



**GÜNÜMÜZ TÜRK RESİM SANATINDA  
PENTÜR SANATÇILARI**

**İlknur EMİR**

**Yüksek Lisans Tezi  
Resim Ana Sanat Dalı  
Prof. Mehmet KAVUKCU  
2020  
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.**  
**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANA SANAT DALI**

**İlknur EMİR**

**GÜNÜMÜZ TÜRK RESİM SANATINDA**  
**PENTÜR SANATÇILARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ**  
**Prof. Mehmet KAVUKCU**

**ERZURUM - 2020**



**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
Graduate School of Fine Arts

## ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Günümüz Türk Resim Sanatında Pentür Sanatçıları” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

11/09/2020

Aslı Islak İmzalıdır.

Ilknur EMİR

Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun .../.../.... tarih ve ..... sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

Enstitü Yönetim Kurulunun .../.../.... tarih ve ..... sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.



**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
Graduate School of Fine Arts

### KABUL VE ONAY TUTANAĞI

İlknur EMİR tarafından hazırlanan “Çağdaş Türk Resim Sanatında Pentür Sanatçıları” başlıklı çalışması 11 / 08 / 2020 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim Ana Sanat/Bilim Dalı, Resim Sanat/Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof. Mehmet KAVUKCU <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır.
Danışman:	Prof. Mehmet KAVUKCU <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır.
Jüri Üyesi:	Dr. Öğr. Üyesi Hatice DOĞAN <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır.
Jüri Üyesi:	Dr. Öğr. Üyesi Alpaslan AKPINAR <i>Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

**Prof.Dr. Ahmet Selim DOĞAN**  
Enstitü Müdürü

Unvan Ad SOYAD

Enstitü Müdürü

Aslı Islak İmzalıdır.

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET.....</b>	<b>1</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>V</b>
<b>GÖRSELER DİZİNİ .....</b>	<b>VII</b>
<b>ÖNSÖZ.....</b>	<b>XII</b>
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### BATI VE DOĞU SANATINDA PENTÜR ALGISI

<b>1.1.BATI SANATI.....</b>	<b>5</b>
<b>1.2. UZAKDOĞU SANATI.....</b>	<b>18</b>
<b>1.3. İSLAM SANATI .....</b>	<b>31</b>

### İKİNCİ BÖLÜMÜ

#### 1950 ÖNCESİ VE SONRASI DÖNEMLERDE TÜRK RESİM SANATI

<b>2.1. TÜRK RESİM SANATINDA PENTÜR.....</b>	<b>44</b>
2.1.1. Sanayi-i Nefise Mektebi .....	52
2.1.2. 1914 Kuşağı.....	54
2.1.3. Müstakiller.....	55
2.1.4. D Grubu .....	58
2.1.5. Yeniler Grubu .....	63
<b>2.2. 1950 SONRASI TOPLUMSAL YAPI.....</b>	<b>65</b>
<b>2.3. SOYUT SANATTA PENTÜR .....</b>	<b>73</b>
2.3.1. Geometrik Soyutlama .....	83
2.3.2. Lirik Soyutlama .....	92
<b>2.4. FİĞÜRATİF SANATTA PENTÜR.....</b>	<b>102</b>

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜMÜ**  
**ÇAĞDAŞ SANATTA PENTÜR SANATÇILARI**

<b>3.1. ADNAN ÇOKER.....</b>	<b>118</b>
<b>3.2. TÜLİN ONAT .....</b>	<b>125</b>
<b>3.3. MEHMET KAVUKÇU .....</b>	<b>133</b>
<b>3.4. YUSUF TAKTAK .....</b>	<b>138</b>
<b>3.5. DEVABİL KARA.....</b>	<b>145</b>
<b>3.6. NEŞE ERDOK.....</b>	<b>157</b>
<b>3.7. NUR KOÇAK.....</b>	<b>168</b>
<b>3.8. ZAFER GENÇAYDIN.....</b>	<b>174</b>
<b>3.9. MUSTAFA ORKUN MÜFTÜOĞLU.....</b>	<b>181</b>
<b>3.10. İRFAN OKAN .....</b>	<b>184</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>187</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>189</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>198</b>

**ÖZET****YÜKSEK LİSANS TEZİ****ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA PENTÜR SANATÇILARI****İlknur EMİR****Tez Danışmanı: Prof. Mehmet KAVUKCU****2020, Sayfa: 199****Jüri: Prof. Mehmet KAVUKCU (Danışman)****Dr. Öğr. Üyesi Alpaslan AKPINAR****Dr. Öğr. Üyesi Hatice DOĞAN**

İnsanlık var olduğundan bu yana kendini birçok yolla ifade etme arayışına girmiştir. Bunlardan en önemlilerinden biride görsel dil olmuştur. Resim insanlığın mağaralara kendilerini ifade etmek için yapmış olduğu çizimlerden bu yana varlığını sürdürmektedir. Bu kapsam içerisinde çeşitli materyallerle ve özellikle boya ile kendini ifade etme biçimi önemli bir yere sahip olmuştur. Zaman içerisinde birçok toplum birçok alanda olduğu gibi resim alanında çeşitli farklılıklar meydana getirmiştir. Sanatsal algılama biçimlerine göre de boya malzemesini kullanmada Batı ve Doğu toplumlarında farklılıklar oluşmuştur.

Sanat tarihi içerisinde önemli bir yere sahip olan pentür, tarihsel süreç içerisinde birçok toplumda malzeme ve teknik kullanım açısından farklılıklara maruz kalmıştır. Bu tez çalışmasının birinci bölümünde bu farklılıklara yer verilmiştir. İlk olarak Batı sanatı tarihinde önemli bir yere sahip olan pentürün keşfedilişi ve dönemler içerisinde geçirmiş olduğu dönüşüm ele alınmıştır. Daha sonra ise Uzakdoğu' da özellikle Çin ve Japon sanatının kısa geçmişine ve boya malzemesini nasıl kullandıkları incelenmiştir. Son olarak ise İslam sanatı içerisinde sanatın algılanış biçimine ve resimdeki yansımalarına yer verilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde, 19. yüzyıldan başlanarak 1950'li yıllara kadar geçen süre içerisinde Türk resminin pentürü algılayış biçimindeki değişimlere değinilmiştir. Çeşitli bilimsel ve sanatsal gelişmeler sonucu değişen toplumsal yapımının sanata yansımaları ve yurt dışına giden birçok sanatçının pentür algısının

değişmesi ve yurda döndüklerinde bunu başlangıçta çeşitli gruplanmalar ile daha sonra ise daha bireysel şekilde yaptıkları görülmektedir. İlk olarak Asker Ressamlar ile başlayan bu değişim sürecini, Sanayi-i Nefise Mektebinin kuruluşu ve ardından 14 Kuşağı, Müstakiller, D Grubu, Yeniler Grubu gibi hareketler takip etmiştir. 1950'li yıllarla birlikte ise daha bireysel bir hal alan sanat ortamında, soyut sanata ve bunun yanı sıra figüratif sanata yönelen sanatçılar sınıflandırılmıştır.

Son kısımda ise, günümüzde hala sanat çalışmalarına devam etmekte olan; Adnan Çoker, Tülin Onat, Mehmet Kavukçu, Yusuf Taktak, Devabil Kara, Neşe Erdok, Nur Koçak, Zafer Gençaydın, Mustafa Orkun Müftüoğlu, İrfan Okan gibi sanatçıların pentürü ele alış biçimlerine yer verilmiştir. Yıllar içerisinde boyanın kullanım biçimleri değişmiştir. Geçmişten günümüze değişen estetik algılar süreç içerisinde değerlendirilmiş ve bazı önemli sanatçıların farklı üslup ve tarzları ile pentürü algılayış biçimleri çalışmanın kapsamını oluşturmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Pentür, Batı ve Doğu Sanatı, Türk Sanatı, Çağdaş Sanat.

**ABSTRACT****MASTER THESES****PENTURE ARTISTS IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING****İlknur Emir****Advisor: Prof. Mehmet KAVUKÇU****2020, Page: 199****Jury: Prof. Mehmet KAVUKCU (Advisor)****Assist. Prof. Dr. Alpaslan AKPINAR****Assist. Prof. Dr. Hatice DOĞAN**

Humanity has sought to express itself in many ways since its existence. One of the most important ways has been the visual language. Painting has subsisted since the drawings of humanity to express themselves in caves. In this extent, the way of expressing himself with various materials and especially with paint has an important place. Over time, many societies have given rise to various differences in the field of painting as in many other fields. There have been differences in the use of paint materials according to artistic perception styles in Western and Eastern societies.

Penture, which has an important place in the history of art, has been exposed to differences in terms of material and technical use in many societies in the historical process. In the first part of this thesis these differences have been examined. First, the discovery of the penture, which has an important place in the history of Western art, and the transformation of it through the periods are discussed. Later, in the Far East, especially the short history of Chinese and how they use paint materials are examined. Finally, the perception of art in Islamic art and its reflection in painting are included.

In the second part of the thesis, the changes in the way Turkish painting perceives penture from the 19th century until the 1950s are mentioned. Reflections of the changing social structure on art as a result of various scientific and artistic developments and the change in the perception of penture by many artists who went abroad and when they returned home, it is seen that they initially did this with various groupings and then more individually.

This process of change, which started with Asker Painters first, was followed by the establishment of Sanay-i Nefise Mekteb and then by movements such as 14 Generations, Independentials, Group D, Yeniler Group.

In the last part, he still continues his artworks today; the menture methods of artists such as Adnan Coker, Tlin Onat, Mehmet Kavukcu, Yusuf Taktak, Devabil Kara, Nese Ertok, Nur Kocak, Zafer Gencaydın are included. The usage methods of paint have changed over the years. The changing aesthetic perceptions from the past to the present have been evaluated in the process and the different styles and wording of some important artists and their perception of the penture constitute the scope of the study.

**Keywords:** Penture, West and Eastern Art, Turkish Art, Contemporary Art.

## GÖRSELLER DİZİNİ

<b>Görsel 1.1.</b>	Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet portresi, 1480, 69,9 x 52,1 cm, National Portrait Gallery Londra.....	7
<b>Görsel 1.2.</b>	Hubert ve Jan van Eyck, Tahtta Oturan İsa, Ghent Altar Panosundan (Detay), 1432, Pano Üzerine Yağlıboya, St. Bavo Katedrali, Ghent.....	9
<b>Görsel 1.3.</b>	Rembrandt van Rijn, Otoportre, 1665, T.Ü.Y.B, 114,3x 94 cm, Kenwood House.....	10
<b>Görsel 1.4.</b>	Rembrandt van Rijn, Otoportre, (Detay), 1665, T.Ü.Y.B, 114,3cm X 94cm, Kenwood House.....	11
<b>Görsel 1.5.</b>	Francisco da Goya, 3 Mayıs 1808,1814.T.Ü.Y.B. 2,6x3,45 m. Prado Müzesi.....	13
<b>Görsel 1.6.</b>	Claude Monet, Nilüferler, 1916, T.Ü.Y.B. 2010 x 200,5 cm.....	14
<b>Görsel 1.7.</b>	Claude Monet, Nilüferler, (Detay), 1916, T.Ü.Y.B. 2010 x 200,5 cm.....	14
<b>Görsel 1.8.</b>	Georges Braque, Portekizli, 1911. T.Ü.Y.B. 117x81.5 cm.....	15
<b>Görsel 1.9.</b>	Jackson Pollock, Sonbahar Ritmi,1950, Tuval Üzerine Mine, 2.67x5.26 m. Metropolitan Sanat Müzesi, New York.....	16
<b>Görsel 1.10.</b>	Helen Frankenthaler, Sirk Manzarası,1951,Boyutlandırılmış, astarlanmış tuval üzerine yağlıboya ve kömür, 101,6x111,8 cm.....	17
<b>Görsel 1.11.</b>	Zhang Xuan'in, Tang Sarayı Eşrafının Bahar Gezintisi,İpek Üzerine Renkli Mürekkep, Ulusal Saray Müzesi, Pekin, Çin.....	21
<b>Görsel 1.12.</b>	Kuo Hsi, Dağlar ve Vadiler Üzerindeki Parlak Sonbahar Göğü, İpek Üzerine Çini Mürekkebi.....	22
<b>Görsel 1.13.</b>	Çin Atını Gezdiren Moğol Seyis, Kağıt Üzerine Çini Mürekkebi	22
<b>Görsel 1.14.</b>	Mavi Beyaz Vazo, Porselen, 14. yüzyılın Ortaları, Victoria Albert Museum, Londra.....	23
<b>Görsel 1.15.</b>	Cold Mountain- Sumiye Resmi.....	25
<b>Görsel 1.16.</b>	Sumiye resmi.....	26
<b>Görsel 1.17.</b>	Hasegawa Tohaku, Çam Ormanları, 16. yüzyıl, Kağıt Üzerine Mürekkep, 156x347 cm.....	27
<b>Görsel 1.18.</b>	Kano Eino.....	28
<b>Görsel 1.19.</b>	Utamaro Kitagava, Genç Kadın, Renkli Baskı.....	29
<b>Görsel 1.20.</b>	Katsushika Hokusai, Kanagawa Açıklarında- Dalgalar Altında, 1829-33, Tahta Baskı, 26x38 cm.....	30
<b>Görsel 1.21.</b>	Utagawa Hiroshige, Tokaido Yolu'ndaki Elli Üç Durak: Daimyo'dan Kalkış, 1834, Ağaç Bakı, 25,5x37,5 cm.....	30
<b>Görsel 1.22.</b>	Büyük Selçuklu Dönemine Ait 13. Yüzyıl Başlarına Tarihlenen Figürlü Minai Çini Bir Tabak,Kaşan,İran.....	33
<b>Görsel 1.23.</b>	Harirî adıyla bilinen Ebu Muhammed el-Kasım İbn-î Ali İbn-î Muhammed İbn-î Osman'ın (1054-1122) yazdığı Makâmât'ta sosyal hayattaki eksiklik ve yanlışları ince bir zekâyla anlatan yazar, Ebû Zeyd es- Serûcî adlı bir hayali kahramanın maceralarını Basralı Hâris b. Hemmâm adlı yine hayali bir anlatıcı vasıtasıyla aktarır. 13. yüzyıla ait bilinen beş minyatürlü yazmadan Schefer Haririsi olarak da bilinen Yahyâ İbn-î Mahmûd İbn-î Yayâ İbn-î Abî'l Hassan Kuvarrîhâ tarafından resimlenen Paris Ulusal Kitaplığındaki üç yazmadan birisi olan Arabe 5847 envanter numaralı yazmadan 31. makamat tasvirini. "Ramallah (Filistin) Hacı Kampı" 1236/37, Kağıt üzerine opak pigmentli boya, 25.3 x 26.7 cm. Arabe 5847 sayfa 94v. Biliotheque nationale de France. Paris. Fransa.....	34

<b>Görsel 1.24.</b>	Sanatçısı Bilinmiyor, İznik Çini Tabak, 16. yüzyıl Sonu, Çini, 37.5 cm çapında.....	35
<b>Görsel 1.25.</b>	Prens Hüma ve Prenses Hümayun Bahçede, İran Minyatürü, Paris.....	36
<b>Görsel 1.26.</b>	Baburname'den Bir Sayfa, 16. yüzyıl Sonları, Babür ve Akbar, İranlı Minyatür Ressamlarını Moğol İmparatorluğu'na Getirerek Yerel Hindu Sanatçıların Yeni Tarzdan Etkilenmelerinde Etkili Olmuşlardır, Yeni Delhi Müzesi.....	37
<b>Görsel 1.27.</b>	Sanatçısı Bilinmiyor, Raşh Aslanla Savaşırken Uyuyan Rüstem,1514, Minyatür El Yazması, 41x29 cm.....	38
<b>Görsel 1.28.</b>	Erdebil Halısı Maksud Kaşani, 1539-1540, Yün ve İpek, 1050x530 cm	39
<b>Görsel 1.29.</b>	Şiblizâde Ahmet tarafından 1480 yılı dolaylarında yapıldığı düşünülen Sultan II. Mehmet Portresi, Kağıt üzerine renkli opak pigmentli boya, 39x27 cm. Topkapı Sarayı Müzesi H. 2153 s.10a, İstanbul.....	41
<b>Görsel 1.30.</b>	Muhammed Siyah Kalem, Göçebe Ailesi14. Yüzyıl, Orta Asya, Kağıt Üzerine Opak Pigmentli Renkli Boya, 13.8x24.5 cm. Topkapı Sarayı Müzesi, h.2153 s.23b, İstanbul.....	42
<b>Görsel 1.31.</b>	Muhammed Siyah Kalem Minyatürü, 15.Yüzyıl Başı, 20x36 cm.....	43
<b>Görsel 2.1.</b>	Levni, Sarığını Çözen Genç Erkek.....	46
<b>Görsel 2.2.</b>	Ferik İbrahim Paşa, Surlar İstanbul, Tuval üzeri yağlı boya.....	48
<b>Görsel 2.3.</b>	Şeker Ahmet Paşa, Ormanın Işığı, 1887, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	49
<b>Görsel 2.4.</b>	Şeker Ahmet Paşa, Otoportre.....	50
<b>Görsel 2.5.</b>	Hüseyin Zekai Paşa, Üsküdar'dan, 1918, T.Ü.Y.B. 93x106 cm.....	51
<b>Görsel 2.6.</b>	Ahmet Ziya Akbulut, Lehimci, 1918, T.Ü.Y.B. 80.5x99.5 cm.....	52
<b>Görsel 2.7.</b>	Osman Hamdi, Rahle Önünde Kız, 1980, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	53
<b>Görsel 2.8.</b>	İbrahim Çallı, Hasene Cimcoz Portresi.....	54
<b>Görsel 2.9.</b>	Zeki Kocamemi, Mekkare Eleri, 1935, T.Ü.Y.B. 123.5x195.5 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi.....	56
<b>Görsel 2.10.</b>	Hale Asaf, Otoportre.....	57
<b>Görsel 2.11.</b>	Cemal Tollu, Toprak Ana, 1956, T.Ü.Y.B.,130x95 cm. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Ve Müzesi Koleksiyonu.....	59
<b>Görsel 2.12.</b>	Abidin Dino, Çiçekler Serisinden, Kağıt Üzeri Guaj, 67x48 cm.....	60
<b>Görsel 2.13.</b>	Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Kırmızı Kahve,1975, Tuval Üzeri Akrilik, 125x125 cm.....	61
<b>Görsel 2.14.</b>	Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 1950, T.Ü.Y, 60x92cm.....	62
<b>Görsel 2.15.</b>	Nuri İyem, Aile, 1976, Duralit Üzeri Yağlıboya, 50x45 cm.....	64
<b>Görsel 2.16.</b>	Mustafa Ata,İsimsiz, 1994, Tuval Üzeri Yağlıboya, 145x180 cm.....	69
<b>Görsel 2.17.</b>	Yüksel Arslan, Labile Defhallus, 1962, Kağıt Üzeri Karışık Teknik, 35x67 cm.....	70
<b>Görsel 2.18.</b>	Pablo Picasso, Guernica, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3.5x7.8 m, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.....	74
<b>Görsel 2.19.</b>	Ferruh Başağa, soyutlama, 1949, T.Ü.Y. 60x85cm.....	76
<b>Görsel 2.20.</b>	Zeki Faik İzer, Portre, 1931, Tuval Üzeri Yağlıboya, 65x54,5 cm.....	77
<b>Görsel 2.21.</b>	Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon,1962, Kontraplak Üzeri Yağlıboya, 45x35 cm.....	78
<b>Görsel 2.22.</b>	Nuri İyem, Soyut Kompozisyon, Tuval Üzeri Yağlıboya 100x130 cm.....	79
<b>Görsel 2.23.</b>	Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırmızı Kahve,1975, Tuval Üzeri Akrilik, 125x125 cm.....	83
<b>Görsel 2.24.</b>	Cemal Bingöl, Figürlü Kompozisyon, 1954, Duralit Üzeri Yağlıboya 70x55 cm.....	85
<b>Görsel 2.25.</b>	Sabri Berkel, Kompozisyon, 1960, T.Ü.Y. 69x87 cm.....	86
<b>Görsel 2.26.</b>	Sabri Berkel, Balıkçılar, 1955, T.Ü.Y. 163x129 cm.....	87

<b>Görsel 2.27.</b>	Ferruh Başağa, Kırmızı Yelkenliler, 1999, T.Ü.Y. 80x80 cm.....	88
<b>Görsel 2.28.</b>	Adnan Çoker, Malevitch'e Saygı, 1985, Tual üzerine yağlıboya, 150.00x150.00 cm.....	89
<b>Görsel 2.29.</b>	İsmail Altınok, Duralit Üzerine Yağlıboya 101 x 82 cm.....	90
<b>Görsel 2.30.</b>	Devrim Erbil, Mavi İstanbul, 2008, Tuval Üzeri Yağlıboya, 168x180 cm.....	91
<b>Görsel 2.31.</b>	Abidin Elderoğlu, Yazı Kompozisyon, 1969, Tuval Üzeri Yağlıboya 80x11 cm.....	93
<b>Görsel 2.32.</b>	Zeki Faik İzer, Tuğra ve Emperyal Senfoni, T.Ü.Y. 162x130.....	94
<b>Görsel 2.33.</b>	Selim Turan, İsimsiz, 1958, Kağıt Üzerine Guaj, 103x71cm.....	95
<b>Görsel 2.34.</b>	Nejad Melih Devrim, Kolaj Kompozisyon, 1959, Kağıt Üzeri Kolaj, 30x24 cm.....	97
<b>Görsel 2.35.</b>	Adnan Turani, Peyzaj, T.Ü.Y. 50x50 cm.....	98
<b>Görsel 2.36.</b>	Özdemir Altan, Kompozisyon, 1986, karton üzeri karışık teknik, 49x34 cm.	99
<b>Görsel 2.37.</b>	Özdemir Altan, Köpek Gezdirme Alanları Yaygınlaştırma Projesi, 1995, Tuval Üzerine Akrilik, 300x400 cm.....	100
<b>Görsel 2.38.</b>	Burhan Doğançay, Kalbinle Duy, 1988 Üstüste İki Tuval Üzerine Kolaj ve Akrilik, 122 x 127 cm. ....	101
<b>Görsel 2.39.</b>	Neşet Günel, Duvar Dibi, 1976, Tuval Üzeri Yağlıboya, 152x145 cm.....	106
<b>Görsel 2.40.</b>	Nedim Günsür, Bayramyeri, 1992, Tuval Üzeri Yağlıboya, 71x93 cm.....	107
<b>Görsel 2.41.</b>	Cihat Burak, Kedili Meyhane, 1979, Mukavva Üzeri Yağlıboya, 83x63 cm.	109
<b>Görsel 2.42.</b>	Orhan Peker, Atlar, Kağıt Üzeri Pastel, 46x37 cm.....	110
<b>Görsel 2.43.</b>	Burhan Uygur, "Köşk Kapısı" 1987-89 Karışık Teknik.....	112
<b>Görsel 2.44.</b>	Ömer Uluç, Kadın ve Maymun, 1988, Tuval Üzeri Akrilik, 108x96 cm	114
<b>Görsel 2.45.</b>	Mehmet Güteryüz, Medeni Kanun, 2008, Tuval Üzeri Yağlıboya 65x50 cm.....	116
<b>Görsel 2.46.</b>	Mustafa Ata, İsimsiz, 2011 Tuval Üzeri Yağlı Boya ve Akrilik 150 x 180 cm.....	117
<b>Görsel 3.1.</b>	Adnan Çoker, Soyut Mudanya, 1952.....	118
<b>Görsel 3.2.</b>	Adnan Çoker, Siyah Form, 1953, Kâğıt Üstüne Guvaş, 92x70cm.....	119
<b>Görsel 3.3.</b>	Adnan Çoker, Mavi Kompozisyon, 1963, Kağıt Üzeri Guaj, 52.x49 cm....	120
<b>Görsel 3.4.</b>	Adnan Çoker, Kompozisyon, 1966, T.Ü.Y. 54x74cm.....	121
<b>Görsel 3.5.</b>	Adnan Çoker, Simetri 86, 1986, T.Ü.A. 130x162 cm.....	123
<b>Görsel 3.6.</b>	Adnan Çoker - Yarım Küreler ve Mor Kare.....	125
<b>Görsel 3.7.</b>	Tülin Onat, Kadın Serisi.....	126
<b>Görsel 3.8.</b>	Tülin Onat, Kabaralar, 1990, tuval üzerine akrilik, 200x65x10 cm.....	127
<b>Görsel 3.9.</b>	Tülin Onat, Kabaralar, Tuval Üzeri Akrilik, 210x130 cm.....	129
<b>Görsel 3.10.</b>	Tülin Onat, Antikaos.....	130
<b>Görsel 3.11.</b>	Tülin Onat, Plastik Rüzgar Gülü.....	131
<b>Görsel 3.12.</b>	Tülin Onat, Doğuş, 2018, Tual Üzerine Akrilik, 185x150 cm.....	132
<b>Görsel 3.13.</b>	Tülin Onat, Gözlem, 2013, Tuval Üzeri Akrilik, 150x185 cm.....	133
<b>Görsel 3.14.</b>	Mehmet Kavukcu, Sanatta Birlik Ateşi, 1996, Performans, Araç Lastikleri, Yakıcı Maddeler.....	134
<b>Görsel 3.15.</b>	Mehmet Kavukcu, Yüzey- Hareket- Zaman, 1997, Video Enstalasyon.....	134
<b>Görsel 3.16.</b>	Mehmet Kavukcu, Bekle, 2001, Tuval Üzerine Akrilik, 129x95,5 cm.....	136
<b>Görsel 3.17.</b>	Mehmet Kavukcu, Erzurum Üzerinde Bir Algı; 3150 Metrede Performans, 2015, Çelik Konstrüksiyon, Plastik Malzeme, Sandalye, Boya, Palandöken Dağı Ejder Tepesi, Erzurum, Türkiye.....	137

	Mehmet Kavukcu, Erzurum Üzerinde Bir Algı; 3150 Metrede Performans, 2015, Çelik Konstrüksiyon, Plastik Malzeme, Sandalye, Boya, Palandöken Dağı Ejder Tepesi, Erzurum.....	138
<b>Görsel 3.18.</b>		
<b>Görsel 3.19.</b>	Yusuf Taktak, “Otoportre”, 1973, Tuval üzerine yağlıboya, 100x114 cm.	139
<b>Görsel 3.20.</b>	Chuck Close, “Big Self-Portrait (Büyük Otoportre)”, 1969, Tuval üzerine akrilik,273x212 cm.....	139
<b>Görsel 3.21.</b>	Yusuf Taktak, “İki Dünya”, Antalya’da 37 metre uzunluğunda arka planında bir İstanbul görüntüsünün yer aldığı ve ellerinde pankartlarla yürüyen işçilerin betimlendiği politik içerikli duvar resmi, Antalya Mezbahası, 1976.....	140
<b>Görsel 3.22.</b>	Yusuf Taktak, Yapıtın Adı, 1984, Tuval, Bisiklet, Lamba, Yerleştirme....	142
<b>Görsel 3.23.</b>	Yusuf Taktak, Savaşım Veren Üçgen, 1987, Tuval Üzerine Akrilik, 130x180 cm.....	143
<b>Görsel 3.24.</b>	Yusuf Taktak, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 70x100 cm.....	143
<b>Görsel 3.25.</b>	Yusuf Taktak, Adsız, 1993, Tuval Üzerine Akrilik, 150x191,5 cm.....	144
<b>Görsel 3.26.</b>	Devabil Kara, Mavi Meriven, 1994, Tuval Üzerine Akrilik, 120x110 cm..	146
<b>Görsel 3.27.</b>	Devabil Kara, Kırmızı Alan, 2006, Tuval Üzerine Akrilik, 80x80 cm.....	147
<b>Görsel 3.28.</b>	Devabil Kara, Duchamp m-25, 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200x170 cm.....	149
<b>Görsel 3. 29.</b>	Devabil Kara, Devabil 2.....	150
<b>Görsel 3.30.</b>	Devabil Kara, Kozmik Mavi, 2015, Tuval Üzerine Akrilik, 70x70 cm.....	151
<b>Görsel 3. 31.</b>	Devabil Kara, Kırmızının Arkeolojisi, 2015, Tuval Üzerine Akrilik, 110x90 cm.....	153
<b>Görsel 3.32.</b>	Devabil Kara, Boşluk Sınırı, 2016, Selüloz Üzerine Doğal Pigment, 46x46 cm.....	154
<b>Görsel 3.33.</b>	Devabil Kara, Mavi Bölgede Açıl, 2016, Tuval Üzerine Akrilik Kalem, 70x60 cm.....	155
<b>Görsel 3.34.</b>	Devabil Kara, Diyalog, 2016, tuval üzerine selüloz- akrilik- doğal pigment, 200x170 cm.....	156
<b>Görsel 3. 35.</b>	Devabil Kara, Sis, 2018.....	156
<b>Görsel 3.36.</b>	Neşe Erdok, Portre, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x80 cm.....	159
<b>Görsel 3.37.</b>	Neşe Erdok Savaş, , 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 175x125 cm.....	160
<b>Görsel 3.38.</b>	Neşe Erdok, Abi, Gazete?, 1986, T.Ü.Y. 200x160 cm.....	161
<b>Görsel 3.39.</b>	Neşe Erdok, Kadıköy Vapurunda Sabah, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya 180x150 cm.....	162
<b>Görsel 3.40.</b>	Neşe Erdok, Koldaş, 2003 , Tuval üzerine yağlıboya, 100x80 cm.....	163
<b>Görsel 3.41.</b>	Neşe Erdok, Narlı Çıplak (Ali Kemal), 1992, Tuval üzerine yağlıboya, 140x192 cm.....	164
<b>Görsel 3.42.</b>	Neşe Erdok, Disiplin ve Ceza, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya 152x135 cm.....	165
<b>Görsel 3.43.</b>	Neşe Erdok, Berber, 1984 , Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x135 cm.....	166
<b>Görsel 3.44.</b>	Neşe Erdok, A.Rimband'ın "Kayakta Uyuyan" Şiiri için, 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 135x192 cm.....	167
<b>Görsel 3.45.</b>	Nur Koçak, Farouche (Yabanıl) ya da Fetiş Nesne 2, 1975.....	168
<b>Görsel 3.46.</b>	Nur Koçak, “Yabanıl” (Farsuche) ya da Fetiş Nesne 2, 1975, Tuval Üzerine Akrilik, 130x162 cm.....	170
<b>Görsel 3.47.</b>	Nur Koçak, Nesne Kadınlar.....	170

<b>Görsel 3.48.</b>	Nur Koçak, Kırmızı ve Siyah I, 1976, tuval üzerine akrilik, 162x130 cm...	171
<b>Görsel 3.49.</b>	Nur Koçak, Siyah Gül ve Buse, 1989-90, tuval üzerine akrilik ve yağlı boya 97x146 cm.....	172
<b>Görsel 3.50.</b>	Nur Koçak, Müdahale Edilmiş Kartpostallar Serisinden Bir Kartpostal, 1981.....	172
<b>Görsel 3.51.</b>	Nur Koçak, Annem, Babam, Ablam ve Ben I, 1980-1983.....	173
<b>Görsel 3.52.</b>	Nur Koçak, Ablam ve Annem Taksim Anıtı Önünde (1981).....	174
<b>Görsel 3.53.</b>	Zafer Gençaydın, Bozkırdaki Olay, 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm.....	175
<b>Görsel 3.54.</b>	Zafer Gençaydın, Uyanan Doga, 1975, Tuval Üzerine Yumurta Tempera, 1975, 110x110 cm.....	176
<b>Görsel 3.55.</b>	Zafer Gençaydın, Dogaya Agıt, TÜYB, 1989, 160x130 cm.....	178
<b>Görsel 3.56.</b>	Zafer Gençaydın, Tuval Üzerine Karışık Teknik.....	179
<b>Görsel 3.57.</b>	Zafer Gençaydın, Engelli Koşu, 1989, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x125 cm.....	180
<b>Görsel 3.58.</b>	Zafer Gençaydın, Sonbahar İzlenimi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2005, 53.5x 66.5cm.....	180
<b>Görsel 3.59.</b>	Mustafa Orkun Müftüoğlu, Kardan Adam ve Serçe, 2014 Tuval üzerine Yağlıboya 130 x 148 cm.....	181
<b>Görsel 3.60.</b>	Mustafa Orkun Müftüoğlu, Kozmos - Zen Bahçesi, 2015 Tuval üzerine Yağlıboya 40 x 50 cm.....	182
<b>Görsel 3.61.</b>	Mustafa Orkun Müftüoğlu, Düşünen Adam ve Serçeler, (Eskiz).....	183
<b>Görsel 3.62.</b>	Mustafa Orkun Müftüoğlu, Düşünen Adam ve Serçeler, 2012 Tuval üzerine Yağlıboya 150 x 210 cm.....	183
<b>Görsel 3.63.</b>	İrfan Okan, ... kimse duramaz, yaşayamaz, oturamaz burada... 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 155 cm.....	184
<b>Görsel 3.64.</b>	İrfan Okan, Dokuz Kız Yüzü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 140 cm.....	185
<b>Görsel 3.65.</b>	İrfan Okan, ...yaşamaya mahkum aldatılmış düş ile, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 130cm.....	186

## ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında pentürün sanat tarihi içerisindeki gelişimi incelenmiştir. Her dönemde ve her toplumda farklı algılanma biçimleri olmuştur. Pentür, resim sanatı içerisinde değişimler geçirmiş ve sanatçılar tarafından da farklı şekillerde algılanmıştır. Boya, resim sanatında önemli bir malzeme ve sanatsal öge olmuştur. Boyayı da bazı sanatçılar daha yoğun ve yüksek kromalı kullanırken bazıları daha yüzeysel ve duyguyu ele vermeyecek biçimde sürmeyi tercih etmiştir.

Tez hazırlama sürecimde beni bilgi ve deneyimleri ile destekleyen ve katkıda bulunan değerli danışman hocam Mehmet KAVUKCU'ya teşekkür ederim. Ayrıca bu süreç içerisinde bana her türlü desteği esirgemediği veren ve her zaman yanımda olan aileme, arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim.

**Erzurum – 2020**

**İlknur EMİR**

## GİRİŞ

Sosyal bir canlı olan insan, tarih boyunca kendini ifade etmeye ve çevresi ile iletişim kurmaya ihtiyaç duymuştur. Bunu yaparken de yaşadığı dönemlerden izler bırakmış veya bu izleri sürdürmüştür. Zaman içerisinde birçok medeniyet meydana gelmiş ve bunlar kültürel bir katman oluşturmuştur. Bu katmanların oluşmasında dini, sosyal, bölgesel, bilimsel birçok etmen etkili olmuştur. İnsanlar, yaşamış oldukları bölgeler içerisinde toplumsal ve kültürel olarak birçok alanda birbirlerini etkilemişlerdir. Bu etkileşimde en güçlü ve belki de etkili olanlarından birisi dini inanışlar olmuştur. Birçok toplum sosyo-kültürel gelişimi sonucunda birçok inanç sisteminin etkisinde kalmış ve bunların bazılarını da dönemler içerisinde benimsemişlerdir. Bu dini etmenlerde ve çeşitliliklerde en fazla etkilenen alanlardan birisi resim sanatı olmuştur. Sanat, bazı dönemlerde dinin etkisi altında kalmıştır ve bu dini etkilerden sıyrıldığında kendine daha fazla özgünlük alanı bulabilmiştir. Sanat dinin himayesinden çıkmaya başladıktan sonra daha fazla özgünlük alanı bulmuştur. Kimi toplumlar bazı dönemlerde sanatı günah ya da sadece dine hizmet edebilecek bir araç olarak görürken, bu daha sonra Batı toplumlarında özellikle bir anlatım aracı olarak kullanılmış ve resimsel bir anlatım dili oluşturulmuştur.

Tüm bu dönüşüm içerisinde resim sanatı, her zaman gücünü korumayı başarmıştır. Batı toplumlarında Rönesans'tan önce dinin himayesinde olan ve ona hizmet etmek zorunda olan sanat, bilimsel, teknolojik ve sanatsal gelişmelerin ışığında bu baskıdan kurtulmayı başarmıştır. Sanatsal algının oluşmasında etkili bir etmen olan din, Batı sanatı üzerindeki etkisini 15. yüzyıldan sonra kaybetmeye başlamıştır ve bu sayede resim alanında birçok gelişme meydana gelmiştir.

Teknolojik gelişmeler boya malzemesinin kullanım biçimlerine yansımıştır. Başlangıçta alçı duvarlar üzerine yapılan oldukça zahmetli ve ince işçiliğe izin vermeyen boyama teknikleri daha sonra müdahalelerde bulunulamadığı için kısıtlamalara neden olmuştur. Tempera tekniği kısmen daha kullanışlı bir teknik olmasına karşın bu teknikte renk geçişine pek fazla izin vermemiştir. 15. yüzyılda ise Hollanda'da Jan van Eyck ve kardeşi Hugo van Eyck boya pigmentini yağ ile karıştırmıştır ve bu tekniğin yaygınlaşmasını sağlamışlardır. Bu teknik antik çağlardan beri aslında kullanılmasına

karşın İtalya'da çok geç yaygınlaşmıştır. İtalya'da bu tekniği kullanan ilk sanatçının Antonella da Messina olduğu bilinmektedir. İtalya'da yağlıboya kullanımı ile ön plana çıkan sanatçı hiç şüphesiz Leonardo da Vinci olmuştur. Boya malzemenin kullanım rahatlığından ötürü zaten gözünün gördüğünü daha güvenilir bulan Batı toplumları, ince işçilik gerektiren yerlerde bu tekniği etkili şekilde kullanmayı başarmıştır. Bu dönemde sanatçılar pentür alanında en güçlü örneklerini vermişlerdir. Bilhassa Fransız ihtilalinden sonra değişen sanatsal algı sonraki süreçlerde hem ortaya çıkan sanat akımlarına hem de boya malzemesinin kullanımına yansımıştır. Daha yoğun ve kroması yüksek renkler farklı teknik ve anlayışlarla birleştirilmiştir (Hollingsworth, 1989:248).

Doğu toplumlarında ise sanatsal algı Batı toplumundan çok daha farklıdır. Doğu toplumlarında daha çok dünyevi olanı önemsememe ve ruhsal olanı ön planda tutma gerekliliği yüzünden gözün gördüklerinden kaçınma anlayışı geliştirilmiştir. Uzakdoğu sanatı temel olarak Budizm'in etkisinde kalmıştır. Bu nedenle dünyevi olandan ziyade ruhsal olanı önemsemiş ve görünen gerçekliği birebir yansıtma gereği duymamış, meditasyon teknikleri geliştirmiştir. Görünen gerçekliğin kişide uyandırdığı duyguyu yansıtmayı önemli bulmuşlardır. Boya malzemesi olarak ise daha akışkan ve duyguyu yansıtma etkili bir araç olabilecek renkli ve renksiz mürekkepler kullanmışlardır. Lavi tekniğiyle yapılan bu resimlerde anlık duygu ve devinim çok önemli olmuştur. Bu resimlerde çıkış noktası olarak ise doğayı referans almışlardır fakat yansıtma şekli Batıdan çok farklı olmuştur. İslam sanatı ise genel itibari ile tasvirden kaçınmanın gerekli olduğunu ön görmüş ve figürün birebir yansıtılmasını günah olarak algılamıştır. Fakat tasvir yasağını resim sanatına uygulama biçimlerinde toplumdan topluma farklılıklar meydana gelmiştir. Bu yasaklamalar İslam sanatında kitap ressamlığının ve minyatürün gelişmesine neden olmuştur. Minyatür sanatında Batıdaki üç boyutlu algının aksine perspektif veya herhangi bir üç boyut belirtisine rastlamak mümkün değildir. Kütlesel ve anatomik bir görselin aksine daha çok süslemeye ve nesneyi soyutlayarak yansıtma dayanan bu anlayışta, boya malzemesi olarak genellikle su bazlı boyalar tercih edilmiştir (Çakmak Duman, 2018: 13-14)

Batıdaki sanatsal gelişmeler, 18. yüzyılda Osmanlı sarayını etkilemiş ve Türk resim sanatı pentür ile tanışmıştır. Batı tarzı resim anlayışının yaygınlaşması ise 19. yüzyılın başlarına denk gelmektedir. Türk sanatı köken olarak minyatüre ve kitap ressamlığına dayanmaktadır. Batılı anlamda resim yapma alışkanlığının başlaması ise 19.

yüzyıl sonlarına denk gelmektedir. Bu dönemde ilk kez Batı tarzı tuval ressamlığı başlamıştır. Türk sanatında en önemli gelişme ise Batıda sanat eğitimi almaya gönderilen asker ressamlar kuşağıyla olmuştur. Daha sonraki dönemlerde ise Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması sanat eğitiminin daha bilinçli ve tutarlı şekilde verilmesini sağlamış, bu okulla birlikte sanat eğitimi akademik bir boyuta taşınmıştır. 1914 Kuşağında yurt dışına giden bazı sanatçılar izlenimciliğin etkisinde kalmış ve bunu geri döndüklerinde uygulamışlardır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurulmasıyla birlikte bu grubun içinde yer alan ressamlar biçime daha fazla önem vermeye başlamışlardır. Fakat bu birlik kısa süre sonra dağılmıştır. D Grubu sanatçıları Empresyonist tarzı reddederek kübist ve konstrüktivist anlayışta biçimleri bozarak çalışmışlardır. D Grubu'nun dağılmasının ardından kurulan Yeniler Grubu D Grubunun biçimci anlayışının aksine toplumsal konulara yönelmiştir. D Grubu yurt dışında edinmiş olduğu deneyimleri halka anlatmaya çalışmakla yetinmiş ve toplumsal sorunlara yönelmemiştir.

Türk sanatı tarihine bakıldığında soyut sanata daha yatkın olduğu göze çarpmaktadır. Bu nedenle sanatta Batıdan kronolojik olarak daha farklı bir gelişim göstermiştir. İslamiyet'in etkisiyle tasvir yasağının benimsenmiş olan Türk sanatı uzun yıllar bu kısıtlamadan kurtulamamıştır. Fakat dini kısıtlamaların yanı sıra savaşlarda sanatsal algının değişmesinde etkili olmuştur. Çünkü toplumsal yapının değişmesinde çok etkili olan bu olaylar sanatçının olaylara bakış açısında değişmelere ve algılama farklılıklarına neden olabilmektedir. II. Dünya Savaşına Türkiye fiili olarak katılmamasına karşın, yaratmış olduğu etkilerden Batı sanatı kadar etkilenmiştir. Bu süreç Türkiye'de daha bireysel bir anlayışın hakim olduğu 1950'li yılların doğmasına vesile olmuştur. 1950'li yıllarda daha bireyselci bir toplum yapısının oluşmuş olması sanatsal beğenileri ve çeşitliliğini etkilemiştir. Bunu yaparken de kültürel ve toplumsal etmenlerden dolayı Batıdan farklı bir yol izlemiştir. Bu yıllarda kimi sanatçılar soyuta kimi sanatçılar ise figüratife yönelmiştir. Fakat figüratif bir anlayıştan ziyade köken olarak soyut sanata daha yatkın olan Türk sanatı bu alanda daha başarılıdır. Kendi içinde ikiye ayrılan soyut anlayış Batı'nın aksine ilk geometrik soyutlama alanında kendini göstermiştir. Kübizm akımının da etkisi ile biçim bozmalardan yararlanılmıştır. Daha sonra benimsenen lirik soyutlamada ise herhangi bir biçim zorlamasına gidilmemiştir. Çeşitli renk alanları oluşturulurken de hat yazısından ve çeşitli geleneksel motiflerden

yararlanılmıştır. Tüm bu tarihsel gelişim ve birikim günümüz sanatını ve sanatçısını etkilemiştir. Tarihsel süreç içerisinde değişen sanatsal algılar pentürün algılanış biçimini ve uygulanışını etkilemiştir. Günümüzde geleneksel biçimlerde boya malzemesini kullanan sanatçıların yanı sıra bunu çok farklı biçimlerde kullanan ve geleneksel pentür kullanımını değiştirmeyi başarmış birçok sanatçı bulunmaktadır.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### BATI VE DOĞU SANATINDA PENTÜR ALGISI

#### 1.1 BATI SANATI

Pentür yağlıboya resim anlamına gelen Fransızca kökenli bir kelimedir ve peinture'den gelir. Bu kavramı 1915 yılın da Heinrich Wölfflin kullanılmıştır. 1-Konturlar ve renklerle, yumuşak köşeli ve belirsiz betimleme. 2-Resimde bütün elemanların estetik standartlara uygun olarak organize edilmesini gönderme yapar. 3-Formu biçimlendirmek için renkleri ve tonal ilişkileri kullanan resim tekniği. Bunun karşıtı olan teknik ise formları konturlarla betimleyen Lineer (çizgisel) tekniktir. Rembrandt van Rijn'in resimleri tipik pentürel resimlere örnektir (Keser, 2009:250).

Pentür kavramına Türkçede; renk resmi, alan resmi ya da boya resmi olarak bilinir. Görülen veya hayal edilen şeylerin çizgi ya da hem çizgi hem de renklerle ifade edilış biçimine resim denir. Fakat bu tabir, resim türlerini birbirinden ayırmaz. Batı dillerinde resim türlerinin tümünü karşılayan herhangi bir kavram yoktur. Örneğin Fransızcada, yalnız çizgi halinde olan resimlere desen, boya ile yapılan resimlere renkli çizim, renkli ve boyalı resimlere pentür denildiği halde Türkçede bunların hepsine birden resim denilmekte ve buda anlam olarak eksik kalmaktadır. Klasik dönemde yapılan renkli resimler, başlangıçta duvarlara asılmak ve doğayı resmetmek için yapılmamışlardır. Kitapların kapaklarını süslemek amacıyla perspektif dikkate alınmadan yapılan ayrıntılı çizimlerdir. Bu türdeki resimlere bugün İtalyanca tabiriyle minyatür denilmektedir. Bu resimlerin aynı zamanda renkli olarak yapılan süslemelerine “nakış” ve bunları yapanlara “nakkaş” adı verilmiştir. Bu ismin yerini zamanla renkli süsleme tabiri almıştır. Halk arasında bu tabire nakış veya naaş da denmiştir. Anlamının yavaş yavaş genişlemesiyle birlikte, boya ile süsleme yapan nakkaşların, aynı zamanda düz ve som boya işleri yapmalarıyla birlikte boyacılık adı verilmiş ve boyacılara da nakkaş denilmiştir. Bu sebeple boya ile yapılan resim için bu tabiri kullanma olanağı kalmadığından genel anlamda resim sözüyle ifade edilmiştir. Daha sonra sanat alanında ilerlemeler, aynı zamanda sanat terimlerini zenginleştirmek amacıyla bu yabancı terimlere Türkçe karşılık olarak “boya resim” (pentür) denmiştir (Arseven, 1983: 286-287).

Boya resim (pentür); düz bir yüzey üzerinde çizgi ve renklerle doğadan bir parçayı ya da sanatçının iç dünyasının durumunu anlatma sanatıdır. Mum boya, suluboya, yağlıboya, guvaj, pastel, tempera, akrilik ve fresko gibi teknik olanakları vardır. İlk resimler, önce su ve hayvan yağları ile karıştırılmış boyalarla, sonra suluboya, fresko, mum boyayla, Rönesans öncesi devirde tempera ve guajla, Rönesans'tan itibaren yağlı boya ile yapılmıştır. İlk yağlıboya Van Eyck kardeşler tarafından bulunmuştur. Resim sanatına günümüzde her türlü malzeme girmiştir. Boyanın yanında resme hazır malzeme ürünleri, maden, ağaç ve hatta dokumadan yapılmış ürünlerde katılmıştır. Sanata giren bu hazır malzeme ürünlerinin hepsi sanat değeri taşıyan ürünler olarak sanat piyasasında da yer bulmuştur (Turani, 2003:24-25).

Avrupa'da Roma İmparatorluğunun düşmesinden sonra sanat unutulmuştur. Yalnızca Bizans sanatı geleneklerini yaşatmıştır. Fakat çizgileri çok ilkel ve renkleri çok parlak bir resim sanatı halinde olan Bizans resimlerini yapanlar birer sanatkârdan ziyade birer işçi olarak görülmüşlerdir. Çünkü katı kurallara tabi olan Bizans sanatı, kuralların dışına çıkamamıştır. XIII. yüzyılda Cimabué ve onun öğrencisi olan Giotto Bizans sanatında kuralları değiştirerek resme yeni sanat anlayışı getirmişler ve katı kurallara tabi olan boya kullanımı da değişmeye başlamıştır (Arseven, 1983:287).

Rönesans döneminde sanatçılar sadece perspektif ve kompozisyon kurallarına odaklanmamışlardır. Renge de önem verilmişlerdir. Rönesans döneminde Venedikli Bellini ailesi renk ustası olarak bilinir. Gentile ve Giovanni Bellini rengin atmosferik etkilerini yansıtan çalışmalar yapmışlardır. Tiziano ve Giorgione bu anlayışı daha olgun bir seviyeye çıkarmışlardır. Aynı zamanda Gentile Bellini İstanbul'da Fatih Sultan Mehmet'in portresini yapan sanatçıdır (Arda - Şahin - Büyükkol, 2013:142).



**Görsel 1.1:** Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet portresi, 1480, 69,9 x 52,1 cm, National Portrait Gallery Londra. <https://www.wannart.com/fatih-sultan-mehmet-portresi-ile-italyan-ressam-gentile-bellini/> Erişim Tarih: 16.11.2019

Önceki dönemlerde freskleri yapabilmek için, öncelikle duvar yada tavanın alçı ile kaplanması gerekirdi. Daha sonra ise çabuk kuruyan bu alçının üzeri tek seferde hızlıca boyanmalıydı. Fresk resmin en büyük avantajı, kalın alçı üzerine uygulanan pigment boyaların uzun süre dayanmasıdır. Dezavantajı ise boyanan yüzey üzerine uygulandıktan sonra herhangi bir değişikliğin yapılamamasıdır. Bunun yanı sıra renk seçeneği de bu teknikte çok kısıtlıdır. Bu yönüme nazaran tempera tekniği daha kullanışlıdır. Tempera tekniği ahşap yüzeylere uygulanmada 12. yüzyılda Avrupa'da yaygınlaşmıştır. Tempera tekniğinde ayrıntılar freskten daha kolay verilebilmiştir. Önceki dönemlerde sanatçılar boyalarını tüplerde yada kutularda hazır bir şekilde alamadıkları için boyalarını kendileri yapmak zorunda kalmışlardır. Bunun içinde genellikle bitkileri kullanmışlardır. Kullandıkları malzemeleri genellikle iki taş arasında hamur haline gelinceye kadar ezmişlerdir. Bu hamur kıvamını tutturabilmek içinde genellikle yumurta kullanmışlardır. Fakat bu yöntemde renkler arasında geçiş pek fazla müsaade etmemiştir. Bu nedenle 15. yüzyılda yaygınlaşan yağlıboya ayrıntıları göstermede temperadan daha iyi bir yöntemdir (Honour, - Fleming, 2016; Gombrich).

Hollanda'da 15. yüzyılda boyaların içerisinde yağ karıştırılarak kullanma Jan ve Hugova van Eyck kardeşler tarafından yaygınlaştırılmıştır. Boyanın yağ ile karıştırılarak kullanılması antik çağlardan beri kullanılan ve günümüze kadar gelen bir tekniktir. Yalnızca, boyanın yağ ile karıştırılarak kullanılması, İtalya'da geç yaygınlaşan bir yöntem olmuştur. Yağlıboya tekniğinin her ne kadar van Eyck kardeşler tarafından bulunmuş olduğu söylene de İtalya'da bu tekniği kullanan ilk sanatçı olarak, Antonella da Messina bilinir. Bu teknik Venedik'te ancak 16. yüzyılda yaygınlaşabilmiştir ve tempera tekniği ile de bu dönem içerisinde karşın şekilde kullanılmıştır. Daha sonra yağlıboya tamamıyla tempera tekniğinin yerine geçmiştir. 19. yüzyılda ise, yağlıboyanın tüplerin içerisinde konulmasıyla birlikte boya hem daha kolay taşınabilmiş hem de hızlı kuruma özelliği sayesinde, sanatçılar eskiz hazırlamaya ihtiyaç duymadan doğrudan ve açık havada çalışma olanağı elde etmişlerdir (Hollingsworth, 1989:248; Sözen ve Tanyeli,1992:251).

Eski Roma döneminde ve Ortaçağın ilk çeyreğinde kalkan gibi malzemelerin üzerine yapılan resimler için pigmentler yağ ile karıştırılmıştır. Ayrıca yağlıboyanın daha önceleri sadece boyalı heykeller üzerinde kullanıldığı bilinmektedir. Bu nedenle yağlıboya bir kişiye ya da zamana atfedilemez. Fakat Jan van Eyck bu yöntemi 1430'larda lavanta veya biberiyeden damıtılan yağ ile incelterek sert reçineyle (amber ya da kopal) karıştırılmış içerikler geliştirmiştir. Oluşturulan bu karışım hafif ve akıcıdır. Jan van Eyck'in bu tekniği daha hassas çalışmaya olanak tanımış ve ton farkının da belirtilmesine yardımcı olmuştur. Üst üste uygulanabilen bu teknik sayesinde resimlerde daha fazla ayrıntıya yer verilebilmiştir. (Honour, - Fleming, 2016: 6; Tansuğ, 2004:213). Zaman içerisinde boya pigmentinin içerisinde yumurta karıştırılarak oluşturulan tempera tekniğinin yerini yağlıboya almıştır. Yağlı boya tempera tekniğine oranla resimdeki ayrıntıların daha kolay ve daha gerçekçi şekilde yapılmasına olanak tanımıştır. Çünkü yumurta kullanılarak yapılan boyanın daha hızlı kuruması ve renk geçişinin olmayışı resimde ince işçiliğe ve ayrıntıların yansıtılmasına olanak tanımaması büyük bir dezavantaj oluşturmuştur. Yağlıboya ise daha geç kurumasına ve resmin tamamlanma süresini uzatmasına rağmen resimde daha fazla ayrıntının oluşturulmasına olanak tanımıştır.

Örneğin; Ghent Atları (Görsel 1.2) isimli panoda da görüleceği gibi Jan van Eyck olağan üstü bir gerçeklik ve ışık etkisi yaratılabilmıştır. Jan van Eyck yağlıboya kullanımında çok başarılı bir sanatçıdır. Yoğun renk kullanımı ve detaylı gözlem gücü ile gerçekliği çok iyi yansıtabilmiştir. Sanatçı resimlerinde biçim ve öz, madde ve ruh birliğini sağlamada başarılıdır (Tansuğ, 2004:213).



**Görsel 1.2:** Hubert ve Jan van Eyck, Tahtta Oturan İsa, Ghent Altar Panosundan (Detay), 1432,

Pano Üzerine Yağlıboya, St. Bavo Katedrali, Ghent. <https://artsandculture.google.com/asset/the-ghent-altarpiece-christ-hubert-and-jan-van-eyck/vQHazzC->

[\\_QrzzQ?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.86441972282628%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A2.1320452106892285%2C%22height%22%3A1.2500000000000009%7D%7D](https://artsandculture.google.com/asset/the-ghent-altarpiece-christ-hubert-and-jan-van-eyck/vQHazzC-)

Erişim Tarihi: 16.11.2019

Yağlıboya ile elde edilen aydınlık etkisi, parlak mücevherler, zengin işlemeli kumaşlar ile kadife kumaşların tonlarının ve insan teninin gerçekçi bir biçimde yansıtılması için özellikle uygundur. Sahnelerdeki ayrıntılara verilen önem 15. yyda Flaman ressamın tablolarının temel özelliğidir. Bu tablolarda ayrıntılarıyla çizilen sadece elbise ve eşyalar değildir aynı zamanda betimlenen sahneye arka plan oluşturan manzaranın çok belirgin görünüşleridir. (hatta bunlar camdan bile yansıtılabilmektedir). Hollanda sanatında, yeni bir perspektif anlayışı doğmuştur. Derinlik duygusu bir noktaya doğru çizgilerin uzamasıyla değil, gerçeğe benzerlik yaratan renklerdeki yoğunluk azalması aracılığıyla verilmektedir (Hollingsworth, 2009:248).

Hollandalı sanatçı Rembrandt Harmenzoon van Rijn 17. yüzyıl içerisinde dönemin burjuva ve değerlerine saygıyla yaklaşan bir anlayışla sanat çalışmalarını sürdürmüştür. Rembrandt, resimlerinde ışık-gölge kullanımıyla büyüleyici bir atmosfer sağlamayı başarmıştır. 60'dan fazla oto portresi bulunan sanatçı kederlerini, sevinçlerini,

yalnızlığını ifade etmeyi başarmıştır. Işık-gölge oyunları ile figürlerinin ruhsal ve maddi durumlarını etkileyici bir şekilde yansıtmıştır. Işığı farklı derecelerde ve tonlarda kullanabilme becerisiyle zaman zaman yorumlanması zor bir ifade gücüne erişmiştir (Tansuğ, 2004: 218).

Rembrandt çalışmalarında kendini güzel gösterme çabasına girmemiş ve o anlık yüzünde oluşan duyguyu aktarmıştır. Oto portrelerinde kendini idealleştirme çabasına girmemiştir. Aynaya bakarak kendini büyük bir içtenlikle resmeden sanatçının çalışmalarına baktığımızda güzellik algılarımızı değiştirdiğini fark edebiliriz. Çok içten ve gerçek bir insan yüzünü yansıttığı için ne bir kendini beğenmişlik nede bir gösteriş vardır portrelerinde. Çalışmalarındaki samimiyeti izleyiciye hemen geçirebilme becerisi sayesinde resimlerindeki figürleri tanıyormuşuz gibi hissederiz. Birçok sanatçının yapmış olduğu portrelerdeki roman kahramanı ya da bir tiyatro oyuncusuymuş gibi bir görüntünün aksine figürlerinin bir ruhu vardır. Bu yapılan çalışmalarda etkileyicidir, fakat insan denen karmaşık varlığın sadece bir yönünü yansıtır. Rembrandt'ın portreleri ise gerçek bir insanla yüz yüzeymişiz gibi hissettirmektedir.(Gombrich,2002:422-423).



**Görsel 1.3:** Rembrandt van Rijn, Otoportre, 1665, T.Ü.Y.B, 114,3cm X 94cm, Kenwood House.

<https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-the-artist/QgHkNBGhrxU0Ww?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.297250121171707%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A3.8873978435717746%2C%22height%22%3A1.2499999999999996%7D%7D> Erişim Tarihi: 04.04.2019



**Görsel 1.4:** Rembrandt van Rijn, Otoportre, (Detay), 1665, T.Ü.Y.B, 114,3cm X 94cm, Kenwood House. <https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-the-artist-rembrandt-van-rijn/QgHkNBGhrxUOWw?ms=%7B%22x%22%3A0.46259248190192226%2C%22y%22%3A0.27747981399496885%2C%22z%22%3A11.119169306889164%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A0.72563413146325%2C%22height%22%3A0.27922524009100447%7D%7D> Erişim Tarihi: 12.08.2020

İlk dönem çalışmalarında daha homojen bir renk kullanımı benimsemiş olan sanatçı giderek daha büyük fırça darbeleriyle resim yapmaya yönelmiştir. Sanatçı ışığı, ışık diye aramamış, görünmeyeni göstermek için kullanmıştır. Rembrandt'da pentür ögesini estetik bir değer olarak görmüştür. Resimlerindeki boya yüklemelerinin ve fırça izlerinin yok edilmemiş olması artistik bir değer olarak görülür ve pentür sanatının önemli buluşlarından (Aria. 2017: 252).

Sanat tarihinde uzun süreli olarak meydana gelen üslupsal değişikliklerin ardından modern döneme gediğimizde 18. yüzyılın son çeyreğinde siyasi ve ekonomik açıdan çalkantılı bir dönem olmuştur. Halk burjuvazinin desteğini alarak aristokratlara karşı gelmiştir. Bu olaylar 1789'da Fransız Devrimi'nin patlak vermesine neden olmuş ve bu dönem Paris'in sanat çevresinde yeni üslupsal değişikliklerin yaşanmasına vesile olmuştur ve bu sayede Romantizm akımı ortaya çıkmıştır.

