Ödülü, Adana Çimento Resim Yarışması Mansiyon Ödülü, Kazlıçeşme Resim yarışması Üçüncülük Ödülü almıştır.

### **Süleyman Saim Tekcan (1940-...)**

Trabzon'da 1940 yılında dünyaya gelen sanatçı, 1958-61 yılları arasında öğrenim gördüğü Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde Şinasi Barutçu, Refik Epikman, Veysel Erüstün gibi hocalardan ders alır. 1968-1975 yılları arasında görev aldığı İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü ve Mimar Sinan Üniversitesinde eğitimciliğinin yanı sıra, serigrafı, gravür, litografi atölyeleri kurmuştur (Germaner, 2006: 10).

1969-1971 yılları arasında Almanya'ya Münih başta olmak üzere birçok kurumda baskı grafiği alanında araştırmalar yapmıştır. Özgün baskı tekniklerinin tüm olanaklarını bir arada kullanan sanatçı, sıvı asidin metali eritmesiyle oluşan organik ve akışkan biçimleri, yüzeyde çeşitli derinlikte düzlemler yaratacak ve geniş bir ton çeşitlemesiyle doku zenginliğine olanak verecek biçimde baskıya aktarmıştır. Tekcan 1980'lerde özgün baskı çalışmalarının yanında figüratif ve soyut yağlıboya

resimlerde yapmış, her iki türde de çoğu kez aynı ya da benzer öğelere yer vermiştir (Dalkıran, 2010: 181).

Yurt içinde ve yurt dışında birçok uluslararası sanat fuarı, bienali ve trienaline katılan Tekcan'ın, 1982 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Günümüz Sanatçıları Baskı Ödülü, 1985'de Viking Baskı Resim Yarışması Başarı Ödülü, 1985 Bangladeş Asya Bienali (Dakka) Özgün Baskı Büyük Ödülü, 1986 Türkiye Asya Avrupa Bienali özgün baskı dalında "Başbakanlık Dostluk ve Barış Ödülü" gümüş madalya, 1993 Sanat Kurumu Yılım Sanatçısı Ödülü, 2006 Asya Ödülü (Marmara Üniversitesi IMOGA Kuruluşu nedeni ile), 2006 ödülllerinden bazılarıdır. Sanatçı, 1985 yılında Profesörlük unvanını almıştır.1994-95 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlık görevi ile aynı fakültenin Grafik Bölüm Başkanlığı görevlerini yürütmüş ve Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kurucu Dekanlığını yapmıştır. Tekcan, 2004 yılında da İMOGA'yı kurmuştur (Dalkıran, 2010: 181).

**EK-2**

Süleyman Saim Tekcan ile kişisel iletişim, Şubat 2014



Süleyman Saim Tekcan ile kişisel iletişim, Şubat 2014

**EK-3**

İhsan akıcı ile kişisel iletişim, Şubat 2014



Mehmet Ali Doğan ile kişisel iletişim, Şubat 2014

## EK-3

## SANATÇI GÖRÜŞME FORMU

<b>Adı Soyadı:</b>	
<b>Araştırma Amaçları</b> Hitit kültürünün sanatçı üzerindeki etkilerini araştırmak Hitit kültürünün sanatçının eserlerine ne şekilde yansıdığını incelemek	
1- Hitit Uygarlığına ait kültürel öğelerin çağdaş Türk resmindeki yansımaları hakkında ne düşünüyorsunuz?	
2-Hitit uygarlığının sizde bıraktığı etkiler nelerdir? Çalışmalarınızla Hitit sanatı arasında nasıl bir bağ kuruyorsunuz?	
3-Hitit Uygarlığına ait kavramlar eserlerinizde ne şekilde yer almaktadır?	

**MERVE KÖKEN**

1987 yılında Konya’da doğdu. 2005 yılında Konya Çimento Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi’nden, 2009 yılında ise Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-iş Bölümü, Prof. Dr. Hüseyin Elmas atölyesinden mezun oldu. Bu döneme ait çalışmaları ilk kez kişisel olarak Çağdaş Sanatlar Merkezi-Ankara’da sergilendi.

2009-2010 yılında, 2010 Sanatın Anadolu Aydınlanması Projesi Konya Grubu’nda yer aldı ve bu kapsamda açılan Başkent Üniversitesi-Ankara, Beşiktaş Çağdaş-İstanbul ve Süleyman Demirel Kültür Merkezi- Konya’da karma sergilere katıldı.

2011–2012 eğitim ve öğretim yılında, Özel Selçuklu Diltaş İlköğretim Okulu’nda Görsel Sanatlar Öğretmeni olarak çalışmaya başladı.

**Adres:** Işıklar Mah. Duranbey Sok. 42300 Selçuklu/ Konya.

**Telefon:** 0507 537 20 29

**e-posta:** merve\_gpc@hotmail.com