T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

# 1950 SONRASI TÜRK RESMİNDE SOYUT YÖNELİM VE SEMBOLİZM

MUHAMMED ALİ ÖZER

1188264106

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Ö. GÖKHAN TEMİZEL

EDİRNE 2023

**Tezin Adı:** 1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Yönelim ve Sembolizm

**Hazırlayan:** Muhammed Ali ÖZER

## ÖZET

Bu çalışma, Türk resim sanatının oluşum evrelerinin, İslamiyet Öncesi ve Cumhuriyet öncesi Türk Devletlerinde nasıl bir yol izlediğini aktarmaktadır. Gündelik kullanılan eşyalar, kadınların kullandıkları tokalar ve yazmalar, savaş stratejileri, silahlar, ilmek ilmek işlenen halılar tarih boyunca sanatımızın bir parçası olagelmiştir. Bu saydığımız unsurları resim sanatımızın simgeleri kabul etmek mümkündür. Türk toplumu, yaşanan savaşların neticesinde Avrupa ülkelerine karşı güçsüz kalmış; Osmanlı'nın Fatih dönemine tekabül eden tarihi başlangıç saydığımızda, Batı'nın sanat anlayışı ile tanışmıştır. Asker ressamların Avrupa eğitimlerinden sonra yurdumuza getirdikleri teknik ve batı resim anlayışı, bazı sanat grupları tarafından kabul görmüş ve bazı gruplar tarafından da geleneği bozduğu düşüncesi ile reddedilmiştir. Devlet akademileri desteği ile Cumhuriyet dönemi ve özellikle 1950 yıllarından sonra soyutlama eğilimleri görülmüştür. Çalışmamızda, Batılılaşma ve soyut yönelim sürecinin geleneğimizden kopmadan yöresel ve ulusal bilincimiz çerçevesinde ilerleyişini kapsayan eserler üzerinde durulmuştur.

**Anahtar kelimeler:** Soyut, İmge, sembol, Türk resmi

**Name of Thesis:** Abstract Origination and Symbolism in Turkish Painting After 1950

**Prepared by:** Muhammed Ali ÖZER

## ABSTRACT

This study conveys the formation stages of Turkish painting art, and what kind of path it followed in the pre-Islamic and pre-Republican Turkic States. Every day used items, hairgrip, hand-painted kerchief used by women, war strategies, weapons, and carpets embroidered with loops have been a part of our art throughout history. We can say that the elements we counted are the symbols of our art of painting. As a result of the wars and defeats, Turkish society became powerless against European countries and met with the art understanding of the West, which we will count as the beginning, during the Fatih period of the Ottoman Empire. The technique and understanding of and western painting that the military painters brought to our country after their education in Europe were accepted by some art groups and rejected by some others with the idea that it harmed the tradition. With the support of state academies, abstraction tendencies were formed in the Republican period and especially after the 1950s. Our study focused on the works which show that the process of Westernization and abstract orientation is carried out within the framework of our local and national consciousness without breaking with our tradition.

**Key words:** Abstract, Image, symbol, Turkish painting

# ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasının amacı Türk resim sanatının, İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası dönemlerde sosyo-kültürel hayat ile ne derece ilişki kurduğu ve toplumun sanat anlayışını eserlerine nasıl yansıttığıdır.

Araştırmamda Batı sanat anlayışının, Türk resim ve minyatür sanatıyla kurulan teması görsel örnekler ile ifade edilmiştir. Cumhuriyet dönemindeki Yerel ve Ulusal kimlik arayışları, 1950'li yıllarda asker ressamların Avrupa'da sanat eğitimleri aldıktan sonra ülkemizde yaygınlaşan "Soyut Yönelim" ve geleneksel kültürümüzün korunması çerçevesi esas alınarak incelenmiştir.

Yapmış olduğum tez çalışmasında deneyimi, sabrı, bilimsel bilgi aktarımıyla zaman ayırarak desteğini esirgemeyen danışmanım, Sn. Dr. Ömer Gökhan Temizel'e teşekkür ederim.