Romantizm akımının 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başında ortaya çıkması birçok alanda farklılaşmaya neden olmuştur. Hem yaratıcılık hem de sanatçı kavramının değiştiği bir dönem olma özelliği taşımaktadır. Kişinin hayal gücünü ve yaratıcılığını ön plana çıkarmıştır. Bunu felsefi, politik, sosyal ve sanatsal hareketler ve koşullar sağlamıştır. Fransa, Almanya, İsviçre, İngiltere'de etkili olmuştur. Romantizm 18. Yüzyıl

Aydınlanma Hareketi'nin rasyonel düşünce biçimine tepki olarak görülebilir (Farthing, 2012: 266).

Fransa'da ortaya çıkan Romantizm akımı sanatçının duygularına odaklanmıştır. Estetik olarak önemli olan sanatçının kendi duygularına ve yaşamına odaklanmış olmasıdır. Görünen gerçekliğin dışında sanatçının iç dünyasını yansıtmaya bakımdan önemlidir. Görünen gerçekliğin kendisi değil, sanatçı üzerinde bırakmış olduğu etki önemlidir. Bu akıma göre sanatçı başkasının düşüncelerini geri plana atarak kendi duygu ve düşüncelerinde yola çıkarak yaşadıklarını nesnelleştirebilir. Akıldan çok duyguya hitap eder. Bu akımın önemli sanatçıları arasında yer alan Goya, Fransız ordusunun İspanya'yı işgali esnasında birçok kişinin öldürülmesinden etkilenerek 3 Mayıs resmini yapmıştır. Bu akımın diğer önemli sanatçıları arasında Gericault ve Turner yer alır. Turner yapmış olduğu manzaralarla empresyonist sanatçıları da etkilemiştir.

Francisco de Goya'nın bu şok edici tablosunda gerçek bir tarihi olay betimlenmiştir. Bu Fransız infaz manzarası, Fransız işgaline karşı ayaklanan İspanyol asilerin gerçekleştirdikleri eylemler sebebiyle, ceza olarak, Madrid'teki sivilleri katletmektedir. İsyan bir gün önce, 2 Mayıs 1808'de gerçekleştirilmişti. (...) Fransız işgali sona erdikten bir yıl sonra yapıldı. Sanatçı, Barok-Romantik dışavurumculuğunu bir araya getirdi ve dehşetin ışıkla vurgulandığı sahne için ürkütücü bir fon sağlayan gölgeli zemin ile durumun dramatik yönünü açığa çıkardı (Farthing, 2012: 270).

Resimde, yüzleri birbirine dönük iki figür grubu bulunmaktadır. Bir katliam yapmaya hazırlanan askerlerin yüzleri görünmemektedir. Resme ışık huzmesi tek bir noktadan vurmakta ve resmin merkezinde beyaz gömlekli kollarını İsa'nın çarmıha gerildiği andaki gibi açmış bir figür bulunmaktadır. Resmin genelinde bu ölüm anını da simgeleyen soğuk tonlar kullanılmıştır. Sade ve nötr tonların ağırlıklı kullanıldığı resimde merkezde yer alan beyaz gömlekli ve sarı pantolonlu figür dengeyi sağlamaktadır.



**Görsel 1.5:** Francisco da Goya, 3 Mayıs 1808, 1814. T.Ü.Y.B. 2,6 x 3,45 m. Prado Müzesi.  
<https://www.sanatabasla.com/2012/07/3-mayis-1808-the-third-of-may-1808-goya/>\_Erişim  
 Tarihi: 17.11.2019

1874 yılında Empresyonizm akımının ortaya çıkması ile birlikte sanatçılar doğayı gözlemleyerek resmetmeye başlamışlardır. Eskiden olduğu gibi sıkı sıkıya kurallara bağlı biçimde resim yapma anlayışını terk ederek anlık gözlemledikleri şeyleri resmetmeye başlamışlardır. Chevreul tarafından bulunan renk kuramlarına göre ışığı çözümlmek ve renklerin birbirleriyle olan ilişkilerini dikkate alarak renk koyma anlayışını geliştirmiştir. Empresyonizm akımıyla birlikte renkler yüzey üzerine çığ halde konmayarak her rengin tamamlayıcı tonları küçük noktalar ve lekeler halinde sürülerek rengin etkisi arttırılmaya çalışılmıştır. Uzaktan bakıldığında tüm bu renk çeşitliliği gözde tamamlanarak güçlü bir anlatımın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanatçılar paletlerinden koyu renkleri atarak daha canlı, birbirini tamamlayan renk tonlarını kullanmışlardır. Bundan sonraki süreçte sanatçılar klasik resim anlayışından sıyrılarak yeni yollar aramayı tercih etmişlerdir. Empresyonizm akımını Neo empresyonizm ve Divizyonizm gibi yeni sanat anlayışları meydana gelmeye başlamıştır (Arseven,1983:288).



**Görsel 1.6:** Claude Monet, Nilüferler, 1916, T.Ü.Y.B. 2010 x 200,5 cm.

[https://artsandculture.google.com/asset/water-](https://artsandculture.google.com/asset/water-lilies/AwFXeMnZK5jOBw?ms=%7B%22x%22%3A0.6328665435245622%2C%22y%22%3A0.734377433613136%2C%22z%22%3A9.952998889742744%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.325249290328016%2C%22height%22%3A0.6181311835242671%7D%7D)

[lilies/AwFXeMnZK5jOBw?ms=%7B%22x%22%3A0.6328665435245622%2C%22y%22%3A0.734377433613136%2C%22z%22%3A9.952998889742744%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A](https://artsandculture.google.com/asset/water-lilies/AwFXeMnZK5jOBw?ms=%7B%22x%22%3A0.6328665435245622%2C%22y%22%3A0.734377433613136%2C%22z%22%3A9.952998889742744%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.325249290328016%2C%22height%22%3A0.6181311835242671%7D%7D)

[1.325249290328016%2C%22height%22%3A0.6181311835242671%7D%7D](https://artsandculture.google.com/asset/water-lilies/AwFXeMnZK5jOBw?ms=%7B%22x%22%3A0.6328665435245622%2C%22y%22%3A0.734377433613136%2C%22z%22%3A9.952998889742744%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.325249290328016%2C%22height%22%3A0.6181311835242671%7D%7D) Erişim Tarihi:

12.08.2020



**Görsel 1.7:** Claude Monet, Nilüferler, (Detay), 1916, T.Ü.Y.B. 2010 x 200,5 cm.

[https://artsandculture.google.com/asset/water-](https://artsandculture.google.com/asset/water-lilies/AwFXeMnZK5jOBw?ms=%7B%22x%22%3A0.6328665435245622%2C%22y%22%3A0.734377433613136%2C%22z%22%3A9.952998889742744%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.325249290328016%2C%22height%22%3A0.6181311835242671%7D%7D)

[lilies/AwFXeMnZK5jOBw?ms=%7B%22x%22%3A0.6328665435245622%2C%22y%22%3A0.734377433613136%2C%22z%22%3A9.952998889742744%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A](https://artsandculture.google.com/asset/water-lilies/AwFXeMnZK5jOBw?ms=%7B%22x%22%3A0.6328665435245622%2C%22y%22%3A0.734377433613136%2C%22z%22%3A9.952998889742744%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.325249290328016%2C%22height%22%3A0.6181311835242671%7D%7D)

[1.325249290328016%2C%22height%22%3A0.6181311835242671%7D%7D](https://artsandculture.google.com/asset/water-lilies/AwFXeMnZK5jOBw?ms=%7B%22x%22%3A0.6328665435245622%2C%22y%22%3A0.734377433613136%2C%22z%22%3A9.952998889742744%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.325249290328016%2C%22height%22%3A0.6181311835242671%7D%7D) Erişim Tarihi:

17.11.2019

1910'lu yıllarda ise Kübizm akımı doğmuştur. Bu akımın başlıca sanatçıları İspanyol kökenli Pablo Picasso ve Fransız asıllı Braque'dır. Kübizm akımıyla birlikte resimde renk çözümlerinin ötesine geçilerek nesnelerin geometrik çözümlerine de önem verilmiştir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise Sürrealizm akımı doğmuş ve boya resim ile ressamın, nesnenin gerçekliğini taklit etmesini gereksiz görmüşlerdir. Resmin, görünenin ötesinde kişinin kendi iç dünyasına odaklanarak onu yansıtmalarının gerçek sanat olabileceğini düşünmüşlerdir(Arseven, 1983:288).



**Görsel 1.8:** Georges Braque, Portekizli, 1911. T.Ü.Y.B. 117 x 81.5 cm.

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-portekizli-1436/>\_Erişim Tarihi: 04.04.2019

1950'lerde ABD'de yaygınlaşmaya başlayan, hareketli, gerilimli ve anında uygulamasıyla sanatta egemenlik kuran Soyut Dışavurumculuk, 1950'lerin ortalarında iki farklı yönde gelişme göstermiş ve yeni anlayışlara kaynak olmuştur. Bu ayrışmanın sonucunda, 1960'larda Soyut Dışavurumculukla birlikte sanatçıların fırça vuruşlarında farklılıklar görülmeye başlanmıştır. Bunun yanı sıra daha renkli bir tavrın gelişmesine de vesile olmuştur. Gerilim ve hareket yerine, uyum ve dengenin ön plana çıktığı yeni bir soyutlama türü meydana gelmiştir. Aynı dönemde yine Soyut Dışavurumculuğun bazı özelliklerini benimseyen ikinci bir tür soyutlama daha ortaya

çıkıştır. Yalınlığı, renk alanları resimdeki kesin sınırları ve geometrik netlikteki biçimleri yeğleyen bu soyutlama farklı bir tavır içinde gerçekleşmiştir. Her iki tür soyutlamada önceleri Ard- Ressayca Soyutlama adı altında anılmışsa da giderek renk alan resmi ve minimal sanat olarak birbirlerinden ayrılmışlardır. (Erzen,1997:1547)



**Görsel 1.9:** Jackson Pollock, Sonbahar Ritmi, 1950, Tuval Üzerine Mine, 2.67 x 5.26 m. Metropolitan Sanat Müzesi, New York. <https://www.arthipo.com/tr-tr/jackson-pollock-sonbahar-ritmi.html> Erişim Tarihi: 04.04.2019

Renk alanı resminin başlıca sanatçıları Frankenthaler, Francis, M. Louis ve Olitski'dir. Çoğu soyut dışavurumcular gibi bezi yere sererek çalışan aksiyon ressamı soyut dışavurumcuların çizgisel içeriğini ya da belirgin boya tuşuyla yaptıkları resim tekniğini dışlayarak, renklerin atmosferik bir yumuşaklıkla değiştiği büyük ölçekli lirik uygulamalara yönelmişlerdir. Renk alanı resmini benimseyen sanatçıların çoğu boyayı yüzey üzerine büyük lekeler halinde uygulamışlardır. Resimdeki geleneksel boyama tekniklerini değiştiren bu akım, yapıtlarının çoğunda doğadan esinlenen bir soyutlama duygusu uyandırmaktadır. Bu akımın özcülerinden Frankenthaler ve Olitski'nin resimleri; gökyüzü, göller, ufukla birleşen yaylalar betimlenmiş gibi gözükür. Sam Francis daha çok canlı renklerle ve doğal biçimler yaratan, boya yüklemeleriyle çalışmış, Morris Louis çalıştığı yüzey üzerine serbest niteliğe sahip çeşitli şekiller yapmıştır, Olitski ise genellikle açık pembe ve morlardan oluşan lekesele çalışmalar yapmıştır. Soyut dışavurumcu olarak tanınan Rothko ise resimlerindeki yumuşak geçişli boya

yüklemelerinden ötürü renk alanı resmine dahil edilebilir. Avrupa’da da Lirik Soyutlama adı altında toplanabilecek benzer örnekleri bulunan Renk Alan Resmi kendi içinde yeni bir anlayış türetmemiş giderek daha bağımsız ve bireysel üsluplara yol açmıştır. Bu akımın başlıca sanatçıları 1980’lerde çalışmalarını benzer biçimde sürdürmüştür (Erzen,1997:1547).



**Görsel 1.10:** Helen Frankenthaler, Sirk Manzarası,1951, Boyutlandırılmış, astarlanmış tuval üzerine yağlıboya ve kömür, 101,6x111,8cm. <https://www.artsy.net/artwork/helen-frankenthaler-circus-landscape>\_Erişim Tarihi: 04.04.2019

Özetle pentür, insanın doğaya ve topluma karşı kendi duygu ve düşüncelerini ifade etme biçimi olarak tanımlanabilir. Pentür sanatı geçmişten günümüze anlatım biçimlerini ve kullanılan malzeme çeşitliliğini etkilemiştir ve uzun bir süreç içerisinde gelişme göstermiştir. İlk olarak arkaik, klasik, barok gibi anlatım biçimleri gelişme göstererek başka ülkeleri de etkilemiştir. 19. yüzyılda daha çok görünen gerçeklikten beslenmiştir. 20. yüzyılda biraz daha üslupsal değişimlere uğrayarak soyuta yönelmiştir denilebilir. Buna ek olarak Batı sanatı bilimsel gerçeklikten beslenerek gelişim göstermiştir. Fakat Doğu’da bilimsel gerçeklikten ve üç boyut etkisinden daha uzak, yüzeysel bir anlatım biçimi benimsenmiştir. Batı’da boyanın kullanım şekillerine ve boya yüklemelerine önem verilmiştir. Bunun yanı sıra resme konulan elemanların kompozisyon kurallarına uyup uymadığı da önem verilen bir diğer konu olmuştur. Geçmişte valör resmine önem

verilirken günümüzde renk anlatımına ve resmin yüzeysel biçimlenmesine önem verilmektedir. Önceden figürlü kompozisyonlar, peyzaj, natüremortlar ve tarihi konular resmedilmiştir. Günümüzde ise sanatçılar pentürel anlamda daha çok boyanın kendi biçimlenme alternatiflerine yönelmişlerdir (Turani. 2003:24-25).

## 1.2. UZAKDOĞU SANATI

Dünya üzerinde Doğu ve Batı olarak bölgesel bir ayırım yapılması zor olmasına karşın genel kabul görmüş ayırımlar neticesinde Hindistan, Japonya, Çin, Mısır, İran, gibi Uzakdoğu ve Ortadoğu ülkeleri bu kapsam içerisine girmektedir. Doğu ve batı toplumları kültürel, coğrafi, yaşamsal ve somut gerçeğe bakış açısı olarak farklılıklara sahiptirler. Kültürel olguların meydana gelmesinde coğrafi konum, inanç biçimleri ve toplumsal yapı büyük öneme sahiptir.

Doğu medeniyetlerinin kültürel oluşum sürecinde, mistisizm önemli bir etkiye sahip olmuştur. Bunun sonucu olarak, Doğu medeniyetleri ve Batı medeniyetlerinin sanata bakış açıları farklılık göstermiştir. Doğu'nun düşünce biçiminin oluşmasında animizm, politeizm ve monoteizm etkili olmuştur. İnanç sistemlerinin baskın bir şekilde görüldüğü Doğu dünyasında sanat yapıtlarını dinsel ve inançsal bir çerçeve içerisinde ele almak sanat yapıtının anlaşılması açısından önemlidir (Yıldız İlden ve İlden, 2016).

Doğu toplumlarında dinin etkisi her alanda görülmektedir. Ortadoğu ülkelerinde hakim olan İslam tasavvufu ve Uzakdoğu'daki Budizm inancı genel olarak hem inanç şekilleri hem de düşünce biçimleri ile ilgili olarak genel bir yargıya ulaşmada önemli araçlardır. Ortadoğu ve Uzakdoğu'daki gerçeklik algısı ağırlıklı olarak bu inançlar etrafında şekillenmiş ve doğunun düşünce biçimini şekillendirmiştir (Çakmak Duman, 2018: 13).

Uzakdoğu'da hakim olan Budizm inancına göre esas olan görünen gerçeklik değildir. Ancak derin düşünceler aracılığıyla anlaşılabilir kutsal bir gerçeklik vardır ve sanatçının amacı görünen gerçekliği taklit etmek değil, kutsal gerçeğe giden derin düşünce sürecini başlatmaktadır. Bu kapsamda Çin sanatı Budizm'in etkisi altında kalmıştır. Budizm'de kutsal gerçeği düşünüp irdelemek ve zihinsel olarak benimsemek önemlidir. Bunun içinde meditasyon önemli bir aracı olmuştur. Sanat ise bu derin düşünce için malzeme sunmakla yükümlü görülmüştür. Dışarda görünen herhangi bir şeyin

(manzara gibi) aldatıcı bir şekilde yansıtılması beklenemez, bu nedenle meditasyon aracılığı ile doğal güzellik karşısında derin düşüncelere dalıp konsantre olmak önemlidir. Budizm’i temel alan toplumlar dış dünyanın gerçekliğini aldatıcı bulmuş ve bundan kaçınmışlardır (Çakmak Duman, 2018: 13).

Görünen gerçekliğin ötesinde sezgisel yollarla sanat yapma anlayışı İslam’ın egemen olduğu yerler dışında Uzak Doğu ülkelerinde görülmektedir. Dünyada var olan gerçeklik yanıltıcıdır ve asıl gerçeğe ulaşmada yalnızca aracı olarak görülebilmektedir.

Tasavvufta sayısız oluş, hadise ve görüntünün altında yatan esas gerçeğe ulaşma çabası içinde dünya gösterişinden vazgeçebilme ve kişinin kendi içsel maneviyatını kullanabilme gücüne dayanmaktadır. Budizm’de derin düşünceler yoluyla algılanabilecek olan kutsal bir gerçeklik var iken İslamiyet’te bu yerini sürekli aranan Allah’ın hakikatine bırakmıştır. Her iki düşüncede temelinde bu dünyanın geçici olduğuna inanmakta ve bu düşünce doğu felsefesini meydana getirmektedir (Çakmak Duman, 2018: 14).

Görülen gerçekliği aldatıcı gören, doğu temelli anlayış; dinlerde, düşünce biçimlerinde ve sanatta etkili olmuştur. Bu dünyanın gerçeğini yadsıyarak öte dünyaya odaklanma ile meditasyon, konsantrasyon ve nefesi terbiye etme gibi yollarla ruha odaklanmak gerektiğini düşünmüşlerdir. Batı’da ise bunun tam tersi bir anlayışla akılcılık tercih edilmiştir. Dış dünyadaki algılanabilir gerçeklik aldatıcı görülmemiş, tam tersine güvenilir bulunmuştur. 16. yüzyılda Rönesans ile başlayan rasyonalizm (akılcılık) akılla kavranabilen ve beş duyuyla algılanabilen şeylere güvenmiştir (Çakmak Duman, 2018: 14).

Çin bazen tek bir imparatorluğun hükmettiği bir yer olsa da genellikle birçok kez bölünmüştür. Ortak dilin, yazının kullanıldığı bu topraklarda ırksal ve dinsel bir birlik oluşmuştur. Çin dini inaniş olarak insansal ve evrensel düzen arasında uyum olduğuna inanmıştır. Din, yeryüzünde egemen olan imparatorluklara bırakılmıştır. Ölülerin arabuluculuk yaptığına inanan Çinliler atalarına tapınmışlardır. Bu atalara tapınma dinsel bir eylem değildir. Yalnızca atalarının ardından gelen nesillerin onlara bağlılığını göstermenin bir yolu olmuştur. Ayrıca Çinliler manevi ve dinsel içgüdüleri besleyen çeşitli akımlardan etkilenmiştir. İ.Ö. Laozi tarafından ortaya atılan Teoculuk; doğal ve saf bir hayat arayışında olan düşünce ve inanç yapısıdır. Gerçeğin tek olduğuna

inanmaktadır. Düzen ve birlik ilkesi hakimdir. Derin düşüncelere sahip olan bu ilke teo yani “yol” kelimesinden gelmektedir. Teoizm Çin’de felsefe ve din için kullanılan bir terimdir. Doğaya tapınmayı temel alan bir felsefeden gelmektedir. Resim sanatı üzerinde etkili olan bu anlayış keşişler tarafından benimsenmiştir. İ.S. 1. yüzyılda Çin’de Budacılık yaygınlaşmıştır. 5. yüzyılda ise Tatar Vei sülalesi tarafından devlet dini olarak kabul edilmiştir (Bazin, 2014: 523-524; Hollingsworth, 2009: 51; Yıldız İlden & İlden, 2016).

Çin sanatı, görüntüyü simgesel bir düzeyde ele almış ve stilize formlarla en dikkat çeken örneklerini vermiştir. Figüratif olmayan bu sanat anlayışının özgün bir dili vardır. Çin sanatında birçok dönem vardır. Çin resim sanatı üzerine çok fazla eser olmadığı için dönemlere göre kronolojik sıralama yapmak zordur. Bu dönemler içerisinde Song dönemine ait eserler büyük oranda bilinirken Tang dönemine ait eserler çok bilinmemektedir (Bazin, 2014: 534-535). Bu döneme örnek gösterilmek istenirse; Tang Hanedanlığında saray ressamlığı yapan Zhang Xuan’ın “Tang Sarayı Eşrafının Bahar Gezintisi” (Görsel 1.11) adlı yapıtında Guo devlet kraliçesini, Oin devlet kraliçesi ve altı tane yardımcısı ile at binerken görmek mümkündür (Farthing, 2012: 98). Resmi plastik açıdan incelediğimizde sekiz figür sağlam bir kompozisyon düzenine göre yerleştirilmiştir. Önde iki atlı yer almakta ve bunlardan siyah at üzerinde olan kişinin kraliçe Guo olduğu anlaşılmaktadır. Arkada yer alan altı atlı ise öndeki iki atlıyı dengeleyecek şekilde konumlandırılmıştır. Öneki siyah atlı, arkada yer alan diğer atlılara göre daha koyu bir tona sahiptir. Bu koyu lekeyi arka köşede yer alan başka bir koyu tonlu at dengelemektedir. Böylede resimdeki açık koyu dengesi sağlanmaktadır. Ayrıca bu çalışmada atların tüm anatomik yapısı hissedilmesine karşın çok baskın renk ve biçimler gösterilmemiştir. Boya yüklemesi bulunmayan resimde genel itibari ile çizgisel bir hava hakimdir. Arka mekânda da herhangi bir alan algısı bulunmamaktadır. Boş bir mekân üzerinde çizgisel bir biçimde resmedilmiş atların üzerindeki figürlerde yeşil, pembe ve beyaz tonları ağırlıklı olarak kullanılmıştır.



**Görsel 1.11:** Zhang Xuan'ın, Tang Sarayı Eşrafının Bahar Gezintisi, İpek Üzerine Renkli Mürekkep, Ulusal Saray Müzesi, Pekin, Çin (Farthing, 2012: 98).

Tang sülalesinden sonra yönetimi ele geçiren Song sülalesi dönemindeki sanatçılar, doğanın kendilerine uyandırdığı ruh halini, duyguyu yansıtmışlardır. Dünyanın geçiciliğini fark etme görünen gerçekliğin altında yer alan evrensel gizemi irdeleme üzerine kuruludur. Sanatçılar sade renk tonları ile monokrom bir düzen içerisinde peyzajlarını yapmışlardır. İnsan ya da doğa biçimlerini çizerken fırça darbeleriyle yapılmış yalın bir anlayışı benimsemişlerdir. Song sarayının baş manzara ressamı ve aynı zamanda düşünürü olan Kuo Hsi (Görsel 1.12) resmedeceği manzaranın günlük ve mevsimsel olarak geçirmiş olduğu değişimi gözlemlemiştir. (Bazin, 2014: 534-535; Turani, 2007: 300). Ayrıca Çin sanatında yazı yazan kişi ile resim yapan kişiye aynı ad verilmiştir. Çünkü Çin sanatında yazı resim kadar önemli bir yer almış ve resimde yazısal çizim ile boyama kullanılmıştır. Çin yazısı mürekkep ve fırça kullanılarak yazıldığı için yazan kişinin karakterinden izler taşımaktadır (Turani, 2007: 302).



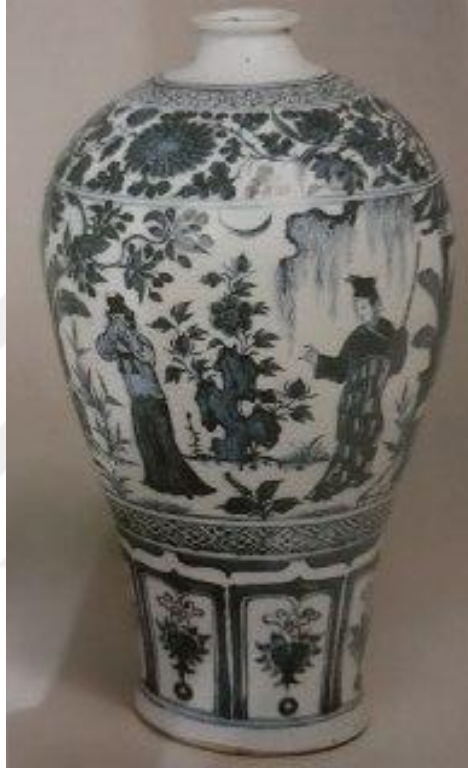
**Görsel 1.12:** Kuo Hsi, Dağlar ve Vadiler Üzerindeki Parlak Sonbahar Gögü, İpek Üzerine Çini Mürekkebi (Hollingsworth, 2009: 141).



**Görsel 1.13:** Çin Atını Gezdirenen Moğol Seyis, Kağıt Üzerine Çini Mürekkebi (Hollingsworth, 2009: 142).

1368-1643 yılları arasında Çin'de Ming sülalesi hüküm sürmüştür. Bu dönemde resim anlayışı biraz daha değişime uğramış ve edebi resimler yapılmaya başlanmıştır. Yapılan resimlerdeki nesnelere kurala bağlı şekilde yapılmıştır. Örneğin sadece dağların tasviri için 16 çeşit fırça darbesi kullanılmıştır. Yaratıcılıktan çok belli kuralların geçerli olduğu bir dönem olmuştur. 1643-1911 yılları arasındaki Ts döneminde ise Batı etkisi görülmüştür. Ts sülalesi bu değişime karşı koymak istemiştir, fakat 17. yüzyılla birlikte Avrupa etkisi yaygınlığını arttırmış ve Çin sanatı binlerce yılda oluşmuş olan üslup özelliklerini yitirmeye başlamıştır. Çin sanatı ise yazı karakteri ile Batıyı etkilemiş ve lekesel çalışmaların ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Ayrıca bu fırça izli anlayış

çerçevesinde empresyonizm, post empresyonizm gibi akımlar içerisinde yer alan sanatçılar Uzakdoğu sanatının etkisi altında kalmıştır (Turani, 2007: 303-304). Ming dönemi süresince Çin, seramik alanında gelişimini tamamlamıştır. Çin sanatında porselen yapımı Tang döneminde başlamıştır. Sung döneminde yaygınlığını sürdürmüş ve tanınırlığı artmıştır. İlerleyen süreçlerde Çin seramiği tüm dünyada değerli görülmeye başlanmıştır.



**Görsel 1.14:** Mavi Beyaz Vazo, Porselen, 14. yüzyılın Ortaları, Victoria Albert Museum, Londra (Hollingsworth, 2009: 364).

“Mavi beyaz Çin porselenleri Asya üzerinden Batı’ya ihraç edilmiştir. Bu porselenlerin malzemeleri, stilleri ve süslemeleri İran’dan İngiltere’ye kadar geniş bir yelpazedeki ülkelerin seramik sanatının gelişiminde temel etken olmuştur (Hollingsworth, 2009: 364).”

Çin resmi, doğayı ve doğa içerisindeki insanı yansıtmayı tercih etmiştir. Çin resminde herhangi bir önem sırası yoktur. Yani bir hayvanı bitkiyi nasıl görüyorsa insanı da aynı şekilde görmüşlerdir. Çin sanatı temelde doğadan beslenmiş ve içgüdüsel olarak fırça kullanmıştır. Sanatçılar agresif hareketlerle kağıdı yıpratma yolunu seçmemiş tam tersine içgüdüsel ve rahat bir fırça kullanımına yönelmişlerdir.

Çin sanatında Avrupa'daki gibi bir anlayış hakim değildir. Çin resminde orman, deniz, bulut ve hayvanlar birbiriyle kaynaşmış biçimdedir. Resim incelendiği zaman fark edilecek ayrıntılar içerir. Bu nedenle de Avrupa resminden ayrılmaktadır. Çin resminde sanatçı çizeceği nesneyi yakından inceleyerek öncelikle tanıma eğilimindedir. Çin resminde çizgiler içgüdüsel olmasına karşın ezbere yapılmamışlardır. Çin resminde perspektifte Batıdan farklı şekilde algılanmıştır. Çin resimlerinde kendiliğinden oluşan bir derinlik etkisine sahiptir. Ayrıca katı bir kompozisyon algısı da bulunmamaktadır. Genel düzen hali ise hem resimlerde hem de yazılarında yatay değil dikey pozisyondadır. (Turani, 2007: 304-305).

Çin sanatı güneye doğru yayılım göstermiş ve Hint sanatı ile etkileşime girmiştir. Öte yandan pasifikte Japonya ile karşılaşmıştır. Budizm ile tanışan Japonya tarih öncesi dönemlerde benimsemiş olduğu pişmiş topraktan yapılmış figür anlayışını terk etmiştir. Çin Budizm'ini kendi kültürüyle dönüştürerek sanatına uygulamıştır. Fakat Japonya Budizm'i direk benimsemiştir.

Çin'de, geçmişe özlem ve milli efsanelere bağlı görüşler de bu Song sülalesi zamanındadır. Bu dönemde geçmişe olan eğilim, Teoist görüşte kendine uygun bir güç bulur. Çu Hi (Tchou Hi) adlı filozof, kendi görüşlerini bir çeşit Yeni Konfüçyüsçülük'te canlandırır. Çi Hi, Teo'nun doktrinlerini bir çeşit "Yeni Konfüçyüsçülük" ya da Tch'an (Çan) Budizm ile birleştiriyordu. Bu Budizm, Japonlarda "Zen" adı altında Batı dünyasınca tanınmış ve Çin'e VI. yy.'da girmişti. (...) Zen mezhebi, "gerçek ortama" dönüş olarak kabul ediliyordu. Zen, her şeyden önce bir tasavvur ve irade disipliniydi (Turani, 2007: 302).

Kapalı bir toplum yapısına sahip olan Doğu ( Japonya ve Çin sanatı) toplumlarında metafiziksel algı üzerinden felsefi ve sanatsal yaratımlarını oluşturmuşlardır. İnanç sistemi olarak Teoizm ve Zen Budizm'i benimsemişlerdir. Düşünsel yaratının sanatsal yaratıya dönüşümünde soyut anlatım biçimleri benimsenmiştir (Yıldız İlden & İlden, 2016).

Japonya sanatının algılanabilmesi için Zen'in iyi algılanması gerekir. Ayrıca Zen sadece Japonya sanatını değil, azda olsa Orta Song döneminde Çinide etkilemiştir. Zen Budizm kişinin içine dönmesi ile nihai ve en yüksek gerçeğe ulaşılabileceğine inanılan Budist bir sistemdir. Zen insanın iç varlığını ve varlığının derinliğini gösterme sanatı olarak tanımlanır. İçe dönmenin ve meditasyon yapmanın önemini vurgulamaktadır. Zen'e göre ruh, doğada yaşamalıdır. Yaşamı doğrudan anlamının yolu olarak görülür. İnsanın

içinde sıkışık kalan enerjinin açığa çıkmasını sağlamaktadır. Zen ve Teoizmde önemli olan nesnelerin kendiliğindenliği ve doğallığı ve bunun farkına varabilmektir. Zen sanat dalları arasında yer alan Sumiye (resim), Haiku (şiir) ve Bonsai (bahçe)'de de bu bilgelige ulaşılmaya çalışılmaktadır. Zen düşüncesi Japonya'da 12. yüzyılda ortaya çıkmıştır ve sanatı büyük oranda etkilemiştir. Çin sanatında tek renkli olarak yapılan suiboku-ga ve Sumiye Zen'in resimsel yöntemlerindedir. Sumiye, mürekkep, is ve tutkal karışımından oluşan malzemeler koyun ve porsuk kılları kullanılarak yapılan fırça yardımı ile oluşturulmaktadır. Bu fırça boyayı bolca kıllarının arasında tutmasıyla ön plana çıkmaktadır. Çini mürekkebinin bırakmış olduğu lekeler aracılığıyla yapılan resimde ince ayrıntılara yer vermek pek mümkün değildir. Doğadan edinilen izlenimler açık- koyu renk dengesi göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Siyah- beyazdan oluşan bu resimlerde kullanılan kâğıt incedir ve boyayı kolaylıkla çekebilmektedir. Kullanılan kâğıdın dayanıksız olmasından dolayı sanatçı bu tekniği kullanırken çok seri davranmak zorundadır. Fırçanın kâğıt üzerinde fazla zorlanması yırtılmaya neden olacağından fırça fazla duraklatılmaz ve az çizgi kullanılır. Çizilecek olan resmin planlamalarının önceden yapılması gerekmektedir. Çünkü çalışma üzerinde daha sonra ekleme veya çıkarmaların yapılması mümkün değildir. Çalışma yapılırken kendinden emin el ve fırça hareketleriyle içtenlikle hareket edilmelidir. Bir nevi fırça yüzeyde sanki kendi hareket ediyor gibidir ve sanatçının bu duruma bilinçli bir müdahalesi yok gibidir. Sanatçı fırça hareketlerine uymakla yükümlüdür. Herhangi bir düşünce veya mantığa rastlamak Japon sanatının ilkelerine aykırıdır (Öztekin, 2008:42; Yıldız İlden & İlden, 2016; Turani, 2007: 302).



**Görsel 1.15:** Cold Mountain- Sumiye Resmi, (Yıldız İlden & İlden, 2016).



**Görsel 1.16:** Sumiye resmi (Yıldız İlden & İlden, 2016).

Hasegawa Tohaku'nun *Çam Ormanları*, (Görsel 1.17) isimli çalışması güçlü bir Zen etkisini yansıtmaktadır. Yoğun bir sis altında belli belirsiz görünen çam ağaçları yer almaktadır. Mürekkep ile yapılan çalışmalar arasında güçlü bir etki bırakan bu resimde öndeki çam ağacı koyu tonlarda boyanmıştır. Realist bir görünüme sahip olmayan çam ağaçları arkalara doğru daha da silikleşmekte ve boşluk etkisi yaratmaktadır. Zen etkisi ile arka mekân boştur. Genel olarak bu tarz resimlerde mekâna yer verilmemiş ve özellikle boş alanlar bırakılmıştır.

“Hollingsworth’a göre; bu paravanın kompozisyonu, birbirine zıtlık oluşturan ayrıntılar ve şekiller, gerçekte var olan bir sahnenin aslına uygun bir imgesi olmayıp, doğayı entelektüel bir düşünüş tarzıyla irdelemeyi yansıtmaktadır (Hollingsworth, 2009: 367).”



**Görsel 1.17:** Hasegawa Tohaku, Çam Ormanları, 16. yüzyıl, Kağıt Üzerine Mürekkep, 156 x 347 cm. (Hollingsworth, 2009: 367).

Japon sanatı uzun yıllar Çin sanatının üslupsal özelliklerinin etkisi altında kalmıştır. Çinli Budist sanatçıların etkisi ile Japonya’da yaygınlık kazanmış olan lavi tekniği buna örnektir. Zen’e göre ruhun doğa içerisinde yaşaması gerektiğine inanılmaktadır ve bu büyük oranda resim sanatını etkilemiştir. Bundan yola çıkılarak bitki ve hayvan tasvirleri yapılmıştır. 1336 yılında kurulan Kano Okulu uzun yıllar Çin sanatının etkisi ile yapılan renksiz çalışmaları geride bırakarak yeni bir dönemi başlatmıştır. Evlerdeki paravanların üzerlerine resimler yapmışlardır. Bu okulda okuyan kişiler cesur fırça vuruşları ve kullandıkları parlak renkleri ile ön plana çıkmışlardır. Doğadan yola çıkılarak yapılan resimlerde dekoratif özellikleriyle ve fırçayı kullanım biçimleriyle ön plana çıkmışlardır (Alpaslan Asiltürk, 2017: 1635).



**Resim 1.18:** Kano Eino

[https://en.wikipedia.org/wiki/Kan%C5%8D\\_Ein%C5%8D#/media/File:Kano\\_Eino\\_-\\_Birds\\_and\\_Flowers\\_of\\_Spring\\_and\\_Summer\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Kan%C5%8D_Ein%C5%8D#/media/File:Kano_Eino_-_Birds_and_Flowers_of_Spring_and_Summer_-_Google_Art_Project.jpg) Erişim Tarihi: 14.09.2020

Budizm M.S. 6. yüzyılda, Çin üzerinden Kore aracılığıyla Japonya'ya ulaşmıştır. Bir müddet Şinto dini ile etkinliğini sürdürmüş ve yeni sanat dalları Çin'de yayılmaya başlamıştır. 8. yüzyıla gelindiğinde Budizm, Japonya'nın resmi dini olarak tanınmıştır. Çin Japon kültürü üzerinde fazla etkili olmuştur. Budist estetik Japonya'da Vei ve Swei sülaleleri sayesinde benimsenmiştir. Çeşitli heykellerin ortaya konmasını sağlamıştır. Ancak bu heykellerin derin anlamalar içermesi 7. yüzyıldan 9. yüzyıla kadar engellenmiştir. 14.ve 15. yüzyılda Japon sanatı Song estetiğinin etkisi altında kalmıştır. Geç bir dönemde benimsenen bu anlayışla sanatçılar çini mürekkebinin ustaca kullanmışlar ve sislerle kaplamışlardır. 17. yüzyılda Ming formalizmi Japon sanatını etkilemiştir. Bu dönem renkçi ve lekesel bir dönem olmuştur. Daha sonra ise çizginin sert bir şekilde diyagram gibi kullanıldığı ve somutluğun ön plana çıkarıldığı daha belirgin bir renk anlayışı ile hareket edilmiş ve grafik alanında uzmanlaşmaları sağlanmıştır. Bu dönem yapılan baskılara örnek olarak Utamaro Kitagava gösterilebilir (Bazin, 2014: 539-540-541).



**Görsel 1.19:** Utamaro Kitagava, Genç Kadın, Renkli Baskı.

[https://arthive.com/utamaro/works/239155~Woman\\_gathering\\_for\\_the\\_ceremony\\_of\\_blackening\\_the\\_teeth](https://arthive.com/utamaro/works/239155~Woman_gathering_for_the_ceremony_of_blackening_the_teeth) Erişim Tarihi: 12.04.2020

Katsushika Hokusai gerçekçi okulun öncüsü olmuştur. Japonya'nın çeşitli yerlerinden manzaralarındaki gergin ve yalın çizgileri ile tanınmaktadır. Sanatçının en çok bilinen çalışmaları "Fuji Dağından Otuz Altı Görünüm" (Görsel 1.20) serisidir. Bu resim belli bir yerin geçirmiş olduğu değişimleri ele almış ve Empresyonist ressam Monet'in ışık ve görünüm çeşitliliğinden daha fazla ileri gitmiştir. Hokusai insan davranışlarını ve emekçilerin yaşamını gözlemlemiştir (Bazin, 2014: 541). 19. Yüzyılda Edo döneminde ukiyo-e tahta baskı olarak yapılmıştır. Ukiyo-e baskıları 18. Yüzyılda yalnızca resimlerin arka planında uygulanmıştır. Hokusai farklı olarak manzarayı resmin odağına almıştır. Resmin arka planında kapalı bir hava vardır ve Fuji Dağı görünmektedir. Bu resim doğanın gücü karşısında insanın güçsüzlüğünü anlatmaktadır. Sanatçının arkada fırça ile atılmış imzası bulunmaktadır (Farthing, 2012: 292).



**Görsel 1.20:** Katsushika Hokusai, Kanagawa Açıklarında- Dalgalar Altında, 1829-33, Tahta Baskı, 26 x 38 cm. (Farthing, 2012: 292).

Hokusai'nin resimleri bu dönemin ressamlarından Hiroshige'ye de ilham olmuştur. Sanatçı, dinlenmek için durdukları Doğu Deniz Yolu üzerindeki gezginleri resmetmiştir. "Tokaido Yolu'ndaki Elli Üç Durak: Daimyo'dan Kalkış" (Görsel 1.21) isimli çalışmasında taşradan Edo'ya gelen ve aralarında daimyo denilen feodal kişilerinde olduğu çeşitli gezginleri resmetmiştir. Ayrıca sanatçının "yüz ünlü Edo manzarası" isimli serisi de vardır. Farklı mevsimlerin resmedildiği bu manzaralarda lirik bir anlatım tarzı vardır (Farthing, 2012: 290).



**Görsel 1.21:** Utagawa Hiroshige, Tokaido Yolu'ndaki Elli Üç Durak: Daimyo'dan Kalkış, 1834, Ağaç Bakı, 25,5 x 37,5 cm. (Farthing, 2012: 290).

### 1.3. İSLAM SANATI

İslam sanatı dini gerekçelerin kendine öngördüğü temeller üzerine kurulmuştur. Fakat zaman içerisinde çevresel etmenlerle evrimler geçirmiştir. Her toplum dini değerlerini kendi kültürel ve bölgesel şartları doğrultusunda yoğurmuş ve bu nedenle birçok bölgede farklı mezhepler meydana gelmiştir. Bu değişimlerde doğal olarak sanat yapıtlarına ve bakış açlarına yansımıştır.

İslam sanatı içerisinde oluşan üslup farklılıklarının temelinde bazı etmenler yatmaktadır. İran'ın İslam sanatını ele alış şekillerine bakıldığında, Arapların baskıları sonucunda İslamiyet'i benimsediği göz önünde bulundurulmalıdır. Fakat İranlıların köklü bir medeniyete sahip olması değişikliklerin oluşmasına neden olmuştur. İranlılar köken olarak paganizmden gelmektedir. Yani tanrının varlığını, yarattıklarını onun mevcudiyetinde görmektedirler. Bu nedenle İranlılar yaratan ile yaratılan arasındaki sınırı birbirine karıştırmaktadır. İslam dinin kurallarını uygularken de bu paganist inancın etkilerini sürdürmüşlerdir. Örnek verilecek olursa, İran halıları üzerindeki motiflerde bitkiler, kuşlar, çiçek ve hayvan motifleri çokça görülür. Oysa bu Araplar'ın katı Kur'an mantığının dışındadır. Aynı dine inanmalarına karşın Araplar ve İranlılar oldukça farklı karakterlere sahiplerdir. Benzer şekilde Türklerde farklı özellikler göstermişlerdir. Türkler ne Arapların geometrik motiflerini ne de İranlıların paganist görüş etrafında çevrelenen doğa tasvirlerinin etkisiyle hareket etmiştir. Türk sanatı genel itibari ile etrafta görülen şeyleri stilize etmiş ve hemen hemen doğadan uzaklaşmış motiflere yer vermiştir. Motifler tek hayvanın ve tek çiçeğin stilize edilmiş, neredeyse soyut biçimlerinden oluşmaktadır. Biçim değiştirmiş doğa, Türklerin süs ögesi haline gelmiştir. Türkler doğadan nefret etmemişlerdir. Doğayı kendi görüşleri çerçevesinde dönüştürmüş ve süs ögesi haline getirmişlerdir (Turani, 2007:323-324).

İslam sanatı Hz. Muhammet'in ölümünden sonra 7. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişim göstermeye başlamıştır. İslam birçok açıdan farklı bir kültürün oluşmasını sağlamıştır. İslam sanatının 661-750'de Emeviler'in egemenliği altında ilk gelişim dönemi başlamıştır. 8. yüzyılda bu kültürel genişleme Batıda İspanya'ya Doğu'da ise Semerkant ve Hint vadilerine kadar yayılmıştır. İslam 20. yüzyıla kadar Osmanlı imparatorluğunun himayesinde, Anadolu'da varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Hatta Hindistan ana karasının geniş bir bölgesinde hüküm sürmüş olan Babür imparatorluğuna

kadar yayılmıştır. 1556'da Hindistan'ın en büyük gücü olan Babür imparatorluğunda İslam sanatı yaygınlık kazanmış ve bu dönemde Hint sanatında fazlasıyla etkili olmuştur. İslam sanatı genel olarak dinsel mimaride tüm sanatsal gelenekleri göstermiştir (Farthing, 2012: 92-195).

İslam sanatı, Akdeniz ve Asya'nın eski uygarlıkları üzerine kurulmuştur. İslamiyet'te Hristiyanlık inancı gibi tek tanrılı bir inanış sistemine dayanmaktadır. İslam, Bizans ve batıdaki sanat formları ile rekabet ederek gelişimini devam ettirebilmiştir. Aslen Doğu ve Batı sanatları kıyaslandığı zaman Doğu'da herhangi bir hacim kaygısının olmadığı ve ışık-gölgeye önem verilmediği göze çarpmaktadır. Arap plastik sanatlarının Akdeniz'de yaygınlık kazanmasında yalnızca ordu etkili olmamıştır ve İslam sanatının yaratıcıları yalnızca Araplar olmamıştır. Birçok toplum sanatı kendi kültürel yapısına göre de bir yerde şekillendirmiştir. 7. yüzyılda İslamiyet Arabistan sınırlarını aşmıştır ve Müslüman çoğunluk Arap kökenli olmaktan çıkmıştır. İslam sanatı Arap yarım adasında doğmuştur. Fakat yayılmasında Önasya, İran, Afganistan, Türkmenistan Kuzey ve Orta Afrika gibi birçok yerin etkisi olmuştur. (Bazin, 2014: 232; Turani, 2007: 251; Hollingsworth, 1989: 293).

Emeviler'i 750 yılında yıkarak 750-1285 yılları arasında hüküm süren Abbasi Halifeliğinin yönetimi altındaki İslam'ın politik merkezi Suriye'den, İslam dünyasının kültürel ve ticari merkezi haline gelen Irak'taki Bağdat ve Samarra'ya kaymıştır. Abbasi Halifeliği döneminde süsleme sanatlarından ahşap, metal, cam işçiliği ve çömlekçiliğe kadar birçok alanda yaygınlık görülmüştür. Ayrıca İpek Yolu gibi birçok ticaret yolundan Orta Doğuya gönderilen Çin malları çömlekçilikte yeni gelişmelerin olmasına neden olmuştur. İslami kaygılardan ötürü insan figürüne pek yer verilmeme durumu, din dışı sanatlarda etkili olmamıştır. (Farthing, 2012: 93).

Anadolu'da Türk kültür ve sanatı 11. yüzyıl başlarından itibaren zengin bir gelişim alanının içerisinde yer alması dolayısıyla gelişmeye başlamıştır. Oluşan temaslar ve zengin miraslardan beslenerek Anadolu, yeni ve egemen kültür olmuştur. Ortaçağ Anadolu Türk kültür ortamını besleyen ve Anadolu Türk sanatının oluşmasını sağlayan ülkeler arasında İran ve Arap ülkelerinin önemli etkileri olmuştur. İran, Türklerin Asya'dan Anadolu'ya geçiş sırasında karşılaştıkları ilk kültürdür. İran toprakları üzerinde kurulan Büyük Selçuklu Devleti çok fazla İran etkisinde kalmıştır. Kültürel yapı olarak

Türk İslam olmasına karşın Selçuklular büyük oranda İran'ın İslam öncesi Part-Sasani efsane ve geleneklerinden beslenmiştir. Genel olarak bu bölge sanatları biçim ve şema denemeleri açısından zayıftır, fakat süsleme açısından geniş bir anlayışa sahiptir. Bu bölgede yaşayan kültürlerin el sanatları gibi sanat dalları dışında, özellikle resim alanına etkisinden söz etmek mümkün değildir (Başkan, 2014: 59-61-62).



**Görsel 1. 22:** Büyük Selçuklu Dönemine Ait 13. Yüzyıl Başlarına Tarihlenen Figürlü Minai Çini Bir Tabak, Kaşan, İran (Başkan, 2014: 62).

İslam minyatür sanatının asıl gelişim dönemi 12. ve 13. yüzyıl olmuştur. Türk kültür coğrafyası ile örtülen İslami kültür çerçevesi içerisinde Irak, İran ve Suriye'nin yanı sıra Anadolu'daki bazı küçük beyliklerin etkisi olmuştur.

Bu dönem yapıtlarına örnek vermek gerekirse, 1237 yılında Hariri'nin "Makamat" adlı yapıtındaki resimden (Görsel 1.23) yola çıkılabilir. Bu yapıt, dilindeki incelik, benzetme, mecaz, kinaye ve türlü kelime oyunlarından ötürü aydınlar ve halk tarafından beğenilmiştir. Kitabın kahramanı Ebu Said, umursamaz, başına buyruk tavırlarıyla dikkat çekmiştir. 12. yüzyılda İslam ülkelerinde Bağdat ve Köroğlu gibi devlet gücüne karşı koyan ve fakirlere mülk dağıtarak sosyal eşitliği sağlamaya çalışan insanlar oluşmuştur. Ettinghausen'e göre Ebu Said böyle bir tipi canlandırmaktadır. Resimde develer üzerinde bulunan bir grup insan ve üflemeli çalgı çalan tipler tasvir edilmiştir. Resmi tam ortasında atın üzerinde siyah tenli bir kişi bulunmaktadır. Faka resmin geneline bakıldığında karmaşık bir kompozisyon düzeni içerisinde kimin tam olarak nerede

durduğu anlaşılammaktadır. Genel olarak bir mekân algısı yoktur, düz bir fon üzerine resmedilmiştir. Törensel bir havanın hakim olduğu resmin üst kısmındaki figürlerin elinde vurmaları çalgılar vardır. Bu çalışmadaki birlik düzeni Barokvari değildir, tam tersi mekân duyarlılığından yoksun ve yanına dekoratif boyutları olan pirimitif bir hava içerisindedir (Eroğlu, 2014:170).



**Görsel 1. 23:** Harirî adıyla bilinen Ebu Muhammed el-Kasım İbn-î Ali İbn-î Muhammed İbn-î Osman'ın (1054-1122) yazdığı Makâmât'ta sosyal hayattaki eksiklik ve yanlışları ince bir zekâyla anlatan yazar, Ebû Zeyd es- Serûcî adlı bir hayali kahramanın maceralarını Basralı Hâris b. Hemmâm adlı yine hayali bir anlatıcı vasıtasıyla aktarır. 13. yüzyıla ait bilinen beş minyatürlü yazmadan Schefer Haririsisi olarak da bilinen Yahyâ İbn-î Mahmûd İbn-î Yayâ İbn-î Abî'l Hassan Kuvarrîhâ tarafından resimlenen Paris Ulusal Kitaplığındaki üç yazmadan birisi olan Arabe 5847 envanter numaralı yazmadan 31. makamat tasviri. "Ramallah (Filistin) Hacı Kampı" 1236/37, Kağıt üzerine opak pigmentli boya, 25.3 x 26.7 cm. Arabe 5847 sayfa 94v. Biliotheque nationale de France. Paris. Fransa. (Başkan, 2014: 70).

1219 yılları civarında İran toprakları Moğollar tarafından işgal edilmiştir. Cengiz Han önderliğindeki bu istilaların Müslüman olan İran'a ekonomik ve kültürel olarak birçok yaptırımı olmuştur. Moğol istilaları 1258 yılında bugünkü Irak'taki Bağdat şehrinin yağmalanması ile sonuçlanmıştır. Böylece Abbasi egemenliği sona ermiştir. Bu dönemde ticaret yolları oldukça hareketlidir ve Çin porselenleri, ipekler, İslam sanatı üzerinde özellikle çini ve resimde etkili olmuştur. 1250'li yıllardan itibaren Çin motifleri İslam sanatında önemli yere sahip olmuştur. Çin ve Moğol üslubunun karışımı, İslami el yazmalarında da yaygın olarak görülmüştür (Farthing, 2012: 94-95).

Osmanlı sanatı 16. yüzyılda bir yandan Orta Asya ve Timur dönemi üslubu ile beslenmiş bir yandan da Bizans, Venedik ve Balkan sanatlarının etkisi altında kalmıştır. Bu sayede büyük bir sentezi barındırmıştır. Osmanlı halk sanatlarında insan ve hayvan figürlerinden ziyade zengin süslemelere yer verilmiştir. Çinicilik ise Çin porselenlerinin etkisi ile gelişim göstermiştir. İznik çinileri üzerinde bitki ve çiçek motiflerini görmek mümkündür. Kaligrafik ve geometrik formlar ise genellikle mimari yapılarda bulunmaktadır (Farthing, 2012: 194).



**Görsel 1. 24:** Sanatçısı Bilinmiyor, İznik Çini Tabak, 16. yüzyıl Sonu, Çini, 37.5 cm Çapında (Farthing, 2012: 195).

Moğolların İran'ı işgal etmesi ve Bizans'ında Anadolu'ya yayılma gücünün bulunmayışı büyük bir boşluk meydana gelmiştir ve bu sayede birçok Türk boyu Anadolu'ya yerleşmiştir (Hollingsworth, 1989: 295). 14. yüzyılda Osmanlı Anadolu'da hâkim güç olmuştur ve tehdit yaratma olasılığı olan Memlukleri himayesine almış ve Bizans'ı ortadan kaldırmıştır. 1453 yılında İstanbul başkent yapılmıştır. Osmanlı mimari konuda Selçuklu geleneklerini sürdürmüştür. Ayrıca camiye çevrilen Ayasofya'daki Hıristiyan sembelleri kaldırılarak yerine İslami süslemeler konmuştur. İslam dünyası Türk ve Moğol istilalarıyla etnik bir çeşitliliğe sahip olmuştur. Bu da sanata ve edebiyata yansımıştır. Roma ve İslam sanatı kıyaslandığı zaman ise plastik açıdan farklılıklar olduğu göze çarpmaktadır. Roma sanatında zeminden bağımsız şekilde yapılmış heykeller söz konusudur. İslam sanatına bakıldığında ise her formu yüzeye indirgeyen ve

çok renkli bir anlayış hakimdir. Batı'da sanatın temellerinde heykel sanatı varken İslamiyet'te örgü ve dokuma vardır. Aynı zamanda Çin'den de etkilenen İslam sanatı İran'da minyatür alanında önemli gelişmelerin yaşanmasına neden olmuştur. Minyatürde, insan figürü ağırlıklı şekilde kullanılmaktaydı ve genellikle bir bahçe içerisinde çiçekler ve çeşitli hayvanlarla bir arada betimlenmekteydi. Bu minyatürler genellikle masalsi bir hava içerisindedir (Bazin, 2014: 235-237).



**Görsel 1. 25:** Prens Hüma ve Prenses Hümayun Bahçede, İran Minyatürü, Paris (Bazin, 2014: 234).

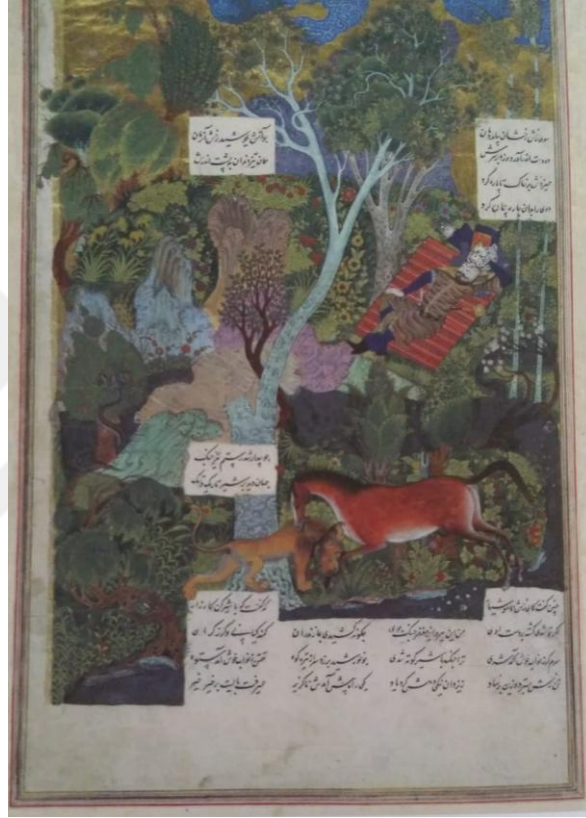
İran minyatür sanatı, İlhanlılar zamanında sarayda bulunan Uygur ressamalarının getirmiş olduğu Uzak Doğu ile Orta Asya resminin etkisi altında kalmıştır. Daha sonra ise Türk ressamları hakim rol oynamıştır (Aslanapa, 1999: 366). İran'da resim sanatının en eski örnekleri İran kökenli ve Zerdüştlüğe inanan Uygur Türklerinde görülmüştür. 3. yüzyıl ile 6. yüzyıl arasında Bamiyan'ın en eski Sasani resimleri daha sonra ise Moğolların egemenliği altına giren İran'daki eserler büyük benzerlikler göstermiştir. Duvar resimleri ve el yazmalarındaki bu benzerlikler İran geleneğinin sürdürüldüğünün göstergesidir. Bunun yanı sıra 12. ve 13. yüzyıl ilk büyük İran minyatürlerinin görüldüğü

Mezopotamya'daki Abbasi okulunda, Arap kültürünün etkisi olduğu görülmüştür. Bu okuldaki çalışmalarda Sami tipinin abartılı bir biçimde belirginleştirilmesi, dramatik kompozisyona eğilim göstermesi, kuru bir üslup, rengin az kullanılması ve Fresk sanatını bildiklerini gösteren kompozisyon kurguları göze çarpmaktadır. Moğol hükümdarlarının egemenliği döneminde minyatür sanatı hızlı bir gelişim göstermiştir. Minyatür sanatı Doğu İran'da ve Moğol istilasından sonra da Mezopotamya'da gelişmiştir. Moğollar aynı zamanda güçlü bir Çin etkisini de beraberinde getirmiştir. Tasvir edilen tipler, giysiler ve manzaraları ile Çin ve Moğol özelliklerini bir arada taşımaktaydı. 1369 ve 1500 yılları arasında Timur döneminin başlamasıyla birlikte ise tasvir edilen şeyler eski İran ve Arap-Abbasi sanatıyla uyumlu bir hal almıştır. Birçok etkileşimin sonucunda doğan minyatür sanatı çok sayıda yöntem ve form ortaya koymuştur. Doğadan yola çıkılarak yapılan hayvan, çiçek ve kır görüntüleri duygusallık ve hayal gücüyle birleştirilmiş ve toplumsal yaşam yansıtılmıştır (Bazin, 2014: 250-251).



**Görsel 1. 26:** Baburname'den Bir Sayfa, 16. yüzyıl Sonları, Babür ve Akbar, İranlı Minyatür Ressamlarını Moğol İmparatorluğu'na Getirterek Yerel Hindu Sanatçıların Yeni Tarzdan Etkilenmelerinde Etkili Olmuşlardır, Yeni Delhi Müzesi (Hollingsworth, 1989: 298).

1500 yılına gelindiğinde, Orta Doğu'nun büyük bölümü iki güç arasında paylaşılmış durumdadır: Başkenti Konstantinapolis (bugünkü İstanbul) olan ve geniş topraklara sahip Osmanlı İmparatorluğu ile Pers topraklarında (bugünkü İran) kurulu Safevi Hanedanlığı. Komşuları Osmanlıların aksine Safevi sanatçıları eserlerinde canlı formları kullanmıştır. İnsanlar ve hayvanlar, Raşh Aslanla Savaşırken Uyuyan Rüstem eserinde de görüldüğü gibi Safevi usulü el yazması minyatürlerin ayırt edici bir özelliği olmuştur. Aynı şekilde, birbirine geçmiş çiçek desenli süslemeler de Safevi sanatında, özellikle de bol miktarda üretilen kumaş ve halılarda kullanılan önemli bir motiftir (Görsel 1.27) (Farthing, 2012: 194).