# İÇİNDEKİLER

**ÖZET** ……...……i
**ABSTRACT**…….ii
**ÖN SÖZ** ...……...……iii
**İÇİNDEKİLER** ……..……...iv
**ŞEKİLLER LİSTESİ** ……..……..vi
**1. GİRİŞ** ..……1
1.1. Çalışmanın Amacı …….2
1.2. Çalışmanın Önemi ...……..2
1.3. Sınırlılıklar ……..…….3
1.4. Araştırma Yöntemleri ……...3
**2. İSLAM ÖNCESİ TÜRK SANATINA GENEL BİR BAKIŞ** …….……3
2.1. İslamiyet Öncesi Türk Sanatı ve Sembollerin Kullanım Alanları İçerisinde Sosyokültürel Hayattaki Yeri ……...4
2.2. Hun Dönemi ……...8
2.3. Göktürk Dönemi ……..……...……..9
2.3.1. Göktürk Döneminde Anıt Örnekleri ……..11
2.4. Uygur Dönemi ……..13
2.5. Büyük Selçuklu Dönemi ……..15
2.6. Osmanlı Dönemi ……..…17
2.6.1. Fatih Sultan Mehmet Dönemi ……...17
2.6.2. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi …….19
2.6.3. III. Murad Dönemi …….20
2.6.4. Lale Devri ……..21
2.7. İslamiyet Sonrası Resim ……...25
**3. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN BATI RESİM SANATIYLA İLİŞKİLERİ** ….26
3.1. Batılılaşma Süreci …….26
3.2. Asker Ressamlar ……...28
3.3. Avrupa'ya Giden Türk Ressamlar ……31
3.4. Sanayi-i Nefise Mektebinin Kuruluşu ……..35
3.5. Çallı Kuşağı (1914) ……..39

3.5.1. Galatasaray Sergileri ……..43
3.6. Müstakil Ressamlar Birliği ……..…..49
3.7. D Grubu ……52
3.8. Türk Resminde Yerel ve Ulusallık ……...52
**4. 1950 SONRASI TÜRK RESMİNDE SOYUT ve SEMBOLİK ARAYIŞLAR** 59
**5. KENDİ RESİMLERİMDEN ÖRNEKLER** ……....95
**6. SONUÇ……**……..……...…..…..…103
**KAYNAKÇA** ……..…….106
**7. EKLER**……...…113

# ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Kül Tigin Anıtı .....11

Şekil 2. Bilge Kağan Anıtı .....11

Şekil 3. Bilge Kağan Anıtı Replikası .....11

Şekil 4. Tonyukuk Anıtı.....12

Şekil 5. Tonyukuk Anıtı.....12

Şekil 6. İnsan Tasvirli Balballar.....13

Şekil 7. "Fatih Sultan Mehmet Portresi", Sinan Bey .....17

Şekil 8. "Fatih Sultan Mehmet Portresi", Gentile Bellini……..……..18

Şekil 9. "Nis Limanı", Süleymanname .....19

Şekil 10. "II. Mehmet Portresi", Nakkaş Osman .....20

Şekil 11. "II. Selim Portresi", Nakkaş Osman .....21

Şekil 12. "F. Acem çengisi Maverdi Kolbaşı" Levni .....22

Şekil 13. Sarhoş, "Levni".....23

Şekil 14. Balık Tutan Adam *"*Cevat Dereli" .....32

Şekil 15. Teyyareciler "Albert Moreau" .....33

Şekil 16. Teyyareciler "Nurullah Berk".....33

Şekil 17. "Mekkare Erleri" Zeki Kocamemi.....34

Şekil 18. Halil Paşa'dan padişah portreleri.....36

Şekil 19. Natürmort "Halil Paşa".....36

Şekil 20. "Yelkenliler" Halil Paşa .....37

Şekil 21. "Manzara" Sami Yetik.....37

Şekil 22. "Köprülü Peyzaj" Hikmet Onat .....38

Şekil 23. "Oturan Kadın" Hikmet Onat……...39

Şekil 24. "*Taş Kırıcılar*" Mehmet Ruhi Arel.....42

Şekil 25. “Luhusa” Mehmet Ruhi Arel.....43

Şekil 26. “Marsilya’dan Manzara” Halil Paşa.....44

Şekil 27. “Eşinin Portresi” Halil Paşa.....44

Şekil 28. “Han Avlusu” Halil Paşa.....45

Şekil 29. “Otoportre” Hoca Ali Rıza.....45

Şekil 30. ”Manzara” Hoca Ali Rıza.....46

Şekil 31. Boğazdan Görüntü Hoca Ali Rıza.....46

Şekil 32. “Lütfiye İzzet’in Portresi” İbrahim Çallı.....47

Şekil 33. “Mevleviler”, İbrahim Çallı.....47

Şekil 34. “Oturan Kadın” İbrahim Çallı.....48

Şekil 35. “Natürmort”. İbrahim Çallı.....48

Şekil 36. “Dükkân Dükkân” Malik Aksel.....51

Şekil 37. “Nargile İçen Adam” Nurullah Berk.....53

Şekil 38. “Ana Toprak” Cemal Tollu.....54

Şekil 39. “Ankara Keçileri” Cemal Tollu.....54

Şekil 40. “Köylü Kadın (Tren, Yataklı-Vagon)” Bedri Rahmi Eyüboğlu.....55

Şekil 41. “Cami Şadırvanı” Turgut Zaim.....57

Şekil 42. “Orta Oyunu” Turgut Zaim .....57

Şekil 43. “Sarı Saz Aşık Veysel” Bedri Rahmi Eyüboğlu.....60

Şekil 44. “Soyut Kompozisyon” Abidin Elderoğlu.....61

Şekil 45. “Su” Abidin Elderoğlu.....61

Şekil 46. “Mavi Deniz” Devrim Erbil.....62

Şekil 47. “Kalkan Ağacı” Devrim Erbil .....63

Şekil 48. “Kompozisyon” Şemsi Arel.....64

Şekil 49. “Kompozisyon” Şemsi Arel.....64

Şekil 50. “Figüratif Kompozisyon”, Mehmet Güleryüz .....66

Şekil 51. "Eller" Neşe Erdok .....67

Şekil 52. "Ayakkabı Boyacısı” Neşe Erdok.....67

Şekil 53. “The Glory of the Kings” (New-York) Erol Akyavaş.....68

Şekil 54. Yaralı Asker, Bedri Baykam …….....69

Şekil 55. “Israr” Ayşe Erkmen.....70

Şekil 56. “Israr” Ayşe Erkmen.....70

Şekil 57. “O, Kadın”, Ergin İnan .....71

Şekil 58. “Berlin Mektubu”, Ergin İnan .....71

Şekil 59. “Montaj 4” Altan Gürman .....72

Şekil 60. “Kolâj” Altan Gürman.....73

Şekil 61. “Karbon”Altan Gürman.....73

Şekil 62. “Kolâj”, (2 adet) Altan Gürman.....74

Şekil 63. “Anne ve Çocukları” Bedri Rahmi Eyüboğlu .....75

Şekil 64. “Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin” Bedri Rahmi Eyüboğlu ….....75