**Görsel 1. 27:** Sanatçısı Bilinmiyor, Raşh Aslanla Savaşırken Uyuyan Rüstem, 1514, Minyatür El Yazması, 41 x 29 cm. (Farthing, 2012: 194).

Ayrıca 16. yüzyıla ait İran halıları bu dönemin üretilmiş önemli eserleri arasında yer almaktadır. Bu eserlerin örnekleri arasında imzalı Erdebil halısı “Maksud Kaşani” yer almaktadır. İşçiliği ve renk kullanımındaki zenginliği ile bu halı Safevilerin hac mekânı olan Erdebilli Şeyh Safi'nin türbesi için yapılmıştır. İslam sanatının önemli örnekleri arasında yer almaktadır.

Erdebil halısı dünyanın en büyük halılarından biri olup desenlerinin zarafeti, giriftliği, renklerin derinliği, zenginliği ve muazzam ebadı yüzünden Safevilere has dini sanatın başyapıtı olarak nitelendirilebilir. Halının ortasında oval kartuşlarla çevrili yıldız biçimli bir şemse motifi vardır. Halıya dokunan nesnelere, sarkıt kandil çifti motifinde olduğu gibi düz ve iki

boyutludur. Tasarımda, halı yüzeyini en iyi şekilde değerlendirebilmek için perspektiften yararlanılmış olup bu teknik, İslam sanatının karakteristik özelliklerindedir. Halıda turkuaz, gece mavisi, koyu mavi, yeşil ve açık yeşil, krem, sarı, somon rengi, mor ve siyah olmak üzere on farklı renk kullanılmıştır (Farthing, 2012: 195-196).



**Görsel 1. 28:** Erdebil Halısı Maksud Kaşani, 1539-1540, Yün ve İpek, 1050 x 530 cm (Farthing, 2012: 1196-197).

İslam sanatının genel olarak tarihçesinin ve sanata bakış açısının incelendiği bu bölümde ayrıca, İslam sanatında önemli bir yere sahip olan minyatürün tanımına ve malzeme özelliklerine yer verilecektir.

Ortaçağ'da el yazması kitapları süslemek için minyatürler kullanılmıştır. Genel olarak bu çalışmalar suluboya ile yapılmıştır. Minyatür sözcüğü İtalyanca *miniatura* sözcüğünden gelmektedir. Ortaçağ Avrupası'nda el yazması kitapların bölüm başındaki ilk harfine *minium* adı verilmiştir ve bu harfler kurşun tozundan yapılmış kırmızımsı boya ile süslenmiştir. Bu tabir kitapların süslemesinde kullanılan resimler için geçerli olmuştur. Minyatür, geniş anlamıyla el yazmalarındaki metinleri açıklamak amacıyla yapılan resimlerdir. El yazması ressamlığı; Batı'da Antik Çağ'a kadar inerken, Doğuda İslam öncesi dönemlere denk gelmektedir ve Orta Çağ boyunca yaygın bir sanat dalı olmuştur. İslam dünyasında hat sanatıyla birlikte gelişmiş ve 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar egemenliğini sürdürmüştür. İtalyanca kökenli minyatür kelimesinin Türkçe, Farsça ve Arapçada karşılığı bulunmamaktadır. Türkçede minyatüre nakış, yapan kişiye ise nakkaş denmiştir. Nakış kelimesi ayrıca boya ile resim yapmak anlamında kullanılmıştır. Boya ile resim yapanlara nakkaş dendiği gibi, tablo ve insan resmi yapanlara musavvir ya da sebih denmiştir. Manzara ve tezyinat yapanlara ise tarrah denmiştir. Tanzimat

döneminden sonra ise ressam sözcüğü kullanılmıştır (Binark, 1978: 171; Konak, 2015: 228).

Minyatür sanatı perspektif, anatomi, proporsiyon, ışık-gölge gibi resmin temel kurallarını göz ardı eden bir anlayışa sahiptir. Minyatürde toprak boya kullanılmaktadır. Doğal olmayan sentetik boyalar kullanılmamaktadır. Minyatürde boyalar üst üste uygulanmaktadır. Toprak boyalar bir taş üzerinde su ile eritilerek oluşturulmaktadır. Bu boyayı sabitlemek için ise yumurta sarısı kullanılmıştır. Bu şekilde boya yüzeyde daha canlı bir etki bırakması sağlanabilmiştir. Fakat bu yumurtalı boya kuruduktan sonra müdahalede bulunmak mümkün değildir. Yumurtalı boyanın bu kullanım zorluğundan dolayı ilerleyen süreçlerde tutkal kullanılmaya başlanmıştır. Tutkal kullanılarak yapılan boya daha sonra su ile eritilerek müdahalelerde bulunulabilmektedir. Minyatürde fırça olarak ise üç aylık bir kedinin ense tüylerinden faydalandığı bilinmektedir. Kullanılan kâğıt malzemesi genellikle parşömen ya da yumurtalı ahardır. Titiz bir işçilik isteyen minyatüre öncelikle her ayrıntısı düşünülerek çizilmiş eskizler ile başlanmaktadır. Yüzeye aktarılan çizimin boyamasına geçilmeden önce ise daha parlak olması için altın kullanılmaktadır. Daha sonra ise boyamaya başlanmakta ve çok ince bir fırça ile saç-sakal ayrıntıları girilmektedir. Kıyafetlerin kumaş kıvrımları yapıldıktan ve süslemeler yapıldıktan sonra ise arka mekândaki ağaç, çiçek, gibi şeyler yapılarak minyatür tamamlanmaktadır. Ayrıca minyatürde kompozisyon oluşturulurken uyulması gereken kurallar vardır. Figürler birbirini kapatmayacak şekilde konumlandırılmalı ve figürler önem sırasına göre büyüklü küçüklü çizilmelidir. Arka mekânda ise renkle veya boya ile yapılmış herhangi bir perspektif belirtisi yer almamaktadır. İnce işçiliğinde boyama esnasında önemli olduğu bu çalışmalarda ışık-gölge olgusu da aranmamaktadır (Tahir ve Behzad, 1953: 30-32; Binark, 1978: 172-173).

Osmanlı dönemi yapılan minyatürlerin 14. yüzyılda olanları günümüze ulaşmamıştır. Fatih Sultan Mehmet zamanından sonra olanlar ancak günümüze ulaşabilmiştir.

Fatih sarayda nakkaş hane kurmuş ve burada Fatih'in özel kütüphanesi için pek çok kitap yazılmış ve nakkaşlar tarafından minyatürleri yapılmıştır. Bu dönemde sanat akademileri çok güçlenmiştir. Ayrıca Fatih figüratif resme çok önem vermiştir. Kesin olmamakla birlikte Fatih'in portresini yaptığı düşünülen Sinan Bey veya öğrencisi olan Şiblizade Ahmet bu portrede sol elinde mendil tutan, sağ elinde ise gül koklayan şekilde tasvir edilmiştir. İfadeci tasvir özellikleri ve betimlemeci çabalar dönemin İtalyan Rönesans'ının izlerini taşımaktadır. Gerçekçi yüz ifadesi ve açık-koyu renk tonlamalarıyla hacimsel bir

etki bırakmaktadır. Batı ile sanatsal olarak yoğun ilişkilerin olduğu bu dönemden ne yazık ki minyatürlü yazma günümüze ulaşmamıştır. Bu nedenle Türk resminde hem doğuyla hem de batıyla olan ilişkilerin etkisiyle karakteristik örneklerin oluşabileceği bir dönem olma ihtimali vardır (Görsel 1.27) , (Binark, 1978: 176-177; Başkan, 2014: 129).



**Görsel 1. 29:** Şiblizâde Ahmet tarafından 1480 yılı dolaylarında yapıldığı düşünülen Sultan II. Mehmet Portresi, Kağıt üzerine renkli opak pigmentli boya, 39x27 cm. Topkapı Sarayı Müzesi H. 2153 s. 10a, İstanbul. <https://www.uludagsozluk.com/k/g%C3%BCI-koklayan-fatih-sultan-mehmet-portresi/> Erişim Tarihi: 08.04.2020

15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başı Osmanlı resmini büyük oranda etkileyen bir resim koleksiyonu vardır. Bu koleksiyon Topkapı Sarayı Müzesinde “Fatih Albümü” olarak bilinmektedir. Bu albümün kaynağı tam olarak bilinmemektedir ve birçok sanatçının isminin bulunmasının yanı sıra ağırlıklı orak Muhammed Siyah Kalem (Mehmet Siyah Kalem) ismi vardır. Bu resimlerin İstanbul’da yapılmadığı açıktır. Ağırlıklı olarak Budist coğrafyaya komşu Türkmenistan’ın en doğu ucundan Tebriz’e kadar olan geniş Türk kültür coğrafyasında resimlenmiş olma olasılığı vardır (Başkan, 2014: 131; Aslanapa, 1999: 368).

Muhammed Siyah Kalem'in resimlerindeki önemli özelliklerin başında kompozisyon kurgusu gelmektedir. Sanatçının resimlerinde figürler yüzeye yan yana ya da karşılıklı paralel dizilmiş durumdadır. Bir nevi Budist resimlerdeki tomar düzeninde döndürerek bakılmaya müsait şekilde konumlandırılmışlardır. Siyah Kalem genel itibari ile İran'dansa Orta Asya özellikleri taşıyan bir sanatçı olarak görülmüştür. Sanatçının resimlerine genel olarak gri ve kahverengi tonları hakimdir. Az renk kullanılmış çizgisel bir üslubu vardır. Desen havasında olan bu albümdeki resimler adeta kıvrılarak, bükülerek oluşturulmuştur. Bu eğilip bükülmeler insan ve hayvan yüzlerindeki ifadelerle birleşince mizahi bir anlatım meydana gelmektedir. Bu çalışmalar Türk resminin konumunun ve sanatta bakışınım anlaşılması bakımından önemlidir (Başkan, 2014: 133).



**Görsel 1. 30:** Muhammed Siyah Kalem, Göçebe Ailesi 14. Yüzyıl, Orta Asya, Kağıt Üzerine Opak Pigmentli Renkli Boya, 13.8x24.5 cm. Topkapı Sarayı Müzesi, h. 2153 s. 23b, İstanbul. <https://www.tarihlisanat.com/mehmet-siyah-kalem/> Erişim Tarihi: 09.04.2020

Muhammed Siyah Kalem'in "Sohbet" (Gösel 1.31.) isimli çalışmasına bakıldığında genel olarak Türkistan kökenli olduğunu düşündürmekte ve 15. yüzyıl başı olarak tarihlendirilmektedir. Sohbet isimli çalışmada yan yana üç figür görülmektedir. Arka mekânda ise boş bir alan vardır. Sağdaki figür, sağ elini çenesine koymuş şekilde görülmektedir. Ortada siyah tenli bir figür görülmekte ve ağzında bir nesne vardır. Soldaki figür ise ayakta durmakta ve bir asa tutmaktadır. Ortadaki ve sağdaki figürün sohbetine soldaki figürün dahil olduğu görülmektedir. Figürler izleyiciyle bağ kurmamakta kendi aralarında konuşmaktadırlar (Eroğlu, 2014:184).



**Görsel 1. 31:** Muhammed Siyah Kalem Minyatürü, 15.Yüzyıl Başı, 20x36 cm.  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Mehmed\\_Siyah\\_Kalem#/media/Dosya:Siyah\\_Qalem.\\_Conversatio\\_n.\\_XV\\_cent\\_Topkapi.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mehmed_Siyah_Kalem#/media/Dosya:Siyah_Qalem._Conversatio_n._XV_cent_Topkapi.jpg) Erişim Tarihi: 09.04.2020

## İKİNCİ BÖLÜM

### 1950 ÖNCESİ VE SONRASI DÖNEMLERDE TÜRK RESİM SANATI

#### 2.1. TÜRK RESİM SANATINDA PENTÜR

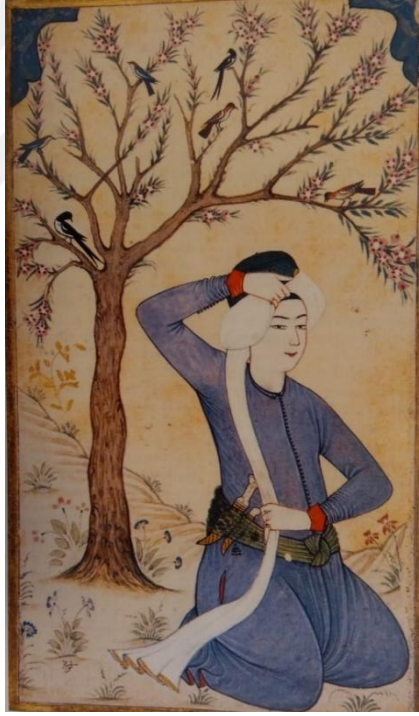
Geçmişten günümüze varlığını sürdüren Türk resim sanatı, geçmişte bugün bildiğimiz sanat anlayışına sahip değildi. Türk sanatını fazlasıyla etkileyen ve model olan Batı Sanatı, temelde Türk sanatından tarihsel süreç olarak ayrılır. Sanatsal gelişim süreçleri her iki toplumda da kendi içinde çelişkiler ve çeşitli kırılma noktaları içerir.

Batı Sanatı Hıristiyanlık inancına dayanmakta ve ondan beslenmektedir. Kilise duvarlarına ve camlarına yapmış oldukları freskolar, vitraylar ve İncil'den yola çıkarak yapmış oldukları resimler sadece estetik kaygılarla yapılmamıştır. Aynı zamanda okuma yazma bilmeyen insanlara görsel bir yolla, dinlerini aktarmak istemişlerdir. Bu nedenle görsel dil Hıristiyanlık inancında önemli bir anlatım aracıdır. Buda Batı'da resim sanatının temellerinin atılmasına ve gittikçe yaygınlaşmasına neden olmuştur. Batı Sanatında sanat bu şekilde gelişme gösterirken, Türk resim sanatı tam tersi yönde gelişmiştir. İşlenen konular edebiyat, tarih ve dinsel konularla sınırlı kalmış mimari dışında sanata çok önem verilmemiştir. Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra, kesin bir kısıtlama olmamasına karşın M.S. 10. yüzyıldan itibaren "tasvir yasağı" denilen anlayış yaygınlaşmıştır. Bu anlayış sanatta canlı varlıkların resmedilmesini uzun yıllar yasaklamış ve resim sanatının gelişimini de olumsuz yönde etkilemiştir.

Anadolu'da sanat anlayışı daha çok dinsel sınırlamalar içerisinde cami, kümbet, kervansaray, han, kale ve mezar taşları gibi mimari yapılar üzerine yapılan alçak ve yüksek kabartmalar olarak gelişmiştir. Bunlar üzerindeki şekiller soyut, geometrik özelliklere sahiptir. Soyut- geometrik süslemeler Anadolu'daki Türk sanatının temelini oluşturmuştur. Anadolu'nun çeşitli yörelerindeki sanatsal özelliklere sahip yapılar üzerinde figüratif ve kaligrafik soyut süslemelere rastlanır. Plastik niteliklere sahip bu biçimlere genellikle mezar taşlarında rastlanır. Mezar taşlarında kullanılan kavuk biçimleri, yeniçeri külahları veya fes gibi şeyler ölen kişinin bulunduğu statü hakkında bilgi verir. Toplumdaki konumunu, cinsiyetini ve mesleğini belirtir. Taş kitabeler ve kabartmaların yanı sıra çeşme, havuz fiskiyelerinde de kullanılır. 19.yüzyılda yabancı sanatçıların veya Balkan ailelerinin yaptırdığı saray, köşk gibi mimari eserlerin

bahçelerini süslemek için Avrupa'dan aslan, boğa, geyik gibi hayvan heykelleri getirilmiş, geleneksel Osmanlı taş işçiliği doğal bir değişim sürecine girmiştir (Ersoy, 1998:12).

Türk resminin kökeni Türk İslam geleneğine dayanır ve kitap ressamlığından gelir. Minyatür sanatında, Fatih Sultan Mehmet (1421-1481) zamanından başlayarak 18. yüzyıl sonuna kadar eser vermiştir. 18. yüzyılda Osmanlı sarayında pentür resminin yaygınlık kazanmaya başladığı dönemdir. Batı tarzı resim anlayışının yaygınlaşması ise 19. yüzyılın başlarına denk gelmektedir. Bu Batı tarzı sanat anlayışına geçiş ise bir anda olmamıştır. İlk olarak Levni'nin minyatürlerinde karşımıza çıkmıştır. Belli bir süreçte ve çeşitli denemeler sonucunda olgunlaşmaya başlamıştır. Bu süreci etkileyen en önemli şeylerden biriside matbaanın kurulmasıyla birlikte el yazması kitapların yerini baskı kitapların almış olmasıdır (Başkan,1991:1).



**Görsel 2.1:** Levni, Sarığını Çözen Genç Erkek. (Ersoy, 1998).

18. yüzyıl Osmanlı resminde, tıpkı başka alanlarda olduğu gibi, Doğu ve Batı ikileminin yerleştiği dönemdir. Bu ikilem Osmanlı Türk resminin çelişkili dönemlerini yansıtır. 19. ve 20. yüzyıldaki başkalarında oluşmaya başlayan yeni sanat anlayışının ve eski geleneksel yanılığının da geride kaldığının habercisidir. Türk sanatı 19. yüzyıl ilk yarısı içinde yerini, Avrupa anlayışında resme bırakmıştır. Bununla birlikte, resim sanatı

bu dönemde, saray çevresinde, resim meraklısı padişahların güvencesinde varlığını ve gelişmesini sürdürmeye başlamıştır (Renda - Erol: 83).

18. yüzyılın ikinci yarısında yapılan padişah, devlet büyüklerinin portreleri ve kıyafet albümleri minyatürden çok, teknik bakımından Batı resim sanatı anlayışına yaklaşmıştır. Minyatürden, geleneksel resim sanatımızdan, pentüre geçişin toplumsal yapı bakımından çok yönlü değişimlerin bir sonucu olarak gerçekleştiğini göz ardı etmemek gerekir. Batı ile kurulan yakın ilişkiler kültürel değişimin hızlanmasında önemli bir etkidir (Olcay, 2013:20).

Batı'dan alınan yeni anlayışlar ışığında, manzaralar, sepet ve saksı içinde çiçek ve meyvelerden oluşan natüremortlar yapılmaya başlanmıştır. Geometrik bölmeler madalyonlar içene yerleştirilmiş manzara kompozisyonları, Kız Kulesi, Göksu Kalamış Koyu, Boğaz ve yelkenliler gibi yeni konularla çeşitlilik kazanmıştır. Bunların yanı sıra av sahneleri ve av hayvanları, avcı figürleri birçok duvar resmine konu olmuştur. Bütün bu kompozisyonlar teknik ve üslup bakımından Batı resminin örnekleri olarak değerlendirilebilir. Ancak, ülkemizde 19.yüzyıl sonuna dek figürlü kompozisyonlara pek rastlanmaz. (Ersoy, 1998:12).

Türk resminin alt sınırı 19. yüzyıl sonlarına yerleştirilmelidir. Çünkü ilk kez Batı anlayışında tuval resminin gerçekleştirildiği dönemlerdir. Ülkemizde yeni bir sanat anlayışının yerleşmesi de belirli bir süreç içerisinde çeşitli denemelerden sonra gerçekleşmiştir. Hiçbir toplumda sanatsal yapı etkenler ne olursa olsun bir anda değişmemiştir. Biçimsel yönden değişse bile özünde geçmişin kültür birikiminin izlerini taşımıştır. Türklerde, daha çok siyasal ve ekonomik koşulların baskısıyla dıştan alınan ve aslında topluma yabancı olan bir sanat anlayışının özümlemesi bir anda olmamıştır, uzunca bir deneme sürecinden sonra gerçekleşmiştir (Renda - Erol: 19).

Fatih Döneminde başlayan Batı Sanatına ilgi, daha sonrada toplum içerisinde değil devletin yönetici kadrosu içinde yaygınlık göstermiştir. 18 ve 19. yüzyıl içerisinde açılan askeri okullarda dönemin koşullarına paralel olarak doğan bir süreç içerisinde açılmıştır. Osmanlı toprakları ve başkent İstanbul'da yabancı kökenlilerle azınlık sanatçılarının mimarlık ve resim alanındaki özellikle orduyu modernleştirme çabaları, Batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulmasını neden olmuştur. Mühendishane-i Berri-i Hümayun adını taşıyan askeri okulda, daha çok askeri amaçlarla

yeni resim teknikleri öğretilmeye başlanmış, böylece Batı perspektif kuralları ile nesneyi iki boyutlu yüzey üzerinde modle ederek göstermeye yarayan ışık-gölge uygulaması gibi kurallar resim eğitiminin programı içine girmiştir (Tansuğ,2008:52; Kayserili, 2001:29). 1773 yılında Mühendishane-i Bahri-i Hümayun'un açılmıştır. 1795 yılında Türk resim sanatının temelleri Mühendishane-i Berri-i Hümayunun açılmasıyla atılmıştır. Bu okullar Batı tarında açılan ilkokullardır. Daha sonra Mekteb-i Tıbbiye ve Mekteb-i Hayriye olarak eğitim hayatına deva etmişlerdir (Başkan, 2014:218).

19. yüzyıl içinde sanat alanında büyük etkinlik payı olan asker ressamlar üzerinde özellikle ve önemle durulmasının nedeni cumhuriyet rejimine yönelen Türk Devlet yönetiminin siyasal programlarında askerlerin oynadığı kesin roldür. Asker ressamlar bu yeni siyasal bilinçlenmenin kültür ve sanat alanına yansıyan hedef ve amaçlarını temsil etmektedirler. Osmanlı imparatorluğunun çağdaş bir Türkiye Cumhuriyeti devletine dönüşme süreci içinde, askerlerin resim sanatını yeni yöntemlerle ve ısrarla geliştirme çabaları, dünyada eşine rastlanmayan bir olguyla gerçekleştirmiştir. 19. yüzyılın ilk yarısında başlayan asker ressamlar hareketi, 18. yüzyıl başlarından bu yana Batı ile ilişkiler kurulan saray çevrelerinde de desteklenmiştir (Tansuğ, 2008:55).



**Görsel 2.2:**Ferik İbrahim Paşa, Surlar İstanbul, Tuval üzeri yağlı boya.

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-f/ferik-ibrahim-pasa/ferik-ibrahim-pasa-surlar-istanbul-8277/> Erişim Tarihi: 26.11.2019

1829 yılının ardından 1834-1835 yıllarında Batı'ya resim eğitimine ilk kez askeri okul öğrencileri gönderilmiştir. Viyana, Berlin, Paris ve Londra'ya iki yılda on iki kişi gönderilmiştir. Bu sanatçılardan bazıları İbrahim Paşa, Tevfik Paşadır. 1861'de Paris'e gönderilen öğrenciler arasından, Süleyman Bey ve Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) da vardır (Tansuğ.2008:54). Şeker Ahmet etkin olduğu bu dönemler içerisinde önemli bir sanatsal etki yaratmış ve Türk toplumunun pentür ile tanışmasını sağlamıştır. 1883'te Sanayi-i Nefise mektebi açılana kadar sanatsal faaliyet olarak Şeker Ahmet Paşa'nın organize ettiği sergilerin var olduğu bilinmektedir. Bunun dışında da yine ilk pentür çalışmaları olarak bazı askeri ve sivil okullarda kısmen okul içi sergilerin düzenlendiği bilinmektedir (Başkan, 2014: 226).



**Görsel 2. 3:** Şeker Ahmet Paşa, Ormanın Işığı, 1887, Tuval Üzerine Yağlıboya.  
<https://www.sanatla-art.com/turk-ressamlar-dizisi-seker-ahmet-pasa/> Erişim Tarihi: 26.11.2019

Şeker Ahmet Paşa'nın çeşitli peyzajları da bulunmaktadır. Bu peyzajında, ünlü orman tablolarında izlerine rastlanan gizemli bir mekân derinliğinin perspektif yönden irdelenmesi, resmin özgün atmosferini bütünleyen doku ayrıntılarıyla dikkat çekmektedir. Paleti ve fırçasıyla Batı resim tekniğine sahip çıkmanın bir simgesi olan Şeker Ahmet Paşa'nın kendi portresi ise, figür alanında o dönemde yapılan en iyi örneklerdendir (Tansuğ 2008:57).



**Görsel 2. 4:** Şeker Ahmet Paşa, Otoportre. <https://www.sanatla-art.com/turk-ressamlar-dizisi-seker-ahmet-pasa/> Erişim Tarihi: 26.11.2019

Hüseyin Zekai Paşa'nın naif üslubu vardır. Çizgisel ayrıntılarla pentür düzeyini oluşturmaya çalışmıştır. Farklı teknikleri bir arada kullandığı Üsküdar manzarası, sanatçının oldukça geç bir dönemde ulaşmayı başardığı bir sonuç olarak görünmektedir (Tansuğ 2008:57).



**Görsel 2. 5:** Hüseyin Zekai Paşa, Üsküdar'dan, 1918, T.Ü.Y.B. 93 x 106 cm.

<https://twitter.com/oart7218/status/957494951167709184> Erişim Tarihi: 26.11.2019

Askeri amaçla açılan okullara resim derslerinin konması ve resme yetenekli gençlerin yaşamları boyunca subaylık mesleğinin yanı sıra resim yapmaları dünyanın hiçbir yerinde örneği olamayan bir olaydır. Bir elinde silah, bir elinde fırça olan bir asker ressamlar kuşağı yetişmiştir. Batı anlayışında resmin yaygınlaşması ve benimsenmesinde bu kuşağın çok önemli rolü vardır. Asker ressamlar kuşağının içinde yer alan bazı isimler; Hoca Ali Rıza, Hafız İbrahim, İsmail Hakkı, Ahmet Ziya Akbulut, Sami Yetik, Süleyman Seyyid'dir. 1883 yılında Osman Hamdi tarafından Sanayi-i Nefise Mektebi kuruluncaya kadar resim sanatımızın Askeri okullardan yetişen ressam subaylarımızın çalışmalarından ibaret kalmıştır. 1883'den itibaren resim öğrenimi sivillerin eline geçmiş ve gelişebilmek için yeni bir zemin bulmuştur. Osman Hamdi ile ondan önce Avrupa'ya gönderilen asker ressamların çalışmaları incelendiğinde resimlerinin klasik Fransız resminde çok etkilendiği ve teknik bir işçilikten, sınırlı bilgi ve beceriden öteye gitmedikleri görülür (Ersoy, 1998:14).



**Görsel 2.6:** Ahmet Ziya Akbulut, Lehimci, 1918, T.Ü.Y.B. 80.5 x 99.5 cm.

[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37-l=1-modPainters\\_artistDetailID=244](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37-l=1-modPainters_artistDetailID=244)

Erişim Tarihi: 27.11.2019

Geleneksel resim anlayışından Batı tarzı tuval resmine geçişte birinci ve ikinci kuşak asker ressamların önemi büyüktür. Bu ressamlar arasında yer alan bazı kişiler: Ferih İbrahim Paşa, Hüsnü Yusuf, Eyüplü Cemal Halil Paşa'dır. Askeri okullardan yetişen sanatçılar 20. yüzyılın ilk çeyreğinde de etkin roller oynamışlardır. Asker ressamlar, Osmanlı toprakları içinde gezdikleri yörelerin desen ve suluboya resimlerini yapmışlardır. Asker ressamların yapmış oldukları bu çalışmalar tam bir belge niteliğindedir. Türkiye'de askeri gelenekler, bilim ve teknoloji alanında geri kalmışlığını tamamlamaya çalışmıştır (Tansuğ.2008: 61-63).

1868'de Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi), 1873'de Darüşsafaka Lisesi yeni kuşakları yetiştirmek üzere açılan okullardır. Bu okulların eğitim programlarına da başlangıçta veya kısa zaman içinde resim dersleri girmiştir. Öncelikli amacın askeri okullarda olduğu gibi eğitime katkı sağlamak olduğu bilinmekle beraber, bu dersler kısa zamanda öğrenciler arasında resim tekniklerin öğrenilmesi, resim sanatının tanınması ve sevilmesi sonuçlarını doğurmuştur. Askeri ve sivil okullardan mezun olan gençler ileriki yaşamlarında batı tarzı resim anlayışının toplumda tanıtılması ve yaygınlaştırılması için gerekli olan altyapıyı oluşturmuşlar, bir kısmı da ilk asker ve sivil Türk ressamları olarak tanınmışlardır. Ancak toplumun genel eğilimi doğrultusunda resim sanatının tüm okulların ders programında hemen yer almadığı ve resimle ilgilenen öğrencilerin bazen tepkiyle de karşılandığı bilinmektedir (Olcay, 2013 :32).

### 2.1.1. Sanayi-i Nefise Mektebi

1 Mart 1883'de Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünde açılmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğretim veren hocalar arasında Osman Hamdi Bey dışında, Leonardo de Mango (1843-1930), Philippe Bello (1831-1911) Salvatore Valeri (1856-1946) gibi İtalyan Oryantalistlerde vardır (Olçay, 2013:32).

19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı sanat ve kültür alanında önemli çalışmaları olan Osman Hamdi Bey'in babası sadrazam İbrahim Ethem Paşadır. 1857'de Paris'e hukuk öğrenimine gönderilmiş olan sanatçı, bir yandan da Boulanger ile Jean-Léon Gérôme'ın atölyelerine sanat eğitimi almayı sürdürmüştür (Tansuğ,2008:55).

Osman Hamdi Bey'in güçlü bir tekniği ve hikâyeci bir anlatım tarzı vardır. Osmanlı'nın toplum yaşantısını yansıtmış ve Oryantalizm 'in temsilcisi olmuştur. Fakat sanatçının resimlerinde Batılı oryantalist tavra aykırı birçok öge vardır. Batı'nın resimlerinde sıkça kullandığı şehvet, dehşet, çarşı, pazar gibi şeylere Osman Hamdi Bey'in resimlerinde rastlanmaz. Çalışmalarında Batı'nın aksine kadını aşağılamamış, yüceltmıştır (Kuban,2012: 206; Duben, 2007: 41).

Osman Hamdi Bey çalışmalarında fotoğraf kullanmıştır. Bu nedenle kimi eleştirmenler onun çalışmalarını empresyonizme uzak bulmaktadır. Fakat Batı sanatında fotoğraf Rönesans döneminden beri kullanılmaktadır. Empresyonist ressamlarında birçoğu fotoğraf kullanmışlardır. Ancak bunun esas sebebi Batı'da başlamış alan sanat akımlarının Batı coğrafyası dışında şekillenmesini ve uzamlarını görmemek Oryantalizmde vardır (Güner, 2014: 51-52).

İslam dininin figüratif sanatı günah saymasından dolayı birçok sanatçı çekimser kalmıştır. Fakat Osman Hamdi Bey çekimserlik göstermeyerek figür resminin en baskın örneklerini göstermiştir. “Rahle Önünde Kız” (Resim 2.7 ) resmi geleneksel inançlara, örf ve adetlere bir başkaldırıdır denilebilir. Sanatçının figürleri anıtsal boyuttadır. Osman Hamdi Bey gerçekliğe yakın ve ayrıntıcı bir şekilde figürleri ele almıştır. Fotoğraftan faydalanarak yaptığı resimlerinde gerçekçi üslubu ile derinin kırışıklığını, tenin dokusunu, tahtaların oymalarını, satenin hışırtısını izleyiciye hissettirmiştir. Bunların yanı sıra figürün anatomik yapısını, mekândaki mimari yapıları çizgisel perspektif kullanarak resimlerine aktarmıştır. Osman Hamdi Bey'in resimlerinde görülen İslami

öğeler, camiler, Kuran okuyan insanlar ezik bir şekilde tasvir edilmemiştir (Duben, 2007: 36-37).



**Görsel 2.7:** Osman Hamdi, Rahle Önünde Kız, 1980, Tuval Üzerine Yağlıboya.

<https://www.ntv.com.tr/sanat/osman-hamdi-beyin-kuran-okuyan-kiz-tablosu-rekor-fiyata-satildi,qkEKnMvsaEygy13rJ5aUpQ> Erişim Tarihi: 24.11.2019

Sanayi-i Nefise Mekteb-i, Türk sanatının daha bilinçli ve tutarlı bir yol izlemeye başladığının göstergesidir. Bu mektebin açılması eğitim düzeyinin akademik bir disiplinle verilmeye başlanması açısından önemlidir. Figür ve portre sorunları üzerinde durulmuştur. İlerleyen süreçlerde adı Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiştir. Daha sonra ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi adını almıştır (Kayserili, 2001:30).

Osman Hamdi Bey'in Sanayii Nefise Mektebi Ali'sini kurmasından sonra, asker ressamı arasında Sami Yetik, Ruhi, Hikmet Onat ve Ali Sami Boyar Avrupa'da resim eğitimi görmüşlerdir. Avrupa'ya öğrenime giden sanatçılar Fransız empresyonistlerin etkisinde kalmışlardır. Sanayii Nefise'den Paris'te eğitime gönderilen Galip ve İbrahim Çallı 'dan başka, özel imkânlarla Batı'da resim öğrenimine giden Namık İsmail, Avni Lifij ve Nazmi Ziya gibi yetenekli sanatçılar 1914'de I. Dünya Savaşı'nın patlaması üzerine yurda dönmüşlerdir. Bu sanatçı grubu, Cormon ve M. Bachet atölyelerinin klâsik eğitim disiplini içinde çalışmışlar. Fakat Monet, Sisley, Pissarro gibi klâsik eğitim sınırlarını aşan büyük empresyonist sanatçıların etkilerini benimsemekten uzak kalmamışlardır. Cumhuriyetin ilanından sonra Sanayii Nefise'nin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüşmesiyle Batı'ya öğrenci gönderme programı 1980'li yıllara kadar sürmüştür (Tansuğ.2008:55).

### 2.1.2. 1914 Kuşığı

1914 kuşığına, Çallı Kuşığı ve ya Türk izlenimciler diyenlerde vardır. 1910 yılında Sanayi-i Nefise mektebinden mezun olan bazı sanatçılar Avrupa'ya sanat eğitimine gönderilmişlerdir. Fakat I. Dünya Savaşının patlak vermesi sonucu Paris'ten geri dönmek zorunda kalmışlardır ve Türk sanatında yeni bir dönemin başlamasını sağlamışlardır. Bu kuşığı oluşturan sanatçılar Arasında İbrahim Çallı, Mehmet Sami Yetik, Nazmi Ziya Güran, H. Avni Lifij, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar vardır. Renkçi sanat anlayışı ile İbrahim Çallı grubun öncüsü olmuştur. Bu dönem sanatçılar genel olarak izlenimcilikten etkilenmişlerdir ve Türk sanatında köklü değişimlerin temelini oluşturmak istemişlerdir. Peyzaj, natürmort, portre ve nü çeşitlendirmeleriyle konularının birdenbire ortaya çıkan spontane fırça vuruşlarıyla şekillenen boya zevkinin gelişmesi Türk resim sanatında önemli bir aşama olmuştur (Kayserili, 2001:31; Ersoy, 1998:14).



**Görsel 2. 8:** İbrahim Çallı, Hasane Cimcoz Portresi. <http://www.leblebitozu.com/unlu-turk-ressam-ibrahim-callinin-15-onemli-tablosu/> Erişim Tarihi: 19.04.2020

Çallı Kuşağı, kesin çizgili perspektifli nesne biçimlendirmesinden, soyut resimsel bir dil olan fırça tuşlu anlatım biçimine yönelmiştir. Çallı Kuşağı sanatçıları doğa karşısında edinilen izlenimleri resimsel olarak yansıtmışlardır. Katı perspektifli klasik anlayışın yerini alan bu tür etkileri oldukça uzun sürmüş, bugün bile geniş halk kitlelerinin en çok beğendiği ve benimsediği üslup olma özelliğini korumuştur. Çallı kuşağının sanatçıları, Sanayi-i Nefise'ye hoca olduktan sonra okuldaki yabancı hocalar egemenliğini yitirmiştir. Çallı kuşağının Sanayi-i Nefise'de ilk hocalıkları sırasında yetiştirdiği ve Avrupa'ya gönderdiği bir grup sanatçı, Cumhuriyetin ilk yıllarında Avrupa'da hâkim olan Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm gibi çağdaş akımların benimseyerek Atatürk'ün çağdaşlaşma politikasına uygun olarak bu akımları yurda taşımış ve uygulamışlardır. Böylece daha önce yalnızca izlenimciliğin egemen olduğu sanat ortamına birden fazla yeni akım katılarak sanat yaşamı zenginleşmiştir. Türk resminde çağdaş sanatın oluşumunu sağlayan ressamlar Batı'dan öğrendikleri, uyguladıkları ve yurda taşıdıkları çeşitli sanat akımları ile bu oluşumu gerçekleştirmişlerdir (Ersoy, 1998:15-16).

Yaptıkları çalışmalarda doğadan yola çıkarak ve küçük ayrıntılara dikkat ederek canlı renklerle boyamışlardır. Bir önceki kuşağın titizlikle ve ince fırçalarla yapmış oldukları çalışmaların aksine daha büyük fırçalar kullanmışlardır. Manzara resminde de eski akademik sınırlarında kurtularak daha nesnel sonuçlara ulaşabilmişlerdir (Başkan, 2014: 246).

### **2.1.3. Müstakiller**

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise sanat geleneksel İslam-Osmanlı sanatına dayanmamaktadır. Cumhuriyetin getirmiş olduğu ulus egemenliği anlayışı sanata da yansımıştır. Türk sanatını Çağdaş Batı Sanatı düzeyine getirmek hedeflenmiştir. Bu da Türk toplumunun çağdaş Batı uygarlığı düzeyinde bir yere getirmek amacını taşır. Bunu gerçekleştirmek için bir yandan gelenekçilikle uğraşmak diğer yandan da bu yeni yola dönüşü gerçekleştirmek gerekir. Bu devrimsel değişim tarihsel sürecin getirmiş olduğu bir zorunluluktur.

Çallı kuşağının izlenimci tavrının dışında yeni üslupsal arayışlar içinde olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 1929-1940 yılları arasında faaliyet göstermiştir. Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi tarafından kurulmuştur. Alman anlatımcı ve

inşacı resimden etkilenmişlerdir. Bir önceki kuşağın renkçi anlayışının aksine Müstakiller resmin çizgisel yapısına, konstrüksiyonuna, hacimsel kuruluşuna önem vermişlerdir. Buda Türkiye’de yeni bir anlayışın oluşmasına öncülük etmiştir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin üyeleri aynı üslupsal anlayışa sahip değillerdir hatta üyeler arasında birbirine ters düşenler bile vardır diyebiliriz. Hemen hepsi farklı eğilimde ve anlayışta olan sanatçılar, genel olarak portre, peyzaj, natüremort gibi temaları işlemişlerdir. Realizmden, Ekspresyonizme, Kübizmden, Konstrüktivizme gibi akımların Türkiye’deki uygulayıcıları olmuşlardır. Cumhuriyet döneminin de ilk sanatçı topluluğudur. Fakat bu topluluk kısa sürede dağılmıştır. Birliğin kurulmasında öncülük eden sanatçılardan olan Muhittin Sebati ve Hale Asaf’ın erken vefatları üzerine Müstakiller çok fazla bir arada kalamamış ve dağılmıştır. Bu ilerleyen süreçlerde sanat hayatlarında yeni yollar bulmalarına engel olmamıştır (Kayserili, 2001: 32; Renda - Erol, 1980: 25).



**Görsel 2. 9:** Zeki Kocamemi, Mekkare Eraleri, 1935, T.Ü.Y.B. 123.5 x 195.5 cm.

İstanbul Resim Heykel Müzesi. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeki\\_Kocamemi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeki_Kocamemi) Erişim Tarihi: 19.04.2020

Hale Asaf, İnas Sanayi-i Nefise Mektebinde bir süre eğitim gördükten sonra, yurt dışına giderek orada Lhote’nin ilk Türk öğrencisi olmuştur. Aynı zamanda Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin tek kadın ressamıdır. Sanatçı, ilk dönemlerinde Kübizm etkisi altında kalmıştır. Lhote’un geometrik, ritmik resim tekniğini kendine özgü bir konu anlayışı ile yorumlamıştır. Yapmış olduğu portrelerden de renklerle biçimsel

formlarla kendini iyi bir şekilde ifade etmiştir. Geniş fırça darbeleri ve lirik tavrı ile göze çarpmıştır (Eşkinat, 2011-2012:106).

Otoportre adlı resimde (Görsel 2.10) renk kullanımı ve teknik olarak Lhote etkisinin görüldüğü çalışmalarına örnektir. Bu resim aynı zamanda Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri arasındaki kadın figürünün farklılıklarını ortaya koymaktadır. Bu dönemde, modern kadın resimleri yapılırken genellikle kadının dişiliği arka plana atılır, zarafet ve inceliği ön plana çıkarılmaya çalışılırdı. Hale Asaf'ın otoportresin de kıyafeti, duruşu ve ciddiyetiyle bize benzer şekilde Batılı, çağdaş, ağırbaşlı bir kadın imgesi sunmaktadır. (Eşkinat, 2011-2012:106; Berk, 1973:48).



**Görsel 2. 10:** Hale Asaf, Otoportre. <https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-a-unlu-sanatcilarin-hayati/hale-asaf-hayati-ve-eserleri/> Erişim

Tarihi: 19.04.2020

Türkiye’de çeşitli sanat gruplarının oluşturulmasındaki en büyük etkenlerden biri, köklü bir sanat geçmişinin olamayışıdır. Bunun yanı sıra halkın sanattan anlamayışı ve bu nedenle de sanat yapıtlarında anlatılmak isteneni görmeyişi etkilidir. Yapıtların sergilenebileceği sergi salonları ve galerilerin bulunmayışı da bir başka etkindir. Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin girişimleri ile başlayan Resim-Heykel sergileri ile ilk kez 1916 yılında Galatasaray Lisesi’nin resim atölyesinde öğretim yapılmayan yaz aylarında açılmış ve İstanbul’ un sanat yaşamına renk katan çok önemli bir etkinlik olarak

sürmüştür. 1914 kuşağı sanatçıları olarak bilinen bir grup ressam ve onların Sanayi-i Nefise’de öğrencileri olan gençlerle birlikte düzenledikleri bu sergiler 1927 yılına dek her yıl tekrarlanmıştır. Türk resmine Empresyonist üslubu getirmiş olan İbrahim Çallı, Nazmı Ziya, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Avni Lifii gibi sanatçıların ardından 1923 yılında sanat öğrenimlerini yeni bitiren bazı genç ressamlar bir araya gelerek sergiler açmak istemişler ve “Yeni Resim Cemiyeti’ni” kurulmuşlardır. Bu gençlerden başlıcaları Şeref Akdik, Refik Epikman, Elif Naci, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Saim Özeren’dir (Ersoy, 1998:24).

#### **2.1.4. D Grubu**

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneğinin dağılmasından sonra 1933 yılında “D Grubu” kurulmuştur. 20. yüzyılın başlarından itibaren Batı’da resim alanında yeni görüşler, teknikler ve farklı eğilimler görülmeye başlanmıştır. D Grubu; Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu tarafından kurulmuş 1933 yılında Narmanlı Han’ında şarapçı dükkânında açtıkları ilk sergilerinden, 1947 yılındaki son sergilerine kadar her yıl düzenli olarak sergi yapmışlardır. Dönem itibariyle grup halinde etkinlikler düzenlemek daha yaygındır. Bireysel sergi açma eğimleri 1950’lerle birlikte yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu gruba daha sonraları Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Halil Dikmen, Eşref Üren, Sabri Berkel ve Zeki Kocamemi gibi sanatçılar eklenmiştir (Ersoy, 1998:25).



**Görsel 2. 11:** Cemal Tollu, Toprak Ana, 1956, T.Ü.Y.B., 130x95 cm. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Ve Müzesi Koleksiyonu. <https://www.sanatinyolculugu.com/turkiyenin-picassosu-cemal-tollu/> Erişim Tarihi: 25.11.2019

Grubun adının D Grubu olmasının sebebi ise Nurullah Berk'in önerisi ile şimdiye kadar kurulan üç gruptan sonra dördüncü grup olması ve "D" harfinin alfabenin dördüncü harfi olmasından kaynaklanmaktadır. Abidin Dino tarafından da D Grubu "Türk Avangardı" olarak adlandırılmıştır. Kübizm akımını Cumhuriyetin sanatı olarak tanımlamışlardır. Empresyonist tarzı reddederek kübist ve konstrüktivist anlayışta biçimleri bozarak çalışmışlardır. Önceki grupların aksine sanatı halk ile tanıştırmayı ve halkı sanat konusunda bilinçlendirme gibi bir vizyonla hareket etmeye çalışmışlardır. Bu tutumları ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim sistemiyle ilişkisi olmayan ve 1914 kuşağının empresyonist tavrına başkaldırmışlardır. Zaman zaman Zeki Faik İzer'in evinde toplanan grup sanatın gelişmesi, halkın sanat hattında bilinçlendirilmesi, yapılacak olan sergiler, Türk resminin yurt içinde ve dışında sesini duyurması gibi konular hakkında tartışmışlardır. Bu grup belli bir stili benimsemekten öte, üretkenliğe önem vermiş ve bireysel tarzlarını ön plana çıkarmışlardır (Güner, 2014: 199-200).

Bu dönem sanatçılarından olan Abidin Dino, sanat yaşamında birçok seri yapmıştır. 1928 yılında "Eller" sersini çeşitli biçimlerde tekrarlamıştır. 1930'lu yıllardaki yapıtları sürrealist olarak nitelendirilmiştir. Sonraki dönemlerde ise hattan ve geleneksel

öğelerden etkilenmeye başlamıştır. Türk sanatlarındaki çiçek motifi (Resim 2. 12) gibi biçimleri resimlerinde kullanmıştır. Türk resim sanatında natürmort, manzara, portre gibi konuların Batı sanatındaki pentür anlayışı ile devam ettirilmeye çalışılmasındansa kendi geleneksel yapımızdaki şeylerinin özünün öncelikle benimsenmesi gerektiğini savunmuştur. Sanatçı resimlerinde gerçekçi bir anlayışın yerine düşsel biçimleri tercih etmiştir. Toplumsal gerçekliği benimseyen sanatçılarla biçim, renk, düşünce biçimi açısından zıt düşmüştür. İstanbul'daki mimari öğeler ve İstanbul'un başka diğer görünümleri sanatçının ilham kaynağı olmuştur (Yaman, 1997: 82).



**Görsel 2.12:** Abidin Dino, Çiçekler Serisinden, Kağıt Üzeri Guaj, 67 x 48 cm.  
<http://www.beyazart.com/sanatici/Abidin-Dino> Erişim Tarihi: 26.11.2019

Cumhuriyet Halk Partisi, kültür etkinliklerini gerçekleştirdiği halk evleri yolu ile 1937-1944 yılları arasında 8 yıl süren bir programla sanatçılar için yurt gezileri düzenlenmiştir. Bu dönemin önemli 58 sanatçısı, Türkiye'nin 63 iline gönderilerek, bu yörelerde resim yapmaya teşvik edilmişlerdir. Sekiz yıl süren bu gezilerde sanatçılar yurdun çeşitli yerlerini gezmiş ve belge niteliğinde resimler yapmışlardır. Bu sayede çok zengin koleksiyon oluşturulmuştur. Sanatçıların bu gezileri devlet tarafından maddi ve

manevi (sanat ödülleri) olarak desteklenmiştir. Anadolu halkının yaşamını yakından gözlemlene şansı bulan sanatçılar Anadolu folklorunu, nakış ve süslemelerini yapıtlarında kullanmışlardır. Bu konuda en başarılı sanatçılardan biri hiç şüphesiz bu dönemin önemli sanatçılarından ve eğitimcilerinden biri olan Bedri Rahmi Eyüpoğlu'dur. Köylü nakış ve kilim desenlerini kendi resimsel üslubu içine duyarlılıkla yerleştirmiştir (Ersoy, 1998:23).



**Görsel 2. 13:** Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Kırmızı Kahve,1975, Tuval Üzeri Akrilik, 125 x 125cm. <http://www.beyazart.com/sanatci/Bedri-Rahmi-Ey%C3%BCbo%C4%9Flu> Erişim Tarihi: 25.11.2019

D Grubunu oluşturan sanatçılar ülkedeki plastik sanatları geliştirecek, canlandırmanın yollarını aramışlardır. Amaç sanat ortamını hareketlendirmek ve sanatı halka tanıtarak ve sevdirmektir. D Grubu sanatçıları Batı'da uygulanan çağdaş sanat üsluplarını Türk sanatına uyarlamışlardır. Kübizm, konstrüktivizm veya soyut üsluplarda yapmış oldukları çalışmalarla sergiler düzenlemişlerdir. Fakat Batı'nın yüzlerce yıllık sanat geçmişinin yaratmış olduğu birikimin aksine Türk sanatçıların tüm bu akımların ve sanatın temelinde yatan nedenleri anlaması güç olmuştur. Bu nedenle daha çok biçimsel olarak kopya edilmişleridir. Bu anlayışı ilk olarak Müstakiller başlatmıştır, D grubu ise bu anlayışı geliştirerek devam ettirmiştir (Ersoy, 1998:26).

Bu sanatçılar arasında örnek gösterilecek olunursa; Nurullah Berk 'in, “Ütü Yapan Kadın” çalışmasında yerel motifleri işlemiş ve çizgisel bir anlayışı benimseyerek, kübizmi yansıtmıştır. Çizdiği nesnelere dış çizgilerini belli ederek zamanla kontrollü çizimlere yönelmiştir. Kübizm'in inşacı tavrı ile izlenimciliği bir arada kullanarak kompozisyonlar kurmuştur.

Nurullah Berk'in , “Ütü Yapan Kadın” (Görsel 2. 14) resmini Duben şu şekilde yorumlamıştır;

(...) Kompozisyonda güçlü bir diyagonal form sol üst köşeden aşağıya doğru yırtarcasına inerek dikey kurguya müdahale eder. Diyagonal hareket resimde en büyük form olan kadın figürünün sol kolundan bileğine doğru inerek, yatay duran elde sonuçlanır. (...) Ütü resmin ortasında, en altta ve en öndeki plana yerleştirilmiştir. Sağdan sola, soldan sağa hareket eden diyagonal çizgilerin tümü ütüde sonlanır. (...) Göz resmi tam ortadan ikiye bölen bu formdan figürün yüzüne sıçrar. Yüzün ifadesi durgun ve dalgındır. (...) Gözlerin bulunduğu plandan arkaya doğru uzanan derinlik çizgisi üstünde, çok gerilerde olduğu izlenimi veren bir ikinci köylü kadın başı vardır. (...) Bu devinim içinde figür tamamen durgundur (Duben, 2007: 114).



**Görsel 2. 14:** Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 1950, T.Ü.Y, 60 x 92 cm.

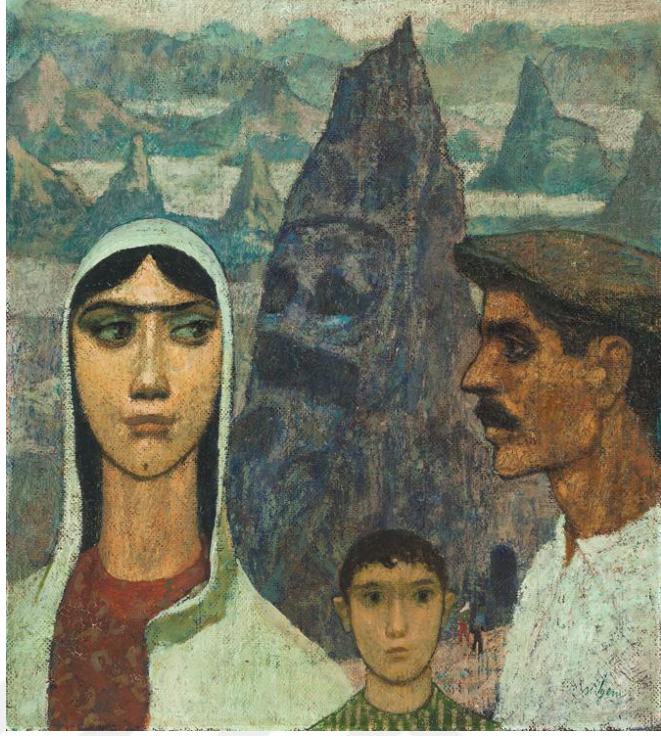
<http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi: 25.11.2019

D Grubu sanatçıları 1947 sergisinden sonra dağılmışlardır. Dağılma sebebi olarak grubun üyeleri, modern sanatın çeşitli üsluplarını savunmak ve benimsemekle beraber tek bir çizgi üstünde birleşerek bir üslup birliği oluşturmamaları gösterilebilir. 15 yıllık etkinlikten sonra artık sanatçılar bireysel olarak çalışmak üzere gruptan ayrılmışlardır. Ayrıca Türk resim sanatında modern dönemin başlamasına D Grubu neden olmuştur (Ersoy, 1998:28).

### **2.1.5. Yeniler Grubu**

Levy'nin atölyesinde çalışan öğrencilerin bazıları 1940 yılında bir araya gelerek Yeniler Grubu'nu kurmuşlardır. Teknik ve yöntem bakımında Batı'ya daha uzak olan Yeniler Grubu toplumsal, ulusal ve yöresel konulara yoğunlaşmıştır. Grup; Selim Turan, Ferruh Başağa, Turgut Atalay, Avni Arbaş, Mümtaz Yenen, Fethi Karakaşan, Turgut Atalay, Nuri İyem, Haşmet Akal, Faruk Morel, Agop Arad, Kemal Sönmezler ve D Grubundan ayrılan Abidin Dino gibi isimlerden oluşmaktadır.

Yeniler Grubu'nun kurucuları arasında yer alan Nuri İyem genellikle yapmış olduğu köylü kadını portreleri ile tanınır. Nuri İyem bir dönem soyut denemelerde yapmış, 1960'lı yıllardan itibaren aynı tema üzerine çalışan sanatçı, toplumsal gerçekçi konulara yoğunlaşmıştır. Bu çalışmalarını "Anadolu'dan İnsan Yüzleri" olarak adlandırmıştır. Yapmış olduğu yüzlerin genel olarak kime ait olduğu bilinmemektedir. Fakat genel olarak Anadolu halkının yaşantısını yansıtmaktadır.



**Görsel 2. 15:** Nuri İyem, Aile, 1976, Duralit Üzeri Yağlıboya, 50 x 45 cm.

<http://www.beyazart.com/sanatci/Nuri-%C4%B0yem> Erişim Tarihi: 26.11.2019

Figürlerinde merkeze Anadolu kadını alan Nuri İyem, resimde vurguyu yüz ve gözlerle vermiştir. Tiplemelerini giderek anonim bir nitelik göstermeye başlamıştır, adeta simgeye dönüşmeye başlamıştır (Akdeniz, 2004: 205).

Yeniler Grubu, D Grubunun biçimci anlayışının aksine toplumsal konular ve belli bir görüş etrafında toplanmıştır. D Grubu Avrupa'daki sanat akımlarını halka tanıtmakla ilgilenmiş ve toplumsal sorunla fazla yer vermemiştir.

“Onlarca sanat, özelliklede resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, yaşantısını yansıtmalı, halkın günlük çalışmalarının olduğu kadar sevinç ve dertlerinin aynası olmalıydı (Berk, 1973: 69).”

Yeniler Grubu ilk sergilerini 1940 yılında Gazeteciler Cemiyeti'nde açmışlardır. Açılan ilk serginin konusu İstanbul limanlarının görüntüleri ve liman yaşantılarıdır. İstanbul'da yoksul deniz ve liman işçilerinin yaşam mücadelelerini konu almışlardır. Bu grup aynı zamanda “Liman Ressamları” olarak da anılır. Yeniler Grubu'nun ikinci sergisi ise “kadın” teması üzerinedir. Modern sanat estetiğinden uzak olan sergi gerçekçi bir anlayışa sahiptir. Ayrıca Yeniler Grubunun bir diğer özelliği Devlet desteği olmadan

bireysel çaba ile çalışmalarını sürdürme azimleridir. Yeniler grubu kuruldukları ilk dört yıl sanat yaşamında etkin rol oynamıştır. Fakat bu grupta zamanla toplumcu anlayışından uzaklaşmaya başlamıştır, ilk zamanlar çok sık gerçekleşen sergiler gittikçe seyrekleşmeye başlamıştır. Çağın genel eğilim ve anlayışı aynı tema etrafında toplanarak resim yapma anlayışına pek izin vermemiştir. Yeniler grubu 1952 yılında dağılma kararı almıştır. Bu gruptaki bazı sanatçılar soyut sanata yönelmeye başlamıştır. 1940'lı yıllarda başlayan bu ilgi, 1950'li yıllara da yaygınlığını arttırmıştır. 1955'li yıllardan sonra ise toplumsal gerçekçi bazı sanatçılar tarafından yine sürdürülmeye çalışılmıştır (Berk, 1973: 70; Ersoy, 1998: 28).

Bu yıllardan sonra Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun atölyesinde çalışan on genç sanatçı bir araya gelerek 10'lar Grubu'nu kurdular. Bu sanatçılar arasında Turan Erol, Osman Oral, Fikret Otyam, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Remzi Paşa, Adnan Varınca yer alır. Geleneksel halk süslemelerinin resimde yer alması gerektiğini düşünerek, alanda 1952 yılına kadar çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

## **2.2. 1950 SONRASI TOPLUMSAL YAPI**

II. Dünya Savaşı sadece Batı'da değil Türkiye'de de büyük değişimlere neden olmuştur. Savaş sonrasında Avrupa ve ABD'de soyut ve popüler kültürden kaynaklanan eğilimler etkili olmuştur ve savaş sonrası oluşan bu sanatsal yönelimler Türkiye'nin sanat ortamını da etkilemiştir. 1950'li yıllarda Türk resim sanatında önemli gelişmeler olmuştur. Bu gelişmeler 2000'lere giden yolu açtığı için de önemli bir dönüm noktasıdır. Bu dönem önceki dönemlerle kıyaslandığında çağdaşlaşma yolunda sanatçıların kendilerini ifade etmek için fazlasıyla özgürleştiği bir dönem olmuştur (Germaner, 2008:7).

Türk resim sanatı dönemselsel olarak 1950 öncesi ve sonrası olarak değerlendirilebilir. Yine de bu bağlam içerisinde 1950 sonrasındaki sanat ortamını ve kuşaklar arasındaki ilişkiyi ayrı değerlendirmek gerekir. Çünkü üslupsal ilişki açısından önceki dönemde, sanat ortamında kopukluklar olmasına karşın, bir sonraki dönemde bu kopuklukların azaldığı ve homojen bir hal aldığı söylenebilir. Bunun bir başka gerekçesi de sanat alanındaki köklü değişikliklerin 1950'lerde gerçekleşmiş olmasıdır. Olaylara sentezci bir bakış açısıyla yaklaşılacak bu dönemde, güncel duyuş ve düşünce sistemine dayanarak, dönem içindeki gelişmelere, sorunlara ve tüm bunlara bakış açısına paralel

olarak tarihsel bir olgu oluşturmuşlardır. 1950 yılından önceki döneme bakıldığında ise sanatsal faaliyetlerde sentezden uzak daha çok şematik bir bakış açısıyla tarihin çok gerilerine dayanan, bilimsel gelişme ve gerçekliklerden uzak dar bir bakış açısıyla geri kalmış tasvirlerin benimsendiği gözlenebilir. Sanatçılar önceki dönemlerde üsluplarını ve yeteneklerini geliştirmeleri için uygun ortam ve olanaklar bulunmamış olmaları da bu durumda etkilidir (Tansuğ, 1995:8).

Tanzimat ile başlayan modernleşme süreci, Batı'ya ayak uydurma çabalarının daha da arttığı Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemleriyle devam etmiştir. 1950'li yıllarda sanatçıların toplumla, çevreyle, seyirciyle etkileşimi, plastik açıdan edindiği yeni deneyimlerle de birlikte köklü değişimi başlatmıştır. Modernizm terimini, gününe ayak uydurma, yenilenmeye ve değişime açık olma olarak tanımlanırsa, Türkiye'nin 1930'lu yıllarda geçirmeye başladığı değişim ve dönüşüm bu tanıma karşılayabilmektedir. Türkiye yeni döneminde özellikle eski tabuları yıkararak yeni bir zihniyet geliştirmeyi hedeflemiş ve tüm alanlarda da modernleşmeyi amaçlamıştır (Germaner 2008:3).