Şekil 65. “Âşık Veysel” Bedri Rahmi Eyüboğlu.....76

Şekil 66. “Çiçek” Abidin Dino .....76

Şekil 67. “Soyut Kompozisyon” Adnan Turani.....77

Şekil 68. “Üniversite” Adan Turani.....78

Şekil 69. “*Yeşil Üzerine Konuşma II*” Adnan Turani .....79

Şekil 70. *“Kompozisyon”* Adnan Turani ……80

Şekil 71. “*Kız Portresi”* Adnan Turani.....80

Şekil 72. “Ayaz’ın Annesi” Mustafa Ayaz.....81

Şekil 73. “İsimsiz” Mustafa Ayaz,.....83

Şekil 74. “Soyut Kompozisyon” Adnan Turani.....83

Şekil 75. “Desen” Mustafa Ayaz .....85

Şekil 76. “Desen” Mustafa Ayaz .....85

Şekil 77. “Desen” Mustafa Ayaz .....86

Şekil 78. Mustafa Ayaz’ın Not Defterinden Sayfalar ……..…….…..86

Şekil 79. “Hüsnü Hat” Adnan Çoker ……..…87

Şekil 80. “Minareler” Adnan Çoker …….…..…88

Şekil 81. “Hamak”, Adnan Çoker ……..…..……89

Şekil 82. “Soyut Mudanya” Adnan Çoker …….…...…….….89

Şekil 83. “Kompozisyon" Adnan Çoker …….…….…..…89

Şekil 84. “Mavi Kompozisyon” Adnan Çoker …….……...…89

Şekil 85. “Velasquez’e Saygı” Adnan Çoker …….……..…...90

Şekil 86. “İşgal” Devabil Kara …….……..….91

Şekil 87. “Kırmızı Alanda Kazı” Devabil Kara ……..……..….....92

Şekil 88. “Karşıt Açıl” Devabil Kara …….……..…..….92

Şekil 89. “Peyzaj” Fethi Arda …….……..…..….93

Şekil 90. Yoğurtçu Sabri Berkel …….…….…..….94

Şekil 91. “Çamaşırlar” Fethi Arda …….…….....94

Şekil 92: “Gecekondular” Fethi Arda .....95

Şekil 93: “İsimsiz” Muhammed Ali Özer ……...……..…...…...…96

Şekil 94: “Kafalar” Muhammed Ali Özer …….……..…..…..97

Şekil 95: “Şehir Yığını” Muhammed Ali Özer ……..…...…97

Şekil 96: “Şehir Yığını” Muhammed Ali Özer.....98

Şekil 97:“İsimsiz” Muhammed Ali Özer.....98

Şekil 98: “İsimsiz” Muhammed Ali Özer.....99

Şekil 99: “Şehir Yığını” Muhammed Ali Özer .....99

Şekil 100: “Şehir Yığını” Muhammed Ali Özer .....100

Şekil 101: “Şehir Yığını” Muhammed Ali Özer .....100

Şekil 102: “İsimsiz” Muhammed Ali Özer .....101

Şekil 103: “İsimsiz” Muhammed Ali Özer .....101

Şekil 104: “İsimsiz” Muhammed Ali Özer .....102

Şekil 105: “İsimsiz” Muhammed Ali Özer .....102

Şekil 106: Askerler, Ruhi Arel .....113

Şekil 107: Lehim, Ahmet Ziya Akbulut .....113

Şekil 108: Otoportreler, Şeker Ahmet Paşa .....113

Şekil 109: Natürmort, Süleyman Seyyid .....114

Şekil 110: “Sümbül Efendi Tekkesi”, Üsküdarlı Osman.....114

Şekil 111: "Ruins of Baalbeck" Servili Ahmet Emin .....114

Şekil 112: “Arap” Ali Sami Boyar .....115

Şekil 113: “Banknotlar” Ali Sami Boyer.....115

Şekil 114: “Deniz” Sami Yetik.....116

Şekil 115: “Çalışkan Robot” Özdemir Altan.....116

Şekil 116: “Soyut Desen” Burhan Doğançay .....116

Şekil 117: “Kompozisyon” Erol Akyavaş .....117

Şekil 118: “Vav”, Erol Akyavaş .....117

Şekil 119: “Soyut Çiçek” Abidin Dino .....118

Şekil 120: “Şükran” Güngör İplikçi.....118

# 1. GİRİŞ

Bir toplumu incelemek için onun kültürüne, coğrafi konumuna, sanat anlayışına ve sanatını işlerken kullandığı materyalleri de göz önünde bulundurmak gerekir. Özellikle İslamiyet öncesinde yaşayan Türk toplumlarının belirli bir tarih içerisine ve kalıplara sığdırmanın doğru olmadığı düşünülür. Bazı toplumların İslamiyet'i kabul ettiği bazı toplumların ise kabul etmeyip kendi inanışlarına göre sanat faaliyetleri yaptıkları düşünülürse, sanata yansıttıkları simgeler, üsluplar ve manevi konular da farklılık gösterecektir (Kök, 2009: S.14 s.33).

Orta Asya'nın zor koşullarında birbirinden farklı toplulukların yaşadığı bilinmektedir. İklim şartlarını göz önünde bulundurarak söyleyebiliriz ki her Türk topluluğu tarihe, göç ederek tanıklık etmemiştir. Orta Asya'nın Güney taraflarında sulak alanların bulunması nedeni ile medeniyetlerini kalıcı ve düzenli bir hale getirdikleri görülmüştür. Fakat Kuzey kısmında hayat süren topluluklara bakıldığında soğuk iklim şartlarından ve susuzluğun doğurduğu bitki örtüsünün yetersiz kalması nedeninden hayvancılık yapamayan halk mecburen göç etmeye yönelmiştir. Çünkü hayvancılığın tarımda, barınmada, savaşlarda çok önemli bir unsur olduğu düşünülmektedir. Göç sırasında, savaş sahneleri, uğradıkları toplumların kültürel eşyalarından -silah süslemelerine kadar- tarım alanlarına, yemek ve barınak ihtiyaçlarına değin görsel bir dil ile Türk minyatür sanatına yansıtılmıştır (Diyarbekirli, 1972: 2).

Göçebe Türk toplumlarının farklı coğrafyalar ve medeniyetlerde olmalarına rağmen birbirlerine fazlasıyla benzeyen kültür yansımaları olmuş ve bu benzerlik sanat eserlerine de yansımıştır. Keçe, deri, kürk, işlemeli örtüler, çizmeler, kıyafetler, tokalar ve kemerler eserlerde vurgulanan ve günlük hayatta da kullanılan değerli objeler arasındadır (Esin, 2002: 727).

### 1.1. Çalışmanın Amacı

Kültürel bir olguyu anlamak, empati ile uygun metot ve tekniklerin kullanılmasını zorunlu kılar. Örneğin bir kültür unsurunu tarih, antropoloji, halk bilimi, sosyoloji vd. bilim dallarından sadece birini esas alarak, yeterince anlaşılır şekilde ifade edemeyiz. Çünkü kültür unsurları tarihi süreç ile sosyal-fiziki ortam içinde oluşurlar; değişirler ve bu süreçte onu etkileyen faktörler her zaman birden fazla olur. Bu araştırmanın temel amacı Türklerin varlık gösterdiği coğrafyalarda bıraktıkları simgesel ifadelerin Türk resmindeki etkilerini irdeleyerek bilim ve sanat dünyasına sunmaktır. Ayrıca Türk dünyasındaki pek çok argümanın kültür malzemeleri üzerinde kullanılan simgesel anlatım biçimi olarak Türk sanatının estetik tarihinde önem arz ettiğini söylemek mümkündür.

### 1.2. Çalışmanın Önemi

Günümüz toplumlarının birçoğunun geleneksel sanatlarından beslenerek, onları çağdaş anlamda yorumlamaya ve sonuçlara ulaşma çabası gösterdikleri bilinmektedir. Yaşayış şekilleri, sosyal şartları bir toplumun inançtan sanata her türlü kültürel değerine etkide bulunur. Bunu Türk resim sanatının gelişim sürecinde de gözlemleyebiliriz. Orta Asya'da göçebe bir kültür anlayışıyla yaşamını sürdürmeye çalışan Türk toplumları, aynı zamanda savaşçı özellikleriyle de bilinmektedir. Bu koşulları göz önüne aldığımızda inançlarının getirilerini yaşam tarzlarına derinlemesine oturtamamışlardır. Ayrıca, halk sanatlarındaki bir takım plastik öğelerin çağdaş sanatlarla örtüşmesi, tesadüf olmaktan, yüzeysel benzeşmekten öte Türklerin ve diğer doğu halklarının estetik ve felsefi dünya görüşünün temelinde duran kriterler ile modern sanat kuramcılarının fikirlerinin aynı yöne çıkmasının sonucu olarak düşünülebilir. 1950'li yıllarda ülkeye giren birçok yabancı sanat kitapları ve dergiler ve yurt dışına gidip dönen bazı sanatçılar sayesinde soyut sanat, Türk ressamlarının da ilgi odağı haline gelmiştir. Kimi sanatçılar yerel ve ulusal geleneklerin doku ve biçim kalıplarını kullanmaktan yana olurken, kimileri de bu yaklaşımın Türk resmini taklit ve kısır döngü içerisine sokacağı kanısındadır.

### 1.3. Sınırlılıklar

İslamiyet dönemi din ve sanat ilişkisi ele alınmış; çeşitli süsleme sanatları hakkında bilgiler verilmiştir. 1950 sonrası Türk inanç sistemini yansıtan imge ve semboller esas alınarak bu dönemde yer alan sanatçılar olarak, Adan Turani, Bedri Baykam, Abidin Dino, Devabil Kara, Mustafa Ayaz, Altan Gürman ve Fethi Arda ile sınırlı tutulmuştur.

### 1.4. Araştırma Yöntemleri

İzlenilecek yöntemi belirlenen araştırmanın evreni, örneklemi, veri toplama, kaynak analizi, karşılaştırmalara dayalıdır. Sınırlılıklar belirlenirken bu alanda yapılmış tezler, kitap, dergi, katalog, web sayfaları incelenecektir. İlgili kaynakların tespitinde ve bu kaynaklara ulaşmada kitaplar, katalog ve dergilerde literatür taraması yapılarak nitel araştırma yöntemi izlenecek ve sistemli bir şekilde veriler düzenlenecektir.