Modernizm geçmişle hesaplaşma ve eleştirme eğilimi içindedir ve bu eleştiri aynı zamanda değişen toplum yaşamının da göstergesidir. Bu açıklamadan da yola çıkılarak, modernizm, genel olarak; "Önceki dönemlerdeki sanat anlayışlarına karşı çıkmadır" şeklinde tanımlanabilir. Fakat Türkiye'nin sanat geçmişi Batı ile kıyaslandığında çok kısadır. Türkiye'de sanata ve sanatçıya hükmetmeye çalışan eleştirmenler, kendi kalıpsal beğeni yargılarını dayatmaya çalışan soylu kesim olmadığı gibi sanatçıların yaratıcılıklarını ortaya çıkarıp, beslenebilecekleri bir eğitim ortamları da bulunmamaktaydı. Türkiye'de 1930'yıllara kadar olan sürece modern denmesinin sebebi, Batı'nın etkisinde kalınarak üretilen çalışmalardır. Türkiye'de esas modernin başlangıcı olarak değerlendirilebilir olan dönem Cumhuriyetin de ilk kurulduğu yıllar olan, 1927-1950 arasındadır (Germaner 2008:3).

1950 yılından sonra çağdaş sanatta, geçmişten gelen pentür anlayışı değişmeye başlamıştır. Öncelikle sanatçılar yüzeyi daha serbest ve özgün kullanmaya başlamıştır. Daha sonra ise benimsenen yeni evrensel üsluplar yerel kaynaklarla özdeşleştirilmeye başlamıştır. Geçmişten getirilen tarihsel kaynakları sanatçının içselleştirmesi sonucu çağdaş yorumlamalar yapılabilmektedir.

Türk resim sanatında, 1950'den önce sanatçıların sanat yapıtı üretmelerinden çok kurmuş oldukları gruplar daha fazla önem arz eder. Hatta Türk resim sanatına büyük bir hareketlilik kazandıran Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu, Yeniler-Liman Ressamları ve 10'lar Grubu gibi kurulan gruplar sonraki dönemlerde kurulmamıştır. Bu kurulan gruplar ağırlıklı olarak Batı Sanatındaki Empresyonizm, İnşacı ve Kübist akımları yakından takip etmişlerdir. 1925-1950 arası dönem yeni arayışların ve sanatsal etkinliklerin olduğu dönem olmuştur (Eroğlu, 2015:99).

Sosyal, siyasal ve ekonomik alanda bir değişim dönemi olan 1950'li yıllar Türkiye'de çok yönlü değişikliklere sebep olmuş ve bu sanat ortamını da etkilemiştir. Toplumsal yapıdaki bu değişimler, bazı sanatçıların da Anadolu'daki köylülerin ve işçilerin yaşamını tüm açıklığı ve geçekliği ile yansıtmaya yönlendirmiştir. Bu durum Batı Sanatındaki akımların merkeziyetçiliğinden sıyrılıp, kendi kültürel yapısına odaklanmasını sağlamıştır. Bu sayede halktan bağımsız bir şekilde sanat grupları kurma eğilimi azalmış, sanata bireysel olma dönemi başlamıştır. Gruplar halinde bir araya toplanarak sergi açma eğilimi artık kişisel sergi açma eylemine dönüşmüştür (Ersoy, 1998:30).

1950'li yıllardan günümüze kadar olan süreçte Türkiye'nin sanat ve kültür ortamında, modern ve evrensel yapılara önceki dönemlerden daha açık ve yakın olduğu gözlemlenmiştir. Şüphesiz bu süreçte II. Dünya Savaşının da etkileri kaçınılmazdır. Sosyo-ekonomik yapıdaki değişiklikler düşünce ve yaşam şekillerinde de etkili olmuştur. Bu dönem aynı zamanda Türkiye'de politik olarak çok partili demokratik sisteme geçiş çabalarının da olduğu dönemdir. II. Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'de galericilik anlayışının da çoğalmasıyla birlikte, yeni üslup denemelerinin yanı sıra bireyselleşmenin de baskın gelmeye başladığı görülür. Türk ressamların, dünyadaki modern kültürler arasında yer edinme çabaları, çağdaşlaşma olgusunun daha hızlı yayılmasına yardımcı olmuştur. Bu süreçte dönem dönem bazı değişiklikler olmuşsa da, Türkiye'nin modernleşme sürecinde benimsemiş olduğu liberalizm olgusu, bireysel üslup arama çabalarında önemli bir etkiye sahip olmuştur (Tansuğ, 1997:172).

1950'li yıllarda bireyselleşme kavramının daha da yaygınlaşmasıyla birlikte, çeşitli düşünce akımları da ortaya çıkmaya başlamıştır. Düşünce yapısında, kaos ortamının meydana gelmesinde, sosyo-ekonomik alandaki çalkantıların da büyük etkisi

vardır. Felsefe alanında bilhassa, varoluşçuluk, fenomenoloji ve yapısal felsefe alanlarına ilgi artmıştır. 1960 öncesi dönemde toplum tarafından çok da benimsenmeyen sosyalist düşünce sistemi, sonraki yıllardaki çalkantılı ortamın da etkisiyle benimsenen bir anlayış olmuştur (Tansuğ, 1995;34).

Türkiye’de modernleşme sürecini de içine alan 1950’li yıllar sanatçıların yaratıcı ve özgün bir ortamı paylaştıkları, aynı zamanda etkileşim alanlarını da genişlettikleri dönemdir. Bu dönem sanatçıların birçoğu yurt dışında yaşamış ve sanat alanında ufuklarını da genişletmişlerdir. 1970’li yıllarda etkin rol oynayan bu sanatçılara; Burhan Uygur, Neşe Erdok, Mehmet Güteryüz, Utku Varlık, Altan Gürman, Komet, Nur Koçak, Alaattin Aksoy, B. Naci İslimyeli, Timur Kerim İncedayı, Şükrü Aysan ve İbrahim Örs gibi sanatçılar örnek gösterilebilir. 1980’li yıllarda kendini göstermeye başlayan sanatçılar arasında ise; Bedri Baykam, Mehmet Gün, Şenol Yoroğlu, Mustafa Ata, Hale Arpacıoğlu gibi önemli isimler vardır. Sanat ortamının hareketli olduğu ve sanatçıların da etkin rol oynadığı, temelleri 1950’li yıllara dayanan 60,70,80 kuşağı bir dönüm noktasıdır. 1950’li yıllarda bir bocalama ile hazırlık evresi geçiren sanat dünyası, daha sonra coşkun, hareketin ve deneyimin olduğu, aktif bir tartışma dönemine girmiştir. Varoluşçuluk gibi düşünce sistemlerinin de yaygınlaşması, politik tavır ve düşünce sistemlerinde karmaşaya neden olsa da sanatçılar bunu pek de önemsememiş ve düşünsel zorlamaların etkisi altında kalmamışlardır. Daha çok kendi iç dünyalarını keşfetmeye odaklanan sanatçılar, kendi bireyselliklerinin keşfinin ötesindeki düşünce akımlarına ilgi duymamışlardır. 1950’lerden bu yana devam etmekte olan evrensel, ulusal tartışmasına kişilerin öznel, düşünsel ve duyuşsal olma özelliklerinin de eklenmesiyle farklı boyutlara ulaşmıştır (Tansuğ, 1997:175).



**Görsel 2. 16:** Mustafa Ata, İsimsiz, 1994, Tuval Üzeri Yağlıboya, 145 x 180 cm.

<http://www.beyazart.com/sanatci/Mustafa-Ata> Erişim Tarihi: 21.06.2019

1950'ler Batı'daki sanat akımlarının benimsenmeye çalışılarak, benzerlerinin üretilmek istenmesinden öte, daha özgün ve kendi kültürüne yakın temaların aranarak resme aktarıldığı bir dönemdir. Yaratıcılıklarını, yerel konular ve motiflere öykünerek ortaya çıkarılmaya çalışan sanatçılar, yerel-ulusal ve soyut-evrensel olmak üzere iki farklı eğilim göstermişlerdir. Anadolu halkının yaşamından ve kültüründen etkilenecek daha çok figüratif çalışmalar yapan sanatçılar kadar, hat, kaligrafi ve mimari yapılardan esinlenerek daha soyut eğilimler gösteren sanatçılar da olmuştur (Germaner, 2008:7).

Türkiye'de özgürlükçü demokrasi, sanat ortamının gelişmesine ve yönlü değişimlere olanak tanımıştır. Batı sanat akımları ve değişiklikleri yakından takip edilmiştir. Soyut sanat akımları hızla yayılmıştır. Daha önceleri uzaktan takip edilen Batı sanat akımlarından faydalanılarak yapılan deformasyonların aksine, bu dönem sanatçılar kişisel eğilimleri doğrultusunda farklı arayışlara girişmişlerdir. 1940'lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçıların birçoğu daha sonraları soyut sanata yönelmişlerdir (Tansuğ, 2008:245).

Dönem olarak Türk resim sanatında yeni atılımların yapılması, yoğun üslup bulma çabalarının var olması yalnızca sanat eğitimi verilen eğitim kurumları ile sınırlı kalmamış, bu kurumların dışına da taşmıştır. Sanat okullarında eğitim alan ya da almayan sanatçılar, bu dönemdeki atölye hocalarının üslupsal eğilimlerini, serbest ve duyarlı biçim yaratma özgünlüğünü bileştirerek ilerideki dönemler içinde önemli bir yer edinmişlerdir. Sanat

yaşamlarında da sürekli bir faaliyet ve gelişme göstererek etkinliklerini sürdürmüşleridir (Tansuğ, 1995:8).

Eroğlu'na göre; 1950 döneminde ilerlemelerin yanı sıra bazı bozulmalarında olması, sanatı olumsuz yönde etkilemiştir. Sanatçıların bireyselleşme çabaları kişilikle ilgili bazı etik sorunları da beraberinde getirmiş ve bu sorunlar günümüz sanatına da etki etmiştir. Bu dönemde sanatçılar arasında yerel, evrensel tartışmalar mevcuttur. Ortaya çıkan tartışmaların temelinde ise aslında önceki dönemlerde D Grubu üyelerinin Batıya ayak uydurmaya çalışan daha evrensel olma çabalarının aksine sonraki dönemlerde Yeniler ve 10'lar grubu üyelerinin kendi kültürlerine uyum sağlamaya çalışan daha yerel konulara yönelmiş olmaları tartışmaları başlatmıştır. Aynı zamanda bu bireyselleşme çabası içerisinde, dönem itibari ile soyut eğilimli sanatçılarda kendilerini göstermişlerdir (Eroğlu, 2015:115).

Bu yıllarda hem yerel konulardan beslenen hem de Batıdan edindiği bilgileri kullanarak bir sentez oluşturma çabasında olan sanatçılardan bazıları kendilerine fantastik dünyalar da oluşturmuşlardır. Yüksel Arslan bunu yapabilen sanatçılardan birisidir. Klasik tuval ve yağlı boya uygulamalarını kendince değiştirerek daha özgün bir çizgi bulmuştur. (Tansuğ, 2008:248; Resim 2.17).



**Görsel 2. 17:** Yüksel Arslan, Labile Defhallus, 1962, Kağıt Üzeri Karışık Teknik, 35 x 67 cm.  
<http://www.beyazart.com/sanatci/Y%C3%BCksel-Arslan> Erişim Tarihi: 21.06.2019

Modernleşme sürecindeki değişim sadece sanat alanında olamamıştır. Diğer alanlarda da beliren ihtiyaçlarla da paralellik göstermiştir. Bilişsel dünyalarında kendi kişisel karakterini arama çabasındaki ressamlar ve şairler arasında, plastik elemanların ve sözcüklerin nesnel yollar arama kaygıları bir bağ oluşturmuştur. Resmin bu öznel duygu birikimini nesnelleştirme çalışmaları Yüksel Arslan'da fantastik ve mizah yüklü bir biçimlemeyle, Cihat Burak'ta gündelik yaşamın karmaşalarını fantastik şekilde yorumlamasıyla, Ömer Uluç'ta ise figürleri alışlagelmiş görüntüleriyle değil de soyutlayarak daha yumaksı bir görüntü kazandırması şeklinde karşımıza çıkar. Bu da sanatçıları salt görüntüye bağımlı aktarım çabasının dışına çıkararak, yaratıcı ve yorumlama gücü yüksek çalışmalar yapmaya itmiştir (Tansuğ, 1995:10).

Türkiye, 1950'lerde gerçekleşen bu sanatsal gelişmeler sayesinde Batı sanatına daha yakından bakma ve özgünleşme yolunda kendine yeni bir yol bulma şansı elde etmiştir. Bu dönem, Batı'ya giden sanatçı sayısı da artış göstermiştir ve çeşitli yerlerde önemli sergiler açma şansı da elde etmişlerdir. Uluslararası bienallere de katılan sanatçılar, çağdaş sanatı daha yakından takip edip, gözlemleyebilmişlerdir. Orijinal kaynaklar ve sanat yapıtlarıyla yakından ilişki kurabilmek Türkiye'de sanata yaklaşımın daha bilinçli bir çerçevede gerçekleşmesine yardımcı olmuştur. Bu da Türkiye'nin modernleşme sürecini hızlandırmıştır (Germaner, 2008:7).

1970'lerden itibaren Türkiye'de galeriler açılmaya ve yaygınlaşmaya başlamıştır. Buna toplumda sanatçı sayısının artması ve kişisel sergiler açma isteği de neden olmuştur. Fakat bu galericilik anlayışı 1970'lerde değil de Cumhuriyet döneminde yaygınlaşmaya başlamış olsaydı, ülkenin sanat ortamı şimdikinden çok daha farklı olabilirdi. Sanatçının toplumla etkileşiminde, üslupsal gelişiminde daha etkili olabilir ve sanatın daha sağlam temeller üzerine oturtulmasını sağlayabilirdi. Oysa sanat galerilerinin günümüzde bu kadar yaygınlaşmasındaki en önemli etken ekonomidir. 1950'lerde özel galeriler ekonomik kaygılarla bir sanat pazarı yaratmanın dışınca, daha çok yeni ve farklı şeyleri deneyen üslup arayışındaki sanatçıları tanıtmayı amaçlamıştır. 1980'li yıllarda ilk başlarda büyük şehirlerde açılan galeriler gittikçe diğer illerde de yaygınlaşmıştır. Bu yaygınlaşmada özel kurum ve kuruluşların da payı olmuştur. Özellikle bankaların ve diğer kurumların açmış oldukları özel galeriler nedeniyle sayının her geçen gün arttığı gözlenmiştir. 70'li yıllarda galericilik yeni bir ivme kazanmıştır. Yapı Kredi ve Akbank'ın şubeleri üzerinde oluşturduğu banka galerilerinin yanı sıra, 1973'te Cumbalı Sanat

Galerisi ve Artisan, 1975’de Galeri Baraz, 1976’da Maçka Sanat Galerisi, 1979’da da Ümit Yaşar Galerisi kurulmuştur. Daha sonra da galericilik artan ticari kaygılarla birlikte günümüze kadar gelmiştir (Eroğlu, 2015:115). Galeri sayısının çoğalmasındaki bir diğer sebep ise ülkenin maddi kazanç seviyesinin artması ve belli bir birikime sahip olan kişilerin resim koleksiyonu yapma hevesine kapılmasıdır. Bu da resmin bir ticaret metası olarak algılanmasına sebep olarak, sanatçıyı kötü yönde etkilemiştir. Sanatsal kaygılarla resim yapmayı bırakıp piyasanın beğenisine göre resim yapmaya başlamışlardır. Sanatçının kendi sezgileri ve isteklerine göre resim yapmayı bırakıp alıcı isteğine göre hareket etmesi günümüz sanatının da ciddi bir sorunudur (Ersoy,1998:30-31).

II. Dünya Savaşı sonrasında yurt dışına giden bazı sanatçılar da teknolojik gelişmelerinde etkisiyle dünya sanatını yakından takip edebilmişler ve dünyada yapılan birçok bienale de katılmışlardır. Bu da sanatçıların birçok kültürle etkileşime girmesini sağlamıştır. Bundan iyi yönde etkilenen sanatçılar, sanat yapıtlarının niteliğinin artmasını ve yeni eğilimlerin doğmasını sağlamışlardır. Bahsedilen bu sanat ortamı ve sergiler ticari kaygılarla gerçekleştirilmemiştir. O dönem kurulan Maya Galerisi Türk sanatında sanatsal niteliğe sahip yapıtlar çıkmasını önemsemiştir (Ersoy,1998:31).

1980 sonrası dünya ile etkileşim artmış ve yurt dışına giden sanatçı sayısı da ivme kazanmıştır. Yeni açılan sanat fuarları sanat piyasanın oluşmasında önemli rol oynamıştır. Türkiye’de çağdaş sanatın oluşmasında ve sesini duyurmasında Uluslararası İstanbul Bienali, Ankara, SanArt gibi yerlerin çoğalması ve galerilerin de etkin bir şekilde sergiler açması bu sürece katkı sağlamıştır. 1990’lardan günümüze kadar olan süreçte sanatçıların geçmişten getirdikleri birikimin artmış olası evrensel bir düzeye çıkılmasını sağlamıştır. Çağdaş demokratik bir düşünce çerçevesinde şekillenen ve yaratıcılıkta engel tanımayan farklı görüşlerin çoğalmasıyla çeşitlilik kazanan sanat ortamını daha da zenginleşmiştir. Sanatçılar imge, biçim, kavram ilişkisini sorgulamaya başlamışlardır. Değişen bu sanatsal çeşitlilikle düşüncelerini ifade etme şekillerini biçimlendirmişlerdir. 1980’li yıllarda bu sanat piyasasının genişlemesi ve değişmeye başlamasıyla birlikte resme farklı malzeme olanakları da girmiş ve yavaş yavaş pentürün yerini almaya başlamıştır. Bu bağlamda sanatçının işlediği konular değişmeye ve genişlemeye başlamıştır. Sanatçılar 2000’lerin başından itibaren teknolojik gelişmelerin de etkisiyle toplumsal kent ve insan sorunlarıyla ilgilenmeye başlamışlardır. İnsanların toplum içerisinde yaşamaya başladığı kimlik sonunu, insan ilişkilerini, bireyselleşmenin daha da

ön plana çıkması ile birlikte, yalnızlık, din, savaş, terör gibi şeylerden ötürü oluşmaya başlayan toplumsal ayrışmalar sanatçıların başlıca beslendiği konular arasındadır. Bunun yanı sıra yasal ve sosyolojik problemlerin beraberinde getirdiği etik problemleri de ele alan sanatçılar modernin ötesini görmeye çalışarak, topluma ışık tutmak istemişlerdir (Germaner, 2008:18).

### 2.3. SOYUT SANATTA PENTÜR

1950 yılından sonra Türkiye’de yaygınlık gösteren soyut sanatta abstre, enformel, non-figüratif, nonobjektif, soyut ve soyutlama gibi kelimeler bir anlam karmaşası oluşturmuştur. Fakat bu kavramların hepsi soyut sanat içerisinde teknik ve biçim açısından değişiklik göstererek birbirinden ayrılmaktadır. Türkiye’de 1950 dönemi modernizm ve soyut sanat açısından, 1930’lar da modern simgeleyen kübist eğilimlerin yerini soyuta bırakması açısından önemlidir (Germaner, 2008:8).

1952 yılında soyut eğilimlere olan ilginin gittikçe artması sonucu Yeniler Grubu’ndaki birçok üyenin soyut sanata yönelmesi ile grup dağılmıştır. Dönem itibari ile sanat görüşlerindeki değişiklikler ve kaymalar sonucu belli bir akım ve görüş etrafında toplanma mümkün olmamaya başlamıştır. Bir yandan evrensel olma çabaları sürerken, bir yandan da ulusal ve yerel olma eğilimi baskın gelmeye başlamıştır. Bazı sanatçılar Batı’dan öğrenilen teknik ve uygulamaları, Türkiye’de yerel, ulusal temalara uyarlayarak güçlü bir sentez oluşturulabileceğini savunmuşlardır. Anadolu halkını kendine dert edinen sanatçılar oradaki yaşamı çağdaş bir yorumlama ile tuvallerine yansıtmak istemişlerdir. Uluslararası ilişkilerin artmasıyla birlikte, kültürel alandaki etkileşim ve etkinliklerinde atmıştır. Teknolojik gelişmelerinde hız kazanmasıyla birlikte, birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da kendi içine dönük, dış dünyadan bağımsız bir sanat anlayışının oluşabilmesinden bahsetmek artık mümkün değildir. Bu uluslararası etkileşim Türkiye’deki sanatçıların kendi kişilikleri ve yaratıcılıkları doğrultusunda özgürlük ve yenilik temaları etrafında kafa yormalarına neden olmuştur. Batı’dan edinilen bilgi ve teknik artık belli bir süzgeçten geçirilerek, kendi kültür ve yaşamımızı da yansıtacak şekilde uygulanarak, çağdaş Türk sanatı anlayışı oluşturulmaya başlanmıştır. Sanatçılar yerel temalarla, çağdaş yaratıları birbirine ters düşmeyecek şekilde sentezleme çabasına girmişlerdir. Böyle bir sentezleme çabasına girilmesinde toplumsal yaşamdaki köklü değişimlerin de payı büyüktür. Bir yandan Batı’daki gelişmeleri kaçırmama eğilimi bir

yandan da toplumsal ve kültürel hayatı görmezlikten gelmeme çabaları mevcuttur. Bu çabada Türkiye’de 1950’li yıllarda belli bir görüş ve tema etrafında birleşmeyi güçleştirmektedir. Dönem itibari ile belli bir sanat akımından söz etmek pek mümkün olmadığı için sanatçılar, kendi kişiliklerine uygun buldukları konuları işlemişlerdir. Bu tutum 1970’li yıllarda, sanatçı sayısının artmasını sağlamış ve üslup çeşitliliğini de beraberinde getirmiştir. Sanatçıların ve üretilen yapıtların artışı günümüzde kişisel sergi açma eğilimlerini ve buna paralel olarak artan galeri sayılarını açıklamaktadır. Tutum farklılıklarına da neden olan bu ortam bir karmaşaya da neden olmaktadır(Ersoy, 1998:33).

Türk resminde ilk soyut çalışmalar geometrik non-figüratif alanda olmuştur. 1930’lu yıllarda izlenimciliğin de etkisiyle boya yüklemeleriyle çalışmalar yapılmasına karşın bu soyut sanat anlayışına yansımamıştır. Bu dönem sanatçılara göre geometrik soyutlama sayesinde renkçi anlayıştan uzaklaşmıştı. Çünkü 1926 yılından önce Avrupa’ya giden sanatçılar Picasso ve Braque’nin kurmuş oldukları Kübizm akımındaki biçim bozmalarını hiç dikkate almamışlardır. Yani doğadan referans alınarak yapılan işlerde kullanılan renk, bilinçli bir şekilde biçim bozmada ve soyutlamada kullanılmamıştır. Soyut işlerde renk kullanımında geç kalınması, lirik non-figüratif anlayışın da çok geç benimsenmesine sebep olmuştur. Bu nedenle 1955’lere kadar olan süreçte daha renkçi ve lirik soyutlamalar yerine, çizgisel biçim bozmaların olduğu görülmektedir (Berk ve Turani:170-171).



**Görsel 2. 18:**Pablo Picasso, Guernica, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3.5 x 7.8 m, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. <https://onedio.com/haber/picasso-nun-guernica-tablosunun-ilginc-ve-trajik-hikayesi-602941> Erişim Tarihi: 21.06.2019

Soyut sanat, Kübizm akımı ile birlikte var olmaya başlayan yeni bir yönelimdir. Farklı üslupsal eğilimler gösteren bu akımın öncüleri ise Picasso ve Braque'dır. Bu sanat akımı klasik anlamda biçimi modle etmenin ötesinde, kendine yeni bir anlatım dili bulmuş ve doğayı farklı bir bakış açısı ile betimlemeye başlamıştır. Klasik dönemden ayrılarak farklı bir eğilim göstermeye başlayan bu döneme Analitik Kübizm adı verilmiştir (Kayapınar, 2016: 53).

Ülkemiz sanatında etkin rol oynayan hocalardan biri olan ve kübizmin temsilcisi olan Lhote, soyut resmin Kübizm sonucu doğduğunu belirtmektedir. Doğadan yola çıkarak yapılan çalışmaların görünümünün de kökten değiştiğini söylemiştir. Sanatçı soyut resmin II. Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu ağır psikolojinin bir sonucu olarak, bir tür dışavurum şeklinde değerlendirmiştir (Berk & Turani, 1981:140).

Türk sanatı, Batı'ya yönelimlerin başlamasıyla birlikte kendi yerel öğelerini görmezden gelerek sadece Batı'da oluşturulan sanat akımlarına odaklanmıştır. Bu anlayışta 1950'li yıllara kadar değişmemiştir. Ülkemizde benimsenen İzlenimcilik ve Sentetik Kübizm gibi sanat akımları, Batı'da etkisini yitirmeye başladıktan sonra etkili olmuştur. Böyle olmasının nedenlerinden bazıları ise sanatla ilgilenen kişilerin sanat akımlarına ve bunların oluşum nedenlerine, toplumsal şartlarına kafa yormadan taklit etmeye çalışmalarıdır. Dolayısıyla tüm bu sanat akımlarının temelinde ne yattığı yeteri kadar anlaşılammıştır. Bir ulusun kendi kültür birikimlerini bilerek ve anlayarak yapıtlar üretmesinin gerekliliğini de bu durum göstermektedir. Bir toplumda oluşan veya oluşturulan toplumsal ve kültürel hiçbir faaliyet bir başka topluma birebir uyum sağlayamaz. Dolayısıyla bu tür sanatsal faaliyetlerin temelinde yatan değişim aşamalarını anlamadan, o düşünce akımını uygulamaya kalkışmak basit bir boya sürme uğraşından ve bunu alışkanlık haline getirmekten başka bir şey değildir denilebilir. Batı'da soyut sanatın önünü açan Kübizm akımı nesnelere sadece deformasyona uğratmıştır. Asıl non-figüratif anlayışta soyut işler Kandinsky'nin lirik soyutlamalarıyla ortaya çıkmıştır. Batı'da 1910'lu yıllarda ortaya çıkan bu organik soyutlama, Türkiye'de 1950'lerden sonra etkili olmuştur. Çünkü o tarihe kadar Batı'da etkisini çoktan yitirmiş olan görüntüye dayalı, "Cezanne anlayışı" Türkiye'de etkisini yitirmemiştir (Berk ve Turani, 1981:167-168).

1950’li yıllar Türkiye’de çok partili hayata geçilen dönemdir. Sosyo-ekonomik açıdan ülkede yaşanan köklü değişimler, sanat ortamında da daha özgürlükçü bir yapının oluşmasını sağlamıştır. Türkiye’de soyutlama ve soyut sanat 1947 yılında ilk kez ortaya çıkmışsa da olgunlaşarak bilinçli bir hal alması sonraki yıllardadır. Ülkemizde 1910’lu yıllar izlenimciliğin hâkim olduğu yıllar iken 1930’lar Kübizm’in etkin olduğu yıllardır. Picasso ve Braque’nin oluşturduğu bu Sentetik Kübizm çerçevesinde hareket eden sanatçılarımızdan bazıları Refik Epikman, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Ergüllu gibi sanatçılardır. 1940’lı yıllarda işlenen toplumsal içerikli konular, 1950’li yıllara gelindiğinde yerini soyut sanata bırakmaya başlamıştır. Soyut eğilimin ilk örneklerinden biri olarak, Ferruh Başağa’nın “Aşk” isimli figüratif resmi gösterilebilir (Resim 2.4). 1949 yılında birincilik ödülü alan yapıt soyutlanmış kadın ve erkek silüetlerinden meydana gelmektedir. Bu soyut çalışma, soyut iş üretme konusunda dünya sanatındaki konumumuzu da görmemiz açısından önemlidir (Ersoy, 1998:33).



**Görsel 2. 19:** Ferruh Başağa, soyutlama, 1949, T.Ü.Y. 60 x 85cm. (Berk ve Turani,1981:169).

Batı sanatında II. Dünya Savaşı sonrası soyut çalışmalar sergi mekânlarında boy göstermeye başlamıştır. Türk sanatında ise bu Batı’ya öykünme durumu 1950’li yıllardan sonra değişmeye başlamıştır. Soyut sanatı kendimizce yorumlayıp sonuçlar çıkarmaya başladığımız yıllardır. Bu da günümüzde, Batı sanatının daha kolay anlaşılmasına ve ona paralel işler üretilebilmesine olanak tanımıştır. Soyut sanat sayesinde sanatçılar aynı zamanda sanatsal yaratının sınırsızlığını da keşfetmişlerdir. Tüm bunları kendi

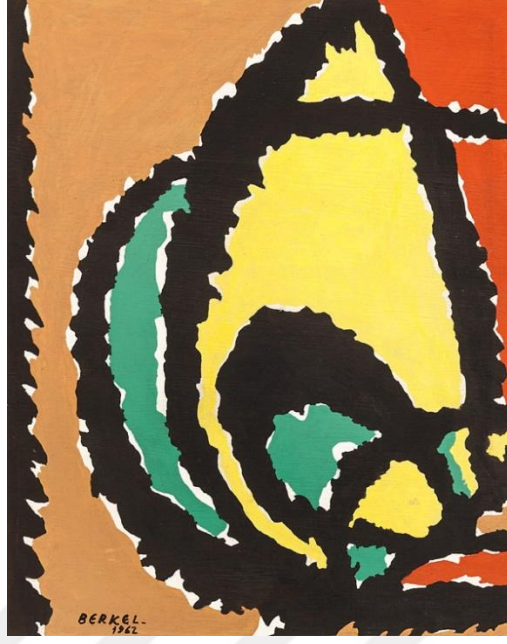
kültürümüzle de bağdaştırınca özgün yapıtlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu anlamda sanatçılar yöresel ve folklorik motiflerimizi, hat yazısını soyut işlerinde kullanmaya başlamışlardır (Berk ve Turani,1981:169).

Türkiye’de soyut sanata olan yönelişler 1959 yılından sonra giderek Batı sanatındaki soyutlama anlayışına paralel bir hal almıştır. Bu paralellikte giden sanatçılarımız ise; Zeki Faik İzer ve Sabri Berkel’dir. 1955’li yıllardan önce figüratif bir anlayışla, rengin de gücünü kullanarak daha dışavurumcu işler yapan Zeki Faik İzer, canlı renklerden ve ritmik hareketlerden meydana gelen fırça darbeleri ile soyut işler de yapmaya başlamıştır. Sabri Berkel ise renk, biçim ve motifle ilgili yaptığı sorgulamalar sonucu, geometrik bir soyutlama anlayışında çalışmalar yapıyor, bazense geleneksel Türk kaligrafisinden faydalanarak yaptığı lirik soyutlamalarıyla göze çarpıyordu. Sonraki dönemde ise bu anlayışın aksine non-figüratif anlayışta daha lekesel işler yapmaya başlamıştır ve Türk resmine yeni bir ivme kazandırmıştır (Berk ve Turani,1981:151).



**Görsel 2. 20:** Zeki Faik İzer, Portre, 1931, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 65 x 54,5 cm.

<http://www.beyazart.com/sanatici/Zeki-Faik-%C4%B0zer> Erişim Tarihi: 21.06.2019



**Görsel 2. 21:** Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, 1962, Kontraplak Üzeri Yağlıboya, 45 x 35 cm. <http://www.beyazart.com/sanatci/Sabri-Berkel> Erişim Tarihi: 21.06.2019

Zeki Faik İzer ile Nejad Melih Devrim'in Türkiye resminin modern sürecinde epeyce eksik olan renk olgusu üzerinde derinleştikleri dikkat çeker. Fakat bu bağlamda İzer'in içsellik azalmalarından kaynak bulan tekrara ve dekoratifliğe eğilimli ve bilinen uzam dillerini kullanarak resimlerini ele aldığı gözlenirken, Nejad'ın Lifij ve Berkel'in açtığı modern çağdaş yolda, özellikle Lifij'in genleştiren ve zenginleştiren romantik atılımla hareket ettiğini söyleyebiliriz. Dünyada akademik bağlam içinde kalıptan çok doğal ve samimi soyut resim üreten oldukça azdır. Bu bağlamda düşünülecek olursa, Nejad Melih Devrim'in akademik ortama sırtını dönmesi önemli bir özelliğidir. O nedenle resimleri İzer'e göre daha doğal olduğundan kimi yapıtlarında bilinen bir uzamla hareket etse de söz konusu ruhsallık/tinsellik kaynaklı romantik yapısı, Nejad'ın resimlerinde renk eleman mantığının ön plana çıkarak onu daha etkili bir sanatçı kılmıştır. Paris'e gittikten sonra da sanatçı yapısı oldukça büyüyen bir Nejad buluyoruz karşımızda. Birde İzer, çok Matisse ve Picasso kocar; dikkatle irdelendiğinde, bu özelliği bile Nejad'ın hakimiyeti ele geçirmesi için yetmiş artmıştır(Eroğlu, 2015:119)

1950'li yıllar Türkiye'de resim sanatının hızlı bir şekilde soyut sanatın etkisi altına girdiği dönemler olmuştur. Soyut sanata bu kadar ilgi duyulması Türk resim sanatında yeni bir dönemin başlamasına olanak tanıştır. İlerleyen yıllarda sanatçıların soyut sanata ilgisinin daha da artmasıyla birlikte, bu yeni soyut eğilimler, sanatla çokta ilgisi olmayan insanlara da tanıtılmak ve benimsetilmek istenmiştir. Bu bağlamda 1953 yılında Adanan Çoker ve Lütfü Günay "Sergi Öncesi" olarak adlandırdıkları bir sergi açmışlardır. Bu, tarihimizin ilk soyut sanat sergisidir. Açılan bu sergi ile birlikte resmin

sadece yüzeye boya sürerek bir göz yanılgısı yaratma işi olmadığı, aynı zamanda resmin bir düşünce işi olduğu da yazılı bir metinle bu sergide vurgulanmıştır (Tansuğ, 2008:245).

Bu nedenle soyut sanatı sadece pentürel anlamda bir zenginlik olarak görmek yanlış olur. Çünkü böyle bakıldığında soyut sanatın diğer arayışlardan boya kullanımı dışında bir farklılığı yokmuş gibi algılanmasına neden olabilir. Boya sadece anlatılmak istenen düşünceye yüzey üzerinde yarattığı etki aracılığı ile destek olur. Oysa sanatçıların düşünsel olarak anlatabileceği, sağlam temeller üzerine oturtulmuş bir birikimleri yoksa pentür tek başına bir anlam ifade edemeyebilir.

Türkiye de soyut çalışmalar yapan ilk sanatçılardan bir diğeri de Nuri İyem'dir. Nuri İyem Anadolu'da yapmış olduğu köylü kadın portreleri ile tanınmasına karşın, aslında resme soyut işler üreterek başlamış sonradan figüratife yönelmiş nadir sanatçılardandır. Çünkü sanatçılar genellikle figüratif resimlerden soyut resimlere geçiş yaparlar. Nuri İyem 1950'li yıllarda çalışmalarıyla değil, daha çok soyut sanat üzerine yazdığı yazılarla ön plana çıkmıştır. Bu yazılarından birinde sanatçı, yaratıcılığın esas kaynağının soyut işlerle olacağına vurgu yapmıştır. Bu söylem soyut resim yapan sanatçılar için doğru bir saptamadır. Çünkü soyut sanat direkt sanatçının kişiliği ile bağlantılıdır (Eroğlu, 2015:124).



**Görsel 2. 22:** Nuri İyem, Soyut Kompozisyon, Tuval Üzeri Yağlıboya 100 X 130 cm.

<http://www.beyazart.com/sanatci/Nuri-%C4%B0yem> Erişim Tarihi: 22.06.2019

Sezer Tansuğ'a göre; Türkiye'de asıl anlamıyla soyut, nonfigüratif resim ve obje üretimi çerçevesinde; (a) pentürün bu yola zorlanarak taşist ya da tekstural sonuçlara ulaşılmış; (b) akrilik ve benzeri madeni boya kullanımıyla mekanik araç parçalarının kompoze edildiği çekici parıltılar taşıyan bir tür geliştirilmiş; (c) kompresör kullanılarak ve air-brush uygulamasıyla püskürtme tekniğine dayanan hiperrealistik eğilimlere yer verilmiş; (d) Conceptuel akıma bağlı olarak akla gelebilecek her malzeme ve düşüncenin sanat objesi olarak düzenlendiği çalışmalarla Pop-Art, Op-Art gibi Amerikan menşeli akımların çözülme sürecine katılmıştır; (e) serbest, atak renk dolanımlarıyla yeni bir pentür dinamizmine ulaşılmak istenen ve orijini bakımından Amerika'daki II. Savaş sonrası soyut ekspresyonizmin action-painting uygulaması değil, ama bir çeşit anti-art esprisine bağlı bulunan Neo Ekspresyonist yönde çalışmalar ortaya çıkmıştır (Tansuğ, 2008:252).

Figüratif anlayışın görünen gerçeklikten yola çıkarak kendini ifade etme yollarını arama çabası, salt soyut sanatın mantığına ters düşmektedir. Çünkü soyut sanatın biçimleme anlayışında görünen gerçeklikten yola çıkma mantığı yoktur. Bazı sanatçılar soyut resimde dram olmadığı gerekçesi ile figürden kopmamayı tercih etmiştir. Bunun tam tersini savunan sanatçılar ise salt soyutlamanın alışılmışın dışında farklı bir anlayış sunduğunu ve sanat elemanlarına yeni bir yorumlama gücü getirdiğine inanmışlardır (Berk veTurani,1981:159).

Figür resminin çizgisel anlatımı da, büyük oranda doğanın sunduğu ölçü yapı ve renk mantığına bağımlı kalmıştı. Dolaylı olarak doğaya bağımlı bir biçimleme mantığı, geleneksel figür resmi eğitiminde, nesne ve mekân kavramına ters düşmemek kaydına dayanan bir desen disiplini de kendiliğinden oluşturmuştu. Figür resmi ile ilgili olarak, doğa biçimini yakalamada bir araç ve hatta bir inceleme aracı olan model karşısında yapılan desen, soyut resimde geleneksel anlatımdaki gerekliliğini yitirmiştir. Bu ilgi çekici durum karşısında, soyut resimdeki desen içeriğinin anlaşılması ve saptanması gerekiyordu. Bizde özellikle bu soyut desen sorunu, soyutun akademik öğretiminde ve resim disiplininin kavratılmasında önemli bir tereddüt kaynağı olmuştur ve ilginç olan, daha hala da olmasıdır (BerkveTurani,1981:161-162).

Soyut resim ve figüratif resim biçimsel farklılıkları ve ihtiyaç duydukları resimsel elemanlar açısından birbirlerine zıtlardır. Resim yüzeyini düzenlerken, kompozisyon kurma, renk ve fırça uygulama mantıkları birbirine tezattır. Soyut resim, görülen görüntüyü belli bir mekân kurgusu içinde, perspektif kurallarına bağlı bir şekilde uygulayarak göz yanılgısı oluşturma ihtiyacı duymamaktadır. Bu da figüratif sanatla kıyaslandığında soyut resme daha özgür bir alan sunmaktadır. Figüratif resmin önemmediği ve kompozisyon kurmada en temel olan şeylere soyut resimde ihtiyaç kalmamıştır. Bunu ilk yapmaya başlayanlar sanatçılar Kübizm akımına bağlı olanlardır.

Kübist sanatçılar nesnenin tek boyutlu görüntüsünü yüzeye aktarmanın dışında, resimsel düzenlemenin farklı boyutlarına ilgi duymaya başlamışlardır. Boyayla yüzeyde boyut yanılgısı yaratmayı değersiz bulmuşlar ve yapıları bozmaya başlamışlardır. Bu bakış açısı geçmişte sıkı sıkıya bağlı olunan resim kurallarının değişmesine öncü bir girişim olmuştur (Berk ve Turani,1981:164).

Resimde bu yeni arayış, görünen gerçeklikten öte, başka şeyler arama çabası, nesnelerin biçimlerinin yüzey üzerinde kaybolmasına neden olmuştur. Dolayısıyla mekân olgusu yaratılırken ön-arka plan ilişkisi, perspektif olgusu önemsizleşmeye başlamıştır. Soyut resmin yüzey düzenlemesindeki bu değişiklikler salt görüntünün ön plana çıkartılmasına sebep olmuştur. Perspektif olgusunun farklı boyutlar kazanması, yeni hacimsel biçimleme olgusunun oluşmasına da neden olmuştur. Bu yeni boyutlandırma çabaları zamanla figüratif resim yapan sanatçıların çalışmalarında etkilemiştir. Bunun yanı sıra Maniyerizm döneminden itibaren etkili olan açık kompozisyon kurma çabası da soyut sanatla birlikte azalmaya başlamıştır. Soyut sanatın, resim yüzeyinden nesneyi çıkarmasıyla birlikte geriye sadece sanat elemanlarıyla kurulabilecek plastik bağlar kalmıştır. Bu da kompozisyonun sağlam temeller üzerine kurulmasını zorunlu kılmış ve bu nedenle sanat elemanlarını tek merkezde toplayarak, kapalı kompozisyonlar oluşturulmasını sağlamıştır (Berk ve Turani: 165-166).

1950'lerde soyut sanata yönelen bazı sanatçılar eski yazılardan hareketle Türk kaligrafisini kullanmışlardır. Çizgisel temele dayanan bu anlayışta, yenilenme sorunlarına çözüm bulabilmek için geleneksel yüzey şematizminin geometrik planlarını kullanarak özgün bir dil oluşturmak istemişlerdir. Türkiye'de 1954'lü yıllar soyut sanat konusunda düşünce ve tartışmaların arttığı bir dönemdir. Soyut sanatın halı, eski yazı gibi geleneksel sanatlardan uzak, plastik kaygıların ön planda olduğu sanatsal bir anlayışın geliştirilmesi gerektiğini düşünen bazı sanatçılar da vardır. Türk sanatı köklü bir soyutlama geleneğine dayanıyor olmasına karşın, çağdaş soyutlama anlayışını kavrama ve çözümlemede bazı sıkıntılar yaşamış, yine de özüne inmekten vazgeçmemiştir (Tansuğ, 2008:247-248).

Savaş sonrası Avrupa'ya giden ressam, Batı'da geometrik soyutlama ve lirik soyutlamaya olan yönelişleri görmüşlerdir. Savaş yıllarında dahi Batı'da sanatsal arayışların ve tepkilerin gösterilmeye devam etmekte olduğu görülmektedir. Bizde Kübizm, Fovizm, Dışavurumculuk şeklinde devam eden sanatsal eğilimler, Batı'da

çoktan değişmeye başlamış ve yerini yeni eğilimlere, keşiflere bırakmaya başlamıştır. Geleneksel yöntemlere bağlı, tutucu olma eğilimine bir başkaldırı göstermiş ve bu bağlılığı gereksiz görmüşlerdir. Türkiye’de ise savaş sonrası Avrupa’ya gidildiğinde gözlenen bu sanat ortamı şaşırtıcı olmuştur. Çünkü bu dönem Türkiye’de kurallara bağlılığın devam ettiği dönemdir ve sanatta ne kadar geride olduğumuzu bir kez daha görmemizi sağlamıştır. 1955-60’lı yıllar bu nedenle yeni arayışların olduğu dönemlerdir. Sanatçılar geometrik soyutlama, lirik soyutlama ve yeni malzeme olanaklarını anlamaya yönelmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel, Refik Epikman gibi sanatçıların başlattığı bu yeni eğilimler ilerleyen dönemlerdeki sanatçılara yol açmıştır. Bu sayede Türk sanatında da yeni arayışlara başlamıştır (Turani, 1997:12).

Soyut çalışmaların daha çok biçim bozmalara dayanıyor olması, Fovizm ve dışavurumculuk gibi akımların neden ve nasıl ortaya çıktığını anlamamızı zorlaştırmaktadır. Fovizm ve dışavurumculuk akımları etkisinde o dönem soyutlamaya giden tek sanatçı olarak Zeki Faik İzer gösterilebilir. Tüm bu akımların yeterince anlaşılabilmesi lirik soyutlamanın da neden etkili olmadığını açıklamaktadır. Batı’da II. Dünya Savaşının son bulmasıyla birlikte yurt dışına giden sanatçılardan bazıları belki de bu sorunlar üzerinde durmuştur. Yine de örnek verilmesi gerekirse ülkemizde renk sorunları üzerinde en fazla duman sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu olmuştur. Fakat onun çalışmaları da renkle nesneyi yok etme anlayışı üzerine değildir. Batı’da bu renkle alakalı çalışmalar bizdekinin aksine kübizm akımının biçim bozmalarından da daha eskiye dayanır. Batıda bilim insanlarının ışık renkleri üzerine bilimsel çalışmalar yapması da hem sanatçıları hem de yapılan çalışmaları etkilemiştir. Batıda tarihsel gelişimini tamamlamış soyut sanat akımlarının Türkiye’de 1950 sonrası irdelenmeye başlanması, belirgin bir kronolojik bir sıralama yapılamamasına ve sanatçı eğilimlerinin de farklılık göstermesine neden olmaktadır. Dolayısıyla soyut sanatın gelişim evreleri ve sanatçıların sınıflandırılması Türkiye’de zordur. Çünkü sanatçılar tek bir soyut anlayış içerisinde işler üretmemişlerdir. Figüratif soyutlama yapan sanatçıların zamanla non-figüratif soyutlamaya kaydığı da gözlenmiştir. Bu geçişlilik sanatçıların belli bir görüş etrafında toplanmalarını ve bir akım oluşturmalarını da engellemiştir (Berk ve Turani, 1981).



**Görsel 2.23:** Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırmızı Kahve, 1975, Tuval Üzeri Akrilik, 125 x 125 cm. <http://www.beyazart.com/sanatci/Bedri-Rahmi-Ey%C3%BCbo%C4%9Flu> Erişim Tarihi: 22.06.2019

Batı sanatında var olan soyut sanat evreleri; Kandinsky'nin lirik ve geometrik tarzdaki soyutlamaları, Picasso ve Braque'nin öncülüğünü yaptığı sentetik ve analitik kübizm anlayışları ve Mondrian'ın soyutlama anlayışdır (Kayapınar, 2016: 55). Soyut veya non- figüratif sanatın asıl çıkış noktası doğadan referans almaksızın, görünen gerçeklikten uzak sanatçının iç dünyasına ve hayal ettiklerine bağlı olarak, hiçbir şey anlatmaya çalışmayan, anlayış olarak tanımlanabilir.

Soyut sanat anlayışının getirmiş olduğu yeni resimsel düzenleme anlayışı ve sanat elemanlarının değerlendiriliş şeklini farklılaştırması, aynı zamanda sanatçıların doğaya bakışını ve gördüklerini yüzeye aktarış şekillerini değiştirmiştir (Berk ve Turani:160). Bu sebeple soyut sanatı tek bir başlıkta daraltarak kullanmak yanlış olur, soyut sanatı kendi içinde de alt başlıklara ayırarak değerlendirmek gerekir.

### 2.3.1. Geometrik Soyutlama

Türk resim sanatında geometrik non-figüratif soyutlama Batı'dakinden ayrı bir yol izlemiştir. Picasso ve Braque Kübizmi yolundan giden sanatçılar nesneyi parçalamadan öteye gidememiştir. Sanatçılar biçimde parçalanmalar yapmasına karşın nesne gerçek görüntüsünü tamamen yitirmediği için bu yolla soyuta gidilememiştir. Kübizm, biçimi tamamen terk etmeyip, nesnenin farklı açılarını, boyutlarını göremeye çalıştığı için de geometrik non-figüratif alanda çalışma üretmek çok mümkün olmamıştır. Türkiye'de renk ile soyutlama yapma ise 1953'te oluşmaya başlamıştır. Bu nedenle

Batı'da lirik soyutlamadan çok sonra başlayan geometrik soyutlama, Türkiye'de ilk ortaya çıkan anlayış olmuştur (Berk ve Turani, 1981:195).

1950 sonrasında yeni arayışlar içinde olan sanatçılar Batı'daki gelişmeleri yakalayabilmek için yeni bir anlayış olan geometrik soyutlamaya yönelmişlerdir. Genel olarak Cezanne Kübizm'inden yola çıkarak biçim bozmaya giden sanatçılardan bazıları geleneksel sanatlardan ve kaligrafilere de beslenmeyi ihmal etmemişlerdir.

1953'lü yıllarda Eşref Üren atölyesinde izlenimci tarzda resimler yapan Cemal Bingöl, modern sanat anlayışına daha da yakınlaşabilmek için geometrik soyutlamayı benimsemiştir. 1970'li yıllara değin oluşturduğu bu özgün tarzından ödün vermemiştir. Batı sanatında Kübizm akımının olduğu dönemlerde kolajın daha çok figüratif işler üretebilmek için kullanıldığı bilinmektedir. Oysa Cemal Bingöl kolajdan soyut bir resim dili oluşturabilmek için faydalanmıştır. İlerleyen dönemlerde sanatçı kolajdan uzaklaşmaya başlayarak, statik, geometrik bir görüntü elde etmeye başlamıştır. Biçimlerin formlarını değiştirirken akılcı bir yönelimle resimlerindeki öğeleri sadeleştirerek azaltılmasına önem vermiştir. Parçaladığı biçimlerde, renk kullanımını azaltarak boyanın dokusal niteliğine de önem vermiştir. Pentürel olarak rengi az kullanarak yüzeyde fırça izine hiç izin vermemiştir. Boyayı yoğun bir tabaka halinde uygulamamıştır. Oluşturduğu geometrik biçimlerde olabildiğince yalın, sadeleştirilmiş, düz boyama ile yapılmış biçimler kullanmıştır. Sanatçı titiz ve önceden düşünülmüş yapılmış biçimler oluşturmasına karşın çalışmalarının başlangıç aşamasında eskizler çizmemiştir. Bu nedenle sanatçının resimleri her an sürprizlere açık olmuştur. Resimlerinde doğaya öykünerek yapılmış organik öğeler veya geleneksel motiflerden yararlanma gibi şeyler yoktur. Titiz ve matematiksel olarak hesaplanarak yapılmış resimlerde izleyiciyi görünce heyecana sokabilecek bir hareketliliğe de izin vermemiştir. Kontrollü yani sınır çizgileri belli ve son derece yalınlaştırılmış biçimleri vardır (Berk ve Turani, 1981:197).



**Görsel 2. 24:** Cemal Bingöl, Figürlü Kompozisyon, 1954, Duralit Üzeri Yağlıboya 70 x 55 cm.  
<http://www.beyazart.com/sanatci/Cemal-Bing%C3%B6l> Erişim Tarihi: 22.06.2019

Soyut çalışmalar yapmaya başlayan ilk sanatçılar, figürü geometrik şekillerde deforme etmeye başlayanlardır. Soyut non-figüratif alanın önemli temsilcilerinden birisi de, Sabri Berkel'dir. 1930-1950 yılları arasında portreler, natüromortlar ve çıplak modeller yapan sanatçı, Müstakil Ressamlar Heykeltıraşlar ve D Grubu ile sergilere katılmıştır. 1950'li yıllarda Kübizm akımının da etkisi ile figür soyutlamalarına yönelmiştir. Çalışmalarında nesnelerin dış hatlarını belirginleştiren sanatçı, zaman içerisinde bu kontur çizgilerini kalınlaştırmaya ve şekillendirmeye başlamıştır. 1960'lardan sonra figürden tamamen uzaklaşarak duygularıyla algıladığı şeyleri bilincinde şekillendirerek fırça vuruşlarıyla ritmik kompozisyonlar kurmaya başlamıştır. Öncesinde renk ve çizgiyi kullanarak oluşturduğu biçimler, renk ve biçime dönüşmesi sonucu daha lekesele işler yapmaya başlamıştır (Rona, 2008:50).



**Görsel 2. 25:** Sabri Berkel, Kompozisyon, 1960, T.Ü.Y. 69 x 87 cm.(Rona, 2008:53).

Sanatçı doğayı olduğu gibi aktarmak yerine kendisi yorumlamayı tercih eder. Sanatçının yapıtları zihinde biçimlenme sürecini tamamlayan bir anlayışla gelişmiştir. Geometrik soyut çalışmalarındaki gibi lekesele çalışmalarında da kurgulama anlayışı ön plandadır. Sabri Berkel kendini coşkularına ve heyecanlarına tamamen teslim etmemiştir ve doğaçlamaya karşı çıkmıştır. Katı bir çizgisel geometrik yapı içerisinde inşacı ve ritmik doku karmaşasını tercih etmiştir. Serbest görünümlü lekesele ve yüzeysel çalışmaları da vardır. Bu tür çalışmalarında da yine katı bir kompozisyon düzenine bağlı kalma, renkten daha öncelikli gelmiştir. Sanatçının soyut çalışmalarında tesadüflere ve anlık fırça vuruşlarına yer yoktur. Akılcı bir düzenleme ile yapılan çalışmaları her zaman daha değerli bulmuştur (Ersoy, 1998:36).

Geometrik soyutlama alanında geleneksel öğeleri resmine ilk taşıyan sanatçılardan birisi olmuştur. Fakat yazıyı kullanarak oluşturduğu bu kompozisyonlarda, el yazısının daha hareketli, dinamik yapısı Sabri Berkel'in resimlerinde daha katı bir haldedir. Benimsenen inşacı, ritmik yapı çizgi dokusunun girift mühür gibi katı bir biçimdir. İlerleyen dönemlerde sanatçının bu çizgisel tavrı, lekesele yüzey çalışmalarına dönüşmüştür. Oluşturmuş olduğu bu lekesele damla formları da yine tesadüflere dayanmayarak önceden tasarlanmış şeylerdir. Resimlerinde içgüdüsel olarak yapılmış, rastlantısal hiçbir şeye yer vermeyen sanatçının resimlerinde renkten çok açık, orta, koyu ton dağılımı dikkat çeker (Berk ve Turani, 1981:201). 1970'ten sonra lekeden uzaklaşarak

motife benzer biçimler kullanmaya başlamıştır. Fakat bu çalışmalarında da yine geleneksel hat yazısının izlerine rastlanır.



**Görsel 2. 26:**Sabri Berkel, Balıkçılar, 1955, T.Ü.Y. B. 163x129 cm.

<http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/21berkel.htm> Erişim Tarihi: 22.06.2019

Modern resme geçiş evresinde anlaşılması ve benimsenmesi neredeyse şart olan soyut anlayışlar, sanatçıların düşüncelerini ve yaratıcılıklarını işin içine katmaları gereken bir süreçtir. Boyayı kullanma becerisinin edinilmesinin yanında bilgi birikiminin de artırılması gereklidir. Bunu yapabilen sanatçılar arasında Ferruh Başağa da yer alır. Somut görüntüden beslenerek resminde düşünceyi ve imgeyi kullanabilen sanatçı, figürden ve doğanın canlı parçalarını taklit etmekten uzak durarak kendi sezgileri ve yaratıcılığı ile biçimleri şekillendirmiştir. Yumuşak ve şiirsel renk geçişleriyle kendince bir dil oluşturmuştur (Günel, 1998:6).

1940'lı yıllarda Yeniler Grubu'nun içinde yer alan Ferruh Başağa, Cezanne'nin biçim oluşturma mantığını ve Kübizm anlayışını sentezleyerek inşacı bir dil oluşturmuştur. 1947 yılından sonra ise soyut eğilimler göstermeye başlamıştır. Yapmış olduğu ilk soyut çalışmaları daha geometrik renk lekeleri şeklindedir (Rona, 2008:74). 1949 yılında yapmış olduğu "Aşk" isimli lirik soyutlaması ile dikkat çekmiştir. Bu çalışmasında figürü soyutlama çabaları göze çarpmaktadır. Sanatçı ilerleyen dönemlerde nesnelere resimlerinden atmış olmasına karşın soyut çalışmalarında temelde yer alan

organik kavramlardan vazgeçmemiştir. 1960'lı yıllarda lirik soyutlamaya yönelmiştir. Boyayı daha kalın tabakalar halinde uygulayarak dokusal etkiler elde etmiştir. 1980 öncesi dönemlerde daha lirik ve renkten uzak bir anlayışta ilerleyen sanatçı bu tarihten sonra geometrik soyutlamaya yönelmiştir. Transparan üçgen formlar üzerine kurulmuş, hacimsel etkiler veren çalışmalar yapmıştır. Mozaik ve vitrayla da uğraşmış olan sanatçının çalışmalarında bunların da etkileri görülmektedir. 1970'li yıllara kadar daha lirik, doğrudan boya ile oluşturulan tek renkle çalışmalar yapmıştır. 1980'lerden sonra ise geometriye yönelen sanatçı, boyayı daha ince, parlak ve geçirgen bir şekilde kullanmıştır. Resimlerindeki üçgen formları birbiri içinden geçirerek kompozisyonlar oluşturmuştur. Genellikle tek renk kullanan sanatçı, ince ve duru bir duyarlılıkla resim yapmaktadır. Bu üçgen formların birleştirilmesi ile ön planda daha koyu ve belirgin biçimler oluşurken arka planda saydamlaşan yeni bir espas derinliği oluşmaktadır. Buda izleyiciyi bir sınırsızlık etkisi yaratarak gizemli bir atmosferin içerisine sokmaktadır (Ersoy, 1998:38).



**Görsel 2. 27:** Ferruh Başağa, Kırmızı Yelkenliler, 1999, T.Ü.Y. 80 x 80 cm.

<http://www.beyazart.com/sanatci/Ferruh-Ba%C5%9Fa%C4%9Fa> Erişim Tarihi: 22.06.2019

Türk resim sanatında Adnan Çoker ve Lütfü Günay 1953 yılında birlikte açtıkları “Sergi Öncesi” sergisi ile soyut sanatın öncülerinden olmuşlardır. Adnan Çoker, ilk soyut çalışmalarında eski yazılardan etkilenmiştir. Yazının ritim ve biçim düzenlemelerinden etkilenen sanatçı, rengi de kullanarak yüzeyde bir armoni yaratmıştır. Bu yıllarda sanatçı geometrik soyut tarzda resimler yapmıştır.1960’lı yıllarda Soyut Dışavurumculuğa ilgi duyan sanatçı, pentürün güçlü olarak göze çarptığı işler üretmiştir. Daha hareketli fırça vuruşlarının ve renk armonisinin de yoğun olduğu çalışmalar yapmıştır. Adnan Çoker’in şematik biçimlere ve geometrik anlatıma yönelmesi ise 1965 sonrası dönemdir (Rona, 2008:184). Geometrik soyutlamada önemli bir isim olan Adnan Çoker’in çalışmaları tezin üçüncü bölümünde daha ayrıntılı şekilde ele alınmıştır.

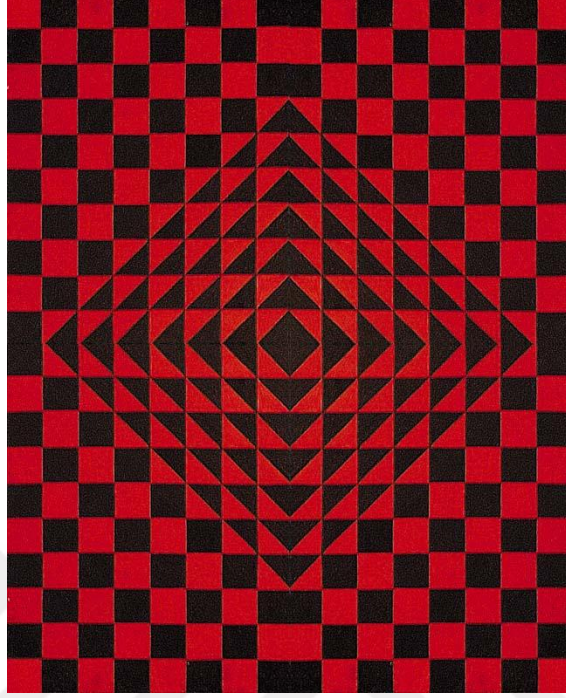


**Görsel 2. 28:** Adnan Çoker, Malevitch'e Saygı, 1985, Tual üzerine yağlıboya, 150.00 x 150.00 cm.

<http://www.adnancoker.com/pPages/pArtist.aspx?paID=483vesection=130velang=TRvebhcp=1veperiodID=416vepageNo=0veexhID=0> Erişim Tarihi: 19.04.2020

1973 yılına kadar figüratif lirik bir anlayışı benimseyerek izlenimci bir üslupla Anadolu manzaraları yapmış olan İsmail Altınok bu tarihten sonra Op-Art’a yönelmiştir. Çalışmalarında birbirine paralel çizgileri birbirine dik ve eşit şekillerde yerleştirerek sert bir dil ve kontrollü bir görüntü elde etmiştir. Yüzeyde birbiriyle kesişen bu şeritleri ise iki ya da üç renkte boyamıştır. Konstrüktivist yapıda resimler yapmıştır. Geometrik şeritleri gerçek renklerle boyaması nedeniyle op-art hareketli resim anlayışından uzaklaşır. Uyguladığı salt renkler yüzeyde hacim etkisi yaratmamaktadır. Oluşturduğu

kurmaca yapılar izleyicide katı, kuralcı, disiplinli, hareketsiz ve duygusuz bir izlenim bırakmaktadır (Berk ve Turani, 1981:203).



**Görsel 2. 29:** İsmail Altınok, Duralit Üzerine Yağlıboya, 101 x 82 cm.

[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0smail\\_Alt%C4%B1nok#/media/Dosya:Soyut\\_by\\_Ismail\\_Altinok\\_1972\\_OTRS.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0smail_Alt%C4%B1nok#/media/Dosya:Soyut_by_Ismail_Altinok_1972_OTRS.jpg) Erişim Tarihi:10.06.2019

Akademik yaşamını ve çalışmalarını İstanbul'da devam ettirmiş olan Devrim Erbil resimlerinde doğanın görünümünü irdeler. 1962'lerden sonra lirik soyutlamaya eğilim göstermiştir. Sıradan olan doğa görünümlerinden uzaklaşarak sanatsal bir soyutlamaya yöneldiği dönemi olmuştur. Bu yıllarda kahverengi zemin üzerine kalın boya tabakaları halinde tek sefere yapılmış lekelerden oluşan motifleri, sanatçının yazıyı da kullanarak yapmış olduğu soyutlamalara örnektir. Sonraki yıllarda sanatçı boyayı daha da incelterek sıvı halde kullanmaya başlamıştır. Lirik soyutlamadan biraz daha uzaklaşarak daha grafiksel bir anlatıma yönelmiştir ve İstanbul'u tepeden resmetmeye başlamıştır. İzleyicide derinlik algısı yaratmayan bu resimler düz ve daha yüzeysel dururlar. Bu son dönem İstanbul manzaralarında yüzeye indirgediği ağaç ve ev düzenlemelerinde lirik soyutlamadan tamamen uzaklaştığı görülmektedir (Berk ve Turani:188).



**Görsel 2. 30:** Devrim Erbil, Mavi İstanbul, 2008, Tuval Üzeri Yağlıboya, 168 x 180 cm. <http://www.beyazart.com/sanatci/Devrim-Erbiln> Erişim Tarihi: 19.06.2019

Doğayı daha çok yorumlayarak ele almaya çalışan sanatçı bunu çizgisel bir temel üzerine oturtmaya başlamıştır. Temelde doğanın çizgiyle biçimlendiğini düşünmüş ve bu yüzden kendi resimlerinin de temelini çizgiye dayandırmıştır ve genellikle kent ile doğa temalarını işlemiştir. Yatay, dikey, doğru, eğri, kıvrık, oval, ince, kalın çizgiler denge ve dengesizlikler resimde bir hareket ve ritim sağlayarak izleyicinin, yapılmış olan soyutlamayı daha kolay algılamasına yardımcı olmaktadır. Kendi duygu ve düşüncelerini çizgi ile dışa vurabildiği gibi biçimi de seyircinin zorlanmadan anlayabileceği gibi şekillendirebilmektedir. Yalın bir dil kullanarak oluşturduğu bu biçimlerde çizginin ve grafiksel öğelerin baskın olmasıyla birlikte, yerelliğinde hissedildiği plastik bir düzenleme vardır. Eski İstanbul görüntülerini ve kent mimarisini hat yazısının da etkisiyle dokusal bir görünümle yeniden düzenlemiştir. Yaşadığı toplumdan kopuk ve duygusuz bir tavırla donuk çalışmalar yapmaktan kaçınmıştır. Geçmişin değerlerini ve çağdaş anlayışları sentezleyebilmiştir. Aynı zamanda tekrara ve tekdüzeliğe de düşmemeye çalışmıştır. Yüzeyle bağlı bir şekilde oluşturduğu biçimler her seferinde daha yaratıcı olmakta ve dekoratif bir nitelikte taşıyarak bir bütünlük oluşturmaktadır. Devrim Erbil'in kuşbakışı İstanbul resimlerinde, 16. yüzyıl minyatür ustası Matrakçı Nasuh'un menzil krokilerinden de esinlenmiş olduğu bilinmektedir. Geleneksel sanatlardan da faydalanılarak yeni ve özgün yapıtlar oluşturulabileceğini savunmuştur. Kullandığı

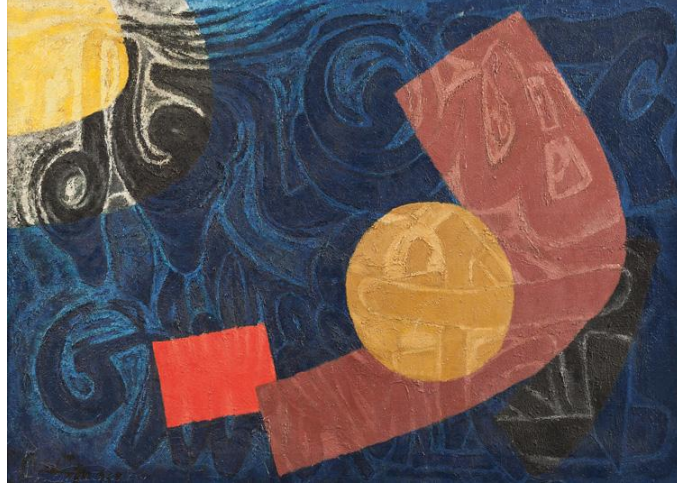
renklerle dahi bunu göstermiştir. Genellikle monokrom renkler kullanmıştır (Ersoy,1998:61).

### **2.3.2. Lirik Soyutlama**

Lirik soyutlama, yazısal özellikler taşıyan, geniş renk alanları ve boya yüklemelerinin olduğu duygusal bir anlatım şeklidir. Lirik soyutlama Batı'da, Fransızların motifli lekesel çalışmaları ile Amerikalıların motifsiz tesadüfi lekeçiliği olarak ikiye ayrılmaktadır. Türkiye'de soyut sanat Batı'dakinin tam tersine 1950'lerde geometrik soyutlama ile başlamıştır. Lirik soyutlamada herhangi bir biçim zorlaması yoktur. Renk alanları, hat yazısından da esinlenilerek oluşturulmuş rastlantısal uygulama özgürlüğü tanınması sonucu sanatçılar birçok farklı motif oluşturabilmiştir (Berk ve Turani, 1998:213).

Lirik soyutlama genel olarak sanatçıların bilinçaltını yansıtır. Bu bilinçaltındaki duygusal devinimin boya malzemesi ile birleşerek dışa vurulması ve tuvale yansıtılması hedeflenir. Hayal gücü lirik soyutlamada çok önemlidir. Genel olarak duygusal ve şiirsel bir armoniden beslenen bu soyutlama anlayışı doğal olarak sürprizlere ve rastlantısallığa da çok açıktır. Sanatçı kendine ekspresyonist herhangi bir çıkış noktası belirledikten sonra, rengi katmalı ve doygun bir biçimde kullanılmaya başlar. Bu aşırı duygusal yüklenme ve duygusal patlama sonucunda kompozisyonu bir anada zenginleşir.

Lirizm sanatçının iç dünyasının bir nevi dışavurumudur. Yani sanatçı dış dünyaya bağlı kalarak değil de, kendi hislerinden yola çıkarak renkçi, hırçın ve coşkulu bir şekilde kendini ifade eder. Anlık duygu değişimlerinden yola çıkarak resim yaptığı için bazen yapmış olduğu motifleri, renkleri ya da yazısal öğeleri, resmin evrildiği noktayı kendi bile tanımlayamaz. Çalışmanın bitiminde bazen doğadan bir biçimi anımsatan bir formada gidebilir. Lirik soyutlamada görülen veya hissedilen bir şey sanatçı için bir çıkış noktası olabilir. Mesela Zeki Faik İzer, Sultanahmet Camii'nin kırmızı, turuncu, krom sarılı, türkuaz yeşilli, gök mavili vitraylarından esinlenerek soyut çalışmalar yapmıştır. Abidin Elderoğlu'nun hat yazısından yola çıkarak yaptığı lekesel çalışmalarda konu ön planda değildir. Ya da Ercüment Kalmık'ın renkli ve fırça tuşlarıyla yapmış olduğu manzaralar, balıkçı kayıkları, ağlar vb. lirik soyutlamaya örnektir (Berk ve Turani:181).



**Görsel 2. 31:** Abidin Elderoğlu, Yazı Kompozisyon, 1969, Tuval Üzeri Yağlıboya 80 x 11 cm.

<http://www.beyazart.com/sanatci/Abidin-Eldero%C4%9Flu> Erişim Tarihi: 06.11.2019

İbrahim Çallı'nın etkisinde kalarak izlenimci, doğaya bağlı resimler yapan Zeki Faik İzer, D Grubu'nun kurucularındandır. Kübizm etkisinde kalarak 1947'de başladığı soyut çalışmalarına lirik non-figüratif soyutlama ile devam etmiştir. 1930'lu yıllarda figürleri deforme ederek biçimsel çözümler yapmıştır. Daha sonra 1950'li yıllarda kaligrafiden de esinlenerek renk ve biçimi irdelediği ilk lirik çalışmalarını vermeye başlamıştır. Bu yıllardan beri renk ve fırça kullanımını hep dikkat çekmiştir. 1960'dan itibaren de fırça vuruşları iyice güçlenmiştir. Çizgiden ve canlı renkten meydana gelen hareketli biçimlerini yoğunlaştırmaya başlamıştır. Ritim, hareket ve renk onun çalışmalarının en önemli görsel elemanlarıdır. Yapmış olduğu ritmik devingen biçimler, havada uçuyormuş gibi statik formlar üzerinde yüzeyin tamamına yayılmakta ve bu biçimler birbirine yakınlaşıp uzaklaşarak dengeli bir kompozisyon kurulmasını sağlamaktadır. Rengi etkin bir biçimde kullanabilen sanatçı, bu gücü de kullanarak yüzeyde kontrastlıklar oluşturmaktadır. Oluşturmuş olduğu bu kontrast renklerle ve hareketli fırça izleriyle anlam kazanan resimlerinde, aslında bir resimde olması gereken mekan, hareket ve üç boyut hissi gibi şeyleri ifade etmeye çabalamıştır. Kendince lirik bir dil oluşturabilen Zeki Faik İzer'in hareketli fırça vuruşlarının birbirini izleyerek resim yüzeyinde yayılması, boyanın üst üste katmanlar oluşturarak, resimde bir derinlik algısı oluşturması bir üç boyut yanılsaması yaratır. Resimlerde gözün tek noktada toplandığı merkezi bir noktanın olmayışı, algının tüm yüzeyde dolaşmasına neden olmaktadır. Duyarlılığı ve hareketli lekeleri izleyicide kendinden başka bir şey çağrıştırmayan ve düşünülmesini de engelleyen bir izlenim bırakır (Ersoy, 1998:48). Ayrıca Batı sanatından

olduğu kadar Uzak Doğu sanatının etkilerini resimlerinde görmek mümkündür. 1970’li yıllarda Paris’e gittiği zamanlarda ilkel toplumların sanatına ilgi duymaya başlamış ve çeşitli kolaj denemeleri yapmıştır. 1980’li yıllarda duvar halılarında da yapmış olduğu soyut imgelerin izlerine rastlanır. Bu çalışmalarında Orta Asya ve Selçuklu halılarındaki geleneksel süslemeleri kendi soyut imgeleri ile harmanlamıştır. (Rona, 2008:46).

Ayla Ersoy, Zeki Faik İzer’in “Tuğra ve Emperyal Senfoni” çalışmasını şu şekilde yorumlamaktadır:

Sanatçının bu çalışması, her ne kadar ilk başta nesnelere bağlantısı yokmuş gibi görüntü verse de, parlak kontrast yeşil, kırmızı, sarı, mavi renk lekeleri arasında kalın siyah çizgilerle bir padişah tuğrası çağrışımı veriyor. Hangi padişahın tuğrası olduğunu anlamamız olası değil, ancak dikkatli bir gözlemci bu kopuk siyah çizgileri takip ettiğinde belli belirsiz bir tuğranın izlerini yakalayabiliyor. Sanatçı her ne kadar doğa nesnelere uzak non figüratif bir çalışma yapmayı amaçlasa da, soyut renk kıvrımları birbiri içinde gelişip yoğunlaşırken farkına varmadan yapıtlarının kaynağını doğa ve yaşamdan alarak süreklilik içinde değiştiriyor(Ersoy,2004:286).



**Görsel 2. 32:** Zeki Faik İzer, Tuğra ve Emperyal Senfoni, T.Ü.Y. 162 x 130 cm.

(Ersoy,2004:286)

Yeniler Grubu'nun kurucuları arasında yer alan Selim Turan, 1940'lı yıllardan itibaren bu grupla birlikte Liman Sergileri açmaya başlamıştır. 1947 yılında Paris'e gitmesi üzerine gruptan ayrılmıştır. Paris'te yaşadığı yıllarda çeşitli sanat okullarında öğretmenlik yapmıştır. Bu dönemlerde izlenimciliğin ve kübizmin etkilerinin olduğu manzara veya toplumsal içerikli çalışmalar yapan sanatçı, minyatür ve tezhiplerle de ilgilenmiştir. Uzun yıllar Paris'te yaşayan sanatçı oradaki sanat akımlarının yakından takip etmiş ve 1950'li yıllarda soyut sanata yönelmiştir. Türk resmine ise farklı bir bakış açısıyla yeni bir boyut ve heyecan getirmiştir. Soyut sanatın ilk öncüleri arasında yer alır (Rona, 2008:104). Kendini sürekli geliştiren ve araştıran bir kişiliğe sahip olan Selim Turan, Batı sanatı ile Anadolu kültürünü sentezleyerek yaratıcı çalışmalar yapmıştır. Sanatçının yapıtları tek düze değildir ve çeşitlilik gösterir. Çizgi ve lekelerden oluşan resimlerinde uyum ve denge ilişkisi ve dikey çizgili kompozisyonlarının karakteristik yapısı çalışmalarının en önemli özelliklerindedir (Ersoy, 1998:48).



**Görsel 2. 33:** Selim Turan, İsimsiz, 1958, Kağıt Üzerine Guaj, 103 x 71cm. (Akdeniz, 2004:89).

1950’li yıllarda hareketli fırça vuruşlarının ve kaligrafik elemanların da bulunduğu ilk lirik soyutlamalarını yapmıştır. Önceki dönemlerde monokrom renklerin bulunduğu çalışmalarına sonraki dönemlerde pembe, koyu kırmızı, sarı gibi canlı renkler eklemeye başlamıştır. Çok yönlü bir sanatçı olan Selim Turan, soyut eğilimler gösterdiği dönemlerde dâhil manzara, natürmort, portre gibi konuları çalışmaktan vazgeçmemiştir (Rona, 2008:104). 1960 sonrası geleneksel Halk Sanatı konularından “sarı kız efsanesi” gibi konulara yönelerek hem soyut hem de figüratif anlayışı birlikte yürütmeye başlamıştır. 1970’li yıllarda Paris’te ve İtalya’da olduğu süreçte duvar resimleri, çevre düzenlemeleri ve heykel alanında da çalışmalar yapmıştır (Akdeniz, 2004:93).

Berk ve Turani’ye göre, lirik soyutlama keyfi bir sarhoşluk gibi görünse de aslında fırça vuruşlarıyla oluşturulmak istenen yapısal sağlamlık çok önemlidir. Selim Turan bu sağlamlığı sağlayabilen nadir sanatçılardandır. Türkiye’de bu tür çalışmalara çok az rastlanmaktadır (Berk ve Turani, 1981:209).

Lirik soyutlamanın önemli temsilcilerinden bir diğeri de, sanatçı kökenli bir aileden gelen Nejad Melih Devrim’dir. Annesi ressam Fahrel Nisa Zeid, babası ise şair İzzet Melih Devrim’dir. Sanatçı, Yeniler Grubu’nun kurucuları arasında yer alır. Bu nedenle 1940’lı yıllarda yapmış olduğu resimler ağırlıklı olarak figür ve manzardır. Bizans mozaiklerine ve İslam Hat sanatına da ilgi duymuştur. Yurt dışında olduğu yıllarda katedrallerin vitraylarını incelemiş ve kaligrafiyi de kullanarak bir sentez oluşturmuştur. 1950’lerde Batıda görmüş olduğu eğitiminde etkileri ile yüzeyde rengi ve lekeyi daha serbest kullanmaya başlamıştır. 1970’lerde çizgiden uzaklaşmaya başlamasıyla birlikte, geniş fırça darbeleri ile canlı ve parlak renkler kullanarak lirik, lekeci bir anlayışı daha da ortaya çıkmıştır (Akdeniz, 2004:93).

Kesik fırça vuruşları ile oluşturduğu renk geçişleri mozaiklerden etkilenerek yapmış olduğu soyutlamaları da vardır. Orta Asya kubbelerinden ve mimarisinde de esinlenerek soyutlamalar yapmıştır. 1980’leden sonra ise sanatçının tekrar çizgi ve kaligrafinin olduğu çalışmalar yapmaya başladığı gözlenmiştir (Rona, 2008:86).



**Görsel 2. 34:** Nejad Melih Devrim, Kolaj Kompozisyon, 1959, Kağıt Üzeri Kolaj, 30 x 24 cm.

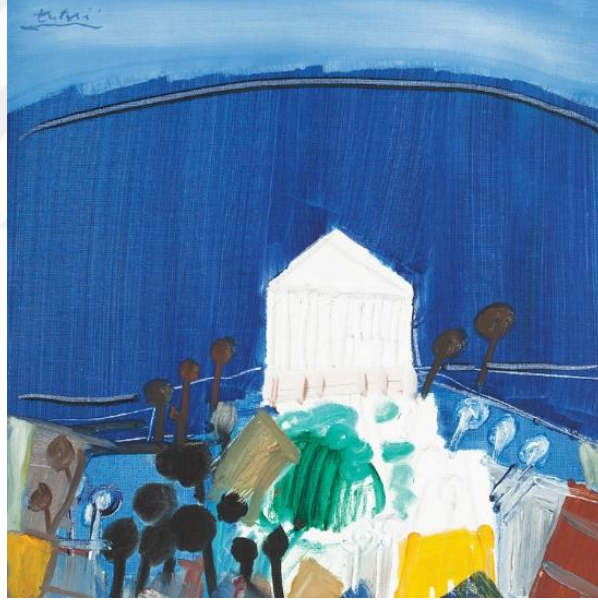
<http://www.beyazart.com/sanatci/Nejad-Melih-Devrim>: Erişim Tarihi: 20.06.2019

İlk olarak geleneksel öğelerden esinlenerek yaptığı siyah beyaz çalışmalardan sonra, Nejad Melih Devrim lirik soyutlamaya yönelmiştir. Batı ve Doğu sanatlarını yakından incelemiş ve birçok kültürden etkilenmiştir. Beslenmiş olduğu tüm bu ulusların sanat anlayışlarını kendi lekeci lirik anlatımı ile özdeşleştirmiştir. Konstrüktivist anlayışa da sahip olmasına karşın katı bir biçimlemeye hiç girmemiştir. Aksine 1965 yılından sonraki çalışmalarında biçimler daha da serbest bir hal almıştır. Çalışmalarındaki serbest fırça darbeleriyle de ritim ve şiddet duygusu vardır. Aynı zamanda coşkulu, karmaşık, hareketli ve çok yönlü olan çalışmaları zariftir de diyebiliriz (Ersoy, 1998: 50).

Sanatçı görülenle hayal edileni, şimdiki zamanla gelecek zaman arasındaki ilişkileri ve rastlantının şaşırtıcı sonuçları ile yapıtlarındaki ritmi oluşturmuştur. Onun Lirik non-figüratif resimlerinin özünü şiirsel ve duyarlı yaklaşımı biçimlendirmektedir. Yoksa salt mantıksal bir düzenleme hiçbir zaman söz konusu olmamıştır. Tuval üzerinde çok yönlü kişiliğini, tüm bilincini ve iç dünyasını yansıtan dokuyu oluştururken, çok yalın ama hiç biri diğerine benzemeyecek kadar çeşitli formlar kullanmaktadır. Renkler üst üste yerleştirilmiş saydam bir etki yapmaktadır. Hafif akıcı bir ışık ile açık-koyu değerler belirlenmekte, çok renkli olan resimlerde her renk bir kompozisyon içinde farklı armonilerle kullanılmaktadır(Ersoy, 1998:50).

Adnan Turani 1955'lerde Avrupa'da olduğu zaman içerisinde başlayan soyut eğilimleri 1960'larda doğaya öykünmeden yaptığı canlı renk lekelerinden oluşan lirik bir eğilime dönmüştür. 1970- 1980 sonrası resimlerinde soyuttan nispeten uzaklaşarak figüre yönelmiştir. Kent görüntüleri, natürmortlar ve figüratif soyutlamalar yapmaya başlardır. Fakat bunlar doğanın optik görüntüsünün taklidi ile yapılmış çalışmalar değildir. Soyut sanatın da etkisi ile kendi oluşturduğu özgün anlatım dilini kurgulamıştır ve kaligrafiden de beslenmiştir. Hareketli fırça vuruşları ve kalın boya tabakalarını resimlerinde görmek mümkündür (Rona, 2008:72).

(...) Resim yapmak Turani için kendi ifadesiyle; bir çeşit kendi kendisi ile konuşma, kendi kültürel gücüne ve resimsel inançlarına dayanarak yapılan bir iç konuşma; sevgilerini, özlemini, hoşuna gidenleri, çevresinde bulunmayıp da gönlünde ve kafasında düşündüklerini, kısaca bunların etkilerini ve kendini etkileyen her şeyi konu alan bir diyalog anlamına gelmektedir(Akdeniz, 2004:104-105).



**Görsel 2. 35:** Adnan Turani, Peyzaj, T.Ü.Y. 50 x 50 cm.

<http://www.beyazart.com/sanatci/Adnan-Turani> Erişim Tarihi: 14.06.2019

Adnan Turani'nin resimlerinde renk her zaman baskın gelmiştir, çizgi, biçimi destekleyen bir elemandır. Fakat bu çizgi elemanı yüzeyde amaçsızca oluşturulmamıştır. Figürün veya nesnenin arkasında baskın olmayan bir şekilde resmin güçlü temeller üzerine oturtulmasına yardımcı olur (Ersoy, 1998:51). Sanatçının yarattığı özgün dil, gücünü renklerden, kompozisyon düzenlerinden ve yüzeydeki güçlü pentür etkisi ile oluşturmaktadır. Resimlerinde ham ve yalın olan renkleri kullanmasının yanı sıra kendine

özgü renk arayışları da vardır. Yeniliklere açık, dinamik ve sürekli arayış içinde olan bir yapısı vardır. Sanatçının nesneyi taklit etmeyip resimlerine kendi yorumunu katma çabası onu güçlü ve dinamik tutmaktadır (Günel, 1998:90).

Özdemir Altan'ın 1960'larda benimsemeye başladığı soyut anlayış, 1975'ten sonra figüre dayalı kimi çalışmalarına dönüşmüş olmasına rağmen yine de lirik bir soyutlama anlayışıyla da kendini ifade etmeye devam etmiştir. Çalışmalarında geniş renk alanlarının olduğu düz yüzeyler üzerine cesurca uygulanmış yapısal elemanlar vardır. Güçlü bir etki yaratan bu fırça darbeleri daha çok siyah beyaz dengesine göre oluşturularak derinlik algısı yaratmaya çalışmıştır (Berk ve Turani, 1981:187).

Özdemir Altan günümüz sanatının çok yönlülüğünü de göz önünde bulundurarak, birbiriyle alakasız, yabancı öğeleri bir araya getirmektedir. Genellikle karışık teknik kullanmaktadır. Çalışmalarındaki farklı elemanlar yaşamın çok yönlülüğünü ve ifade çeşitliliğini simgelemektedir. Sanatçının uzun bir zamanda oluşturmuş olduğu sanatsal bilgi birikimi, duyarlı ve düşünsel bir üslup oluşturmasını sağlamıştır. 1973'lü yıllarda kolaj çalışmalarından yola çıkarak mekanik eşyalardan, çeşitli aletlerden, kukla bebeklerden yararlanmıştır. Yatay bir kompozisyon kullandığı çalışmalarında, genellikle arka mekânda derin bir boşluk etkisi yaratır (Ersoy, 1998:41).



**Görsel 2. 36:** Özdemir Altan, Kompozisyon , 1986, karton üzeri karışık teknik, 49 x 34 cm.

<http://www.beyazart.com/sanatci/%C3%96zdemir-Altan> Erişim Tarihi: 28.05.2019

Eşkinat'a göre Özdemir Altan'ın, "Köpek Gezdirmeye Alanları Yaygınlaştırma Projesi" (Görsel 2.37)adlı eseri;

(...)Geniş bir renk, desen ve teknik, yelpazesinden yararlanarak, modern kenti plan, doku ve kullanımların karmaşık bir pastışı halinde resmeder kabaca boyanmış karmaşık renkler sanki geliş güzel çizilmiş bir kent planını ima eder ya da kentte yürürken yaşanmış gibidir. Ancak, serigrafî aracılığı ile gerçekleştirilmiş ve bu yüzden de bir kitlesel-üretim duygusu veren üst üste binmiş yazılar ve çizgiler kentin biçimsel bir ozalitine işaret eder. Üst köşede, kentin iki kullanıcısı görülür: tek, seksi bir bacakla gösterilmiş bir kadın ve çeşitli pahalı cinslerden köpekler. Ressam, böylece kenti hem planlama ile yaratılmış hem de deneyimle yoğrulmuş bir mekân olarak gösterir; insanın içinde yürüdüğü ama aynı zamanda da gözlemediği bir mekân. (...)Çağdaş dünyada bu gözleme edinimi, parlak renkler, seksi kadınlar ve dikkati çekmek için de bu pahalı köpekler gibi servet belirteçlerinden yararlanan reklamcılık tarafından kullanıma konulmuştur. Böylece bu resim unsurları, reklamın gücünü çağdaş dünyanın baskın görsel biçimi olarak tanıyan ilk akım olan Amerikan pop art geleneğini de akla getirir(Eşkinat, 2011:116).



**Görsel 2. 37:** Özdemir Altan, Köpek Gezdirmeye Alanları Yaygınlaştırma Projesi, 1995, Tuval Üzerine Akrilik, 300x400 cm.(Ersoy, 1998:41)

Lekelerden ve yırtılmış afiş görsellerden oluşan çalışmalar yapan Burhan Doğançay, New York'ta yaşamıştır. Sanatçı uluslararası sanat ortamında da ismini duyurabilmiştir. Günlük kent yaşantısı içerisinde bir dönüşüm içerisinde olan ve zaman içerisinde sürekli olarak değiştirilen ve üst üste gelen afiş izlerinden ilham almıştır. Yüzeyde katman oluşturmuş ve yer yer yırtılarak açılan afişlerin altından çıkan izler, dokular hatta yazılar özgün bir dil oluşturmasına yardımcı olmuştur. Burhan Doğançay, "duvar sanatı" olarak da bilinen bu anlayışta gerçekte olan toplumsal olaylardan yola çıkarak bir soyutlama yapılmaya çalışmıştır. Bir nevi toplumsal hayatı da yansıtan bu afiş

çalışmalarında insanların yaşanmışlıkları, kendiliğinden ve kimsesiz gerçek ile hayalin sentezinden meydana gelmektedir. Kolaj, asamblaj, özgün baskı ve karışık teknik kullanarak çalışan sanatçı yüzeyde kıvrımlarla ve yer yer geometrik formlarla üç boyut yanılması vermektedir (Ersoy,1998:51). Geniş yüzeyler üzerinde yırtık afiş görüntüleriyle oluşturulan katmanlı görünüm, doku, leke gibi şeylerden yola çıkılarak yaptığı bu soyutlamalarda hat yazısından da esinlenilmiştir. Yüzeyde yırtılarak oluşturulan kıvrımlar aynı zamanda ışık gölgenin gücüyle bir espas etkisi de yaratır (Turani, 2008:266).



**Görsel 2. 38:** Burhan Doğançay, Kalbinle Duy, 1988 Üstüste İki Tuval Üzerine Kolaj Ve Akrilik, 122 x 127 cm. Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu.  
[http://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/kent-duvarlarinin-yarim-yuzyili-burhan-dogancay-retrospektifi\\_120286](http://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/kent-duvarlarinin-yarim-yuzyili-burhan-dogancay-retrospektifi_120286) Erişim Tarihi: 13.08.2020

Burhan Doğançay, insani izlerden yola çıkarak bunları tuvaline yansıtmış ve müdahalelerde bulunmuştur. Duvarlardan ilham alarak çalışmalar yapmasının nedeni, geçmişten günümüze farklı toplumların üst üste çokça iz bırakmış olmalarıdır. Toplumların zaman içerisinde geçirmiş oldukları değişim ve dönüşüme ek olarak doğanın bırakmış olduğu beklenmedik değişikliklerde onu duvara yönlendirmiştir. Çeşitli firmaların ilanları, politik içerikli afişler, halkın ve grafiti sanatçılarının katkıları, sansür edici katmanlar kent duvarlarının görünümünü şehirlerin görünümünü sürekli değiştirir. Doğançay'a ilham veren şeyler de bu halkın içinden olan kişiler, çeşitli kurumlar, doğa ve kent görünümü ve bunlar arasındaki ilişkidir. Bu nedenle çalışmaları soyut sanat içine dâhil edilebilen sanatçı, geometrik ya da lirik bir eğilime dahil edilememiştir (Eşkinat, 2011:109).

## 2.4. FIGÜRATİF SANATTA PENTÜR

Türk resim sanatı çağdaşlaşma sürecinde İslamiyet'in getirmiş olduğu yasaklamalara karşı bir hesaplaşmaya girmiştir. Nesnelere tasvir etmeyi yasaklayan İslami duruş nedeni ile Türk sanatı nakış ve kaligrafi alanlarında özgün üsluplar oluşturmaya yönelmiştir. Fakat bu anlayış toplumsal ve teknolojik gelişmelerin de etkisi ile çok fazla ilerleyememiştir. Minyatür ve nakışlarda dahi figürün yavaş yavaş kendini göstermeye başladığı gözlenmiştir. 19. yüzyılda Batı'nın etkisiyle figüratif alandaki gelişmeler daha da ilerlemiştir. Nitekim figüratif alandaki çözüm arayışlarında ve yönelimlerin artmasında fotoğrafın da etkisi kaçılmazdır. Fotoğraf öncesindeki yasaklamalar yani büyü çağından, endüstri çağına kadar geçen süreçteki üslupsal gelişmeler gözle görülür bir gelişme sağlamıştır. Sanatçıların Batıya gitmeleri sonucu edindikleri deneyimlerde desen çalışmalarında ve canlı model etüt etmede bir alışkanlık oluşmasını sağlamıştır. Bunun beraberinde çeşitli resim atölyeleri açılmış ve çıplak model sorununun da ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İlerleyen süreçlerde çıplak model sorununun çözümlenmeye başlamasıyla birlikte sanatçılar daha özgün ve kişisel üsluplar yaratmaya başlamışlardır (Tansuğ, 1997:133-134).

1950 yılından önce Batı sanatının etkisinde kalan figüratif resim, kendine özgü bir gelişme gösterememiştir. Sadece boya ile teknik resim yapılmıştır. 1950 sonrasında ise köken olarak daha yatkın olunan soyut sanat yaygınlaşmıştır. Bunun başka bir sebebi de mağara resminden itibaren büyük bir gelişim gösteren figüratif resimde yeni ve özgün çalışmalar yapmanın çok da kolay olmamasıdır. Soyut sanatta olduğu kadar başarılı çalışmalar üretilememiştir. 1960 sonrası illüstratif, dekoratif, fazla hikaye anlatan yüzeysel resimler yapılmıştır diyebiliriz (Eroğlu, 2015:117).

Türk resim sanatında 1950 sonrası ağırlıklı olarak soyut sanata yönelimlerin artmasına karşın figüratif resimden de tamamen vazgeçilmemiştir. Soyut sanata yönelmiş olan sanatçıların bazıları 1960 sonrası figüre tekrar yönelmiştir. 1950 sonrası Batı sanatına eğilimlerin dışında yerel kaynaklara da yönelimler olmuştur. İnsanların yaşam şekilleri, içinde buldukları ortam ve yöresel giyimleri, dış görünüşleri de sanatçıların resimlerine konu olmuştur.

Figüre bağımlı bir biçimleme mantığının, ilk planda, en azından doğasal biçim tanınırlığına, daha doğrusu nesnelere optik görüntü, ya da ekli biçim ve ölçülerine yaklaşım açısından bir gelişim gösterdiği bilinmektedir. Bu gelişim sürecine bağlı

olarak, tek bir düz çizgiye indirgenmiş mekân kavramından, optik görüntü mekân kavramına doğru resimsel bir biçimleme gelişimi olmuştur. Ayrıca, doğa resminde, gerçek ve görelî nesne renklerine, bu nedenle de figür resminin, doğal görüntü mantığını terk etme eğilimine ters düşmekte olduğu anlaşılabilmişti. Bu gerçek özellikle 19. yüzyıl sonlarından bu yana oluşan resimsel anlayışların analizi ve sınıflandırılması ile ortaya çıkmağa ve giderek yalınlaşmış düşünceler haline gelmeğe başlamıştı(Berk ve Turani:161).

Genellikle Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinden çıkan öğrencilerde figüratif eğilimler yaygındır. 1947 yılında bir grup öğrenci 10'lar Grubu'nu kurarak sergiler açmaya başlamışlardır. Eyüboğlu'nun folklorla olan ilgisinin de etkisinde kalarak yöresel süsleme öğelerini Batıda öğrendikleri tekniklerle de birleştirerek bir sentez oluşturmaya çalışmışlardır. Bu yöneltte olan sanatçılarda dönem itibari ile kurulan gruplar önem teşkil eder. 1956'da etkinlikleri kısa süren Yeni Dal Grubu kurulmuştur. Bu grup Toplumcu Gerçekçi anlayışın bir devamı niteliğindedir denilebilir. Sonraki dönemlerde ise grup kurma eğilimleri gittikçe azalmış ve daha bireysel bir dönemi başlatmıştır (Ersoy, 1998:80).

Türkiye'ye gerçekçi bir bakış açısı ve özgürlük kazandıran 1961 Anayasası toplumsal yapıda ve sanatta önemli değişimlere neden olmuştur. Toplumsal konular tartışılmaya başlanmıştır. Türk sanatçıların aşırı Batılılaşma çabaları ve yerellikten uzak durma yanılığısına düşmeleri de sorgulanmaya başlanmıştır. Geometrik ve lirik soyutlama ile yerel motiflerin resme girmeye başlamasından sonra toplumsal konularda, figüratif eğilim gösteren sanatçılar tarafından işlenmeye başlamıştır. Figüratif resme yönelen sanatçılar arasında hem halk kültürünün alışlagelmiş biçimlerini kullananlar hem de yaşadıkları yörenin geçmiş birikimlerinden faydalanarak resim yapmak isteyenler olmuştur. Figürü duygu ve düşüncelerini aktarmada bir aracı olarak kullanmışlardır. Örneğin Neşet Günel, Nedim Günsür, Orhan Peker, Turan Erol gibi sanatçılar değişen toplumsal hayatı ele almış ve Anadolu halkının gerçek yaşantısına ışık tutan resimler yapmışlardır (Germaner, 2008:14).

1960'lı yıllarda artmaya başlayan figüratif eğilimler evrensel boyutlara ulaşamamıştır. Belirli bir profesyonel düzenlemenin ötesine geçememişlerdir. Bu da Batı'daki gibi köklü bir figüratif sanat geçmişinin olmayışından kaynaklanmaktadır. Türk resminin kökeni soyut sanata daha yatkındır. Figüratif resimde ise edebi bir metin yazıyormuşçasına sürekli bir şey anlatma çabası hâkim olmaya başlamıştır. (Eroğlu, 2015:117-118).

Türkiye için 1970’li yıllar çalkantılı dönemlerdir. Politik ve düşünsel olarak insanların fikirlerinin ve görüşlerinin fazlaşması eleştirel bir ortamında oluşmasına sebep olmuştur. Bu yıllarda yurt dışına giden sanatçı sayısının artmasını da sağlamıştır. 1960’lı yıllarda dünya sanatının yeni nitelikler ve anlamlar kazanması sanat ortamını kökten etkilemiştir. Bu değişimi de Türk sanatçılar yakından takip etmeye çalışmışlardır. Doğu ve Batı’nın modern ile geleneğin sorgulandığı ve modernin de kendi içinde farklı eğilimler gösterdiği gözlenmiştir. Bu farklılaşmalar bireyselleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Resim sanatında olgun örnekler verilmeye başlanmıştır. Ayrıca pentür geleneği de devam ettirilmiştir. Soyut ve figüratif alanda çalışan sanatçılar özgünlük ve kimlik sorunu üzerinde de durmuşlardır. Değişen dünya ve insanların durumu, içsel sorunları yine sanatçıların irdeledikleri konular arasındadır (Germaner, 2008:14-15).

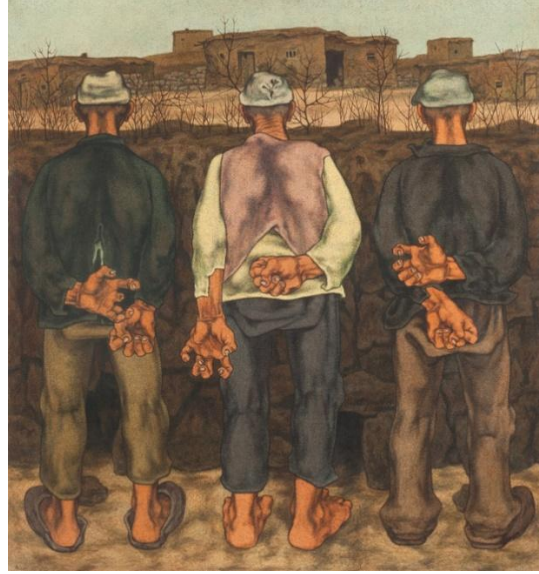
Mehmet Gülyüz, Alaettin Aksoy, Utku Varlık, Burhan Uygur ve Neşe Erdok gibi sanatçılar kişisel olarak figüratif anlatıma yönelmişlerdir. Çalışmalarında, insanlara, yaşam biçimlerine, kendi iç dünyalarına ve toplumda gözlemledikleri şeylere odaklanmışlardır. 1968 kuşağı sanatçıları iç dünyalarını çeşitli yönleriyle resimlerine yansıtmışlardır. İnsani değerleri ve zaafı bazen komik bazen trajik bir yorumla ele almışlardır. Düş ile gerçek bir arada verilmiştir. Bu yüzden figür nesnel olmaktan çıkmış öznel bir dil oluşturmuştur. Sanatçılarda kendi yaşamlarını ve sanatı bir algıladıkları için kendi imgelerine sıklıkla resimlerinden yer vermişlerdir. Türk resim sanatında figür uzun bir süre nesne olarak nitelendirilmiştir. Fakat bu dönem sanatçıların resimlerinde figür öznel bir anlatım aracı olmuştur. Birbirinden farklı üsluplarda çalışan sanatçılar sadece konu bakımından benzerlik taşımışlardır. Örneğin; Neşe Erdok, toplumu eleştiren resimlerden çok gözlemlediği ve toplumunda gerçeğini yansıtan şeyleri tuvale aktarmayı tercih etmiştir. 1968 kuşağı sanatçıların ele aldığı konuların bazıları geleneğe değişmez olana tepki, yerleşik değerlere hicivle başkaldırı, özeleştirici, cinsellik, çocukluk ve ölümdür (Germaner, 2008:16-17).

Figüratif resmin önemli temsilcileri arasında yer alan Neşet Günel, Paris’te eğitim almıştır. Anadolu’ya büyük bir ilgi duyan sanatçı, oradaki köy yaşamını ele almıştır. Neşet Günel Paris’te Leger’in öğrencisi olmuştur. Rönesans titizliğinde figür resimleri yapmıştır. Türkiye’ye döndüğünde ise Paris’te öğrendiklerini geleneksel Doğu sanatının gelenekleriyle sentezlemiştir. 1960 sonrasında ise Anadolu insanını ve yaşam şeklini toplumcu gerçekçi bir anlayışla anlatmaya yönelmiştir. Resimlerinde, gözlemlediği

şeylerin bilinçli sorgulamasını izleyiciye sunmuştur. Nevşehirli olan sanatçı, Anadolu insanını resmin merkezine oturtmuştur. Anadolu'nun yoksulluğunu, insanların bezmişliğini, dramını, kurak topraklarını trajik, bir anlatımla gözler önüne sermiştir. Sanatçının resimlerinde her şey tuvale aktarılmadan önce tek tek düşünülmüştür. Figürlerin duruşu, oturuşu, giyimi, arka mekânı ve izleyiciye vermek istediği mesaj tesadüfi değildir. Sağlam bir desene sahip olan sanatçı, figürlerini abartılı bir deformasyonla şekillendirmiştir. Kullandığı pastel tonlarıyla da Anadolu'nun coğrafi yapısını, toprağını, insani özelliklerini yansıtmıştır. Titiz, sabırlı ve ince işçiliği olan çalışmalar yapmıştır (Ersoy, 1998:82). Figürleri fazlalaştırarak yaptığı çalışmalarında, insanların yoksulluğunu, çorak doğa, yıpranmış duvarlar ve yıkıntılar içinde resmetmeye başlamıştır. Figürlerde yer yer deformasyona giden sanatçı, yüz ifadelerinde, giysilerde, el ve ayaklarda oynamalar yapmış, resimlerine daha güçlü bir anlatım katmıştır. Duvar resmi geleneği doğrultusunda, figürlerini ve kompozisyonunu kurguladıktan sonra çizdiği deseni renklendirmeye gitmektedir (Rona,2008:134). Resimlerinde insanı temel öge olarak gören sanatçı, sanatın toplumsal işlevinin olduğunu düşünmüştür. Sanatın gerçekliğinin ve yararlılığının birbirine bağlı şeyler olduğunu söylemiştir. Türk resminde gerçekçi ve akılcı bir biçimde yapılan çalışmaların toplumsal yaşamda ve kişiler üzerinde etkisi olduğuna da inanmıştır (Kaya, 1982:119).

Neşet Günal hayatı boyunca nasıl göreceğine değil, gördüklerini yüzeye nasıl aktaracağına odaklanmıştır. Yoksulluğu, insanların bezmişliğini, kurak toprakları sadece gözlem nesnesi olarak kullanmıştır. Gördüğü ve gözlemlediği tüm bu olayların, kişiliğinde trajik bir etki yaratmasına izin vermemiştir. Günal'a göre resim tek başına bir şey ifade etmez. Ne zaman ki kişide görsel bir dille bir şey anlatma ihtiyacı doğar, o zaman bir anlam ifade etmeye başlar. Sanatçı bu görsel dili oluştururken kişisel yaşantısı yerine, yaşadıklarına ilişkin bilinci resimlerine yansıtmayı tercih etmiştir. Sanatçıya göre resim yalnızca tutku, heyecan ve coşkularımızı yansıtmaya aracı değil, öncesinde hesaplar, kurgulamalar yapılması gereken bir şeydir. Plastik açıdan bakıldığında ise yüzeyde pütürlü bir doku kullanmıştır. Bunun amacı ise resimdeki ön ve arka ilişkisini sağlayabilmek ve kopuklukları en aza indirebilmektir. Büyük ebatlardaki bu resimlerde kullanılan topraksı doku ise deneyimsiz izleyicide bir görüntü yanılgısı oluşturmayarak, tek yönlü bir bakış açısına da mani olmaktadır. Bu izleyicinin resme sadece hayranlık duyması engellenmiş ve onun kurmaca niteliğini de gözler önüne sermiştir. Nitekim

sanatçının bunu yapmasındaki esas sebep, neye, niçin baktığımızı sorgulamamamızı sağlamak ve resimlerinde güncelliğini asla yitirmemesine yardımcı olmaktır. Neşet Günal'ın resimlerinde kullandığı renkler figürlerinden bağımsız değildir, bir bütünlük içerisindedir. Figürlere yüklediği anlam boyutunu daha da güçlendirmede sadece bir araçtır. Resmin geneline hâkim olan pastel tonlar, yüzeyde monokrom bir geçiş olmasını sağlamaktadır. Resimlerinde öndelik arkadaşlık ilişkisine dikkat eden sanatçı, figürlerin bir birlik oluşturarak resmin odak noktası haline gelmemesine dikkat etmiştir. Açık-koyu ton değerleri ve ışık elemanında resimde herhangi bir noktada birleşmemekte, tuvalin geneline yayılmaktadır. Sanatçı resmi yaparken öncelikle figürlerin yerlerini belirlemekte daha sonra arka mekânı eklemektedir. Yani figürlerle mekânı sonradan kurgusal olarak bir araya getirmektedir. Sanatçının bunu yapma amacı ise insanın yaşadığı çevreye yenik düşmemesi gerektiğini vurgulamak ve orada yaşamaya zorlanmanın zorluklarının sorgulanmasını sağlamaktır. Bunu yaparken de izleyicide bir acıma veya merhamet duygusunun oluşmasına müsaade etmemiştir. Daha çok izleyiciyi ürküten ve sorgulayan bir tarazi vardır. Birde insanların bu doğa ile olan mücadelesini vurgularken çeşitli deformasyonlara gitmiştir. Kişilerin el ve ayaklarını daha abartılı resmetmiş ve doğayı ön plana çıkararak vurgulamak yerine, insanın üretim ilişkisine karşı onurlu direnişini ön plana çıkarmış bu sayede de kendine yepyeni bir dünya oluşturmuştur (Ergüven, 2002:249-253).



**Görsel 2. 39:** Neşet Günal, Duvar Dibi, 1976, Tuval Üzeri Yağlıboya, 152 x 145 cm. Erişim <http://www.beyazart.com/sanatci/Ne%C5%9Fet-G%C3%BCnal> Tarihi: 14.06.2019

Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun öğrencilerinde olan ve yöresel, halkçı sanat anlayışına sahip, çevrenin, toplumun değerlerini yansıtan bir diğer sanatçı Nedim Günsür'dür. 10'lar Grubu içinde yer alan sanatçı 1950'lerden sonra özgün ve ulusal nitelikli resimler yapmaya başlamıştır. Batı'daki ilerlemelerini göz ardı etmeden yöresel gerçeklere bağlı kalmıştır. Zonguldak maden işçilerinin yaşamlarından etkilenen ve ifadenin de ağır bastığı çalışmalarında figürleri soyutlayarak anlatımcı bir üslup oluşturmuştur. Bezemeci bir sanat anlayışına sahip olan sanatçı üç boyutu pek fazla önemsememiştir (Ersoy,1998:84). Toplumsal içerikli bir üslupla köyden kente göçü ve göçün ardından artan gecekondulaşmayı tuvallerine konu etmiştir (Öndin, 2008:140). Toplumsal gerçekçi bu dönemin ardından çizgiyi incelttiği, titiz bir resim işçiliğinin hakim olduğu çalışmalar yapmaya başlamıştır. Açık hava, kırlar, sokaklar, lunaparklar uçurtma uçuranlar, çocuklar, balıkçılar gibi temaları konu edinmiştir. Sanatçının özgün kişiliğini yansıttığı asıl çalışmaları bunlardır. Sanatçının amacı sadece naif resimler yapmak değildir. Yüzeyin derinlikle bağdaşan temiz, soylu bileşkesini bulmaya çalışmıştır. Anadolu halkına bağlı gerçekçi ve karakteristik figürler yapmıştır. Kişisel üslubu ile yöreselliği sentezlemiş, bu da ikisi arasındaki zorunlu bağı bir kez daha ispatlamıştır. Ulusal plastik geleneklerimize çağdaş bir çizgi ile yaklaşmıştır. Sanatçı evrensel bir dil oluşturabilmenin yolunun ulusallık olduğunu savunmaktadır (Kaya, 1982:103).



**Görsel 2. 40:** Nedim Günsür, Bayramyeri, 1992, Tuval Üzeri Yağlıboya, 71 x 93 cm.

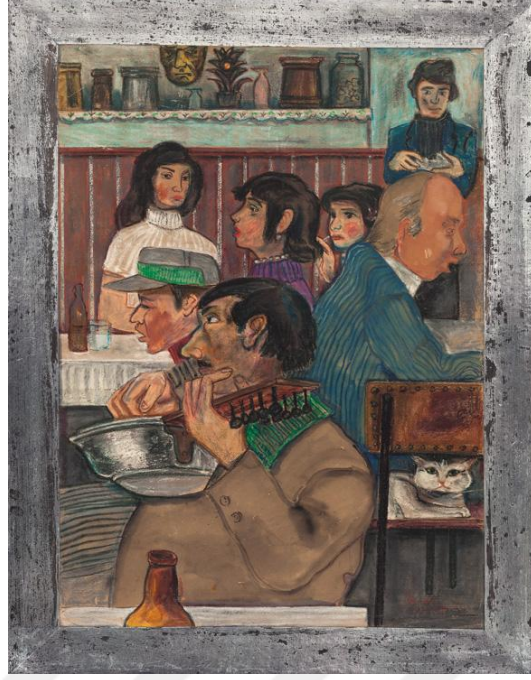
<http://www.beyazart.com/sanatci/Nedim-G%C3%BCns%C3%BCr> Erişim Tarihi: 14.06.2019

Mimar ve aynı zamanda bir ressam olan Cihat Burak figüratif resmin önemli temsilcilerindendir. Bir süre Paris'te yaşadıkdan sonra geri dönmüş ve dikkat çekici birçok sergi açmıştır. Resimlerindeki yorumlama gücü sayesinde Türk resim sanatının ufkunun genişlemesine sebep olmuştur. Düşüncelerini içtenlikle, yapmacılıktan uzak çocuksu bir dille aktarmıştır. Anadolu tarihini, halk kültürünü ve Batıda edindiği deneyimleri birleştirmeye çalışmıştır. Resimlerinde, düşündürürken gülümseten üslubuyla yaşadığı çağın politik, sosyal, ekonomik ve kültürel gelişimine de mizahi bir bakış açısı kazandırmıştır. Kentler, dolambaçlı yollar, kediler, kuşlar, kalabalık insan toplulukları ile tuvalde karmaşık bir kompozisyon oluşturmaktadır. Bunu yaparken de resmin espasına da dikkat ederek boşluk alanları da renklendirmiştir. Mizahi tarzı ile gözlemlediği nesnelere en küçük ayrıntılarına dahi dikkat etmiştir. Naif, fantastik resimleri ile izleyiciyi hem düşündürmekte hem de gülümsetmektedir. Kalın bir katman halinde uyguladığı boya, yüzeyde adeta killi kumlu, kireçli çakıllı bir sıva görünümündedir (Ersoy, 1998:162).

Tarihe olan ilgisi nedeni ile eski metinleri çokça incelemiş olan Cihat Burak tarihi kent dokuları üzerine kurulmuş olan kent yaşamındaki çarpıklıkları konu edinmiştir. Sanatçının kendi dünyasını oluşturduğu masal alemin de gerçek hayattaki olaylar farklı biçimlerde resimlerine yansımıştır (Tansuğ,1995:31).

Çizgiyle boyanın, mizaçla, meşreple hareketin, salınıp yürümenin uzlaşması, birliği gibi bir düzeyde seyreden yakına çağırıcı, renk katmerleri, fırınlanmışçasına gevrek, ifadenin yakın mesafe gürleyişleri halindedir. (...) Binanın duvarını örür, sıvasını çeker gibi kullanıyor yağlıboyayı; sabundan, elma, armut, şeftali döker gibi han-ı yağma sofrasını donatıp, boyadan kuş sütü eksik etmiyor. Boyadan anılar döşeniyor, hayat boyasını ölüm çizgisiyle yaratıyor. (...) Çürüyen, eskiyen ruhu boyaya döküp, çürümez eskimez yapıyor Cihat Burak (Tansuğ,2008:272).

Cihat Burak boyayı ustaca kullanabilen ve pentür alanında da kendini ispatlayabilmiş sanatçılardan biridir. Yalnızca ele aldığı konularla değil, aynı zamanda boya hamurunu da iyi kullanmasıyla, resimlerine hem plastik açıdan hem de anlattığı hikâyeye bakımından resimlerine güç katabilmektedir. Boyayı kullanarak yeniden karakteristik bir insan meydana getirmektedir de diyebiliriz. Figür kullanarak anlatmak istediklerine boya ile ayrı bir güç ve yön verebiliyor.

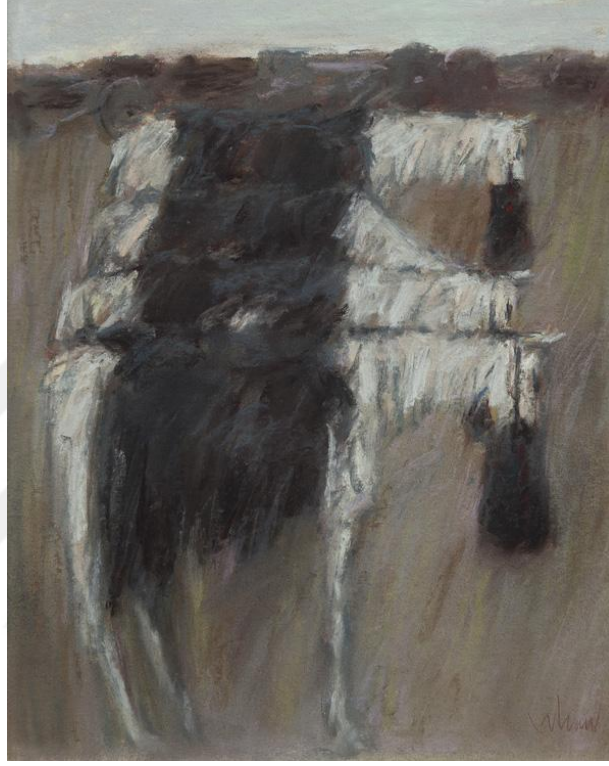


**Görsel 2. 41:** Cihat Burak, Kedili Meyhane, 1979, Mukavva Üzeri Yağlıboya, 83 x 63 cm.  
<http://www.beyazart.com/sanatci/Cihat-Burak> Erişim Tarihi: 14.06.2019

Akdeniz’e göre figüratif resim alanında en büyük pentür ustası Orhan Peker’dir. Sanatçı, Oscar Kokokshka’dan etkilenmiştir. Resimlerini sınırlamaktan ve bir amaç durumuna düşürmekten kaçınmıştır. Çizdiği nesnelere dış kontürleriyle gerçek nesneye benzetmiş, daha sonra bu çizdiği kontürler içinde soyutlamacı bir tavra girmiştir. Sanatçı nesnelere ve dış dünyaya kendi duygusal çerçevesinden bakarak yorumlamayı tercih etmiştir. Aynı zamanda birbirinden bağımsız, birbirine tezat biçimleri bir arada kullanabilme yetisi ile de dikkat çekmiştir. Birbiriyle alakasız gibi duran şeyleri bir bütün olarak görebilmiş ve kompozisyonlar kurabilmiştir (Tansuğ, 2008:275). Orhan Peker nesneyi ilk başta lekesele olarak görüp, herhangi bir benzetme çabası içerisine girmeden, resmin açık koyu dengesini kurmaya çalışmıştır. Sanatçı dışavurumcu bir anlatımı benimsemiştir. İkili, üçlü at gruplarından oluşturmuş olduğu kompozisyonlar sanatçının dikkat çeken çalışmaları arasındadır. Bu kapsamda yapmış olduğu çalışmalarında konu çeşitliliğini sonraki süreçlerde daha da arttırmıştır. Ayrıca sanatçı Anadolu bozkırlarını, Ege kıyılarını da bir dönem resmetmiştir (Akdeniz, 2004:112).

“Orhan Peker doğaya farklı kişiliğini yansıtan bir bakış yöneltmiştir. Araba atları, kuşlar, çiçekler, kediler, karpuz dilimleri, kapı, pencere ve ev motifleri, ayçiçekleri, tarlalar, Aşık Vesel portreleri ve bütün diğerleri kıvrak, erişilmesi güç ustalığının ifadeli leke fantezilerine dönüştüğü bir çarpıcılık taşıyorlardı (Tansuğ, 1995:28).”

Orhan Peker, genel tarzı itibariyle, soyut ile somutun kesiştiği noktada bir sentez oluşturmaya çalışmıştır. Karga resimleri, at betimlemeleri, horozları güvercinleri daha içe dönük olup Anadolu coğrafyasını da yansıtmaya özelliği taşımaktadır. İnsan figürleri yaptığı dönemlerde ise itfaiyecileri ve çocukları doğulu gizemci bir tavır ile ele almıştır (Kaya,1982:107).



**Görsel 2. 42:** Orhan Peker, Atlar, Kağıt Üzeri Pastel, 46 x 37 cm.  
<http://www.beyazart.com/sanatci/Orhan-Peker> Erişim Tarihi: 17.06.2019

1960 kuşağının önemli sanatçıları arasında yer alan Burhan Uygur soyut dışavurumcu ve figüratif öğeleri bir araya getirerek özgün bir resim dili oluşturmuştur. Fantastik ve şiirsel bir dünya oluşturduğu resimlerinde saf, içtenlikli ve trajik öğelerle soyut öğeleri bir araya getirmiştir. Oluşturmuş olduğu soyut renk alanları içerisine yerleştirdiği ekspresif çizimleri onun düş ve fantezi dünyası hakkında izleyiciye ipuçları verir. Varlıkla, yokluk, yaşamla yok oluş arasında bir yerlerde yaşar. İnsanların iç dünyalarındaki korkularını, özlemlerine ve tepkilerini yansıtan bir resim algısı vardır. Yaşam, ölüm, ölümsüzlük arasında evrilen süreklilik sanatçının ilgi odağı olmuştur. 1980 sonrasında alışılmış bir şekilde tuval üzerine yağlı boya yapmak yerine farklı bir teknik deneyerek kapı ve pencere kenarlarına resimler yapmaya başlamıştır (Akdeniz, 2004:168).

Çalışmalarında figürleri renk lekeleri ile oluşturmaktadır. Bu nedenle çizgi ögesine daha az önem vermiştir. Yapmış olduğu figürler boşlukta uçuyormuş gibi dururlar. Yaşam, ölüm, ölümsüzlük gibi temaların yanı sıra günlük hayattan renkli tipler ve sahneleri ile de dikkat çekmektedir. Resimlerinde daha çok karışık teknik kullanan sanatçı fırça yerine de zaman zaman parmaklarını kullanmıştır. Bu teknik ve malzeme çeşitliliğinin yanı sıra sanatçı bezen resimlerinin kenarlarına çeşitli yazılarda yazmıştır (Rona, 2008:224).