## 2. İSLAM ÖNCESİ TÜRK SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

Göçebe bir toplum olan Türkler, İslam öncesi erken dönemlerinde süslemeye başlıca önem vermiştir. Bununla beraber Anadolu'ya aktarılan halı dokumacılığı, zorunlu ekonomileri ve sosyal ilişkileri nedeniyle ayrı bir önem kazanmıştır. Bu dönemde özellikle göçebe toplumlar içinde fazla yer bulamayan figür, Anadolu'nun erken dönemlerinde sıkça görülmeye başlamıştır. Fakat figürlere duyulan bu ilgi 14. yüzyıldan itibaren etkisini kaybetmiştir. Türklerin kalabalık kabile topluluklarıyla hem göçebe hem de kent deneyimli büyük gruplar halinde Anadolu'ya yerleşmeleri ve bu özellikleri sayesinde sanat alanında evrensel çapta bir kültür değişimi içinde dinamik bir sentez olgusu başlattığını söylemek mümkündür. İslamiyet Öncesi Türk Tarihi'nde sanatı etkileyen unsurların başında dini inançlar, coğrafi konum, yaşam tarzı, kültür gibi etmenler rol oynamıştır. Aynı zamanda Türkler çevrelerindeki milletlerin de sanatını ve kültürünü etkilemişlerdir.

Barınma, motifli kıyafetler, kullanılan günlük eşyalar, işlemeli tokalar ve silahlar Türk Sanatının icra edildiğinden bu yana medeniyetin temellerini atmakta büyük etken olmuştur (Tansuğ, 1995: s. 16, 18).

## 2.1. İslamiyet Öncesi Türk Sanatı ve Sembollerin Kullanım Alanları İçerisinde Sosyokültürel Hayattaki Yeri

Türklerin resim ve minyatür sanatı anlayışının Orta Asya tarihine kadar uzandığı bilinmektedir. 19. yüzyıldan itibaren arkeolog sanat tarihçileri tarafından yapılan kazı çalışmaları ve araştırmaları sonucu kesin olarak bu sanatın bulgularının Orta Asya'ya ait olduğu gerçeğini ortaya konmuştur. Araştırmalar, bulunan Türk resim ve minyatür örneklerinin VIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar uzanan bir zaman dilimine yayıldığını ifade etmektedir. İslamiyet'ten önce Orta Asya'da Uygurların geliştirip ilerledikleri minyatür ve resim sanatı, İslamiyet'in kabulünden sonra çeşitli yollarla Anadolu'ya taşınmıştır. İslam dünyasının bu dönemlerdeki büyük ve güçlü hâkimiyetleri sayesinde Selçuklu Türkleri, Uygur nakkaşlarına sahip çıkmış ve Selçuklu Çivril'e ortaya çıkarmıştır. Resim ve minyatürler Anadolu Selçukluları zamanında da devam etmiştir. Fakat bu devre ait minyatürlü yazma eserler günümüze kadar çok fazla örnekle taşınamamıştır. Yazmalar içerisinde bulunan minyatürler, bitki ve bitki türlerini, madeni ilaçları, zehirli hayvan sokmalarının tedavilerini vb. konuları kapsamaktadır. Bitki resimleri kendi doğal ortamları içerisinde çekirge, kuşlar ve çeşitli hayvanlarla birlikte tasvir edilmiştir. İnsan figürlerinin bulunduğu minyatürlerde ise figürler yatay çizgi üzerine yerleştirilmiş; mekân kaygısı yaşanmamıştır (Elmas, 2000: s. 3-5).

Sezer Tansuğ'a göre;

> *Türk sanatı'nın başlangıçları Orta Asya ve Uzakdoğu tarihinin derinliklerindendir. Bu etnik kökenli başlangıcın sanatsal değeri özellikle toka ve silah süslemeciliğine yönelik savaşçı kabile sanatlarıyla eş bir düzeyde ele alınabilir. Bu konu ilk kez gereken önemi kazanarak Alman Gotik sanatına öncülük eden Savaşçı Cermen kabilelerinin karmaşık nitelikte süsleyici eğilimlerine dikkat çekilmek suretiyle W. Worringer tarafından yoğun bir içerik çözümlemesi ile ele alınmıştır* (Tansuğ, S. 1996: s.16).