Burhan Uygur'un resimlerinde anıların yaşanmış olaylarında önemi büyüktür. Geriye dönüşler, nostaljik yaklaşımlarla yaratıcılığını çocuksu bir duyarlılıkla yansıtmıştır. Sanatçının resimleri izleyiciyi resmin içine dahil ederek, hayal dünyasına davet etmektedir. Gerçek ile düş birbirine karışmaktadır, fakat yine de çalışmalarında gerçek dışı, yaşamla bağlantısız öğeler yoktur. Resimlerinde soyutla somu, duygu ve düşünce, coşku ile hüzün, düzen ile karmaşa ince bir çizgide keşişerek tüm bu karşıt öğelerle adeta sanatı ve yaşamı özdeşleştirmiştir (Ersoy, 1998:136).

Burhan Uygur aynı zamanda birçok şiiri de resimleriyle anlamlandırmıştır. Ahmet Oktay, Can Yücel, Gülseli İnal gibi şairler bunlardan bazılarıdır. Resim ve sergi isimlerini de belirlerken bu şiirsellikten etkilenmiştir. Dışavurumcu bir üslupla yapmış olduğu dört kanatlı köşk kapısı şüphesiz Burhan Uygur'un sanatını taçlandığı işi olmuştur. Yaklaşık 100 yıllık eski bir kapının düzenlemesini yeniden yapmıştır. Bir nevi bu çalışması ile tensel ve tinsel yaşamın bilançosunu çıkarmıştır. Kendi yaşamından yola çıkarak, hayatına giren her şeyi resmetmiştir (Eşkinat, 2011:123). Yeşil Köylü Hristo adlı bir ustanın yapmış olduğu köşk yapısını Burhan Uygur'un tamamlaması yaklaşık iki yılını almıştır. Sanatçı kapının üzerini rengarenk boyayarak adeta bir renk şöleni meydana getirmiştir. Kapıya dansözler, mitolojik karakterler, yılan, martı gibi çeşitli hayvanlar çizerek betimlemiş ve birçok melek görünümlü figür yapmıştır. Adeta bir renk ustası olan Burhan Uygur, birçok rengi bir arada kullanmıştır. Özellikle beyazı kullanım biçimi ile ön plana çıkmıştır. Hatta bu yönü ile Henri Matisse'ye benzetilmiştir (Enginoğlu ve Kılıç, 2017:496).



**Görsel 2. 43:**Burhan Uygur, “Köşk Kapısı” 1987-89 Karışık Teknik (Enginoğlu ve Kılıç, 2017:496)

Burhan Uygur sanatı şu şekilde tanımlamaktadır: Ressam resminin içine bir yağmur damlası gibi düşmeli. Resmin içinde gezinmeli. O tadı yakalayamazsa boynuna engerek yılanı dolandır. Ben bir gülü, bir kır çiçeğini koklar gibi resim yaparım. Tada tada, kolsuz kanatsız uça uça. Fakat trajik bir ağırlık yüküdür, ruhsal çöküntü ağırlıktadır bu resimlerde. Yorucu doruğa çıkmaktan yılmayan ve yok oluş çizgisinde özgürce gezinen ve pişmanlık duymayan özgür ruhları da görürsünüz(Öztürk, 2013:117).

Sanatçı kimliğinin yanı sıra aynı zamanda bir mühendis olan Ömer Uluç sanata yöneldiği ilk yıllarda doğadan esinlenerek çalışmalar yapmıştır. 1950’li yıllardan Nuri İyem’den etkilenen sanatçı soyut sanata yönelmiştir. Nitekim ilerleyen yıllarda figüratif resimlerinde bu soyut izlere rastlamak mümkün olmuştur. ABD’de olduğu yıllarda soyuta olan ilgisi devam etmiş ve mekân sorununa da eğilmeye başlamıştır. 1960’lı yıllarda tek renk monokrom bir zemin üzerine dinamik fırça vuruşları ile hareketli yüzeyler oluşturmaya başlamıştır. Bir yumak gibi duran bu boya yüklemeleri ile figürü de anımsatan erkeksi, kadınsı ve çocuksu biçimler oluşturmuştur. Daha sonra ise bu yumağımsı lekeleri ikon ve armalara dönüştürmüştür. Hem insan hem de hayvan imgelerini anımsatan figürler yapmıştır. Dışavurumcu bir tavırla boyayı yükleyen ve boya hamurunu da iyi kullanabilen sanatçı, anlamlı bir iş üretmenin dışında, duyguyu dışa vurabilen çalışmalar yapmayı hedeflemiştir. Resimlerinde el becerisi ön planda değildir,

el yeteneğini yönlendirebileceği bir bilinçle hareket etmiştir (Akdeniz, 2004:131). Bir sanatçı için en büyük tehlikenin, özneliğini kaybetmek olacağını söylemiştir. Serbest fırça vuruşları ile oluşturduğu helezonik dönüşümlerle figüratif denebilecek çalışmalar yapmıştır. Özgünlük konusunda ısrarcı olan sanatçı, primitif idolleri ve hayvan figürünü anımsatan biçimleri ile orijinal yapıtlar vermiştir (Ersoy,1998:71). Figüratif ve soyut sanatı bir araya getirerek bir sentez oluşturması Batılı bir anlayışla yapılmış soyut resim sorunsalını yaratmaz, tam tersine soyut öğelerden yola çıkılarak yapılmış figüratif resmin anlam sorununu ortaya koyar (Kaya, 1982:103).

(...) Erken soyut çalışmalarında ilgiyle özümlediği geleneksel Türk renkçiliğinden izler vardır. Minyatür ve halı, İslam dünyasındaki büyük renk hazzının ocağı olan bu iki alanda Türk sanatının eriştiği değerler, renk sembolleriyle doğanın gözlemi arasında odaklaşan sentezleri yansıtıyorlardı. Turuncular, maviler, sarılar, kırmızılar, sütbeyazı ve morlar Ömer Uluç, bunların peşini hiç bırakmadığı gibi, geleneksel verilerden esinlenen figür çalışmalarını da gerçekleştirecekti (Tansuğ, 1995:26).

1980'lerden sonra ise bu yoğun boya yüklemeli yumaksı görüntü biraz daha yumuşamaya başlamış ve figürü daha serbest eğrisel çizgilerle oluşturmaya başlamıştır. Biçimlerini daha serbest eğrisel çizgilerle oluşturmuştur. Nitekim önceki dönemlerde fonda daha düz renkler kullanan sanatçı, 1980'lerden sonra arka palanda da hareketli fırça vuruşlarını kullanmaya başlamıştır. Boyanın kıvamını daha da yoğunlaştıran sanatçı, neredeyse boyayı tüpten çıktığı gibi kullanmaya başlamıştır. Bu süreçte yine yumaksı bir görünümde olan resimleri yavaş yavaş tuvalin dışına çıkmaya başlamıştır. Aynı zamanda halat ve boru kullanarak oluşturduğu biçimleri tuvale aktarmaya başlamıştır ve bu biçimlerin heykellerini de yapmıştır (Rona, 2008:206).



**Görsel 2. 44:** Ömer Uluç, Kadın ve Maymun, 1988, Tuval Üzeri Akrilik, 108 x 96 cm.  
<http://www.beyazart.com/sanatci/%C3%96mer-Ulu%C3%A7> Erişim Tarihi: 18.06.2019

Sanatçı rengi sadece bir anlatım aracı bir materyal olarak görmüş ve biçimi her zaman daha çok önemsemiştir. Resmin bir macera olduğunu düşünen sanatçı, resim yapma işinin aynı zamanda bir risk alma işi olduğunu da vurgulamıştır. Renkle ve çizgi ile bir hesaplaşma içinde olan sanatçıların, 20. yüzyılda sanatın anlam boyutunda geçirdiği büyük değişimlerden de haberdar olması gerektiğini düşünmektedir. Uluç'un resimde, pervasızca sürülmüş boya tuvalde bıraktığı izler, bir ritim oluşturmak amacıyla, planlı bir şekilde çizilmiş desenden öte kendi içinde devingen bir yapı oluşturmaktadır. Ömer Uluç kendi sanatını şu şekilde ifade etmektedir: “Anlamlı bir resim değil, dışlanmış bir resim. Doğrudan doğruya renklerin, çizgilerin, dışsallaşan bir anlamı ortaya koyması. Bir anlatım biçimi var, buda bence bir anlamı içermesi oluyor. Anlatım biçimi, anlamı daha iyi ortaya koyabilmek için keskinleşiyor”(Ergüven, 2002:300-304).

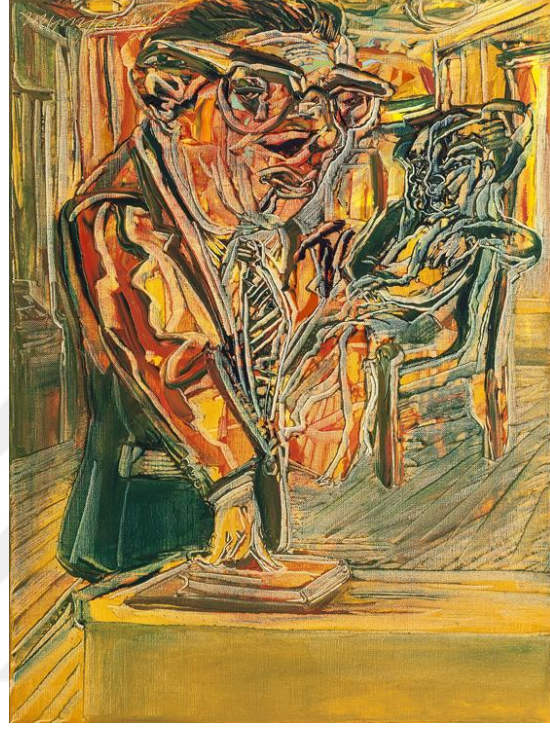
Sanat yaşamının ilk dönemlerinde soyuta yönelmiş olan Mehmet Güleriyüz ilerleyen dönemlerde amatör olarak ilgilendiği tiyatro, resimlerini de etkilemiş ve böylece figüre yönelmiştir. 1960'lı yıllarda ise gerçeküstücü ve dışavurumcu bir tarzı benimsemeye başlamıştır. Resimlerinde insanların fark edilmeyen veya yeterince gözlemlenmeyen yönlerine dikkat çekmek istemiştir. Bu nedenle resimlerinde ürkütücü diyebileceğimiz yüz ifadeleri vardır. İnsanların yaşam içerisindeki duyarsızlıklarına ve saldırganlıklarına göndermeler yapmış ve içinde bulunduğumuz tüketim toplumunu da

çalışmaları ile eleştirmiştir. Sanatçı kendine fantastik ve içinde garip imgelerinde bulunduğu bir dünya yaratmıştır. Dışavurumcu bir üslupla bu düşüncelerini yansıtan sanatçı, figürlerinde yer yer deformasyonlara da gitmiştir. Bu ifadeleri daha da güçlendirmek için zaten sağlam bir desene sahip olan ve bunu önemseyen sanatçı, çok renkli bir ifadeciliği seçmiş ve rengi de baskın bir biçimde kullanmaya başlamıştır. Ayrıca 1980'li yıllarda resimlerinde insan ve doğa ilişkisine de dikkat çekmiştir. Mizahi bir anlatımla da bazı hayvan betimlemeleri yapmış ve insanlarla da bunu özdeşleştirmiştir (Öndin, 2008:210). 1970'li yıllara gelindiğinde ise toplumsal eleştiri resimlerinde daha çok öne çıkmaktadır. Günümüzde insanların baş etmek zorunda kaldığı sorunları ve bunların kişiler üzerinde bıraktığı psikolojik baskıyı figürlerin yüz ifadelerinden ve vücut dillerinden anlayabilmek mümkündür. Çalışmalarında hem alaycı bir dil hem de mizah dolu bir eleştiri söz konusudur (Akdeniz, 2004:160). 1980'lerden sonra yeni ekspresyonizm akımından etkilenmiştir. Bu süreçte desenlerinin sağlamlığının belirgin bir biçimde hissedildiği eski çalışmalarının yerini boya atakları ile yapılmış çalkantılı resimler almıştır. Resimlerinde insanın yabancılaşmasına ve yalnızlığına vurgu yapmıştır. (Tansuğ, 1995:85).

Serbest bir oluşum içinde merkezi bir düzen yapısıyla gerilim yaratarak sürekli içe doğru derinleştiği hissi veren, çelişkileri anıtsal vurgularla öne çıkaran bir üslup oluşturmaktadır. Resimler kendiliğinden bir çırpıda oluvermiş etkisi yapmakla birlikte, resmin iç öğeleri arasındaki ilişki tesadüfle değil bilinçle kurgulanarak gelişen bir estetik anlayışına sahiptir. Mehmet Gülyüz insanı, doğayı, denizleri konu olarak ele almakta, çok renkli ve kalın boya katmanları ile devinim içinde yabancılaşan hayvana dönüşen yeni ilişkiler yeni sarsıntılarla bunalan, haykıran dramı ve azabı çağrıştıran bedenler ve yüzler resimlemektedir. Gündelik gerçekleri, öyküleri, mitleri ve bilinç altı düşlerini anlatmakta, izleyeni de resmin içine çekerek soru sormakta, şaşırtmaktadır. Eleştirel düşünsel alt yapısı ile yoğun trajik durumlar içermekte, klasik şema kalıplarının dışına çıkarak yön zıtlıkları ile hareket olgusunu ters yüz ederek zaman zaman da ironik alaycı ve mistik anlamlar içermektedir(Ersoy, 1998:135).

Eleştirel ve dışavurumcu bir tarz ile insanların eylemlerini ve bu eylemler sonrasında doğan sonuçları ele almıştır. İlk dönem çalışmalarında mekân ve cinsiyet hakkında herhangi bir fikir vermeyen resimleri ilerleyen dönemlerde özgün bir kimlik kazanmaya ve belli düşünceleri temsil eden karakterlere dönüşmeye başlamıştır. Toplumsal eleştirilerde yaptığı çalışmalarında sanatçı, resmin düşünsel bir eylem olduğuna ve gerçek olaylardan beslendiğine değinmiştir. Toplumsal ve güncel olaylarla sanatçı her zaman yakından ilgilenmiştir. Sanatçının resimleri genellikle bir ana tanıklık

eden, devingen bir yapıya sahiptir. Güteryüz aynı zamanda çok iyi bir gözlemcidir. Toplum içerisinde kendini fark ettirmek isteyen veya kendi kabuğuna çekilmiş bireyleri irdelemiştir. İnsanları tanımının en iyi yolunun uç noktalarda gezinmek olduğunu düşünmektedir (Eşkinat, 2011:119).



**Görsel 2. 45:** Mehmet Güteryüz, Medeni Kanun, 2008, Tuval Üzeri Yağlıboya 65 x 50 cm. <http://www.beyazart.com/sanatci/Mehmet-G%C3%BClery%C3%BCz> Erişim Tarihi: 19.06.2019

Figürü özgün bir şekilde ele alan ve değiştiren Mustafa Ata'nın resimlerinde ritmik bir atmosfer oluşturmuştur. Figüratif soyutlamalara gittiği resimlerinde bireyselliği ve toplumsallığı birleştirmiştir. Evrensel insan ilişkilerini ele almıştır. Kişilikleri belirsiz olan bu figürler renk çizgileri ile şekillenmiştir. Uzaysal bir boşluk içerisinde yer alan figürler çoğu zaman silüet şeklindedir. Birebir insanı değil insandan yola çıkarak yaşadığı dramı yansıtmaya çalışmıştır. Ata'nın resimleri yaşamın en temel karşıtlıkları (doğum ve ölüm) üzerine kurulmuştur. Arka planda kullandığı koyu renk ile suskunluk, karanlık, uçsuz bucaksız evreni ifade etmeye çalışmıştır. Bu boşluğun içinde duran figürler yalınlaştırmış, soyutlanmış ve hiçbir kişiliğe sahip olmayışları ile yüzeyde zıt bir görünüm oluşturmaktadır. Koyu renklerle düz bir şekilde boyanan arka mekân üzerinde kırmızı, sarı, yeşil, lacivert gibi renklerle yumaksı

biçimler oluşturulmuştur. Figürler üzerindeki canlı renkler, durgun ve karanlık yüzey üzerinde çizgisel renk şeritlerine dönüşmüştür. Böylece figürün renge dönüştüğü bir anlatım ön plana çıkmaktadır. Bu figürler aynı zamanda hareketi simgelemektedir. Tekbir fırça darbesiyle oluşturulmuş figürler sanatçıya özgün soyut bir dilde oluşturmaktadır. Devingen, dinamik, ışıklı ve çok renkli figürler korku, tedirginlik, yalnızlık ve yabancılaşmanın adeta simgesi gibi olmuştur (Ersoy, 1998:73).



**Görsel 2. 46:** Mustafa Ata, İsimsiz, 2011 Tuval Üzeri Yağlı Boya ve Akrilik  
150 x 180 cm. <http://gulersanat.com/mustafa-ata/> Erişim Tarihi: 18.08.2020

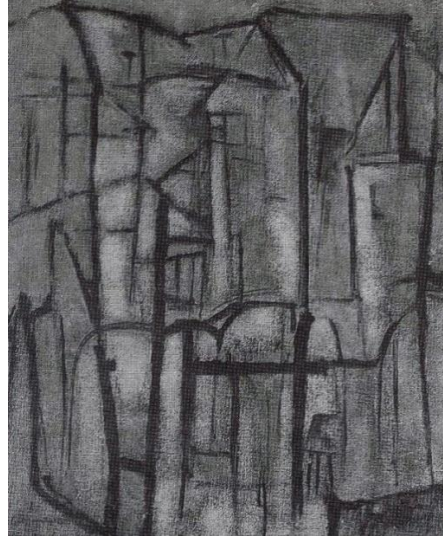
Figüratif alanda resim yapan sanatlılar arasında Neşe Erdok ve Nuç Koçak yer almaktadır. Bu sanatçılar tezin üçüncü bölümünde ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ SANATTA PENTÜR SANATÇILARI

#### 3.1. ADNAN ÇOKER

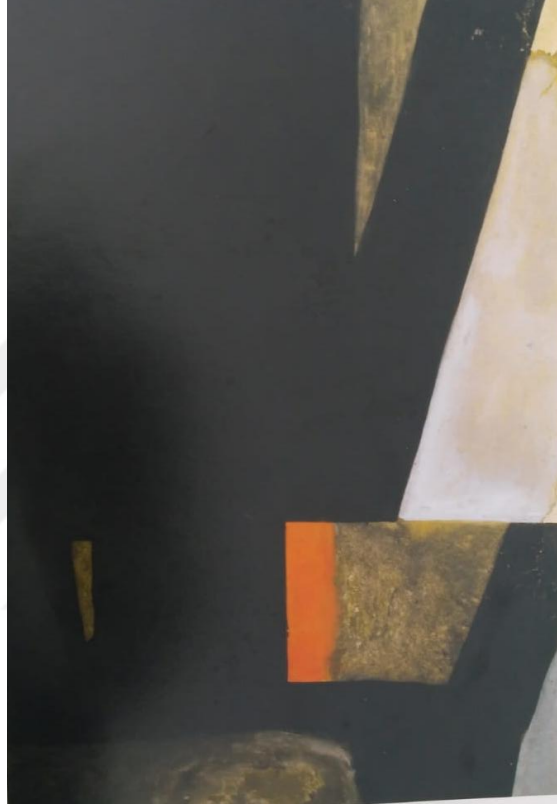
Adnan Çoker 1945-1951 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Zeki Kocamemi'nin öğrencisi olmuştur. Öğrencilik yıllarından itibaren doğa çözümlmelerine önem vermiştir. Rengi aza indirgeyerek geometrik çözümlmelere önem vermiştir. 1955 yılında Paris'e gidene kadarda Kübizm temelli çalışmalara önem vermeye devam etmiştir. Türk resim sanatında Adnan Çoker ve Lütfü Günay 1953 yılında Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde Birlikte açtıkları "Sergi Öncesi" sergisi ile soyut sanatın öncülerinden olmuşlardır. Serginin adının "Sergi Öncesi" olmasının nedeni ise iki sanatçıya göre asıl serginin daha sonra gelecek olmasıdır. "Sergi Öncesi" çalışmaları çağdaş sanata dair bazı kavramların açıklanmasını hedeflemektedir. İki sanatçının da bu sergide kolaj, guaj, kuru kalem çalışmaları yer almıştır. Bu sergide Adnan Çoker'in siyah-beyaz eserleri vardı. Bu sergi Türkiye'deki ilk soyut sanat sergisi olarak bilinir. Çoker'in bu dönemde yapmış olduğu çalışmalar çizgi, ritim ve ton problemlerinin çözümlendiği soyutlama ve Kübizm arası bir tarza sahiptir (Erkmen, 2009-2010: 82-83; Rona, 2008:184).



**Görsel 3. 1:** Adnan Çoker, Soyut Mudanya, 1952.

<http://www.adnancoker.com/pPages/pArtist.aspx?paID=483vesection=550velang=TRvebhcp=1veperiodID=vepageNo=1veexhID=0> Erişim Tarihi: 11.03.2020

Adnan Çoker 1954 yılında açmış olduğu ikinci sergisi ilgi çekmiştir. Sanatçı serginin giriş kapısına örümcek ağına benzer bir şey yapıştırmış ve küçük bir çocukta bu ağları yırtarak sergi açılışını gerçekleştirmiştir. Adnan Çoker bu eylemi ile geleceğin insanına bir gönderme yapmıştır. (İnan, 2006: 31).



**Görsel 3. 2:** Adnan Çoker, Siyah Form, 1953, Kâğıt Üstüne Guvaş, 92x70cm.  
(Rona, 2008:185).

Sanatçı önceki kuşaklarda rastlanan geleneksel olma sorunsalının aksine çalışmalarında Batı resim gelenekleriyle yerel kaynaklar arasında bir sentez oluşturmuştur. Adnan Çoker, ilk soyut çalışmalarında eski yazılardan etkilenmiştir. Yazının ritim ve biçim düzenlemelerinden etkilenen sanatçı, rengi de kullanarak, yüzeyde bir armoni yaratmıştır. 1950'li yıllarda sanatçı geometrik soyut (Görsel 3.2) tarzda resimler yapmıştır. 1951'den itibaren kaligrafiyle ilgilenmeye başlayan sanatçı, hem soyuta yönelir hem de yerel soyut kaynaklar arasında sentez arayışına girer. 1955 yılında Paris bursunu kazanmıştır. Sanatçının Paris'e gittiği dönemlerde soyut Ekspresyonizm yakımı yaygınlık kazanmıştır. Bunun yanı sıra Jestüel Resim, Art-

informel, Taşizm gibi sanat akımları da vardır. Adnan Çoker ise tuval yüzeyinde renk lekeleri ve boya sıçratmaları ile çalışmalar yapmıştır. Bu tarzı ile sanatçıyı Pollock'a benzetenler olmuştur. Sanatçının ilgisini çeken konuların başında insan vardır. Bedenin dilini ve hareket duygusunu önemsemiştir. Beden dilinde duygu açığa çıkarmaya ve yorumlama çabasına girmiştir. Sanatçı İstanbul'da olduğu bir dönemde kentte mavi rengini keşfetmiş ve Paris'e döndüğünde "Mavi" serisini oluşturmuştur (İnan, 2006: 32).



**Görsel 3. 3:**Adnan Çoker, Mavi Kompozisyon, 1963, Kağıt Üzeri Guaj, 52.00 x 49.00 cm.  
<http://www.adnancoker.com/pPages/pArtist.aspx?paID=483vesection=130velang=TRvebhcp=1veperiodID=409vepageNo=0veexhID=0> Erişim Tarihi: 21.04.2020

Paris'te olduğu dönemde ilk olarak Andre Lhote atölyesinde eğitim görmüştür. Daha sonra Henri Goetz Atölyesi'nde soyut dışavurumculuk (Görsel 3.4) akımına ilgi duymaya başlamıştır. Sanat yapıtlarına doğaçlama, rastlantısal, etkiler girmiştir. Fırça darbeleri ve kalın boya yüklemeleri ile bu dönem resimlerini oluşturmuştur. Boya katmanları ile leke dokularının spontane bir şekilde bir araya gelmesiyle oluşan fırça tuşları, kaligrafik etkiler taşımaktadır. Bu dönem resimlerinde mavi-beyaz, gri-beyaz tonlar ağırlıklı olarak bulunmaktadır. 1960 ortalarına kadar bu tavrını sürdüren sanatçı 1964 yılında Paris'te olduğu bir dönemde başsız ve kolsuz bir biçimde çizdiği figürlerine "Yürüyen Etler" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisine göre ise "Vücut" serisi) adını verdiği bir dizi resim yapmıştır. Bu seride amaç Soyut Dışavurum'un tanımlanmış olduğu özgür anlatımı sınırlandırarak şematik biçimlere, net, geometrik aynı zamanda hacimsel

bir soyutlamaya yönelmektir (Aksügür Duben,1997: 412; Erkmen, 2009-2010: 82-83; Ersoy, 1998:40; Ersoy, 2004:158; Rona, 2008:184:).



**Görsel 3.4:** Adnan Çoker, Kompozisyon, 1966, T.Ü.Y. 54x74cm. (Rona, 2008:186)

Kısacası Adnan Çoker'in sanatı 1970 öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılabilir. 1951-55 yılları arasında kaligrafi ve geometrik biçimler üzerine yoğunlaşan sanatçı "Soyut Mudanya, Tekrarlanan Ritim, Hüsn-ü Hat" gibi çalışmalar yapmıştır. 1955-60 yılları arasında ise soyut dışavurumculuktan etkilenmiş ve "Mavi Espas, Kompozisyon I" gibi çalışmalar yapmıştır. 1965 yılından itibaren ise siyahın arayışına girmiştir. (Aksügür Duben,1997: 412).

1968 yılından sonra Çoker'in sanatı köklü değişimlere uğramıştır. Bu tarihe kadar soyut Ekspresyonist tarzda çalışan sanatçı, bu tarzı fazla karışık bulduğu için tuvalde espas ve boşluk sınırlamalarına yönelmiştir. Çalışmalarını zaman, mekân ve yerçekiminin olmadığı bir temel üzerine kurgulamaktadır.

(...) Sınırlandırma eylemi, tablonun dörtgeni dışında gerçekleşir. Bu tarz çalışmada çerçevedeki sınırlandırma o kadar güçlüdür ki fırça dağınıklığı birden yok olur ve sanatçı burada bir geometriyle karşılaşır. Öte yansan, yaratı aşamasında mimari yönün de ağır basması, sanatında bir sıçrama gerçekleştirmesini sağlamıştır (İnan, 2006: 33).

1969 “Siyah Resimler” adıyla İlhan Mimaroglu’nun elektronik müziği eşliğinde bir sergi yapmıştır. 1973 yılında ise “Siyah Simetri” adında başka bir sergi düzenlemiştir. Son dönem çalışmalarının temelini oluşturan Bizans, Selçuklu, Osmanlı mimarisinin yapısal özelliklerinden faydalanarak denge, simetri, ışık, renk, biçim gibi elemanları ele almıştır. Sanatçı 1980’lerden sonra Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden pencere, kemer, tonoz, kubbe, Türk üçgeni, minare gibi organik parçalardan beslenerek soyutladığı biçimsel şemalar oluşturmuştur. Üst üste, yan yana, ya da karşılıklı simetrik bir düzende oluşturduğu biçimler, siyah bir zemin üzerinde havada asılıymış gibi dururlar. Sanatçı yapıtlarındaki biçimselliğin geometrik biçimlerden çok kalıp biçimler olduğunu söylemektedir. Bu yapıtlarında somut nesneyi soyut biçimler aracılığı ile aramıştır. Sanatçı bunları “askı biçim” ya da “kalıp biçimler” olarak adlandırır. Siyah boşluk içerisinde havada ya da yan yana birbirinde uzak durağan biçimler göze çarpar. Temiz, sade, disiplinli çalışma tekniği ile kendi içinde tutarlı bir tavrı vardır. Siyah zemin üzerine gelecek olan renk değerlerini çarpıcı bir biçimde gösteren sanatçı karşıt renk espası oluşturmaktadır. Arkada oluşturulan siyah mekânda da öndeki biçimlerde de fırça izine rastlanmaz. Simetriye aşırı önem verilen çalışmalarda biçimler resimde dengeyi sağlar Aynı zamanda yapmış olduğu bu çalışmalarla Minimalizm’in de temsilcisi olmuştur. Yüzey, mekân, düzlem, espas gibi plastik elemanları da sorgulamıştır ve bunları mimari öğelerle özdeşleştirmiştir (Ersoy, 2004:158; Ersoy, 1998:40; Rona, 2008:184; Erkmn, 2009-2010: 82-83; Aksügür Duben,1997: 412).

Sanatçı, ulaştığı yeni anlatım dili ile kendi gelenekleriyle harmanlanmış ve çağın geometrisine çarpan özellikleri ile izleyiciyi etkilemiştir. Mimari, çerçeve, kadrāj, anıtsallık ve obje olmadan obje gibi olguları gündeme getirmiştir. Bu yeni tarz çalışmalarında ağırlıklı renk siyah olmuştur. Sanatçı siyahı resimlerinde bir renk olarak değil, espas olarak kullanır. Klasik bir tuval resminde kullanılan; maviye karşı bir başka mavi, maviye karşı kırmızı ya da düze karşı eğri gibi kompozisyon kurallarını en aza indirgemiş ve asimmetrik dengenin aksine simetrik bir denge kullanmıştır. Sanatçının amaçlarından biriside kompozisyon düşüncesini resimlerini olduğunca arındırmaktır. Zamandan ve mekândan arındırılmış elemanlar ile soyut bir dil oluşturmuştur (İnan, 2006: 34-35).

Sanatçı siyah rengi kullanma amaçlarını şu şekilde açıklamaktadır:

1. Siyahın hazır yapılmış bir veri (done) gibi kullanılması.
2. Üzerine konulacak değerlerin tam ve vurucu görülebilmesi için siyah'ın karşıt değer gücü vermesi.
3. Siyah'ın mutlak, tarafsız ve pasif etkisi.
4. Tam boşluk (espas) etkisi yaratması(Aktaran :Türkyılmaz, 2013: 58).

Siyah zemin üzerinde kullandığı biçimlerde gri, pembe ve mor gibi renklerin tonlarını kullanan sanatçı, oluşturduğu göz yanılgısı ile parlıtlı ışık ve metal etkisi yaratarak derinlik duygusunu yaratır. 1990'lı yıllardan itibaren de simetriyi kullanmaya devam etmiş ve geometrik biçimlerini daha da sadeleştirmiştir. Daha önce metal etkisi yarattığı renklere ek olarak bu dönemde sanatçı mavi, kırmızı, sarı, yeşil gibi renkleri de eklemiştir. 1980'li yıllarda yüzeyde fırça izi bırakmadan temiz bir şekilde çalışan sanatçının bu dönem yapmış olduğu biçimlerde serbest fırça vuruşlarına da rastlanır. Geleneksel motifleri çağrıştıran renk lekeleri yaratmıştır (Rona, 2008:184).



**Görsel 3.5:** Adnan Çoker, Simetri 86, 1986, T.Ü.A. 130x162 cm. (Rona, 2008:189)

Ersoy'a göre Adnan Çoker çalışmalarında:

“Alışılmış dengeli kompozisyon ışık, derinlik ve renk uygulamalarındaki tüm kurallara karşı gelerek tepki göstermekte, aralarında kavram, kaynak ve mantıksal hiçbir ilişki olmayan öğelerle kendine özgü bir sanat ortaya koymaktadır (Ersoy, 1998:41).”

Adnan Çoker'in çalışmaları düşünce ve eylem olarak yetkin bir noktadır. Yaşamını, yaşadığı çağı ve ulusal kültürünü kendi sanatı ile özdeşleştirmiştir. Sanatçı sabit bir noktada durmamış ve her zaman kendini yenilemiştir. Adnan Çoker'in çalışmaları aynı zamanda endüstriyel çağın özelliklerini yansıtan biçimler olarak değerlendirilebilir. Sanatçı pencere, kemer gibi geleneksel öğelerden yola çıkarak görsel bir dille kendi anlatmak istemiştir. Adnan Çoker'e göre en önemli sorun Türk resminde minyatür gibi geleneksel öğelerden kopulmasıdır (Arda, 2010:211).

Adnan Çoker 1950 ve 1960 yılları arasında Nuri İyem gibi “geometrik soyut” ve “lirik soyut” gibi tarzlardan etkilenmiştir. 1970'li yıllardan itibaren esas kimliğini oluşturan tarza yönelmiştir. Klasik sanattan sonra çokta kullanılmayan simetrik kompozisyonla resimler yapmıştır. Dinsel mekânların, camilerin ve tapınakların kendi içinde tekrarlayan ve 1970'li yıllardan sonra baskın şeklide görülen kaynağı belirsiz, doğal olmayan bir ışık etkisiyle çalışmalarını sürdürmüştür. Sınırlandırılmış biçimler sanatçının resimlerinin esas konusu olmuştur. Sanatçı bir söyleşisinde sanatını şu şekilde ifade etmiştir:

“Tablo yüzeyi benim için sınırsız bir boşluk izlenimi amacıyla kullanılmaktadır.” Espası kendine dert edinen sanatçı, tuval yüzeyinde bunu çözümlenmeye çalışmıştır (Koçak, 2009: 42-42-44-45).

Adnan Çoker 1988 yılındaki bir söyleşisinde;

“Soyut ekspresyonist çalışmalarımın sonra bu ekspresyonizmi fazla dağınık ve bir kaos halinde gördüğümünden bunu sınırlama isteği doğdu. Bu sınırlama ekspresyonist ifadeyi yavaş yavaş kaldırdı ve dışarıdan içeriye doğru bir konstrüksiyon belirlemeye başladı. Mimarinin bendeki etkileme süreci budur (Koçak, 2009: 45). “

Figür ve doğa görüntülerine ilişkin resim yapma mantığı itibarını yitirmeye başladıktan sonra, sanatçı, salt resimsel öğelerle, yani çizgi, tuşsal leke ve geometrik biçimli yüzeylerle resmini yapabileceğine inanmıştı. Böylece de nesne ve figür

biçimlerine ilişkin resim düzenlemesi ve boyama geleneği terk edilmeye başlanmıştır. Bu tür resim yapma anlayışı benimsenince, doğa görüntüsüne ilişkin hiçbir biçime, bir niyet olarak bile resimlerde kesin olarak yer verilmemeye başlanmıştır (Yılmaz, 2009: 41).



**Görsel 3.6:** Adnan Çoker - Yarım Küreler ve Mor Kare.

[https://www.takvim.com.tr/galeri/yasam/basyapitlar\\_beyaz\\_muzayededede\\_502459859234](https://www.takvim.com.tr/galeri/yasam/basyapitlar_beyaz_muzayededede_502459859234) Erişim Tarihi: 21.04.2020

### 3.2. TÜLİN ONAT

Tülin Onat 1966-70 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisinde sanat eğitimi almıştır. 1970'lerde figüratif çalışmalar üretmiştir. Bu yıllarda ülkede yaşanan sosyal olaylar sanatçının sanatına yansımış ve resimlerinde anlatımın ağırlık kazanmasına neden olmuştur. 1980'lerin başlarında "Kadın" konusunun işlendiği yapıtları daha sonraki biçimsel bir hal almıştır. Bu yıllarda sanatının çalışmalarında köklü değişimler meydana gelmiş ve mekân sorunsalı ortadan kalkmaya başlamıştır. Sanatçının bu dönem kadın konulu figüratif işleri bazı perspektif oyunları ile kare tuvaler üzerine çapraz şekilde konumlandırılmış ve figür yine çapraz bir konumda asılmıştır. Sanatçının bu ilk dönem çalışmalarındaki figürler kadınsı cinselliği, uçuşan bir kumaş kıvrımıyla, konumu ile bazen de dokusal ayrıntısıyla yansıtmıştır. Bu seri içerisinde yer alan bazı çalışmaları; "Bir Kadın Ve Bir Erkek", "Beklenen", "Kareli Bekleyiş" dir (Giray, 1997: 1375).

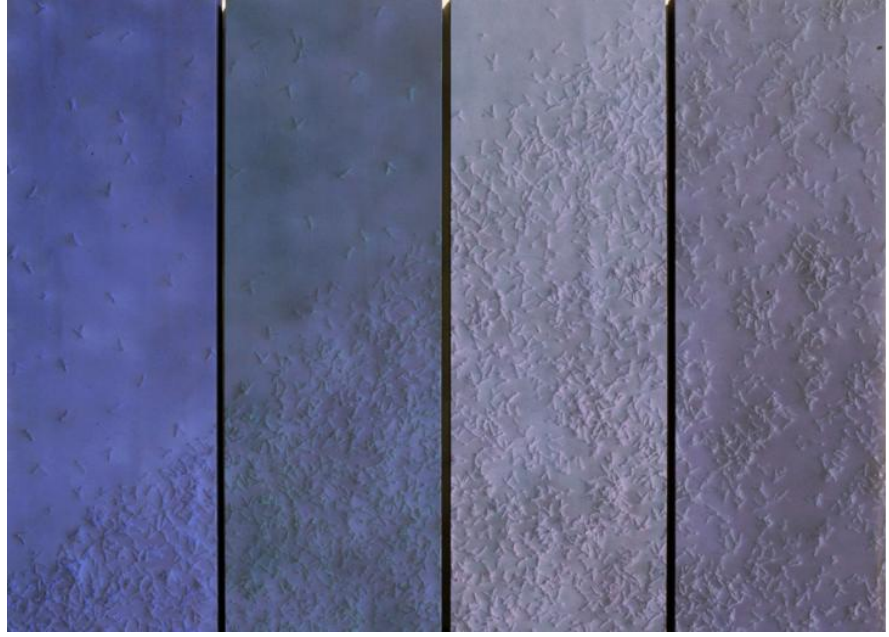


**Görsel 3.7:** Tülin Onat, Kadın Serisi. <http://www.tulinonat.com.tr/sergileri.html> Erişim Tarihi: 15.03.2020

Tülin Onat 1987’li yıllardan sonra figüratif anlatımı tamamen terk ederek soyut sanata yönelmiştir. Sanatçı çalışmalarında herhangi bir konuyu betimlemek ilkesine karşı çıkan bir anlayışla soyut kompozisyonlar oluşturmuştur.

Sanatçının soyut resimlerinde imge büyük önem taşır. Çalışmalarında rengin görsel tadını duyumsatan pürüzsüz yüzeylere dağıtılan parlak nesnelere vardır. Bu nesnelere bazen gökyüzünün sınırsız boşluğunda hareket eden meteorlar, bazense durgun su yüzeyinin gizemli saydamlığında bir anlık dokunuşun oluşturduğu devinimleri çağrıştırmaktadır. Resim yüzeyindeki imgelemler izleyicinin hayal gücüyle özgün nitelikler kazanmaktadır. Ayrıca imge, üzerinde yer aldığı zeminle özdeşleşmiştir ve böylece sadece içerik değil, bir bütün olarak tablo önem kazanmıştır. Resimlerinin bütünlüğünü bozabilecek tüm ayrıntılar yok edilmiştir. Resimlerde alt-üst kavramları da ortadan kaldırılarak, asma ve yerleştirme özgürlüğü sağlanmıştır. Sanatçının çalışmalarında yüzeyin düzlüğü ve düzlüğün sınırlandırılması, kusursuz bir içtenlikle gerçekleştirilmiştir. Sanatçı boyanın tuvale işlenmesini ve dokularına kadar nüfus etmesini sağlamıştır. Böylece boya tuvalde dokusal bir bütünlük kazanmıştır. Tuval yüzeyine konan herhangi bir nokta yüzeyde derinlik etkisi yaratmakta ve nesnelere kabartma gibi yüzeyde öne çıkmaktadır. Tülin Onat derinlik duygusunu bazen kabartı, bazen de yarıklarla vermiştir. Rastgele bir şekilde yüzeye yayılan veya bir araya

kümelenmiş biçimlerde duran bu öğeler, devinimlerle tuvalin sınırlarını zorlamakta ve mekâna yayılmaktadır. Onat mekânı resimleri ile özdeşleştirmiştir. Yüzeyi tamamen kaplayan keskin köşeleri eğrisel yüzeylere dönüştürmüştür. Soyut ve somut birbiriyle birleşmekte ve bütünleşmektedir. Çoğaltılmış biçimler, boşlukta hareket halindedir ve espas etkisi yaratmaktadır. Zemin üzerine yayılan biçimlerle mekânı kontrolü altına almış ve bütüncül kompozisyonlar oluşturmuştur. Resimlerinde daha çok monokrom renkler kullanan sanatçı, tek renk ve tek biçimden çoğalan nesnelere ile dinamik bir görünüm sağlamıştır (Giray, 1997: 1375).

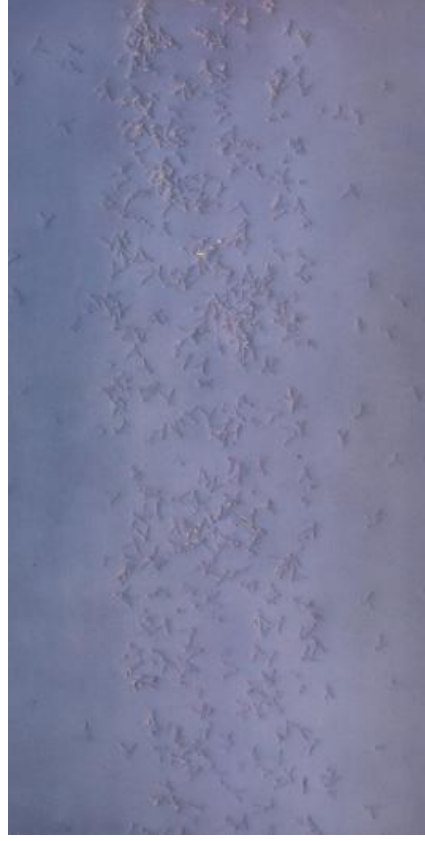


**Görsel 3.8:** Tülin Onat, Kabaralar, 1990, tuval üzerine akrilik, 200 x 65 x 10 cm.

<http://www.tulinonat.com.tr/sergileri.html> Erişim Tarihi: 15.03.2020

Tülin Onat aynı zamanda minimalist üslubun uygulayıcılarından biridir. Sanatçı büyük boyutlu tuvaler üzerine minimalist tavırda soyut kompozisyonlar oluşturmuştur. Bu büyük tuvaler üzerindeki soyut kompozisyonlarında belirgin bir şey anlatmadan imgesel bazı çağrışımlar yaratmıştır. Boyutsuz tuval yüzeyi üzerine uzaysal boşluğun derinliğini vermeye çalışmıştır. Rengi ve biçimi en aza indirgeyerek oluşturduğu yapıtlarda tek bir biçim olarak algılatıldığı kabarıyı (çivi) çoğaltarak, rastlantısal toplanma ve dağınıklarla kümeleştirerek tuval yüzeyine aktarmıştır. Tuval üzerine nesne olarak yaydığı çivilere, taşlara, şişelere air brush yardımıyla şekil vermiştir. Air-brush yardımıyla mavi rengin (Görsel 3.9) tuval yüzeyine eşit derecede yayılmasını sağlamıştır. Bu yöntemle tuvalde boşluk, yüzey, nesne, derinlik ilişkisini sağlamıştır.

Sanatçı boya malzemesini ince bir şekilde kullanmakta fakat oluşturduğu kabartılar ile müthiş bir üç boyut algısı yaratmaktadır. Böylece sonsuzluk ve süreklilik içinde bir ritim oluşturmuştur. Biçim nesne olarak kullanılan kabartılar yüzeyde boşluk, yüzey, nesne, derinlik ilişkileri sağlamaktadır. Ayrıca tuval yüzeyinde oluşturulan kabartılı ışıklar ve çukurlar resme devinim katmaktadır. Resmin yüzeyine yakından bakıldığında kabartı (çivi) gerçek dünyanın bir nesnesi olarak görünürken, uzaktan resimsel bir algı ile derinlik etkisi yaratmaktadır. Yakından bakıldığında sadece kabartılı bir yüzey olgusu oluşturan resimler uzaktan kompozisyon düzeni, oran-orantıları ve derin espas etkileri ile resimsel bir tat oluşturmaktadır. Rastlantısal olarak dağılan veya kümeleştirilen çivilerin oluşturduğu dışa taşkın kabartılar veya içe gömülen çukurluklarla tuval yüzeyinde devinim de sağlamakta, oluşturulan bu kompozisyon düzeni içindeki kümelenmeler tuval üzerinde mekân, derinlik, boşluk etkisi yaparken, ışıklı kabartmaların gözde yarattığı kıpırtılarda resmin süreklilik ve sonsuzluk içindeki bir döngü oluşturmasını sağlamıştır. Tülin Onat'ın resimleri belirgin bir şeyi anlatmadan imgesel olarak bazı çağrışımlar yaptırın en az nesne ve en az renkle biçimlenen düzenlemelerdir. Tek bir birim nesnenin çoğalıp dağılımı ve tek renk olan mavinin egemenliğinde aza indirgenmiş biçim ve renk olgusu içinde minimalist imgesel bir anlatımın ürünleridir (Ersoy, 1998:152; Ersoy, 2004: 365).



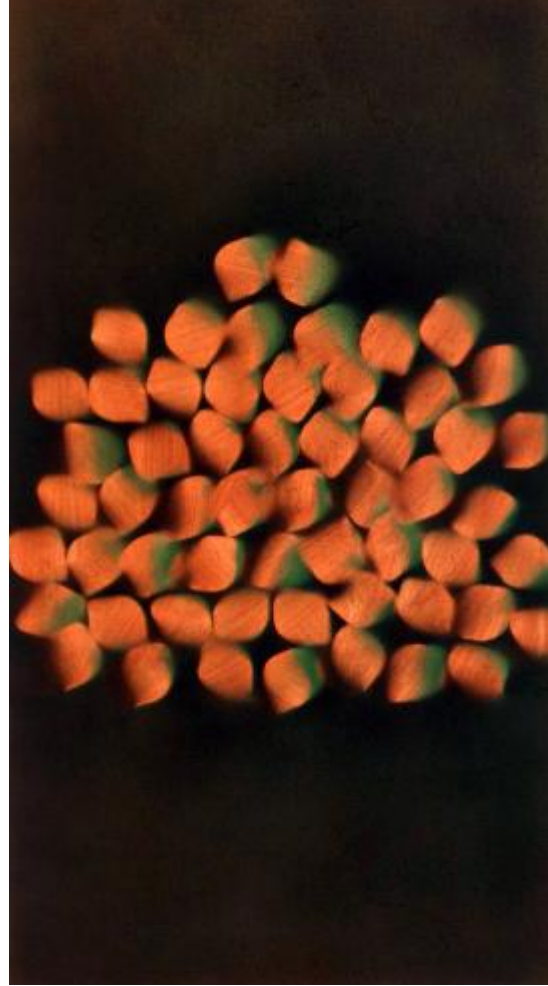
**Görsel 3.9:** Tulin Onat, Kabaralar, Tuval Üzeri Akrilik, 210 x 130 cm.

<http://www.tulinonat.com.tr/sergileri.html> Erişim Tarihi: 15.03.2020

Tülün Onat'ın çalışmalarını geleneksel yanılısama yöntemlerinden çok, Man Ray'ın rayograflarına benzetmemiz mümkündür. Man Ray'ın royogtamla yaptığıının sorumlusu ışıkta, Tülün Onat'da boyadır sorumlu olan. Tuvalin kendisi eğer, alıştığımız gibi imgeleri, formları nesnelere taşıyorsa o halde neleri taşıyor? O, bu dönem resimlerine “nesne-tuval” diyor. O zaman bu nesne tuvalerin asıl kahramanı boya olmalıdır. Tuval sadece boyanın taşıyıcısı olarak gereklidir. Bu tuvaler tek bir birimden sonsuz sayıda çoğalabilirler, içinde yer aldıkları mekânın zeminini, tavanını, köşelerini ve sütunlarını yeniden oluşturan modüler bir yapıdadır. Mikrokozmozdan makrokozmoza ulaşabilen bu nesne-tuvaler, soyut sanatın bildik form- espas sorunlarından da farklı anlamlar yüklenirler. Tülün onat bu dönem içerisinde olabildiğince geleneksel fırçayla boyama işleminden, form düzenlemelerinden kaçınmış tuvalini; imgeyi, formu, nesneyi taşıyan bir altlık görevinden azade tutuştur. Onlar sadece üzerlerine püskürtülen boyayla, hayalet görüntüleriyle, birimden kümeye ulaşan birer açık yapıt haline gelmişlerdir (Beykal,2001: 3).

Sanatçı 1999 yılında “Antikaos” (Görsel 3.10) adıyla açmış olduğu serginin ardından “Plastik Rüzgâr Gülü” serisini oluşturmuştur. Antikaosta yapmış olduğu çalışmalar bir sonraki resimlerine ışık tutmuştur. Bu resimleri teknik olarak herhangi bir değişiklik olmamasına karşın kompozisyon kuşusu bakımından diğer resimlerinden

farklılaşmıştır. Çalışmalar adeta merkezi bir kompozisyona ağırlık veren biçimde kurgulanmıştır. Bu resimlerden formun doğrudan kendini görünmekte ve resimdeki boşluk ile birlikte soyut resme özgü plastik değerler korunmaya devam etmiştir (Beykal,2001: 3).



**Görsel 3.10:** Tülin Onat, Antikaos. <http://www.tulinonat.com.tr/sergileri.html>

Erişim Tarihi: 21.04.2020



**Görsel 3.11:** Tülin Onat, Plastik Rüzgar Gülü.

<http://www.tulinonat.com.tr/sergileri.html> Erişim Tarihi: 21.04.2020

Ümran Bulut, Tülin Onat'ın parçalı bulutlu serisi ile ilgili yazısında sanatçının çalışmalarını ve sanat görüşünü yorumlamaktadır. Batı kaynaklı resimler genellikle izm ve ekollerle adlandırılmaktadır. Özellikle figüratif sanatta ekoller ve izmler üretim dayanağı olmuşlardır. Fakat soyut sanatta dikkat çekici farklılıklar ile özel bir dil öngörülmüştür. Soyut sanat figüratif sanatta olduğu gibi kaynağını doğadan almamıştır. Soyut sanatta hikâye, imgesellik gibi şeyler yoktur. Tamamen doğal bir süreçte gerçekleşen beyin işidir. Soyut sanat özellikle alışılmış tüm görüntüleri geri plana atarak özgün resim yapma amacı gütmüştür. Alışılmadık formlar, derinlikler, renkler, lekeler, ritimler, armoniler üzerine kurgulanmıştır. Soyut sanat yapan sanatçılar resimde öz-biçim birliklerini desteklemek amacıyla renk ve doku armonilerini kendileri belirlemektedirler. Teknik amaçları da kendi isteklerine bağlıdır. Bu sayede çalışmalarında tam bir özgürlüğe ulaşabilirler denilebilir. Tülin Onat'ın çalışmaları bu özgürlük alanını tam anlamıyla göstermektedir. Ritmik arayışlarla geometrik biçimlerle leke alanlarıyla, hareketle ve çizgiyle bunu yansıtmaktadır. Sanatçı dokusal parçalarla, aralıklarla ve defalarca tekrarlanmış biçimlerle ve bu biçimlerin belli yönlerde, aralıklarda sıralanması ile kompozisyonlarını oluşturmuştur. Çalışmalarındaki biçimlerle hiçbir şekli, simgeyi ya da imgeyi çağrıştırmayı hedeflememiştir. Onat'ın

çalışmalarındaki yarıklar ve kesikler bazen tuval yüzeyini derinleştirmekte, bezense izleyiciyi başka yönle bakmaya teşvik etmektedir. Tekrarlarla ve süreklilikle önemli bir hareketlilik kazanan tuval yüzeyi genellikle tek renkle boyanmıştır. Bunun sebebi ise biçimin yüzey üzerinde oluşturduğu derinlik ve dokusallığı tek renk kullanımı ile sadeleştirmek ve dengelemektir. Sade renk kullanımı ayrıca, az olandan yola çıkarak ritmi hızlandırmak ve bütünleşmeyi sağlamaktır. Onatın resimleri bir nevi sonsuzluk arayışındadır (Bulut, 2013)



**Görsel 3.12:** Tülin Onat, Doğuş, 2018, Tual Üzerine Akrilik, 185 x 150 cm.

<http://www.tulinonat.com.tr/sergileri.html> Erişim Tarihi: 15.03.2020

Galeri İdil'in, Tülin Onat'ın "Döngüsel Zaman" sergisiyle ilgili olarak yayımladığı yazıda; farklı okumalara açık aynı zamanda mistik boyutlar taşımanın yanında alıştığımız soyut temaları devam ettirdiği belirtilmiştir. Bu çalışmalarıyla denizyıldızların, yosunları, mercan adalarını anımsatan yarı saydam figürler resmetmiştir. Sonsuzluğu anımsatan çemberlerle çeşitli sembollerle çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Sanatçının bu serisindeki soyutlanmış bazı motifler Anadolu (Selçuklu ve Osmanlı), Çin ve Japon esintileri taşımaktadır. Onat yeryüzünün döngüsel

zamanındaki gelişimini, çemberler içindeki çemberlerle, uzay boşluğundaki boşluklarla tasvir etmeye çalışmıştır. Sonsuzluk duygusunu minimal üslubuyla ve devingenlikle oluşturmaya çalışmıştır (Döngüsel Zaman, Tarik Yok: 1-2. paragraf).



**Görsel 3.13:** Tülin Onat, Gözlem, 2013, Tuval Üzeri Akrilik, 150x185 cm.

<http://www.tulinonat.com.tr/sergileri.html> Erişim Tarihi: 16.03.2020

### 3.3. MEHMET KAVUKCU

Performans sanatının Türkiye’de dikkat çeken önemli sanatçılarından Mehmet Kavukcu, bu alanda ilk çalışmalarını 1995-2000 yılları arasında yapmaya başlamıştır. Yaşadığı yeri ve mekanları da çalışmalarına dahil eden sanatçı “Sanatta Birlik Ateşi” isimli çalışmasında araç lastiklerini yakarak sanatta buluşma çağırısı yapmak istemiştir. Bu yıllar içerisinde gerçekleştirmiş olduğu bir diğer çalışması “Yüzey- Hareket- Zaman” ise tuval resimlerinde de önem vermiş olduğu espas olgusunu karşımıza çıkarmaktadır. Tuval üzerinde hareket eden figürlerin videolarının çekilmesi ile oluşturulan çalışmada geleneksel anlamda tuval üzerine figürler çizilerek oluşturulan kompozisyonların hareketli versiyonları görülmektedir. Tuval yüzeyinde hareket eden figürler aynı zamanda izleyicide bir göz yanılgısı da yaratmaktadır (Sarı, 2018: 318).



**Görsel 3.14:** Mehmet Kavukcu, Sanatta Birlik Ateşi, 1996, Performans, Araç Lastikleri, Yakıcı Maddeler(Sarı, 2018: 320).



**Görsel 3.15:** Mehmet Kavukcu, Yüzey- Hareket- Zaman, 1997, Video Enstalasyon(Sarı, 2018: 321).

Tuval üzerine yapmış olduğu çalışmalarında ise Kavukcu, espası vurgulu bir şekilde kullanmaktadır. Boş olan beyaz tuval yüzeyine genellikle küçük boyutlu rakursi figürler yerleştirmektedir. Daha çok desen etkisinde ve monokrom tonlarda olan bu figürler klasik anlamda tuvalerde görülen figür anlayışını değiştirmektedir. Boşluk içerisinde duran bu figürler izleyicide sınırsızlık ve sonsuzluk etkisi yaratmaktadır.

Devabil Kaya'ya göre; sanatçının iç gözü görsel dünyayı algımlarken oluşturduğu imgeler, sanat yapıtının oluşumundaki ilk malzemelerdir. Çevresindeki objeleri algılama biçimi, sezgilerini kullanabilme yetisi ve bunlardan bir bütünlük oluşturabilmesi önemlidir. Sanatçı arayış içerisinde ve seçiciliğiyle de kendini ortaya koyar. Mehmet Kavukcu 1998-2000 tarihleri arasında yaptığı çalışmalarında, çizgiye daha çok önem vermiştir. Resim yüzeyinde daha önceden bilinen ve belirli bir biçim imajı veren nesnelere kullanmamıştır fakat figürlerin uyandırdığı psikolojik yansımalar vardır. Sanatçının çalışmalarında boşluğa önem verilmiştir. Boş bir yüzey üzerine yerleştirilen figürleri rakursili bir şekilde yerleştirerek üç boyut algısı oluşturmaktadır. Bu figürler boşluğu daha anlamlı hale getirmektedir. Sanatçı boşlukla tematik olarak değil, kavramsal olarak ilgilenmiştir. Boşluğu alışlagelmişin dışında değerlendirmeye neden olmaktadır. Sanatçı boşluğu sadece tuval yüzeyinde değil mimari yapılarda da sorgulamıştır (Boşluğun Anlamlılığı, Tarih Yok: 2-5. paragraf).

Mehmet Kavukcu tuval çalışmalarını şu şekilde yorumlamaktadır:

İlk önce tabii tuval resmiyle çıkışım oldu. Tuval resminde yaptığım çalışmalar da yaşadığımız zamanın paralelinde olan ya da yaşadığımız zamanın sanat düşüncelerinin dışına çıkmayan ama geleceğe dönük bir adım atabilir miyim endişesini taşıyan bir çalışma bağlamında değerlendiriyorum o çalışmalarımı (Özdemir, 2019:184).



**Görsel 3.16:** Mehmet Kavukcu, Bekle, 2001, Tuval Üzerine Akrilik, 129 x 95,5 cm.  
[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34vel=2vemodPainters\\_artistDetailID=985](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34vel=2vemodPainters_artistDetailID=985)

Erişim Tarihi: 09.03.2020

Sanatçı yapmış olduğu performanslarının yanı sıra enstalasyonları ile de tanınmaktadır. Çeşitli binaları ve ya mekânları buzlarla kaplayarak, sanatın merkeziyetçi, tek tip algılanışını yıkmaya çalışmış ve çalışmalarıyla bunun sorgulamasını gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu çalışmaları yaparken ona sunulan imkânlardan faydalanmış, yaşadığı coğrafyanın doğal yapısını kullanmıştır (Utku, 2018: 290).

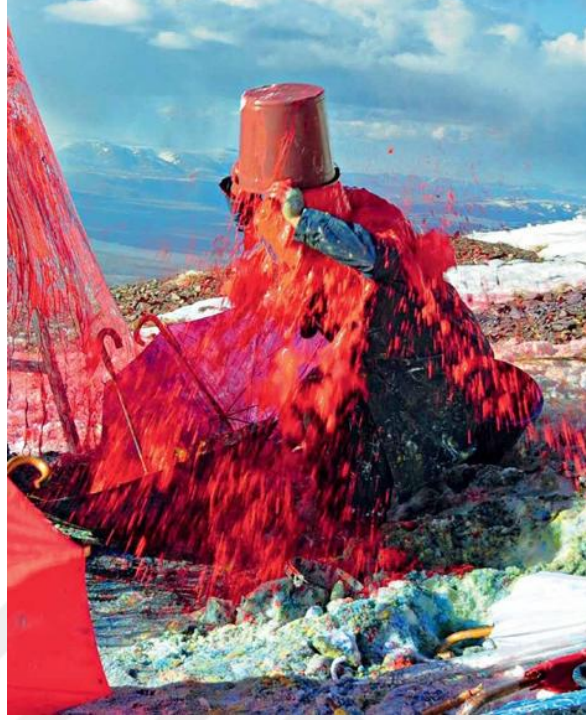
Doğa ve kent temalarını ele aldığı, “Erzurum Üzerinde Bir Algı; 3150 Metrede Performans” çalışmasında tüm yerleşim alanlarını izleyebileceği bir noktadan, yerleşim birimine boya, kar ve su ile müdahale etmiştir. Boyalarla müdahale edilmiş transparan yüzey üzerinde sürekli değişen renk ve biçimlerle arka mekanda kenti çalışmaya dahil etmiştir. Sanatçıya dışardan boya ve kar ile müdahalelerde bulunulmuştur. Bu da sanatçıyı çalışmanın bir parçası haline getirmiştir. Sanatçı performansı yüzeye boyalar

dökerek, kar ve fırça kullanarak, bizzat kendi bedeniyle dokunarak gerçekleştirmiştir. Şeffaf yüzeyden görülen kent manzarasına sanatçı âdete malzemeye dokunmakta, renk ve biçim değişimleriyle bir algı oluşturmaktadır (Utku,2018: 55).



**Görsel 3.17:** Mehmet Kavukcu, Erzurum Üzerinde Bir Algı; 3150 Metrede Performans, 2015, Çelik Konstrüksiyon, Plastik Malzeme, Sandalye, Boya, Palandöken Dağı Ejder Tepesi, Erzurum, Türkiye. <https://www.instagram.com/mehmettkavukcu/?hl=tr> Erişim Tarihi: 09.03.2020

Sanatçı bu çalışmasıyla aynı zamanda güncel bir sanat dilini kullanarak pentürel açıdan izleyiciye bir görsel sunmaktadır. Yoğun bir şekilde yüzeye veya sanatçının bizzat kendi üzerine döktüğü boyalar pentürel açıdan da değerlendirilebilir. Performans esnasında kırmızı, sarı, mavi, yeşil, siyah, beyaz gibi çok sayıda renk kullanılmıştır. Başlangıçta fırlatılarak kullanılan boya, sanatçının müdahalesiyle biçim değiştirmektedir. Yer yer yatay ve dikey dengeye, arkada doğa manzarasının güçlü etkisinin de dâhil olmasıyla sanatçının devingen bir algı oluşturduğu söylenilebilir.



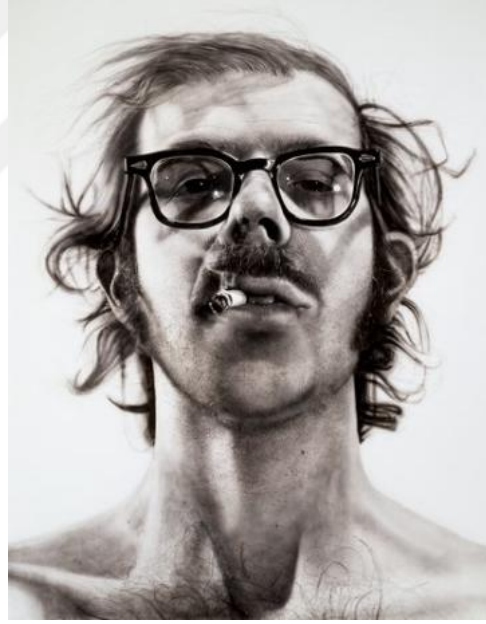
**Görsel 3.18:** Mehmet Kavukcu, Erzurum Üzerinde Bir Algı; 3150 Metrede Performans, 2015, Çelik Konstrüksiyon, Plastik Malzeme, Sandalye, Boya, Palandöken Dağı Ejder Tepesi, Erzurum, Türkiye. <https://www.instagram.com/mehmettkavukcu/?hl=tr>  
Erişim Tarihi: 09.03.2020

### 3.4. YUSUF TAKTAK

Yusuf Taktak, 1969-74 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisinde, Adnan Çoker'in öğrencisi olmuştur. Mezun olduktan sonra Salzburg Yaz Akademisine katılmıştır. İstanbul'a döndükten sonra İstanbul Resim Heykel Müzesi arşivinde çalışmaya başlamıştır. Bu dönemde birçok sanatçıyla tanışma fırsatı bulmuş. Sanatçı 1970'li yıllarda henüz öğrenciyken foto-gerçekçi çalışmalar yapmıştır. Türkiye'de bu akımın öncüleri arasında yer almıştır. Boya kullanımını geliştirmiş olan sanatçı, Chuck Close'un portrelerinin etkisinde kalarak, kendi oto portresini yapmıştır (Rona, 1997:1732; Aktaran: Kurtoğlu Kılınç, 2019: 46).



**Görsel 3.19:**Yusuf Taktak, “Otoportre”, 1973, Tuval üzerine yağlıboya, 100x114 cm.  
<http://www.radikal.com.tr/kultur/50lerden-gunumuze-portrelerin-halleri-acikekranda-1516978/>  
 Erişim Tarihi: 17.03.2020



**Görsel 3.20:**Chuck Close, “Big Self-Portrait (Büyük Otoportre)”, 1969, Tuval üzerine akrilik,273x212 cm. Walker Art Center, Minneapolis. <https://www.wikiart.org/en/chuck-close/big-self-portrait-1968> Erişim Tarihi: 17.03.2020

Yusuf Taktak, hiperrealist tarzıyla öğrencilik yıllarında merak saldığı motosiklet çalışmalarını yapmıştır. Bu tarzıyla tepki çektiği de olmuştur. Bu resimleriyle akademideki hocalarından olan Bedri Rahmi'nin eleştirilerine maruz kalmıştır. Sanatçı Taktak'a “Niye motosiklet de heybeli eşek değil?” diye sormuştur. Taktak ise; “Ben kendi yaşadıklarımı çiziyorum, heybeli eşeğe hiç binmedim ki” diye cevap vermiştir. Bu

tepkide Bedri Rahminin fotoğraf gibi olan resme tepkili yaklaşması da etmelidir. Yusuf Taktak'ında hiperrealist tarzdaki ısrarı uzun sürmemiştir. Taktak, sanatçı fotoğrafı olduğu gibi aktarmaktan daha farklı bir şey yapmalı diye düşünmüş ve daha dolaylı bir anlatımı benimsemiştir. Yine de fotoğraftan tamamen kopmamıştır, zaman zaman yararlanmaya devam etmiştir. Bir başka neden ise hiperrealizmin ağır bir çalışma temposu istemesi ve çıkan çalışma sayısının az olmasıdır. (Taktak, yılda 4 çalışma yapabirmiştir.) Oysa daha heyecanlı bir yapıya sahip olan sanatçı çok sayıda iş üretmek istemiştir. Böylece 1970'lerin ortasında toplumsal gerçekçiliği benimsemiştir. Askerlik görevini yapıp döndüğü bu dönem aynı zamanda karışık bir politik yapının olduğu zamanlara denk gelmiştir. Grevlerin, yürüyüşlerin ve hatta ölümlerin fazlaştığı bir dönemdir. Bu dönemde Taktak'ında içinde bulunduğu bir grup sanatçı ile birlikte Antalya'ya duvar resimleri yapmaya gitmiştir. 37 metrelik bir duvara, pankartlarla yürüyüş yapan işçilerin görüntüsünü yansıtmıştır. Arka planda İstanbul görüntüsü bulunmaktadır. Fakat 12 Eylül darbesi nedeniyle İstanbul'a dönmek zorunda kalan sanatçının duvar işi yarım kalmıştır. Darbe sona erince ise tüm bu duvar resimleri kapatılmıştır (Baykam, 1997: 62).



**Görsel 3.21:**Yusuf Taktak, “İki Dünya”, Antalya’da 37 metre uzunluğunda arka planında bir İstanbul görüntüsünün yer aldığı ve ellerinde pankartlarla yürüyen işçilerin betimlendiği politik içerikli duvar resmi, Antalya Mezbahası, 1976.

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/11226> Erişim Tarihi: 21.04.2020

Toplumsal gerçekçi tarzda yapmış olduğu resimlerinde etkilendiği çadır motifini daha sonraki çalışmalarında sık sık kullanmıştır. Siyasi içerikli olan bu çalışmalar ilk başlarda insan figürleriyle kullanılırken, bu grev çadırları daha sonraları insansız bir hale dönüşmüş, fakat insanı konu edinmeye devam etmiştir. Çadır ögesi ayrıca Orta Asya'daki göçebe toplumları ve kendi atalarımızın yaşam tarzını simgelemesi açısından da önemlidir. Bu çadır formu ilerleyen süreçlerde daralarak daha dik bir üçgen haline gelmeye başlamıştır ve bu üçgenlerde zaman içinde dikilitaş formuna dönüşmüştür. Bütün bunlar, aynı zamanda sanatçının önemseydiği temalardan biri olan “zaman” kavramını kapsamaktadır. Bir nevi bütün bu simgeler geçmişi ve günümüzü birbiriyle bağdaştırmaktadır. Taktak, resimlerinde yer yer yazılara da yer vermiş ve bunun içinde dikili taşlar üzerindeki hiyerogliflerden faydalanmıştır. Taktak, yaşam hayatı boyunca pop art, hiperrealizm, toplumsal gerçekçilik ve soyut motifler taşıyan birçok tarzda resimler yapmıştır. Zaman, bisiklet, dikilitaş, üçgen gibi formlar resimlerinde sık kullandığı semboller ve konular içinde yer almıştır. Sanatçı bu formları yeni çalışmalarında hem içten içe sürdürdüğünü belirtmiş hem de yeni form arayışlarında olduğunu söylemiştir. Bunlardan birisi renktir. Fakat baskın şekilde yer almaz. Sanatçı bazı konuşmalarında renk ögesi için “renk benim resimlerimde olsa da olur olmasa da olur” demiştir. Öğrencilik yıllarında keşfettiği akriliği ve kolaj tekniğini resimlerinde çok sık kullanmıştır. Hatta sokaklardan topladığı billboardları çalışmalarına dahil etmiştir ve hala birçok çalışmasının alt yapısında kolajlar yer almaktadır (Rona, 1997: 1732; Baykam, 1997: 62).



**Görsel 3. 22:**Yusuf Taktak, Yapıtın Adı, 1984, Tuval, Bisiklet, Lamba, Yerleştirme (Yılmaz, 2014: 401).

Sanatçının üçgenle oluşturduğu bisiklet özgürlük ve devinimin simgeleri olmuştur. 1980'lerin sonuna doğru daha lekeci bir anlatım benimseyen Taktak, üçgen formun yanı sıra ilerlemeyi simgeleyen merdiveni resimlerinde kullanmaya başlamıştır. Sanatçı için eserlerin sergilendiği mekânlarda önemlidir. Mekânı ve sanat yapıtını her zaman bir bütün olarak görmüştür. Eserlerini sergi mekânlarına birbirleriyle ilişki kuracak şekilde yerleştirmiştir (Rona, 1997: 1732).



**Görsel 3. 23:**Yusuf Taktak, Savaşım Veren Üçgen, 1987, Tuval Üzerine Akrilik, 130x180 cm. (Yılmaz, 2014: 401).

Yusuf Taktak, soyut çalışmalarında insana ve yaşama göndermeler yapmıştır. Tuval üzerinde figüre yer vermemesine rağmen hep insanın, yaşamın varlığını hissettirmeye çalışmıştır. Açık gri bir zemin üzerine asimetrik olarak yerleştirdiği mavi konturlu sarı üçgen formlar ve siyah bisikletlerle tuval yüzeyinde ikinci bir alan oluşturmaktadır. Kullandığı simgelerle evrenin ve yaşamın iç dinamiğini işaret etmiştir. Bisiklet geriye gitmeden hep ileri girmeyi simgeleyen bir objedir. Zaman kavramını da ele almaktadır. Bisikletin pedalları çevrildikçe hep ileri gitmektedir ve bunun geri dönüşü yoktur. Adeta insanında hep ileri bakmasını, geçmişe takılıp kalmamasını düşündürmektedir. Yusuf Taktak, tuvallerinde ya da son yıllarında yaptığı kavramsal çalışmalarında simgesel bir anlatım dili kullanmaktadır. (Ersoy, 2004:445).



**Görsel 3. 24:**Yusuf Taktak, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm. (Ersoy, 2004:445).

Simgesel bir anlatıma sahip olan sanatçı. İnsan varlığını hissettiren ama insan figürüne yer vermeyen anlatımıyla insan ve yaşama ait düşüncelerini aktarmaktadır. Çadır, üçgen, bisiklet, gibi simgeler bir yandan insana gönderme yaparken diğer yandan çağımızın makineleşen yaşamına göndermeler yapmaktadır. Bu tarz işlerinde üç boyutlu biçimler, nesnelere ve boyalar kullanmıştır fakat tuvalden de vazgeçmemiştir. Asimetrik bir düzenleme içinde farklı yönlerde dönen küçük üçgen formla çalışmalarında ikinci bir alan oluşturmaktadır. Geniş düz boyanmış lekeleri, pastel ve tek renk zemin üzerinde dağıtmıştır. Tuval resimlerinde veya kavramsal çalışmalarında kullandığı simgeler hep aynı kalmaktadır. Bisiklet boya veya nesne olarak bir mekân içerisinde yer alsa dahi hep ileri girmenin bir simgesi olmuş sadece düşüncenin anlatım biçimi farklılaştırmıştır (Ersoy, 1998: 66).



**Görsel 3.25:**Yusuf Taktak, Adsız, 1993, Tuval Üzerine Akrilik, 150 x 191,5 cm.  
(Ersoy, 1998: 66).

### 3.5. DEVABİL KARA

Geometrik soyutlamalarıyla nesnel dünyanın elemanları oldukları belli olan simgesel formlar aracılığı ile varolmak, yokolmak, zaman, hareket, değişim gibi kavramları irdelemekte, mantık, sevgi ve imgelem gücü birlikteliği ile yapıtlarını üretmektedir. Çalışmalarında sık sık kullandığı güvenilir, sağlam bir konumda olma, konfor, iktidar gibi kavramları simgeleyen sandalye ile hareket, ulaşma yükselme, hiyerarşi kavramlarına referansda bulunan merdiven formu arasındaki gerilimli ilişki ve bağlantı ile durumların geçiciliği ve değişimin kaçınılmazlığını vurgulamaktadır. Farklı renklerle ve kesin geometrik çizgilerle ayrılmış alanlar bir boşluk veya oyun alanı olarak hem sınırlı, hem de sınırları reddeden bir anlamla yüklenmekte, içinde insan figürü olmamasına karşın, insanı ve yaşanmışlığı işaret eden kimliksiz izler, gölgeler ve kodlamalarla hem geçmişe, hem de geleceğe ait ipuçları vermektedir. Nesnelere varlığına bağımlı bir iki öge iz ve gölge, karşı bir durumda kalıcılığın ve kaybolmanın ifadesidir. Resim yüzeyinde yer alan sayısal kodlar ise bilginin somutlaşmış izleri olarak yüzey üzerinde dokusal izler bırakmaktadır (Ersoy, 1998:47).

Çağdaş sanat içerisinde önemli bir yere sahip olan Devabil Kara doksanlı yıllardan günümüze kadar geçen süreçte birçok yöntem denemiş çok yönlü bir sanatçıdır. İlk dönem yapıtlarında arkeolojiye olan ilgisi ile ön plana çıkmıştır. Devabil Kara, arkeolojiye olan ilgisi yapıtlarına yansıtılmış ve bu kapsamda geçmişi sorgulamaya girişmiştir. Bunu yaparken de gerçeklikten sapmamıştır.

Sanatçıya göre arkeolojik kalıntıların binlerce yıl yerin altında varlık göstermiş olmaları, onların yaşanmışlıkları ve işlevleri açısından önemlidir. Bu dönem içerisinde var olan yapıtları kendi var oldukları yıllar içerisinde kendi “mekânları” içerisinde ele almıştır. Ele aldığı konuları yapay mekânlar içerisinde kurgulamamıştır, kendi buldukları dönemi de göz önünde bulundurmamıştır. Yaşanmışlıkların keşfedilmesi ve onların yapıldıkları dönem içerisindeki mekânları ve var oldukları coğrafyaların keşfini önemsemıştır. Sanatçı adeta geçmiş ile gelecek arasında köprü kurmaktadır (Azeri, Tarih Yok: 1-2. paragraf).

Devabil Kara'nın 1985-2002 yılları arasında yapmış olduğu “İzler ve Gölge” serisi; nesne ve iz olarak bıraktığı boşluk üzerine yoğunlaşmış, nesne ve zaman arasındaki karmaşık ilişkiyi sorgulamaktadır. Özellikle, nesnelere kendisinden çok bıraktıkları izlerle ilgilenmiştir. Devabil Kara'ya göre nesnenin varlığının, nesneden ayrı bir başka göstergesi de gölgedir. Bir nesnenin bıraktığı iz, onun belli bir zamanda orada bulunduğunu göstermektedir. Gölge de ise nesnenin başka bir boyuttaki ilişkisini ifade eder diyebiliriz. Bir nesnenin gölgesinin varlığı o nesnenin orada, o anda var olduğunun

kanıtıdır. İz kendi fiziksel yapısını korurken gölge üstüne düştüğü formun şeklini alır. Gölge ve iz, nesnelere hatta olaylar hakkında bize pek çok şey söyleyebilir. Sanatçı bu nesnelere farklı zaman boyutlarındaki varlıklarını kullanarak zaman kavramını sorgulamıştır. Gölge şuan içinde bulunduğumuz anı simgelerken, iz geçmişi temsil etmektedir (İzler ve Gölgeler, Tarih Yok: 1-2. paragraf).

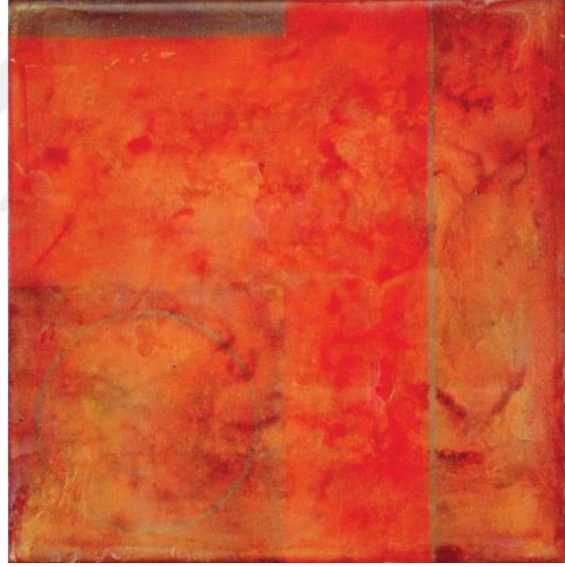
Devabil Kara'nın çalışmaları belirsiz bir mekân, belirsiz bir zaman dilimi içinde yer alan nesnelere, izlere, imlere, silindireler ve her şeyin geçici olduğunu belirginleştiren bir boşluk duygusu yaratmıştır. "Mavi Merdiven" isimli çalışmasında (Resim 3.26) yatay bir merdiven, yanda sandalye, dizilmiş, sınıflandırılmış, kodlanmış buluntu çağrışımı yapan silik, soluk izler geçmişle gelecek arasında bir ara yerde, simgelemektedir. Sanatçının pek çok çalışmasında sandalye ve merdiven formu görülmektedir. Sandalye, sağlam bir konumda olma, konfor, güç, statü, iktidar ve yükselme kavramlarına gönderme yapmaktadır. Genellikle, sandalye imgesi gölgeleşerek statü çağrışımından uzaklaştırılmaya çalışılmıştır. Bazen siyah gölge bazen de beyaz gölge olarak yüzeye aktarılmıştır. Siyah gölge bedeninin uzantısı, beyaz gölgesi ise zihnin uzantısıdır. Merdiven ise hareketi, durumların geçiciliğini, değişimi simgelemektedir. Yaşamın devingen değişimi içinde insanın, yaşamın anlamını unutmaması gibi tanımlanabilir (Ersoy, 2004: 296).



**Görsel 3.26:** Devabil Kara, Mavi Merdiven, 1994, Tuval Üzerine Akrilik, 120x110 cm.  
<https://cargocollective.com/devabilkara/Izler-ve-Golgeler> Erişim Tarihi: 22.12.2019

Devabil Kara'nın 2005 ve 2007 yılları arasında oluşturulmuş olan "4. katman" serisi; yaşamın farklı zamanlarında gerçekleşen bir takım olayların birikmesi sonucu oluşan katmanlar olarak tanımlanabilir. Katman olgusu uzak geçmişi işaret ettiği gibi yakın geçmişi, bir anı da işaret edebilir. Şimdiki an geçmişin belli belirsiz birikimini ilişkilendirme ve bilme çabasıdır. Belleğin oluşması için şimdiki anın da geçmişe gereksinimi vardır (4. Katman, Tarih Yok: 1-2. paragraf).

Geçmiş okumaya çalışmak nesnel boyuttan çok düşünsel ve tinsel boyutta bir ilişkilendirme ile mümkündür. Sanat bütün bu ilişkilendirmelerin en yoğun yaşanıldığı bir noktada kendini var eder. Nesnel olarak hareket noktasını geçmişe odakladığında nesnelere anlamlandırdıklarımız kadar daha önceki deneyimlerimizde var olmayan nesnelere de yaratıcı için uyarıcı etki yapabilmektedirler. Bu etkilenim sonucu nesne veya nesnenin dışındaki boşluğun varlığı yüzey üzerinde bir iz olarak şu anın nesnesine, bir yapıya dönüşür (4. Katman, Tarih Yok: 3. paragraf).



**Görsel 3.27:** Devabil Kara, Kırmızı Alan, 2006, Tuval Üzerine Akriik, 80x80 cm.

<http://devabilkara.com/portfolio/4-katman/> Erilim Tarihi: 22.12.2019

(...) 4. katman hem nesnel hem de düşünsel olarak derinlerin estetiğini kurma eylemi, zamanla kurulmuş, katmanlaşarak zamanın ifadesi haline gelmiş tabakaların bozularak yeniden kurulması, bir boşluk olarak zamanın ta kendisi, bilinmeyen biliniyor kılınması. 4. katman hayatın içeriği ile ilgili bir keşif, varlığın zaman içerisinde oluşumunun enerjisini duyumsama ile ilgili bir zaman dışılık bir mekân dışılık (4. Katman, Tarih Yok: 4. paragraf).

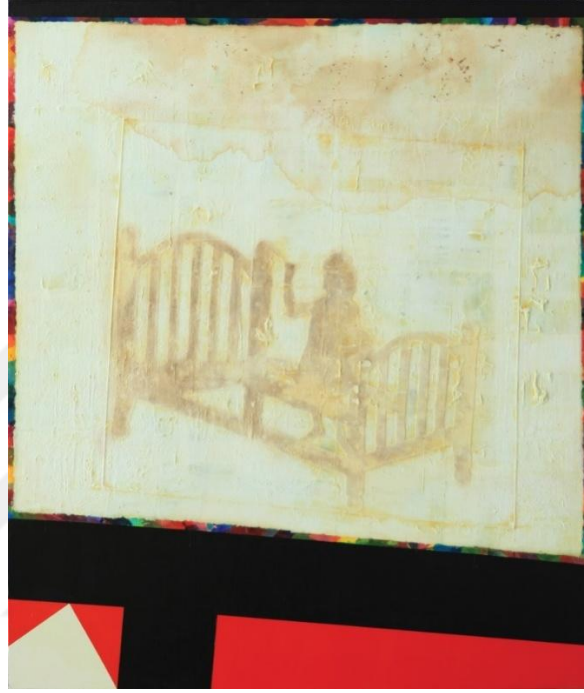
Dil kişilerin anlaşmasına ve anlamasına yardımcı olmaktadır. 2008-2009 yılları arasında sanatçı dil kavramından yola çıkarak algı dünyamızı sorgulamıştır. Bu kapsamda da “Dilin Söyleyemedikleri” serisi meydana gelmiştir. Dil zaman içerisinde sanat nesnesinin kendisi olmuştur adeta. Düşüncenin boyutlarının sorgulandığı kadar nesnelere dünyasının kaotik yapısı da ele alınmıştır.

“Dilin Söyleyemedikleri” Çoğalan, değişime uğrayan değerleri, dil ile ifade etmede yetersiz kaldığımız durumları, “şeylerin” temsili olarak kullandığımızda onların gerçekliğini bozuma uğratan dilin boşluklarını kısaca her nedenle olursa olsun söyleyemediklerimiz üzerine odaklanıyor (Dilin Söyleyemedikleri, Tarih Yok: 2. paragraf).

Devabil Kara'nın 2011-2013 yılında gerçekleştirmiş olduğu “Dilin Söyleyemedikleri M-25” isimli sergisi, yeni bir atmosferin içinde hem mekân belleği, hem de zaman belleği olarak geleceği kendine hedefleyen çalışmalarından oluşmaktadır. Birbirinden farklı tekniklerle yapılmış olan çalışmalar ne geçmişi ne de bugünü işaret etmektedir, adeta bulunduğu zamandan sıyrılarak geleceği içinde barındırır diyebiliriz. Bu da sanatçı, mekân ve izleyici arasında denge kurabilmekle alakalıdır. 1980 yıllardan itibaren belirgin bir üslup arayışında olan ve bunu bulabilen sanatçının çalışmalarındaki kavramlarda gittikçe belirginleşmeye başlamıştır. Bu kavramlar; iz, bellek, yolculuk ve dildir. Bu bağlamda ilk insanların yaşadığı zamanı geçmişle sorgulayabilecek bir belleği olmadığı için ise en basit haliyle çizgiler ve çok az renk ile başlamıştır. Bir nevi belleği geleceğe aktarma ve iz bırakma çabası hakimdir. Bellek geçmişten kalan varlıklardan çok onların bıraktığı izler üzerinde oluşmaktadır. Dilek Şener'e göre “İnsanoğlunun mağara duvarlarındaki oyunlarının bellek gölgelerimden, yeni oyunlar ortaya koymak olmalıdır ressamın sorunsalı.” Sanatçı aynı zamanda geriye dönerek boşluğa uzanmıştır ve bu boşluktan çıkan katmanlarla yeni bir boşluktan çıkan katmanlarla yeni bir boşluk yaratmıştır. Kırmızı siyah ve beyazı içinde barındıran yeni bir boşluk. Bu boşluk yeni bir bütün ortaya çıkarmıştır (Şener, 2011; 5).

İnsanların yıllar içinde oluşan kültürel belleği sanatçının amaçladığı şeyler için adeta bilgi kaynağıdır. Teknolojik gelişmelerin hız kazanmasıyla birlikte günümüzde insanlar doğal olarak bunun çok fazla etkisinde kalmışlardır. Bu durum sanatı da etkilemiştir. Devabil Kara resimlerinde bu birikim su yüzüne çıkar çizgi, renk, leke haline dönüşmektedir. Çizgiden renge, renkten çizgiye ve mekânda üç boyut algısına ve boşluk etkisi ile sanatçı bilinçli bir anlatım dili oluşturmuştur. Örneğin yaşadığı kent

yaşamından etkilenecek “toplumsal bellek” kavramını sosyolojik temelli olaylar için kullanmış ve mekân algısı olarak izleyiciye farklı alternatifler sunmaktadır. Adeta izleyiciye “Yaşarken kim ister ki, geçmişi olmayan bir insan olmayı?” sorusunu sordurur (Şener, 2011; 7).



**Görsel 3. 28:** Devabil Kara, Duchamp m-25, 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200x170 cm. <http://devabilkara.com/portfolio/dilin-soyleyemedikleri-m-25/> Erişim Tarihi: 23.12.2019

“Dilin Söyleyemedikleri” serisinin bir devamı niteliğinde olan “Dilin Söyleyemedikleri M-25” sergisi zamanla atölyeye dönüşen üç farklı mekânı içerisinde barındırır. Sanatçıya göre mekân içerisindeki atmosferi benimseyerek çalışmak çok önemlidir. “M25” ismi ise yerin metrelerce altında bulunan bir çalışma alanı haline getirilmiş deponun adıdır. Adeta bu çalışma alanı serginin çıkış noktasıyla birebir bağdaşmaktadır. Mekânın ve resmin bir bütün olarak algılanması sanatçı için önemlidir (Azeri, Tarih Yok: 5. paragraf).

Devabil Kara, resimlerinde çok çeşitli malzemeler kullanmaktadır. Selüloz ve balmumu gibi doğal malzemelerden resim yüzeyindeki biçimlerini yaratırken faydalanır. Bu malzemelerin kullanımının tuval üzerinde yarattığı görsel etki, anlatmak istediği fikirlerin boyutuna da uygundur. Resimlerin arka planında rahat fırça sürüşleriyle, sıcak ve soğuk renkleri iç içe geçirip yoğunlukla uyguladığı alanlar üzerine, yoğun malzemededen yararlanarak resmin bünyesinde adeta erittiği

tuval katmanının dokusal etkisi, kompozisyon içerisinde arka plan yapılanmasının hareketliliği ve renkliliği yanında, monokrom ve sade görüntüsüyle görsel boyutta bir dinginlik yaratmaktadır. Bu oluşum, sanatçının merkezine alıp araştırmalara giriştiği yer katmanları temasına da görsel gönderme yapmaktadır (Azeri, Tarih Yok: 6. paragraf).

Daha önceki çalışmalarında çizgisel şekilde ortaya koymuş olduğu geometrik alanları, bu serisinde daha iç içe geçen renklerle ve monokrom geçişlerle ifade etmiştir. Kullanmış olduğu malzeme çeşitliliği ile de göze çarpan bu çalışmalarda selüloz ve balmumu kullanılmıştır. Sanatçı resimlerinin arka planında boyayı genel olarak daha kalın kullanmıştır. Resimlerinin diğer kademelerinde ise daha sade ve transparan etkilere yer vermiştir. Devabil Kara resimlerinde genel olarak boşluk- doluluk kavramlarına da önem vermiştir. Bazı çalışmalarında tamamen doğal malzemelerle elde edilmiş boyaları kullanmış ve gerçek bitkilere de resimlerinde yer vermiştir.

Sanatçı gerçek bitlerin yapraklarını ve dallarını doğal boyaları da kullanarak resimlerine dahil ederek yüzeyde bir katman oluşturarak adeta fosilleşen varlıklara gönderme yapmıştır. Varlıkların zaman içerisinde deforme olması ve geçen süreç içerisinde tamamen yok olmayışlarına içlerinde bir süreç ve yaşanmışlık barındırmalarını ele almıştır (Azeri, Tarih Yok: 10. paragraf).



**Görsel 3. 29:** Devabil Kara, Devabil 2 <http://devabilkara.com/portfolio/dilin-soyleyemedikleri-m-25/> Erişim Tarihi: 23.12.2019

2015 yılında sergilemiş olduğu ve bir serinin ilk sergisini oluşturan ‘‘Gölge Bellek’’ bellek kavramını sorgulamaktadır. Bir kişiyi var eden ve varlığını ispatlayan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. ‘‘(...) Öğretiler ve günlük programlar, doğaçlama oluşumlar, sistemler, deneyselliklerdir. Bir anlamda kuramlarla açıklanan bilgiler ve savruk güncelliklerin örüntüsüdür.’’ Bir nevi yaşantılarımız sonucu biriktirdiklerimizdir. Anların birbirinin peşine birikerek bir örüntü oluşturmasıdır. Öğrendiklerimiz, bildiklerimiz, deneysel olarak edindiklerimiz bireysel tarihimizi meydana getirmektedir. Yaşantılarımız, sosyal, tinsel, psikolojik, çevresel etmenleri sonucu oluşturmuş olduğumuz dünya görüşümüz bellediğimizde yer etmesidir. Kendimizi tanımlayabilmek, bir şeyler anlatabilmek için kendi belleğimizde belirlediğimiz ve biriktirdiğimiz anları kullanarak açıklamalar yapabiliriz. Buda anlatıcı ve dinleyiciler arasında farklı fikirlerin ve zamanın birikmesi sonucu bellek katmanlarının oluşmasına neden olur. Bu katmanlarda sürecin açıklanmasına yardımcıdır (Giray, Tarih Yok: 1-2. Paragraf).



**Görsel 3. 30:** Devabil Kara, Kozmik Mavi, 2015, Tuval Üzerine Akrilik, 70x70 cm.

<http://devabilkara.com/portfolio/golge-bellektem-sanat-galerisi/> Erişim Tarihi: 23.12.2019

“Bellek katmanlarını kendi gizlerinin içinde çağdaş görüngüler olarak, ince detaylara varan sembolik betimlere dönüştürerek zaman ve mekânın genişmesine dayanan soyut ekspresyonlarla açıklıyor. Devabil’in soyut ekspresyonist kompozisyonları yaşanmış anların katmanlarını oluşturan belleklerin özlerini yansıtan auralarını taşıyor tuvallerine (Giray, Tarih Yok: 7. Paragraf)”.

Soyut empresyonizmi benimseyen sanatçı yapının özüyle ilgilenmiştir. Hayat, zaman ve mekân kavramları sanat eserinin ve izleyicinin kedisidir. Bu kapsamda öz, us ve imgelem kavramlarıyla örtüşür. Varoluşçuluğa göre; her nesnenin bir özü birde varlığı vardır. Öz, sürekli olan ve var sayılan anların toplamıdır. Varoluş ise dünyada etkin bir şekilde bulunmaktır. İkinci dünya savaşından sonra sanatın merkezi New York olmuştur. Bu bakış açısı da bu dönem New York’ta var olan sanat felsefesini tanımlamaktadır. Bu yüzyılın sonuna doğru bu anlayışla soyut empresyonizm akımı ortaya çıkmıştır. Devabil Kara ise bu anlayışla 1996-1997 yıllarında Sanat Pazarı ve Sanat Kurumlarının İşleyişi hakkında araştırmalar yapmak için gittiği Amerika’da tanışmıştır. İmgenin nesneden daha baskın geldiği bu yıllarda sanatçı soyut kompozisyonlar denemeye başlamıştır. Uzamsal boşluklar sonsuzluğu simgelemektedir. Bellek katmanları, boya dokusuyla yaratılan espaslar içinde belirtilmiştir. Taramalar, spirallerden oluşan simgeler ve dokusal farklılıklar, bellek katmanlarını simgelemektedir (Giray, Tarih Yok: 7-8. Paragraf).

Devabil Kara’nın resimlerinde oluşturmuş olduğu geniş renk alanlarının altında rast gele konmuş gibi duran imgeler yer almaktadır. Sanatçının çalışmalarında genel olarak önemseydiği boşluk içerisinde yer alan bu imgeler bellek katmanlarını simgelemektedir.



**Görsel 3. 31:** Devabil Kara, Kırmızının Arkeolojisi, 2015, Tuval Üzerine Akrilik, 110x90 cm.

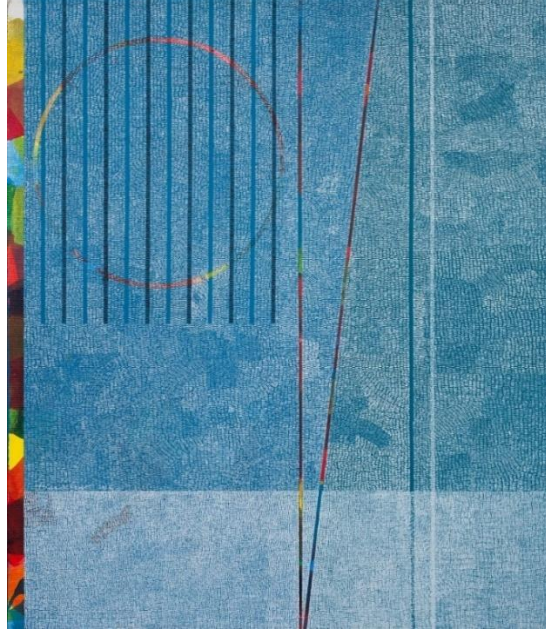
<http://devabilkara.com/portfolio/golge-bellekem-sanat-galerisi/> Erişim Tarihi: 23.12.2019

“Gölge Bellek/Ara Durumlar” isimli sergi 2016 yılında gerçekleştirilmiştir. Sanatçı bu sergisinde de yine geçmişteki yaşanmışlıkların anda bıraktığı izler ve gölgeler üzerine çalışmaya devam etmiştir. Şu anda burada var olan ve oluşanı, var olanla değil; varlığın yoksunluğu ile tanımlamaya çalıştığı kişisel bir mitolojiyi zaman içerisinde artık izleyicisine mal etmiştir. Sanatçı yine önceki çalışmalarında kullandığı objeleri kullanmaya devam etmiştir. İlk çalışmalarından günümüze kadar kullanmış olduğu sandalye, hayvan ve bitki imgeleri bunlardan bazılarıdır. Bellek insanı diğer canlılardan ayıran en önemli özelliklerden biridir. Öğrenilen bilginin zihinsel işlemlerden geçirilerek yeni bilgiler oluşturulabilmesi ve sonraki kuşaklara aktarabilmesi ile ön plana çıkabilmektedir. Sanatçı izleri ve gölgeleri, kişisel deneyimleri ile kendi belleği ve mitolojisinden yola çıkarak kolektif belleğe oradan da kültürel belleğe dönüşmektedir. Bu kapsamda sandalye kişisel belleği simgelerken kolektif bellek içinde bir simgeye dönüşmektedir. Kültürel bellek ise mimari öğelerden ve mekân incelemelerinden gözlemlenebilir (Gölge Bellek/ Ara Durumlar, Tarih Yok: 1-2. Paragraf).



**Görsel 3.32:** Devabil Kara, Boşluk Sınırı, 2016, Selüloz Üzerine Doğal Pigment, 46x46 cm.  
<http://devabilkara.com/portfolio/golge-bellek-ve-ara-durumlar/> Erişim Tarihi: 28.12.2019

Sanatçı resimlerinde geçmiş dönemlerden kalma simgelerin fiziksel yıpranmışlığını da göz önünde bulundurmaktadır. Malzeme olarak kâğıt hamuru, mum gibi organik malzemeler kullanarak bu anlamı pekiştirmektedir. Son dönemlerinde yine sanatçı eski kullanmış olduğu simgelere yenilerini de eklemiştir. Üst üste gelen çizgisel dokularla geometrik kompozisyonlar kurmaya başlamıştır. Doğanın genel düzeni içerisinde geometrik formlar yer almamaktadır. İnsanoğlu doğayı kendi zihninde yaratmış olduğu geometrik formlar ile kontrol altına almaya çalışmaktadır. Geometrik formlar kullanılarak formları nesnelleştirmeye çalışmaktadır. Oluşturulan bu geometrik düzende doğanın oyunlarına karşı direniş göstermeye devam etmektedir (Gölge Bellek/ Ara Durumlar, Tarih Yok: 4. Paragraf).



**Görsel 3. 33:** Devabil Kara, Mavi Bölgede Açık, 2016, Tuval Üzerine Akrilik Kalem, 70x60 cm. <http://devabilkara.com/portfolio/golge-bellek-ve-ara-durumlar/> Erişim Tarihi: 21.04.2020

Devabil Kara'nın çalışmalarında renkler, çizgiler ve formlar aracılığıyla geçmiş ve günümüz arasındaki dokular birbirine geçmiştir. Zihnimizde var olan şeyler ve yaşamlar arasındaki geçişler çalışmalarında bir görünüp bir kaybolarak sürekli olarak tekrardan bozulup kurulmaktadır. Bellek kendini gölgeler yolu ile göstermektedir. Böylece sanatçı şuan ile geçmiş arasında köprü kurar. Sanatçının üzerinde çalıştığı "bellek" teması; zamanı yanına alarak geçmişi yani eski olanı süreçte aramaktadır. Adeta Kara, hatırlamak istediklerinin gölgesini tuvaline yansıtırken hatırlanmak istenmeyenleri yansıtmaz. Sanatçının resimlerinde bellek ve zaman kavramları birbirine geçmiştir. Kara'nın resimleri unutulmak istenmeyenler üzerinedir (Pektaş, 2016; 5).

Sanatçı çalışmalarında boşluğu çok iyi kullanarak espas etkisi yaratmıştır. Birbiriyle kesişen çizgiler ve katmanlı boya kullanımı resimlerin etkisini arttırmaktadır. Sanatçının kullanmış olduğu bu katmanlı boya adeta geçmişin birikimi gibidir.

Pektaş, Devabil Kara'nın çalışmalarında sıklıkla görülen sandalye imgesinin kullanımını şu şekilde tanımlamaktadır;

Atölyesinde gördüğüm sandalyenin Kara'nın tuvalindeki yeri, ritüele dönüşen bir bölge olur zaman içinde. Sandalyenin, atölyenin belleğinde mühim varlığı, Devabil Kara'nın bedeninin izinin ve belleğinin kuytularında kalanların mekânıdır. Tuvalde görünür görünmez diğer tüm şeylerle birlikte sandalye, ona göçen tüm bilgilerle birlikte lirik dilin, ilk dizisi olur çoğu resminde (Pektaş, 2016; 7).



**Görsel 3. 34:**Devabil Kara, Diyalog, 2016, tuval üzerine selüloz- akrilik- doğal pigment, 200x170 cm. <http://devabilkara.com/portfolio/golge-bellek-ve-ara-durumlar/> Erişim Tarihi: 21.04.2020

Kara'nın "Sis" adını vermiş olduğu yeni serisinde yeşili farklı tonlarını katmanlı ve yoğun bir şekilde kullandığı görülmektedir. Çalışmalarında sıklıkla sandalye, merdiven gibi objeleri kullanan sanatçı, bu serisinde de gücü ve hiyerarşiyi simgeleyen sandalyeye yer vermiştir.



**Görsel 3. 35:** Devabil Kara, Sis, 2018. <http://www.sanatatak.com/view/sisin-esrari-sessiz-duyumsama> Erişim Tarihi: 21.04.2020

### 3.6. NEŞE ERDOK

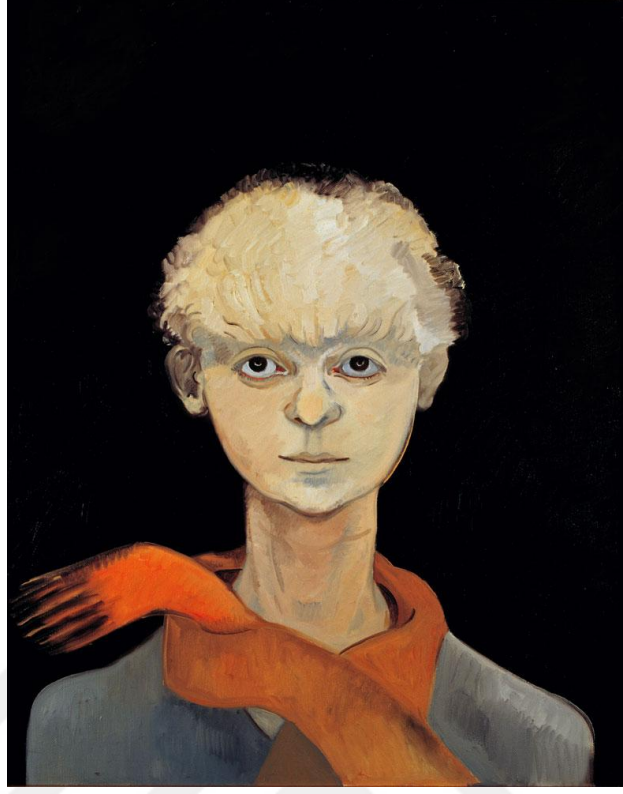
Neşet Günal'ın öğrencisi olan Neşe Erdok, hocasının figüre ağırlıklı eğilimini sürdürmüştür. Dışavurumcu, gerçekçi anlatım tarzıyla sanatçı, toplumsal içerikli resimler yapmaktadır. Yalnızlık, hastalık, korku, tedirginlik gibi insana özgü durumları resimlerine yansıtmıştır. Duyarlı bir figür anlayışına sahip olan Neşe Erdok'un figürleri anıtsal bir görünüme sahiptir. Bu üslubu benimsemesinde hocası Neşet Günal'ın da payı büyüktür. İnsan psikolojisini ve ruh halini resimlerine yansıtmada konusunda çok başarılıdır. Bunu figürlerinin portrelerine ve vücut dillerine bakarak anlamak mümkündür. Jest ve mimikleri resimlerinde etkili bir biçimde kullanabilmektedir. Resimlerinin arka mekânını ise genellikle gri tonlarına boyayan sanatçı, boşluk hissi de yaratmaktadır. Kendine has bir ifade biçimi bulunan sanatçı resimlerinde yer yer deformasyona da gitmektedir. Ayrıca gerçekçi ve duyarlı bir sanat üslubuna sahiptir. Figürleri genellikle günlük yaşamın içerisinde, sıradan insanlardır ve bunlar üzerinde psikolojik çözümler yapmaktadır. Figürlerini daha çok yalınlaştırarak yapan sanatçı, satıcılara, çocuklara, hasta, sakat ve yoksul insanlara resimlerinde yer vermektedir. Sanatçının seçtiği konuların hem bireysel hem de toplumsal yönü vardır. Figürü resmin her zaman odak noktasında tutan sanatçı bezen tek figür kullanırken bazen de bu figürleri çoğaltmaktadır. İnsanların beklentilerini, tedirginliklerini ve yalnızlıklarını kendi biçimsel üslubu ile biraz da abartarak yansıtmaktadır. Sanatçı çok renkçi bir tutuma sahip değildir ve figürleri yalın bir şekil de çizmektedir (Akdeniz, 2004:171; Ersoy, 1998:88; Ersoy, 2004: 205; Öndin, 2008:228).

Neşe Erdok'un resimleri günlük hayattan alınmış, sıradan bir sahnedan öte, geçek yaşamdan insanların esas ruh hallerini yansıtır niteliktedir. Sanatçı çalışmalarında toplumsal hayattaki ezik, yoksul insanları ele almaktadır. Aynı zamanda sanatçı figüratif tarzındaki resimlerinde yer yer deformasyonlara yer vermiştir. Çalışmalarında renkten çok biçime ve yansıtacağı ruhsal duruma önem göstermiştir. Figür, bir şeyleri anlatmak için bahane olmanın dışında, kayıtsız bir insan sevgisinin ifadesini yansıtmaktadır. Erdok'un çalışmalarında yalnızlık duygusu hakimdir. Büyük boyutta anıtsal etkisi olan bu çalışmalar bir kahraman edasında da değillerdir (Yılmaz, 2015: 280).

Sanatçı ve yapıt arasındaki ilişki, dolaylı ya da dolaysız bir biçimde sanatçıyı yansıtır. Sanatçının yapıtı, sanatçıdan bağımsız bir biçimde düşünülemez. Neşe Erdok

böyle bir resmin sadece boyamadan ibaret olacağını belirtmiştir. Yani sanatçı resimlerinde sadece boya yapmanın tuzağına düşmemiştir. Erdok'un resimleri aşırı duygu yüklü çalışmalar değildir. Bilinci, resimlerinde her zaman devreye sokmayı başarabilmiştir. Çalışmalarına kendi ağırlığını da koymayı başaran sanatçı, resimlerinde tesadüflere pek fazla yer vermemiştir (Ergüven, 2002: 255-259).

Erdok yıllara göre yapmış olduğu çalışmaların ve sergilerin konularına bakacak olursak; deseni önemli bir yere koyan sanatçı 1994 yılında bir desen sergisi açmıştır. 1998 yılında ise Beyoğlu'nu resmettiği işlerini sergilemiştir. Beyoğlu'nda karşılaştığı sokak çocuklarını, Beyoğlu sinemaları, selpakçılar, tranvaylar resmettiği konular arasındadır. Karşılaştığı kişiler, yerler, yaşadığı olaylar adeta tuvaline yansımıştır. 1999 yılında "Beyoğlu'ndan" isimli bir sergi açmıştır. Bu sergi sanatçının yaşam hayatı için önemli bir sergi olmuştur. Türkiye'nin geçirdiği buhranı çocuklar üzerinden gözler önüne sermiştir. Dönemin yaratmış olduğu psikolojik etki çocukların yüz ifadelerinden belli olmaktadır. 2000 yılında ise "portreler" adında yeni bir sergi açmıştır. Yakın çevresindeki kişilerin portrelerini modelden ve fotoğraftan yapmak yerine çizmek istediği kişinin zihninde oluşturduğu izlenimlerden yola çıkmayı tercih etmiştir. Fiziksel özellikleri değil, psikolojik özellikleri yansıtmıştır. İki yıl (2002) sonra açmış olduğu sergide portre, çıplak, akordeoncu, kuaför, ressam gibi temaları ele almıştır. Ayrıca az sayıda olsa da Erdok'un güncel olaylardan esinlenerek yapmış olduğu resimleri de vardır. Fakat sanatçı yine de genel geçer insanlık durumlarını daha fazla önemsemiştir. 2004 yılında niyetçiler, kâğıt toplayanlar, gece yolculukları, tanılarının çocuklarının resimlerini yapmıştır. 1953-2005 yılları arasında yapmış olduğu desenleri ise 2005 yılında sergilemiş ve deseni ne kadar önemsediyini göstermiştir. 2007 yılında emekliliğinden sonra Erdok çalışmalarını serbest bir şekilde sürdürmüş, çocuk temasını daha baskın olmaya başlamıştır (Erten, 2017: 95-107).



**Görsel 3. 36:** Neşe Erdok, Portre, 2003, TuvalÜzerine Yağlıboya, 100x80 cm.  
[http://www.neseerdok.com.tr/buyut.asp?r\\_id=297ved=1](http://www.neseerdok.com.tr/buyut.asp?r_id=297ved=1) Erişim Tarihi: 20.03.2020

Erdok 1997 yılında resmettiği “Savaş” (resim 3.37) portresi genel olarak 3 ana renk olan, sarı, kırmızı ve maviden oluşmaktadır. Baskın bir renk kullanımı vardır. Modelin yanında duran kırmızı şemsiyede kahverengi, sap ve uç kısmında kullanılmış, hem de siyahla renk doygunluğuna ulaştırılmıştır. Böylece hem kırmızının baskınlığı azaltılmış hem de pantolonun maviliğiyle ton geçişi sağlanmıştır. Sandalyeye asılı duran örtünün üzerinde kullanılan zıt renkler resimde denge kurulmasını sağlamıştır. Kırmızı çiçekler ve çokta baskın bir tonda olmayan yeşil yapraklar kullanılmıştır. Resmin açık-koyu dengesinin sağlanması açısından sol ayak topuğunda ve yüzde kullanılan uçuk pembeyle oluşturulmuş ten rengi önemlidir. Mavi pantolon ve sarı tişörtte kendi içlerinde renk doygunluğuna ulaştırılmıştır (Ergüven, 1997: 90).



**Görsel 3. 37:** Neşe Erdok Savaş, , 1997, Tuval üzerine yağlıboya, 175x125 cm.

[http://www.neseerdok.com.tr/buyut2.asp?r\\_id=211ved=1vey=](http://www.neseerdok.com.tr/buyut2.asp?r_id=211ved=1vey=) Erişim Tarihi: 22.15.2020

Kent ortamındaki kimlik, sınır ve cinsiyet sorunlarını sorgulayan Erdok “Abi, Gazete?” isimli çalışmasında:

(...) başından sarkan, içinde var olmak için çabaladığı kalabalık dünyaya karşı pek bir koruma sağlamayan paltoya çerçevelemiş küçük bir erkek çocuğu görülür. Giysileri kenet yaşamına çok kısa bir süre önce katıldığını belli ederken, hemen arkası ve yanındaki puantiyeli palto giymiş kadının, kürk şapkalı kadının ya da bere ve gözlük takmış entelektüelin giysileriyle keskin bir tezat oluşturur. Sol tarafındaki, kucığında bebek taşıyan kadın ve kadının bacağına yapışmış kız gibi, o da yoksul, ama onların tersine, kendisine yardımcı olabilecek kimsesi yok. Sanatçı, gazeteci çocuğun haykırışını yalnızca işinin bir parçası olmadığını sezdirmek istiyor sanki, bu, aynı zamanda karmaşık kent yaşamında kendisinin de yer aldığını haykıran varoluşçu bir çığlık gibi (Eşkinat, 2011:121).

Sanatçının bu resmi ilk kez 1985 yılında sergilenmiştir. Toplumsal hareketlenmeyle bağlantılı olan çalışmada, köyden kente göç eden insanların oranının arttığı dönemi yansıtmaktadır. Çalışmanın arka planında yer alan gri fon ve üst köşeden beliren bedensiz tek çıplak ayak resmin geneline hakim olan kasvetli havayı pekiştirmektedir. Resim gerçeküstücü bir yalıtılmışlıkla, çıplaklık, ölüm ve insanlığın ortak kaderini yansıtmaktadır (Eşkinat, 2011:121).



**Görsel 3. 38:** Neş'e Erdok, Abi, Gazete?, 1986, T.Ü.Y. 200x160 cm. (Eşkinat, 2011:121)

Ersoy, sanatçının “Kadıköy Vapurunda Sabah” adındaki çalışmasını şu şekilde yorumlamaktadır:

“Kadıköy Vapurunda Sabah” adlı çalışmasında, aceleyle sabah vapuruna yetişmiş olan sırandan insanlardan bir kesit gösteriliyor. Ölçülü bir deformasyon içinde ele alınmış olan figürlerin psikolojik durumlarını yüzlerinden okuyabiliyoruz. Önde elma yiyen genç kızla yanındaki çocuk yeni bir güne başlamanın mutluluğu içinde gülümserken, kahvaltısını edemeden yapamadan vapura yetişen genç, dalgın bir şekilde çayını içmeye çalışıyor. Arkada uyuklayan ve sabah mahmurluğunu üzerinden atamamış iki figürle, insanların sabah nasıl farklı ruhsal durumlar içinde olduğunu vurguluyor. Klasik figüratif anlatıma uygun klasik ve pastel renk değerleri de resmin anlatımına uygun düşüyor (Ersoy, 2004: 205).



**Görsel 3. 39:** Neşe Erdok, Kadıköy Vapurunda Sabah, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya 180x150 cm.

[http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g\\_id=19ves=1ver=111vel=](http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=19ves=1ver=111vel=) Erişim Tarihi: 16.03.2020

Erdok'a göre resim, her zaman mutlu etmek zorunda değildir. Mutluluk verdiği gibi hüzünde verebilir. Sanatçı Alzheimer hastası annesinden etkilenecek oluşturmuş olduğu bir dizi yaşlılık resimleri yapmıştır. Farklı dünyaları, yaşamlar merak etme arzusu sanatına yansımıştır. Küçük yaşlardan itibaren sokaklarda gördüğü dilenciler, satıcılar onun için bir şeyleri anlatmanın aracısı olmuştur. Resmi insanlarla iletişim kurmada bir aracı olarak kullanmıştır. Ele aldığı figürler genellikle yorgun, suskun, acı ve dram içindedir. Sanatçının resimlerinde konu önemlidir, fakat biçimi daha ön planda tutmuştur. Konu ve renk, biçimin her zaman arkasında yer almıştır. Bunun yanı sıra, kompozisyonu destekleyici nitelikte kullandığı top, kedi, kuş gibi semboller vardır. Top, hayatın bir oyun olduğunun, kuş zarafetin, saflığın göstergesiyken kedi ise sanatçının kendisidir (Erten, 2017: 118-122).



**Görsel 3. 40:** Neşe Erdok, Koldaş, 2003 , Tuval üzerine yağlıboya, 100x80 cm.  
[http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g\\_id=37ves=1ver=295vel=](http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=37ves=1ver=295vel=) Erişim Tarihi:  
 20.03.2020

“Narlı Çıplak” (Ali Kemal) resminde Erdok, sarı rengi baskın bir şekilde kullanmıştır. Yüz, boyun ve sol avucunda pembemsi ten rengi göze çarpmaktadır. Masanın üzerindeki kırmızı nar dışında pek fazla renk kullanılmamıştır. Resmin geneline monokrom tonlar hâkimdir. Resmi renk bakımından zengin kılan nokta ise, mekânla birlikte, ışık/gölge dengesini gerekli soyutlamalar ile desteklemiş olmasıdır. Renksiz kendi içinde ışıldayan soğuk, sert bir o kadarda ılımlı ve mat bir ışığa sahiptir. Resmin geneline kahve rengi tonları hakimdir. Örtü üzerinde yatan çıplak figür açık/koyu dengesine göre birbiriyle ilişkili şekilde resmedilmiştir. Figürde hakim olan beyaz renk ve tonal değerler açıktan koyuya doğru gösterilmiştir. Model çok açık tonlarda modle edilmiştir ve örtünün üzerinde açık bir leke olarak göze çarpmaktadır. Sanatçı renge değil renk savurganlığına karşı olmuştur (Ergüven, 1997: 94-98-100).



**Görsel 3. 41:** Neşe Erdok, Narlı Çıplak (Ali Kemal), 1992, Tuval üzerine yağlıboya, 140x192 cm. [http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g\\_id=26](http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=26) Erişim Tarihi: 19.03.2020

Erdok 1984 yılında yapmaya başladığı “Suç ve Ceza” serisinde kişinin kendi isteği olmadan saçının kesilme durumunu ceza olarak nitelendirmiştir. Çocuk, öğrenci, asker, mahkûm, rahibe, evlatlık herkim olursa olsun bir başkasının emriyle saçını kestirmek zorunda bırakılmak, kendi bedeninin üzerinde söz sahibi olmama durumunu bir yok oluş olarak değerlendirilmiştir. Bu tarz resimlerde kararı veren, müdahalede bulunan ve adeta iktidar konumunda olan kişi gözükmemektedir. Sadece elleri ve müdahalede bulunduğu eli gözükmemektedir. Resmin odağında kuaför koltuğunda oturan kişinin psikolojik durumu vardır (Erten, 2017: 142).

Neşe Erdok’un berber, serisi, dramatik açık/koyu karşıtlığıyla, “baskı” alegorisini akla getirmektedir. Saç kesme eylemini, istenmeyen ama açıklanmayan durumlara gönderme yapmıştır. Disiplin ve Ceza, çalışması gündelik yaşantımızda sıradan bir sahne gibi görünen fakat uslu durulmadığı takdirde başa gelebilecek tehlikeleri anlatan bir tehdit gibi değerlendirilebilir. Bu çalışmada ceza alan ve saçını kesilen kişi berbere karşı koymaya çalışan, yaramaz bir çocuktur. Berberin yüzü gözükmemektedir. Aydınlığın ve karanlığın, masumiyetin ve kötülüğün çarpışması ile ilgili bir temsildir. Erdok’u sanat tarihi içerisinde bazıları “toplumcu gerçekçi” olarak değerlendirmektedir. Fakat sanatçı kendisi için yalnızca “gerçekçi” denilebileceğini söylemiştir. (Yılmaz, 2015: 280-281).



**Görsel 3. 42:** Neşe Erdok, Disiplin ve Ceza, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya 152x135 cm. [http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g\\_id=19ves=1ver=111vel=](http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=19ves=1ver=111vel=) Erişim Tarihi: 16.03.2020

Sade kompozisyon kurgusu ile ön plana çıkan “Berber” (resim3.43) çalışması simetrik bir düzene sahiptir. Önde duran kızın beyaz önlüğü ile arkada duran adamın giysisi ve oturduğu taburenin koyu kahverengiliği reşide açık-koyu dengesini sağlamaktadır. Berberin kolları bu koyu hattı kesintiye uğratmaktadır. Sanatçı bu resim renk çeşitliliğini kısıtlı kullanmıştır. Mavi ve turuncu dışında kullandığı diğer renkler, siyah, beyaz ve kahverengidir. Kullandığı mavi renk kızın ayakkabılarında görünmektedir. Fakat bu renklilikte, kullanılan siyah ve beyazın baskınlığıyla ikinci palana itilmektedir. Öte yandan siyah, koyu tonlar ölüm ve kötülüğün simgesiyken beyaz, masumiyetin simgesidir. Ayakkabının alt tabanındaki sarı ise aydınlığın sembolüdür. (Ergüven, 1997: 90-94).

Erdok’un renkle olan ilişkisi öncelikle desenlerinden ve eskizlerinden başlamaktadır. Fakat sanatçı çalışmalarında renkten çok biçimi önemsemiştir. Renk, biçime bağlı bir öge olarak var olmuştur. Rengi biçimin etkisini arttırmak ve psikolojik etkiyi vurgulamak için kullanmıştır. Sanatçı renk seçimlerinde sıcak-soğuk yerine, açık-koyu dengesine dikkat etmeyi tercih etmiş ve daha sonra soğuk renklere yönelmiş, kendine özgü sanatsal bir oluşturmuştur. Erdok’un renk tercihlerinde üstte beyaz, altta siyah, diğer tarafta ise turuncu ve mavinin bulunduğu çemberler yer almaktadır. Resmin

geri kalanında ise gri, turuncu ve mavinin siyah ve beyazla karışımından oluşan ara tonlar bulunmaktadır (Ergüven, 1997: 86).



**Görsel 3. 43:** Neşe Erdok, Berber, 1984 , Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x135 cm.  
[http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g\\_id=18ves=1ver=105vel=](http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=18ves=1ver=105vel=) Erişim Tarihi:  
 19.03.2020

Neşe Erdok kendi sanatını şu şekilde tanımlamaktadır:

İnsan figürlerini monokrom ve adeta soyut bir fon önünde resmetmeyi seviyorum. (...) Resmi, resim yüzeyini fazla delmeden tuval yüzeyine yaymayı tercih ediyorum. Belki de bu yüzden monokrom bir fon önünde kendi içinde üç boyutlu olarak resmedilen insan figürleri öne doğru çıkıyor gibi görünüyorlar (Aktaran, Ergüven, 2002:258).

Erdok, çeşitli şairlerin şiirlerinden etkilenerek resimler yapmıştır. Rimbaud'un "Koyakta Uyuyan Asker" (resim 3.44) şiiri bunlardan birisidir. Canlı renklerle tasvir edilmiş doğa, güzel hava, böcekler, kuşlar, otlar içinde ölmüş kişi yer almaktadır. Sanatçının çiçeklerle dolu, renkli resmi, şiirde olduğu gibi ölümü betimlemektedir. Koyakta yatan cansız asker bedeninde renk seçiminden mizansene kadar birçok şeyi daha ayrıntılı irdelenmiştir. Arka planda dağların bulunduğu ıssız bir doğa yer almaktadır. Ölen adam, onu çevreleyen çimenler ve akarsu vardır. Resimde genel olarak hakim olan renkler ise; yeşil, mavi, gümüş ve kızıldır. Sanatçı şiire bire bir uymaya çalışarak oluşturmaya çalıştığı kompozisyonda kendi duyarlılığını da geri plana atmıştır. Sanatçının o güne kadar yapmış olduğu, portreleri, figürleri (Ali Kemal'in nü resimleri gibi) anımsattığı gibi, bağımsız bir etkiye de sahiptir. Ayrıca sanatçının alışkın

olduğumuz renk ve mekân anlayışına, zıt bir kompozisyon düzeni vardır. Sanatçının resimlerinde genel olarak var olan gri ve turuncu rengin baskınlığının yanı sıra kırmızı ve sarı renkler kısıtlı yerlerde kullanılmıştır. Ağırlıklı olarak kullanılan yeşil ve kahverengi tonları arasındaki geçişe mavi gökyüzü destek vermektedir. Bunun yanı sıra kompozisyon içerisindeki yatay-dikey dengesini, yatmakta olan figür ve dikey pozisyonda olan bitkiler sağlamaktadır. Mekanda genel olarak hakim olan renklerin aksine ölmekte olan beden açık tonlarda, ışıklı bir şekilde gösterilmiştir. Gökyüzüyle ise ışık olarak değil sadece tonal değerler olarak yakınlık vardır. Toprak renginde ise sanatçı ton geçişini sağlamak ve tek düzeliği yok etmek için açık-koyu dengesine dikkat etmiştir. Yani renk içinde renk görerek doygunluğa ulaştırmıştır. Kısmen yatay bir düzlem üzerinde devam eden bu kahverengi ton geçişi resimde iki kez tekrarlanmıştır. Dikey şekilde gelen yapraklar ise belli bölümlerde bu yataylığı ve ton geçişlerini bölmektedir. (Erten, 2017: 141; Ergüven, 1997: 100-104-106-108).

Resmin üst tarafında beyaz, alt tarafında ise siyah bir leke yer almaktadır. Sağ ve sol tarafında mavi ve turuncu renge yer verilmiştir. İçerisindeki turunculuk ve siyahlıktan meydana getirilmiş kahvelik, mavi ile kontrast oluşturmaktadır. Bu kontrastlığı ise cansız benden üzerindeki soğuk ten rengi bölmektedir (Ergüven, 1997: 108).



**Görsel 3. 44:** Neşe Erdok, A.Rimband'ın "Kayakta Uyuyan" Şiiri için, 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 135x192 cm. [http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g\\_id=26ves=1ver=159vel=](http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=26ves=1ver=159vel=)

Erişim Tarihi: 21.04.2020

### 3.7. NUR KOÇAK

1960 yılında Güzel Sanatlar Akademisine başlayan sanatçı önce Adnan Çoker'in öğrencisi olmuş daha sonra ise Cemal Tollu ve Neşet Günel'in atölyelerinde çalışmıştır. Akademi'yi bitirdikten sonra 1970 yılında Paris'e gitmiş eğitimini ve çalışmalarını orada sürdürmüştür. 1974'te yurda döndüğünde Fetiş Nesne/Nesne Kadınlar serisini oluşturmaya başlamıştır. Nur Koçak, günümüzdeki alternatif olanaklarını kullanmayarak tuval resmindeki ısrarını sürdürmüştür. Nur Koçak, fotogerçekçi üslubun Türkiye'deki uygulayıcılarından biridir. Sanatçı fotoğraftan yararlanmakta veya fotoğrafı doğrudan tuval yüzeyine aktarmaktadır. Çalışmalarında Air-Brush tekniğini kullanarak belirgin ve net görüntüler elde etmiştir. Sanatçının çalışmaları genellikle büyük boyutludur. Kullanım nesnesi olan parfüm şişeleri ile kadın, cinsellik, güzellik, mutluluk gibi konulara göndermeler yapmıştır. Koçak resimlerinde direk kadını kullanmamış onu çağrıştıran fetiş nesnelere kullanmıştır. Tüketim nesnelere birisi olan ve fetiş bir nesneye dönüştürülerek kullanılan parfüm şişesi tuval yüzeyinde büyük ve simetrik bir kurgu içinde esas işlevselliğinin dışına çıkarılarak kullanılmıştır. Parfüm dışında oje, ruj, süslü dantelli iç çamaşırları, fileli kadın çorapları, mağaza vitrinleri sanatçının resimlerine konu olmuştur. Satenin parlaklığı, naylonun saydamlığı, plastiğin ışıltısıyla mağaza vitrinlerini tuvaline yansıtmıştır. (Ersoy, 2004: 328; Kahraman, 2013: 86-88).



**Görsel 3. 45:** Nur Koçak, Farouche (Yabanıl) ya da Fetiş Nesne 2, 1975.

<https://www.unlimitedrag.com/post/nur-kocak-uzerine> Erişim Tarihi: 21.04.2020

Sanatçı fotoğrafı direk yüzeye aktararak açık, temiz ve belirgin bir görünüm elde etmiştir. Fotogerçekçi tavrı ile camın saydamlığını, metalin parlaklığını, tenin yumuşaklığını, kumaşın dokusunu en ince ayrıntısına kadar işleyerek sanatının odak noktası yapmıştır. Boyutları büyük olan çalışmalarında, nesnel gerçekliği sanatsal bir dille aktarmayı başaran sanatçı ayrıntıları çok önemsemiştir. Duyarlı çizgisi ve titizliği dikkat çekicidir. Resimlerinde kullandığı kadın, erkek, çocuk, asker figürleri nesnel görüntüyü simgelemenin yanı sıra gerçek insan görünümüne de göndermeler yapmak için neşeli, hüzünlü, meraklı, öfkeli, güzel, çirkin, iyi, kötü gibi ifadeler kullanarak resimlerine anlamlar yüklemiştir. Nur Koçak aynı zamanda tüketim nesnesi olan objeleri de daha büyük ve simetrik bir şekilde çoğaltarak günlük işlevlerinin dışında “fetiş” nesnelere dönüştürmektedir. Resimlerinde geçmişe gönderme yapmak için kullandığı sararmış fotoğraflara ek olarak iç çamaşır, mayolu ve kimliklerini belli etmeyen yüz­süz vücutları kimliksiz vitrin görüntüleri ile birleştirmiştir. 1970 sonrasında yoğunlaştığı fotogerçekçi tavrıyla ele aldığı kadın, nesne, beden, yakın çevre temaları hem konu hem de biçem açısından zamanla eleştirel bir hal almıştır. Benimsemiş olduğu üslupla ilgili olarak “sanatçı fotoğraf makinesi değil, yorum yapan gözdür” demiştir. Geleneksel toplum yapısına kadın gözüyle bakmış ve bunu mizahi bir dille eleştirmiştir. Ayrıca kitle iletişim araçları tarafından kadın cinselliğinin sömürüldüğüne vurgu yapmıştır. Reklamların klişeleşmesi ve kadınların kimliksizleştirilmesi üzerinde özellikle durmuştur (Ersoy,1998:150; Yılmaz, 2005:369-370).

ABD’de bulunduğu süre içerisinde Soyut Dışavurumculuğu benimseyen Nur Koçak, sonraki yıllarda fotogerçekçi bir tavır benimsemiştir. Batı’nın kadın dergilerindeki reklamlardan yola çıkarak resimlerini oluşturmaya başlamıştır. “Fetiş Nesnelere” dizisinde kadının kullanım nesnelere ve kadının nesne olarak kullanımını ele almıştır. Bu seride pop sanatında etkisi altında kalmıştır. Sanatçı kadına özgü nesnelere sosyal medyadaki kullanım şekillerine göndermeler yapmıştır. Toplumsal algı olarak kadın bir haz nesnesi olarak algılanmasını dile getirmek istemiştir. Sanatçı resimlerindeki fotogerçekçi görünümü elde etmek için akrilik boya ve boya tabancası kullanmıştır. Sanatçı nesnelere en ince ayrıntısına kadar yüzeye aktarmayı tercih etmiştir. Seriler halinde çalışan sanatçı 1970-1980’li yıllar boyunca birçok seri gerçekleştirmiştir. (Toptaş, 2017:437-438; Rona, 2008:30).



**Görsel 3. 46:**Nur Koçak, “Yabanlı” (Farsuche) ya da Fetiş Fesne 2, 1975, Tuval Üzerine Akrilik, 130x162 cm. / <http://minesanat.com/sanatcilar/nur-kocak> Erişim Tarihi: 19.06.2019

“Fetiş Nesnelere” dizisi sanatçının ilk önemli çalışmaları arasındadır. “Fetiş Nesnelere/ Nesne Kadınlar” dizisi renkli kadın dergilerindeki kadınlar resimlerinin esin kaynağı olmuştur. Sanatçının “Nesne Kadınlar” serisindeki çalışmalarını gören birisinin bunları fotoğraf sanması muhtemeldir. Yakından bakılınca boyayla yapıldığı fark edilebilir. Resimler elle boyanmıştır, fakat “pentür” (boyama) yani “ressamca” ustalık işlerinden uzaktır. Ressamın kişiliğini yansıtan fırça darbeleriyle yapılmış işlerden uzaktır. Koçak’ın çalışmaları adeta endüstriyel bir tekniğin ürünleri gibidir. Resimlerde genel olarak nesnel şekilde var olan kadınlar görünmemektedir. Başsız bir şekilde kurgulanan ve dergilerde karşılaştığımız “çekici kadın” olarak tanımlanan, görsellere göndermeler yapmaktadır (Koçak, 2009: 187).



**Görsel 3. 47:** Nur Koçak, Nesne Kadınlar. <https://www.instagram.com/nurkocakofficial/?hl=tr> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Sanatçının “fetiş nesnelere” serisinin önemli işlerinden biriside Kırmızı ve Siyah I dir. (resim 2.48) Bu resmin ana teması kadının kullanım nesnelere ya da kadının nesne olarak kullanımınıdır. Fetiş nesne esas olarak bir kadınlık durumunun ele alınmasıdır. Kadının toplumsal konumuna göndermeler yapmaktadır. Kadın toplumsal sınırlamaların ve kapitalist dünyanın sınırlamaları içerisindedir. Kadın imgesi genellikle bir reklam karesini anımsatmaktadır. Nesneyi fetişleştiren kadın ve kadını fetişleştiren nesne ya da düzen. (Kahraman, 2013: 88; Eşkinat, 2011:137).



**Görsel 3.48:** Nur Koçak, Kırmızı ve Siyah I, 1976, tuval üzerine akrilik, 162x130 cm. <https://www.instagram.com/nurkocakofficial/?hl=tr> Erişim Tarihi: 22.04.2020

“Siyah gül ve buse” (Resim 3.60) çalışmasında sanatçı bir insan mı, yoksa cansız bir mankene mi ait olduğu anlaşılmayan, seksi çoraplar giydirilmiş kadın bacakları ve yine görünmez bedenlere giydirilmiş seksi iç çamaşırlarıyla reklam afişlerini andıran bir iş yapmıştır. Bu eseriyle sanatçı, baskın olan, kadın bedeninin ticari amaçlarla kimliksizleştirilmesi ve adeta ticari bir ürünle eşdeğer biçimde pazarlanması üzerine bir eleştiri gerçekleştirmiştir (Eşkinat, 2011:137).



**Görsel 3.49:** Nur Koçak, Siyah Gül ve Buse, 1989-90, tuval üzerine akrilik ve yağlı boya 97x146 cm. <https://www.instagram.com/nurkocakofficial/?hl=tr> Erişim Tarihi: 22.04.2020

1980’li yıllarda sanatçının ikinci dönem çalışmaları dikkat çekmeye başlamıştır. “Mutluluk Resimlerimiz 1-36” ve “Aile Albümlerinden” ayrı iki ayrı diziyi arkadaş ve aile fotoğraflarından oluşturmuştur. Mutluluk Resimlerimiz dizisi kurşun kalemle yapılmış 36 adet desen/kartpostaldan oluşmaktadır. Kartpostal olarak adlandırılan bu 36 adet desen piyasadan toplanan ve “Müdahale Edilmiş Kartpostallar” başlığı ile düzenlenen 18 gerçek kartpostalla tamamlanmıştır. Bu çalışmalar kadının toplumsal yaşamdan dışlanmasını eleştirel bir şekilde ele almaktadır. Sanatçının amacı toplumsal gerçekliği gözler önüne sermektir. Türkiye’de gerçekleştirilen sanat yapıtlarının içine önemli bir toplumsal sorgulamanın veya zihinsel sorunsalın yerleştirilmediği bu dönemde Koçak’ın bu çalışmalarıyla dâhil olmuştur. “ Mutluluk Resimlerimiz” dizisi “Müdahale Edilmiş Kartpostallar” ile birlikte 1981 yılında sergilenmiştir (Aksüğür Duben, 1997: 1032; Kahraman, 2013: 88).



**Görsel 3.50:** Nur Koçak, Müdahale Edilmiş Kartpostallar Serisinden Bir Kartpostal, 1981. <https://www.instagram.com/nurkocakofficial/?hl=tr> Erişim Tarihi: 22.04.2020

1980 ortalarında oluşturduğu “Aile Albümünden” dizisi ailesi için özel anlamlar taşıyan günlerde çekilmiş fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu dizideki figürler Koçak ailenin bireyleri olarak değil Cumhuriyet döneminin orta sınıf Türk ailesinin yansıması olarak görülmelidir. Sanatçı bu işlerinde esas olarak toplumsal göndermelerle ilgilenmiştir. Bu serinin çarpıcı örneklerinden birisi “Annem, Babam, Ablam ve Ben I” dir (Aksüğür Duben, 1997: 1032).



**Görsel 3.51:** Nur Koçak, Annem, Babam, Ablam ve Ben I, 1980-1983.

<https://www.instagram.com/nurkocakofficial/?hl=tr> Erişim Tarihi: 22.04.2020

Nur Koçak, Ablam ilkokul 3. Sınıfa Başladığı Gün Taksim Anıtı Önünde isimli resminde yine diğer çalışmalarında olduğu gibi dikkati toplumsal bir bakış açısına çekmektedir. Meydan, 1981 tarihli bu resimde Berkel'in ve Ziya'nın resmettiği meydandan çok daha farklı bir doku içindedir Dizin'in bir diğer resmi “Annem ve Ablam Taksim Anıtı Önünd”e ismini taşımaktadır. Üçüncü bir resim ise “Annem, Babam, Ablam ve Ben” adındadır ve aileyi göstermektedir. Koçak, ailesini Atatürkçü, modern, iyi yurttaşlar olarak göstermek istemiştir. Anne ve iki kız çocuk modern giysiler içerisindedir ve baba üniformalıdır. Modern olma, iyi yurttaşlık, aile, Batı tarzı giysiler, hiyerarşi, otorite gibi göndermeler bu resimlerde bulunmaktadır. Fakat devletin ve hakim ideolojinin buyrukçu tutumu bu resimde eleştirel bir dille vurgulanmaktadır. Modernite, modernitenin paradigmatik görüntüsüyle irdelenmektedir. Koçak, subay

olan babasının ve annesinin yanındayken kardeşiyle birlikte çektiikleri bu resimden yola çıkarak dönemin modernleşme problemine gönderme yapmıştır. Tüm resimler bir arada iç içe geçmiş bir otorite zincirini, halkasını yansıtır niteliktedir. Devlet ve ideoloji kavramı, baba ve üniforma ilişkisi, okul ve önlük bağlantısı, aile ve bireyleri, Taksim Anıtı ve yeni devlet yeni ülkeyi somutlaştırıcı nitelikte elemanlardır (Kahraman, 2013: 27-94).



**Görsel 3.52:** Nur Koçak, Ablam ve Annem Taksim Anıtı Önünde, 1981.

<https://www.instagram.com/nurkocakofficial/?hl=tr> Erişim Tarihi: 22.04.2020

### 3.8. ZAFER GENÇAYDIN

Zafer Gençaydın 1962-1965 yılları arasında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünde Refik Epikman ve Adnan Turani'nin öğrencisi olmuştur. Mezun olduktan sonra yurt dışına eğitimini sürdürmeye girmiştir. Türkiye'deki ikinci kuşak soyut sanat temsilcileri arasında yer alan Zafer Gençaydın birçok sanatçı gibi 1960'lı yıllarda fazlasıyla yaygın olan toplumsal içerikli çalışmalar yapmıştır. Köy ve iş yaşamından kesitler içeren bu resimlerde zayıf kemikleri çıkmış figürler dikkat çekmiştir. Bu figürler birebir taklit değildir, yer yer deforme edilmiştir. 1970'li yıllarda da devam ettirdiği toplumsal içerikli resimler, anarşik olayları, cinayetleri, çatışmaları konu edinmiştir. Daha sonraki süreçlerde ise sanatçının dikkatini toplumsal olaylardan çok, doğa çekmeye başlamıştır. Siyah, kırmızı, sarı gibi renklerinde kullanmaya başlayan sanatçı,

kontrastları ile çalışmalarını plastik açıdan daha güçlü bir hale getirmiştir. Biçimi azda olsa anımsatan çizimi ile soyut eğilimler göstermeye başlamıştır. Türkiye’de 12 Eylül darbesinin yaşandığı yıllarda Berlin Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim görmekte olan sanatçının sanatı da birçok sanatçı gibi bu olaylardan etkilenmiştir. Bu olayların etkisi ile figüratif ile soyut arasında dışavurumcu tarzıyla eserler ortaya koymuştur. Yoğun renk kullanımı ve çalak fırça darbeleri ile var olmuştur. Boşaltılmış Kent-Seveso, Faili Meçhul, Zorba ve Toplu Gömüt o dönem yaşanan olayları kapsayan resimlerinden bazılarıdır. (Atakan, 2006: 46-48; Akdeniz, 2004:184).

Mimari, edebiyat, müzik gibi birçok farklı alan birbiriyle etkileşim içinde olan alanlardır ve resimde bir şekilde hem etkilemiş hem de etkilenmişlerdir. İnci Aral’ın Maraş katliamını konu alan ”Kıran Resimler” öyküsünden esinlenerek yapmış olduğu “Bozkırdaki Olay” bunun örneklerindedir. Sanatçı bu resminde olayı somut bir şekilde ele almamış, soyut ve dışavurumcu imgelerle yansıtmayı tercih etmiştir (Yılmaz, 2015:318).



**Görsel 3.53:** Zafer Gençaydın, Bozkırdaki Olay, 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 100 cm. <http://yasarvakfi.org.tr/sayfa/dyo-resim-yarismasi-odulleri/21> Erişim Tarihi: 25.03.2020

Zafer Gençaydın, resme çok küçük yaşlarda ilgi duymaya başlamıştır. Sanat yaşamının ilk başlangıç yıllarında Cezanne’ın sanatından etkilenmiştir ve soyutlama eğilimi o yıllarda başlamıştır. Gençaydın’ın resimlerinde nesne ve figürler gittikçe yok olmaya başlamıştır ve giderek lekesele bir anlayışa dönüşmüştür. Renkçi bir anlayışla ve

fırça darbeleri ile oluşturmuş olduğu kompozisyonları ile göze çarpmaya başlamıştır. Kroması azaltılmış koyu renk tonları yerine zıt renklere oluşturulmuş dışavurumcu, bir tarz benimsemiştir. Anlık heyecanını tuvale yansıtan hızlı ve çalak fırça vuruşları vardır. Ayrıca hızlı resim yapma tarzına uyduğu için tempera tekniğini sıklıkla çalışmalarında kullanmıştır. Temperanın hızlı kuruması yağlı boyaya göre daha cazip bir yol olmuştur. Gençaydın'ın çalışmaları için dışavurumcu, yeni dışavurumcu, soyut, lirik soyutlama kavramları kullanılabilir. Genel olarak çalışmaları somut ile soyutun birleşiminden meydana gelmektedir. Doğadan, nesneden ve insandan yola çıkarak kompozisyonlarını kurmuştur, fakat tüm bunlar nesnel olarak resimlerinde yer almamıştır. Herhangi bir nesneyi taklit etmek sanatçıya anlamsız gelmiştir. Nesnenin görülmeyen yanı, iç yüzü her zaman daha ilgi çekici olmuştur. Özgür renk kullanımı ve ifadeci fırça darbeleri ile örnek olmuştur. Sanatçı tam olarak soyut ve ya figüratif alana dahil edilememektedir. Her ikisini dengeleyen bir tarza sahiptir. Soyut bir anlatım dili içerisinde oluşturmuş olduğu büyük renk alanları ile figürü örtmeyi başarmıştır (Ateş, 2010: 60; Ersoy, 1998: 116).



**Görsel 3.54:** Zafer Gençaydın, Uyanan Doga, 1975, Tuval Üzerine Yumurta  
Tempera, 1975, 110x110 cm (Atakan, 2006: 64).

Gençaydın, insanın doğayı anlama çabasını kendi varoluşunu kavrama olarak nitelendirmiştir. Sezgisel olarak bir şeylerin farkına varmayı keşfetmenin esası olarak görmüştür. Bilimin kaynağı nasıl ki yaşam ve doğa ise, sanatın kaynağının da aynı olduğunu savunmuştur. Bir sanatçının doğadan beslenmesi ve oradan aldığı izlenimleri sanatına yansıtması önemlidir (Atakan, 2006: 31).

Lirik soyutlama anlayışında boya yüklemeleri ve duyguyu dışa vuran fırça tuşları önemli bir yere sahiptir. Bu soyutlama anlayışı tesadüfleri ve ressamın psikolojik durumuna göre değişen duygu durumunu yansıtmada önemli bir aracı olmuştur. Lirizm, sanatta sanatçının iç dünyasının dışavurumu olarak nitelendirilebilir. Sanatçı bu anlayışta dış dünyada gerçekleşen toplumsal olayların yerine kendi iç dünyasındaki çalkantılardan faydalanmayı tercih etmektedir. Sanatçının etkilendiği herhangi bir şey bu anlayışta çıkış noktası olabilmektedir.

“Lirik soyutlamacılar arasında yer alan Zafer Gençaydın renkçi bir tutum gösterir. Onun resimlerinde doğa ve figür soyutlaması için zorlama yoktur. Ancak doğal öğeler, tanınırlığını yitirdiklerinden ilk başta non-figüratif, fakat dışavurumcu, bir görüntüye dönüşmüşlerdir (Berk ve Turani, 1981: 190).”

Sanatçı insanın doğayla, toplumla ilişkisi, çevresel etkileşimini birçok açıdan değerlendirmiştir. Resimlerinde çok sayıda renge ve ton geçişine yer vermektedir ve renklerin kromasını düşürmemiştir. İçsel duygu coşkunluğunu renk aracılığıyla dışa vurmaya tercih etmiştir. Dinamik ve enerjik ruh durumu resimlerine yansımıştır. Tuvalini yatay ve dikey şekillerde bölen renk şeritleri soyut biçimler olarak görülmenin yanısıra, izleyiciye herhangi bir nesnenin izlenimini vermeye müsait biçimlerde içermektedir (Atakan, 2006: 47).

Zafer Gençaydın’a göre; siyahla birlikte hangi rengin kullanıldığı önemlidir. Derinliğin ve soyutluğun ifadesi olduğunu belirtmiştir. Kırmızı rengin ise yanındaki renkle olan etkileşimini önemsemiştir. Coşkunun, heyecanın, tutkunun göstergesi olarak görmüştür. Beyaz genellikle temizliğin, aydınlığın, saflığın ve huzurun belirtisidir. Çelişkilerini, düşüncelerini, heyecanlarını, korkularını dışa vurmaya için kullanmış olduğu renkler değiştikçe anlamlarda değişmeye başlamıştır. Kontrast renklerin kullanımıyla birlikte güçlenmeye başlayan resim, siyah veya beyazın içerisine eklenen şiddetli kırmızı ile daha güçlenmektedir. Kırmızı sanatçının resimlerinde sıklıkla

görülen renkler arasında yer almaktadır. Sanatçının soyutlamaları genellikle renkler ile belirginlik kazanmaktadır. Tuval yüzeyinde uzun ve geniş kol hareketleriyle rahat bir şekilde çalışmayı tercih etmektedir. Ayrıca sanatçı somutu bilmeden soyutun yapılamayacağını belirtmiştir (Atakan, 2006: 51).



**Görsel 3.55:** Zafer Gençaydın, Dogaya Agıt, TÜYB, 1989, 160x130 cm  
(Atakan, 2006: 72).

Soyut Dışavurumcu akım içerisinde dahil edilen sanatçı, boyayı ve çizgiyi iç içe kullanmıştır. Genel itibarı ile koyu renklere yönelmiş ve boyayı kalın tabakalar halinde uygulamıştır. Fırça tuşları ile anlık duyguyu dışa vurmuştur. Kandinski'nin iç gerçeklik ve Croce'in sezgi kavramlarından ilham almıştır. Zafer Gençaydın dış gerçeklikten edinmiş olduğu izlenimleri iç dünyanın süzgecinden geçirerek tuvaline yansıtmıştır. Bütün bu izlenimlerini çizgi ve boya ile birleştirdiği resimlerini psikogram olarak adlandırmıştır. Psikogram terimi benzerlikten çok çağrışımlarla ilgilidir. Coşku, gerilim, devinim ve çelişki biçiminde görünürlük kazanmaktadır. (Yılmaz, 2015: 319; Akdeniz, 2004:184).

Zafer Gençaydın'ın bir çalışmasını (resim 3.56) Ayla Ersoy'un yorumlamasına göre;

Soyut Dışavurumcu üslubuyla yapılmış çalışma. Açık renk, düz bir zemin üzerine kendiliğinden oluşmuş etkisi yapan geniş fırça vuruşlarının şekillendirdiği renk lekeleriyle görsel bir dil yansıtıyor. Dikey kurgu içinde şiirsel bir oluşum. Herhangi bir nesneye bağlamak mümkün olmadığı gibi insanla yaşamla doğrudan ilişkilendirilemeyen, ne maddesel ne de metafizik yönelmelere de açık olmayan bir resim. Anlamı biçimsel renk oluşumlarının içinde gizli. Plastik sorunların renk

düzeyinde çözümlenmeye çalışıldığı bu yapıtta dikey ve diyagonal renk çizgileriyle boşlukta derinlik etkisi yaratılıyor (Ersoy, 2004: 232).



**Görsel 3.56:** Zafer Gençaydın, Tuval Üzerine Karışık Teknik. (Ersoy, 2004: 232).

Beyaz rengin hakim olduğu bir yüzey üzerinde lekesele olarak kurgulanmış olan “Engelli Koşu” (resim 3.57) çalışmasının odak noktasında baskın bir kırmızı renk göze çarpmaktadır. Beyaz ile kontrastlık oluşturan siyah renk tuvalin alt kısmında ve üst tarafında iki üçgen şekil oluşturmaktadır. Resmin üst tarafında renk giderek yoğunlaşmıştır. Agresif fırça vuruşları siyahın doygunluğuyla birlikte daha güçlenmektedir. Sanatçının resimlerinde sıklıkla kullandığı renkler arasında yer alan sarı resmin üst köşesinde küçük bir üçgen içinde yer almaktadır ve siyah ve beyazın oluşturmuş olduğu kontrastlığı kırmaktadır. Resimdeki fırça vuruşlarındaki dinamizm ve enerji izleyiciye yansımaktadır.



**Görsel 3.57:** Zafer Gençaydın, Engelli Koşu, 1989, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x125 cm. (Atakan, 2006:74).

Sonbahar İzlenimi” resminde baskın şekilde kullanılan renk mavi ve tonları olmuştur. resimlerinde kontrast değerler kullanmaya dikkat eden sanatçı dengeyi bu şekilde sağlamaktadır. Mavi zemin üzerinde kullanılan turuncu tonlar göze çarpmaktadır. Su birikintisini andıran maviliğin üzerindeki lekeler ise yaprak ve bitkileri andırmaktadır. Kontrastlıktan kaynaklanan sertliği kırmak için ara tonlara yer verilmiştir. Sarı, kırmızı, siyah renge ek olarak yeşilde kullanılmış ve sert etki bir nebze kırılmıştır. Rahat fırça kullanımı ve sıcak-soğuk renk dengesi ile izleyiciye görsel bir şölen sunmuştur.



**Görsel 3.58:**Zafer Gençaydın, Sonbahar İzlenimi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2005, 53.5x 66.5cm. (Atakan, 2006:91).

### 3.9. MUSTAFA ORKUN MÜFTÜOĞLU

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinden mezun olan Mustafa Orkun Müftüoğlu gerçekçi bir üslubun temsilcilerindendir. Sanatçı doğaya olan ilgisiyle tanınmaktadır. Ayrıntıcı doğa betimlemeleriyle nicelikten çok niteliği benimsemiştir. Gerçekçi üslubu ile sadece dış dünya görünümüleriyle yetinmeyen sanatçı içerikle ilgili kurgusal kompozisyon yapısı ile de ön plana çıkmaktadır. Ayrıntıcı ve mükemmeliyetçi bir üslubu vardır ve genellikle tesadüflere izin vermemektedir. Genellikle çalışmalarını yapmadan önce eskizler hazırlamaktadır. Müftüoğlu'nun portre ve otoportreleri vardır. Özellikle otoportreyi sanatçının kendisiyle yüzleşmesi olarak nitelendirmektedir. Birçok portresi olan sanatçı yakınında bulunan, bir şekilde iletişim halinde olduğu kişileri çizmiştir. Yapmış olduğu “Ayşegül”, “Bekleyiş”, “Odak”, “İletişim/sizlik”, “Nejat/İlkbahar” , “Nazlı/ İlkbahar”, “Ahmet Bey” ve “Ahmet Esen'in Portresi” bunlardan bazılarıdır. Kurgusal bir alan düzenlemesi olan sanatçının çalışmalarında lirizm ağır basmaktadır. Doğayı önemseyen sanatçının çalışmalarından bazıları; “Erik Dalı”, “Karda Serçeler” ve “Karda Kargalar”dır. (Ayan,2015: 3-4).

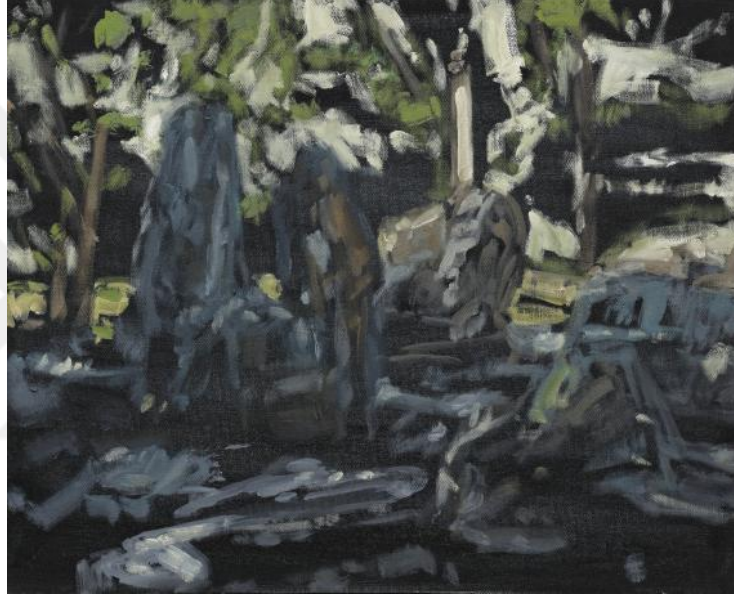
Müftüoğlu sıklıkta kullandığı karlı doğa betimlemelerinde beyazı etkili kullanmakta ve oluşturmuş olduğu renk alanları ile güçlü bir etki bırakmaktadır. Boyayı doygun bir şekilde kullanan sanatçı gerçekçi üslubu ile üç boyut etkisi yaratmaktadır.



**Görsel 3.59:** Mustafa Orkun Müftüoğlu, Kardan Adam ve Serçe, 2014 Tuval üzerine Yağlıboya  
130 x 148 cm. file:///C:/Users/%C4%B0lknur/Downloads/2015\_echo.pdf Erişim Tarihi:

14.08.2020

Müftüoğlu doğa betimlemelerinde insanı tamamlayıcı bir öge olarak görmüş ve sembolik, romantik ve fantastik bir anlatım dili tercih etmiştir. Kıskançlık, hırs, şehvet, korku, yabancılaşma ve umut gibi insani zaaf ve değerleri görselleştirmiştir. Ayrıca çalışmalarını mitolojik etmenlerde söz konusudur. Yaşadığı dönemde insanların ruhsal durumlarına tanıklık etmiş ve bunu yansıtmıştır. Sanatçının resimlerinde bu nedenle psikolojik bir etki vardır. Bunu yalnızca ele aldığı konularla değil aynı zamanda plastik açıdan rengi ve boyayı kullanım şekli ile göstermektedir. Resimlerine hem akli hem de duyguyu dahil etmiştir (Göktepe, 2015: 1. Paragraf).



**Görsel 3.60:** Mustafa Orkun Müftüoğlu, Kozmos - Zen Bahçesi, 2015 Tuval üzerine Yağlıboya 40 x 50 cm. file:///C:/Users/%C4%B0lknur/Downloads/2015\_echo.pdf Erişim Tarihi:

14.08.2020

“Düşünen Adam ve Serçeler” adlı resimde yer alan, insan elinin değdiği, izlerinin olduğu, kurgulanmış fantastik bir doğada merkeze ve çukura yerleştirilen Auguste Rodin’in “Düşünen Adam” adlı heykelinin imgesi aklın, kuşlar ise duygu ve yaşamın sembolik ifadesidir. Çukurun etrafındaki set ve ön sahada yer alan bir oturma elemanı insanın doğayla iletişimini ve mücadelesini ima eder gibidir. Doğanın merkezindeki büyük çukur bir an sonra “Düşünen Adam”ı yutacakmış ve insanoğlu yok olacakmış gibi bir görsel etki sunar. Kısaca bu resim, insanın doğaya dolayısıyla doğanın bir parçası olan kendisine karşı yapmakta olduğu haksızlığın bir betimlemesi gibidir (Göktepe, 2015: 3. Paragraf).



**Görsel 3.61:** Mustafa Orkun Müftüoğlu, Düşünen Adam ve Serçeler, (Eskiz).  
file:///C:/Users/%C4%B0lknur/Downloads/2015\_echo.pdf Erişim Tarihi: 14.08.2020



**Görsel 3.62:** Mustafa Orkun Müftüoğlu, Düşünen Adam ve Serçeler, 2012, Tuval üzerine  
Yağlıboya 150 x 210 cm. file:///C:/Users/%C4%B0lknur/Downloads/2015\_echo.pdf

Erişim Tarihi: 14.08.2020

### 3.10. İRFAN OKAN

İrfan Okan doğayı soyutlamakta ve mekânlar içinde simgeler kullanarak görsel bir dil oluşturmaktadır. Nesnelere belirsiz mekân kurgusu içerisindedir. Farklı çağrışımlar yaptıran belirsiz biçimler tuvale üst üste, yan yana karışık şekilde aktarılmıştır. Bu kompozisyon düzeni asimetrik bir görünüm sunmaktadır. Mekân sız, özensiz, biçimsiz oluşunlar şeklinde birbirini tamamlamakta ya da yok etmektedir. Rengi kalın tabakalar oluşturacak şekilde serbestçe kullanılmaktadır. Koyu renk, sanatçının resimlerinde mistik bir hava oluşturmaktadır. Zamansız bir atmosfer yaratmış olduğu resimlerinde geçmiş, gelecek ve içinde yaşanılan an bir bütünlük oluşturmaktadır (Ersoy, 1998: 57).

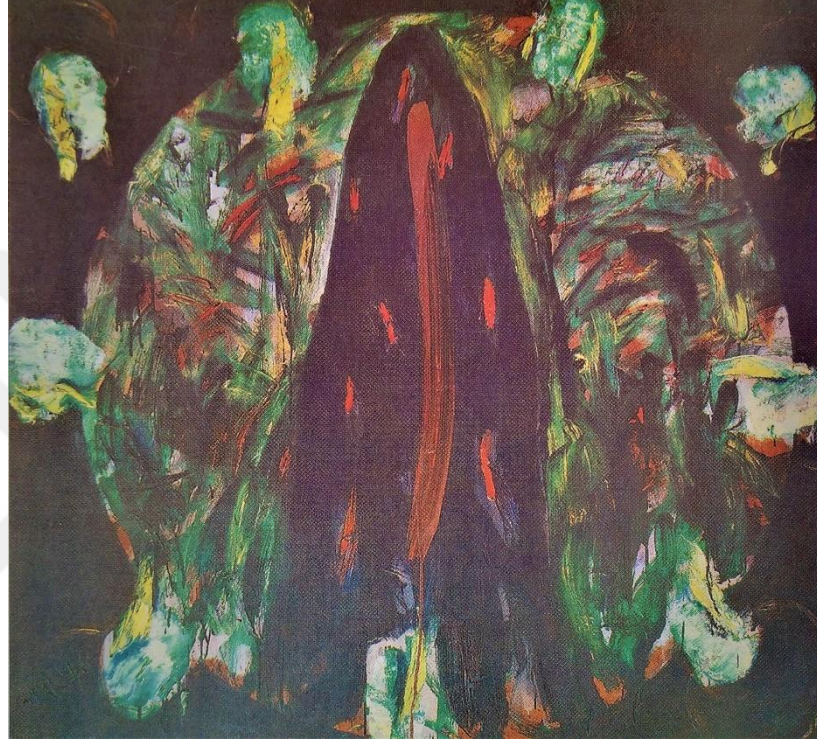


**Görsel 3.63:** İrfan Okan, ... kimse duramaz, yaşayamaz, oturamaz burada..., 2002, Tuvale Üzerine Yağlıboya, 130 x 155 cm. <http://www.evin-art.com/exhibitions/32-irfan-okan-paintings> Erişim Tarihi: 18. 08. 2020

Tuval yüzeyinde simgesel bir görsel dil oluşturan sanatçı soyutlaştırılmış doğa ve mekânlar içinde, kalın bir boya dokusu ve serbest fırça kullanımı ile göze çarpılmaktadır. İşaretler, semboller, imgeler hem geçmişini hem de içinde yaşanılan anı iç içe geçirmektedir.

İrfan Okan'ın "Dokuz Kız Yüzü" isimli çalışmasını Ayla Ersoy şu şekilde yorumlamıştır:

(...) En ilkel inançlarda da İslam İnancında da dokuz sayısı vardır. Şaman davulu üzerinde temsili dokuz figür veya İslam'da dokuz ışık gibi. Yüz olarak şekillenen biçimler, kimliksiz, kişiliksiz, belirsiz yuvarlaklar olarak bir idolü, güneşi veya ayı da simgeleyebiliyor. Sistematik ilişkiler zinciri oluşturmadan mekânız, kimliksiz, biçimsiz oluşumlarla farklı çağrışımlar, benzerlikleri bir oyun kurgusu içinde şekillendiriyor. Bakıldığında görüleni değil, görünmeyeni sezgisel veya düşünsel olarak göstermeye özen gösteriyor (Ersoy, 2004: 362).



**Görsel 3.64:** İrfan Okan, Dokuz Kız Yüzü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 140 cm.  
(Ersoy, 2004: 362).

İrfan Okan kendi kuşağının toplumsal- politik konularına duyarlılık göstermiş ve sosyal değişimi klasik pentür anlayışından vazgeçmeden yansıtmıştır. Tuvallerinde geniş doğa görünümleri içerisinde bazen tek bir insana yer verirken bazen bunları çoğaltmıştır. Sanatçının resimlerinde sarı baskın bir şekilde kullanılmıştır ve hem boya kullanımı hem de renkleri ile psikolojik bir etki bırakmayı başarmıştır. Dinginlik ve derinliği ile dikkat çekmektedir (Karaesmen, 2003: 4).

İrfan Okan'ın resmindeki çaba, bir indirgeme işlemidir. Bir çeşit “özlere indirgeme”. İnsan, diğer insanı ve doğayı kutsamaktadır. Büyük çağların düşüncesindeki gibi, burada da insan ile doğa aynı “varlıksal” birlik içindedir (buna “mistik” birlik de diyebilirsiniz). Ressam figürü, bazı keşiş ya da ermiş figürleriyle (ama aşık figürleriyle de) bu birliği yaşayan, yaşatan, sürekli yeniden arayan özneyi ifade etmektedir (Soysal, 2002: 2).



**Görsel 3.65:** İrfan Okan, ...yaşamaya mahkum aldatılmış düş ile, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 130cm. <http://www.evin-art.com/exhibitions/38-local-phenomennonna-irfan-okan> Erişim Tarihi: 18.08.2020

## SONUÇ

Sanatsal değerlerin oluşmasında dini, toplumsal, siyasi, ekonomik birçok etmen vardır. Yapılan resimler aynı zamanda tarihe tanıklık etmekte ve yapıldığı dönemle alakalı bize ipuçları vermektedir. Batı sanatı temel olarak Hıristiyanlık inancına dayanmakta ve kilise duvarlarına yapılan tasvirlerle ön plana çıkmaktadır. Bu tasvirler sadece estetik amaçlı değildir, aynı zamanda okuma yazma bilmeyen halka dinlerini görsel yolla anlatabilmek amaçlanmıştır. Bu nedenle görsel dil Hıristiyanlığı benimsemiş olan Batı toplumlarında çok köklü olmuş ve önemli bir yer tutmuştur (Ersoy, 1998:12).

Doğu toplumlarında ve bilhassa Türk toplumunda, Batının tam tersi bir anlayışla sanat alanında işlenen konular edebiyat, tarih gibi alanlarla sınırlı kalmış ve buna paralel olarak pentürden ziyade mimari daha fazla gelişmiştir. Tasvir yasağı nedeniyle, pentürden 19. yüzyıla kadar uzak durulmuş; fakat 19. yüzyıla gelindiğinde fotoğraf makinesinin ve birçok bilimsel gelişmenin de ışığında gerçeği resmetmekten kaçınılmamış ve birçok sanatçı pentür alanında eğitim almak için yurtdışına gönderilmiştir.

Tarihsel süreç içerisinde gerçekleşen olaylar ve etkileşimler sonucunda resim sanatında birçok değişiklik meydana gelmiştir. Bu değişiklikler pentürün sanat tarihi içerisindeki algılanışını ve gelişimini etkilemiştir. Resimde bir kompozisyonu kurmada etkili olan çizgi, doku, espas, oran-orantı gibi etmenlerin yanısıra pentürde etkili bir eleman olmuştur. Resme dinamik bir etki katan pentür, birçok dönemde birçok sanatçı tarafından tarz ve üslup bakımından farklılıklara maruz kalmıştır. Özellikle Türk Resim Sanatında 1950'li yıllarda daha kişisel bir gelişim göstermeye başlamıştır. Sanatçılar kendi tarz ve üsluplarına göre bireysel eğilimler göstermişlerdir.

Teknoloji alanındaki gelişmeler ve sanatın farklı ifade yollarıyla buluşmuş olması pentürün bir ifade aracı olarak kullanımını etkilememiştir. Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısından sonra pentür aracılığıyla resim yapma tekrar yoğunlaşmaya başlamıştır. Çünkü teknolojiler, toplumlar gelişse değişse dahi resim yapmak insanla özdeştir (Soysal, 2002:2). Kâğıda, duvara, tahtaya, tuvale resim yapmak insanın özüyle alakalıdır. Yüzey üzerine resim yaparken kimi sanatçılar boyayı yoğun şekilde kullanarak kişiliğinden izler bırakmayı tercih etmekte kimi sanatçılar ise boyayı yüzeye iyice yedirmekte ve hiçbir iz

bırakmamaktadır. Fotogerçekçi, soyut, figüratif, dışavurumcu veya performans sanatı olsun pentür tüm bu alanlarda etkinliğini günümüzde göstermiştir.



## KAYNAKÇA

4. Katman, (Tarih Yok). <http://devabilkara.com/portfolio/4-katman/> Erisim Tarihi: 22.12.2019, 19:06
- Akdeniz, H. (2004). Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan
- Akdeniz, H. (2004). Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan
- Aksüğür, Duben, İ. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1. Cilt. Ankara: Yem Yayın.
- Alpaslan, Asiltürk, s. (2017). Sanat eğitim tarihine uzakdoğu'dan bir örnek: japon kano okulu, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 5 (16). 1631-1642. <http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1503495789.pdf> 29.03.2020 Erişim Tarihi: 31.03.2020
- Arda, F. (2010). *Adnan Çoker Retrospektif 2010*. İstanbul: Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları.
- Arda, Z. - Şahin, H. - Büyükkol, S. (2013). "İlkçağdan Modernizme; Bilim, Sanat ve Felsefe Buluşması". *Eğitim ve Öğretim Araştırma Dergisi*, 2(3): 136-144.
- Aria, Ü. Ö. (2017). 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Portre. İstanbul: Hiper Yayın.
- Arseven, C. E. (1983). Sanat Ansiklopedisi, 1. Cilt (5. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Askanapa, O. (1999). Türk Sanatı, (5. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Atakan, N. (2006). Sanatçı ve Eğitimci Olarak Zafer Gençaydın. (Yayımlanmamış Yüksel Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı.
- Ateş, İ. (2010). Zafer Gençaydın ve Sanatı Üzerine Bir İnceleme. *Sanat Dergisi*, 0 (14), 59-64. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2602/33496> Erişim Tarihi: 23.03.2020

Ayan, A. (2015). Mustafa Orkun Müftüoğlu Resim Kataloğu. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Azeri,S. (Tarih Yok). " Dilin Söyleyemedikleri M-25 " <https://devabilkara.com/portfolio/dilin-soyleyemedikleri-m-25/>, Erisim Tarihi: 23.12.2019, 14:37

Başkan, S. (2014). Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim, (2.Baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Başkan, S.(1991). 19.Yydan Günümüze Türk Ressamları. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Baykam, B.(1997). Dönemin Rengi, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Bazin, G.(2014). Sanat Tarihi Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze. (Çev: Selahattin Hilav), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Berk, N. - Gezer, H. (1973). 50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Berk, N. ve Turani A. (1981). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, (2.Cilt). İstanbul: Tıglat Yayınları.

Beykal, Canan. (2/23 Kasım 2001). Tülin Onat Resim Sergisi, Plastik Rüzgar Gülü. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

*Binark, İ. (1978). "Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı." Vakıflar Dergisi, 12. 271-289.*

<http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/1226/Binark.pdf?sequence=1> Erişim Tarihi: 06.04.2020

Boşluğun Anlamlılığı, (Tarih Yok). <https://devabilkara.com/boslugun-anlamliligi/> Erişim Tarihi: 18.08.2020

Bulut, Ü. (2013). Tülin Onat Parçalı Bulutlu Resim Kataloğu. İstanbul: Merhort [http://tulionat.com.tr/parcali\\_bulutlu.pdf](http://tulionat.com.tr/parcali_bulutlu.pdf) Erişim Tarihi: 16.03.2020

Çakmak, Duman, B. (2018). "Resimden Tiyatroya Doğu Sanatı ve Batı Sanatı Arasındaki Farklılığı Toplumların Gerçekliğe Bakışı Üzerinden Okumak". *Journal of*

*Interdisciplinary and Intercultural Art*, 3 (6). 11-30  
<http://asosindex.com.tr/TBTKK/ijia/642201.pdf> Erişim Tarihi: 28.03.2020

Dilin Söyleyemedikleri, (Tarih Yok). <http://devabilkara.com/portfolio/dilin-soyleyemedikleri/> Erisim Tarihi: 22.12.2019, 20:23

Doğanay. E. (Ed.). (2018). Mehmet Kavukcu İnsan, Doğa, Mekan 2011-2017. Atatürk Üniversitesi Bap (Bilimsel Araştırma Projeleri) Birimi. İstanbul: Green Art Reklam.

Döngüsel Zaman, (Tarih Yok). <http://www.tulinonat.com.tr/yazi20.html> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Duben, İ. (2007). Türk Resmi ve Eleştirisi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Enginoğlu, T. ve Kılıç, Y. (2017). “Burhan Uygur’un “Köşk Kapısı” Adlı Eserine Göstergebilimsel Bir Yaklaşım”. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(10), 489-505  
<file:///C:/Users/%C4%B0lknur/Downloads/1490967488.pdf> Erişim Tarihi: 04.07.2019

Ergüven, M. (1997). Neş’e Erdok. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Ergüven, M. (2002). *Yoruma Doğru*, (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2014). Sanatın Tarihi. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2015). Türkiye’de Resim Sanatı. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Ersoy A. (1998). Günümüz Türk Resim Sanatı. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Erten, O. (2017). Zaman Kuşu Neş’e Erdok’un Yaşamı ve Sanatı I. (1. Baskı). İstanbul: Bozlu Sanat ve Yayıncılık.

Erzen, J.N, (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3. Cilt. Ankara: Yem Yayın.

Eşkinat E. (Ed.). (2012). Hayal ve Hakikat. İstanbul: İstanbul Modern

Eşkinat, E. (Ed.). (2011). *İstanbul Modern Sanat Müzesi Yeni Yapıtlar, Yeni Ufuklar* (2.Baskı). İstanbul: İstanbul Modern.

Farthing, S. (Ed.). (2010). Sanatın Tüm Öyküsü. (Çev.: Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu). Çin: Hayalperest Yayınevi. (2012).

Germaner, S. Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. Baskı)*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Giray, K. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3. Cilt. Ankara: Yem Yayın.

Giray, K. (Tarih Yok). "Gölge Bellek" <http://devabilkara.com/portfolio/golge-bellektem-sanat-galerisi/> Erisim Tarihi: 23.12.2019, 20:32

Gombrich, E. H. (2002). *Sanatın Öyküsü*, (3. Basım). (Çev: Erol Erduran - Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitapevi.

Göktepe, M. (2015). "Mustafa Orkun Müftüoğlu'nun Sanatı ve Echo Sergisi" <http://kolajart.com/wp/2015/11/26/mehmet-goktepe-mustafa-orkun-muftuoglundun-sanati-ve-echo-sergisi/> Erişim Tarihi: 14.08.2020, 20:33

Gölge Bellek/ Ara Durumlar, (Tarih Yok). <http://devabilkara.com/portfolio/golge-bellek-ve-ara-durumlar/> Erisim Tarihi: 28.12.2019, 20:17

Günel, B. (1998). *Sitebank (Sanat Kataloğu)*. İstanbul: Doku Sanat Galerisi.

Güner, O. (2014). *Modern Türk Sanatının Doğuşu*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Hollingsworth, M. (1989). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev: Doç. Dr. Rengin Küçükdoğan), İstanbul: İnkılap Kitapevi Baskı Tesisleri. (2009)

Honour, H. - Fleming, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*, (1.Basım). (Çev: Hakan Abacı), İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

İnal, G.(Ed.). (2006). *Çağdaşlar Güzel Sanatlar Akademisi 51' Mezunları (I. Baskı)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İstanbul Modern Sanat Müzesi Kataloğu, Yeni Yapıtlar Yeni Ufuklar Sergi Kataloğu (2009-2010), Ayşe Erkmen'in Mayınlar Serisi.

İzler ve Gölgeler, (Tarih Yok). <http://devabilkara.com/portfolio/izler-ve-golgeler/> Erisim Tarihi: 22.12.2019

Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat.

Karaesmen, E. (2003). İrfan Okan “Mahalli Görüngüler”. İstanbul: Evin Sanat Galerisi.

Kayapınar, U. (2016). “Türk Resminde Soyut Yaklaşımlar”. *Dergi Park*, 9 (18), 50-73.

Kayserili, M.E. (2001). Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Resminde Lirik Soyutlama Yaklaşımları. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.

Keser, Nimet, (2009). Sanat Sözlüğü, (2.Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.

Koçak, O. (2009). Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları, (2. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Konak, R. (2015). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 19 (1): 227-238 <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/32523> Erişim Tarihi: 06.04.2020

Kuban, D. (2012). Çağlar Boyunca Türk Sanatının Anahtarı, (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kurtoğlu Kılınç, N.G. (2019). 19. yüzyıl Başında Hayat Bulan Realizm Akımının Günümüz Sanatında Yeniden Ortaya Çıkışının Sanat Ortamına Etkisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Giresun. Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim ve Baskı Sanatları Anasanat Dalı.

Olçay, S. (2013). Asker Ressamlar. İzmir: Arkas Sanat Merkezi.

Öndin, N. (2008). Mehmet Güleriyüz. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 210). İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Öndin, N. (2008). Neşe Erdok. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 228). İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Öndin, N. (2008). Neşet Günal. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 140). İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Örnekler. H. Akdeniz (Haz.). (F. Stark, Çev.). Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası

Örnekler. H. Akdeniz (Haz.). (F. Stark, Çev.). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası anat Koleksiyonu 2 (Sergi Kataloğu)*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.

Özdemir, D. (2019). Türkiye’de Çağdaş Sanat Bağlamında Uluslararası İstanbul Bienalleri ve Küratörlerinin Sanat Ortamında Etkinlikleri. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.

Özsezgin, K. (1982). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, (3.Cilt). İstanbul: Tıglat Yayınları.

Öztekin, M.K. (2008). Bir Kültürel Direniş Aracı Olarak Japon Çizgi Romanı (Manga)’nın İncelenmesi. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı.

Öztürk, N. (2013). “Türk Resminde Masalsı Anlatımı Benimseyen Sanatçılar: Cihat Burak/ Nuri Abaç/ Burhan Uygur”. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(4), 113-118 file:///C:/Users/%C4%B0lknur/Downloads/13.ozturk.pdf Erişim Tarihi: 04.07.2019

Pektaş, N. (2016). Devabil Kara Gölge Bellek/ Ara Durumlar. İstanbul: Tem Sanat Galerisi.

Renda, G. - Erol, T. (1980). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, (1.Cilt). İstanbul: Tıglat Yayınları.

Rona, Z. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1. Cilt. Ankara: Yem Yayın.

Rona, Z. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3. Cilt. Ankara: Yem Yayın.

Rona, Z. (2008). Adnan Çoker. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 184). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Rona, Z. (2008). Adnan Turani. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 72). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Rona, Z. (2008). Burhan Uygur. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 224). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Rona, Z. (2008). Ferruh Başağa. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 74). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Rona, Z. (2008). Nejad Melih Devrim. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 86). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Rona, Z. (2008). Nur Koçak. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 30). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Rona, Z. (2008). Ömer Uluç. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 206). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Rona, Z. (2008). Sabri Berkel. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 50). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Rona, Z. (2008). Selim Turan. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 104). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Rona, Z. (2008). Z. Faik İzer. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 46). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Rona, Z. (2008). Neşet Günal. F. Erdemci, S. Germaner ve O. Koçak, (Yaz.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. bs.)*. (s. 134). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Soysal, A. (2002). İrfan Okan “Görüntünün Ötesinde”. İstanbul: Evin Sanat Galerisi.

Sözen, M. - Tanseli U. (1992). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Şener, D. (2011). Devabil Kara Dilin Söyleyemedikleri M-25. İstanbul: Pg. Art Gallery.

Tahir, H , Behzad, Z . (1953). Minyatürün Tekniği. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2 (1). 29-32 Erişim Tarihi: 06.04.2020 <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/587095>

Tansuğ, S. (1995). Türk Resminde Yeni Dönem, (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tansuğ, S. (2004). Resim Sanatının Tarihi, (5.Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tansuğ, S. (2008). Çağdaş Türk Sanatı, (8.Basım). İstanbul: Remzi Kitapevi.

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

Toptaş, R. (2017). “Türkiye’de Pop Sanat ve Resim”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (51), 433-444 Erişim Tarihi: 02.07.2019 [http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt10/sayi51\\_pdf/3sanattarihi\\_arkeoloji\\_cografya/toptas\\_rahsan.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt10/sayi51_pdf/3sanattarihi_arkeoloji_cografya/toptas_rahsan.pdf)

Turani, A. (1997). Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Turani, A. (2007). Dünya Sanat Tarihi, (13. Basım). İstanbul: Remzi Kitapevi

Turani, Adnan, (2003). Sanat Terimleri Sözlüğü, (9. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Yaman, Z. Y. (Ed.). (1997). Sanat Defteri. Ankara: Vakıf Bank Genel Müdürlüğü Kültür ve Sanat Birimi Müdürlüğü Yayını

Yıldızı İlden, S. ve İlden, S. (2016). “Doğu Düşün Dünyasının Sanatsal Yaratı Sürecinde Kendiliğindenlik [Bildiri]. V. International Turkic Art History and Folklore Congress/ Art Activities, 13-16 Nisan 2016, Komrat/Moldova

[https://www.academia.edu/36562558/DO%C4%9EU\\_D%C3%9C%C5%9E%C3%9CN\\_D%C3%9CNYASININ\\_SANATSAL\\_YARATI\\_S%C3%9CREC%C4%B0NDE\\_KEND%C4%B0L%C4%B0%C4%9E%C4%B0NDENL%C4%B0K.pdf](https://www.academia.edu/36562558/DO%C4%9EU_D%C3%9C%C5%9E%C3%9CN_D%C3%9CNYASININ_SANATSAL_YARATI_S%C3%9CREC%C4%B0NDE_KEND%C4%B0L%C4%B0%C4%9E%C4%B0NDENL%C4%B0K.pdf) Erişim Tarihi: 29.03.2020

Yılmaz, A. N. (2005). 1980 *Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, A. N. (2015). 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset, (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.

Yılmaz, N. A. (2014). 1980’li Yıllarda Türkiye’de Sanat ve Siyaset İlişkisi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

Yılmaz, N. T. (2009). Türkiye’de Soyut Sanatın Gelişimi İçerisinde Burhan Uygur’un Yeri (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

**ÖZGEÇMİŞ**

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	İlknur EMİR
Doğum Yeri ve Tarihi	Bayburt, 1994
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı.
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
<b>Sanatsal Faaliyetler / Karma Sergiler</b>	
<p>Uluslararası Sanat ve Terapi Online Sergi, 2020</p> <p>II.Uluslararası Online Sergi, “Sanat Sınırları Sevmez” 2020</p> <p>OAP 2020 Uluslararası Multidisipliner Online Sanat Sergisi, 2020</p> <p>Portfolyou Online Karma sergisi, 2020</p> <p>Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi “Mezuniyet Sergisi” 2018</p> <p>Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi “Yıl Sonu Karma Resim Sergisi” 2017</p> <p>Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi “Yıl Sonu Karma Resim Sergisi” 2016</p> <p>II.Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu kapsamında düzenlenen Karma Resim Sergisi. 2017</p> <p>Uluslararası Eğitim Araştırmaları Kongresi Karma Resim Sergisi. 2015</p> <p>I.Uluslararası Felsefe, Eğitim ve Bilim Tarihi Sempozyumu kapsamında düzenlenen Karma Resim Sergisi 2015</p>	

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi “Öğrenci Karma Resim Sergisi” 2015

**İletişim**

e-posta Adresi

emirilknur15@gmail.com