Orta Asya'nın iklim şartlarının kurak ve sert olmasının sebebi denizden uzak olması olarak bilinir. Arkeoloji araştırmalarının neticesinde eski şehir hayatına dair, kayalarda yapılan görsel bulgulara ve bazı kalıntılara rastlansa da dönemin zor iklim şartı ve acımasız savaşları sonucu birçok kültür mirası somut kalıntılar dışında kalmıştır. Göçebe bir hayatın sürülmesi, yaşamın devamı için hayvan yetiştirme, evcilleştirme, beslenme gibi ihtiyaçlar, dönem toplumuna iyi bir tecrübe kazandırmıştır. Bu rutinleri sanat yönüyle kültürlerine yansıtmışlardır (Diyarbekirli, 1972, s.32-33).

Uygurlar tarafından geliştirildiği bilinse de görülen ilk resim örnekleri Göktürk dönemi kurganlarından çıkarılmıştır. Bu kurganlarda av sahneleri, mezarların üzerine yapılmış; evler ve ölü figür resimleri bulunmuştur (Şerbetçi, 2008: s. 8-9).

Günümüze kadar ulaşmış semboller her ne kadar yaygın olarak kültürümüzde kullanılmış olsa da İslam öncesi tarihlerden bugüne ulaşması hem doğan zorluğu hem de sırasız şekilde ortaya çıkışı engelleyememiştir. Gerek Hun çağından bu yana anlatılan Türk mitolojilerinde gerek VIII. yüzyılda Bilge Vezir Tonyukuk'un yazılarında dönemlerinin resim, heykel veya yapılar üreten sanatçıları hakkında kaynaklara pek rastlanmamıştır. Az da olsa örnekler yüzyıllar sonra ortaya çıkmıştır. Örneğin 15. yüzyılda dönemin önemli tarihçilerinden Âşık Paşazâde'nin yazdığı basit anonim öykülerinden oluşan eserinde tanıklık ettiği dönemden ve sosyal kültürel hayatından söz etmiştir. Fakat 16. yüzyılda Osmanlı entelektüellerinden biri olan Mustafa Ali Hoca Sadeddin'in hazırladığı daha iyi bir örnek Menakıb-ı

Hünerveran 1986'da ortaya çıkmıştır. İslam resim sanatının kaynaklarından söz eden neredeyse çoğu yayınlarda bu büyük sanatı oluşturan en önemli etkenlerden birisi olarak yer aldığını söylemek mümkündür. Zamanla iç içe girerek olağanüstü bir uygarlık sentezi oluşturacak Türk ve İslam kültürünün yakınlaşmaları, etkileşime başlamaları Halife Ömer döneminin (634-644) başlarında Arapların Arap yarımadasından çıkıp Horasan'a gelmeleriyle başlamıştır (Başkan, 2014: s. 7-12).

Birçok medeniyetlerle tanışan Türkler coğrafi, sosyal ve ekonomik değişmelere uğramış olmasına rağmen kültürel zenginlikleri kaybolmadan varlığını sürdürmeyi başarabilmiştir. Göç ettikleri corafyalara dini inançlarını, sanatlarını, düşünce tarzlarını da taşımışlardır. Günümüzde yapılan araştırmalarda hâlâ bizlere bıraktıkları kültürün resimleri, işaretleri ve geleceğe doğru bıraktıkları şifreli sanat eserlerine rastlanmaktadır (Demir, 2009: 5- 9).

İlk olarak kaya resimlerinde karşılaşılan, günümüz sanatçıları tarafından da hâlâ eserlerde yer verilen imgelerden biri de *şaman davulu*dur. Tahta bir kasnak üzerine deri giydirilerek yapılmaktadır. Bu davul üzerinde at, ağaç, göğe yükselen merdiven gibi sembollerin resmedildiği ve kendinden sonraki "Hun" döneminde de kullanıldığı bilinmektedir (Artun, 2007).

Tarih öncesinden günümüze kadar büyük bir önem arz eden "Simge Kavramı" günümüze kadar ula tığını söyleyebiliriz. Türklerde simge, kaya resimleri, hayvanlar, damgalar, halı, ağaç, kilim, süs ve süs eşyaları, çömlekler, mezar taşları, mimari yapı, silahlar, zırh, giyim ve bz. birçok kullanım alanında karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Günümüz sanat dünyasında dijital medya ürünlerinde de kullanılan simgeler marka görselleri, logo gibi sembolik ifadeler grafik sanatında yerini almıştır. Şamanları Türk inanç sistemimize göre incelediğimizde belli başlı sembolik objeler vazgeçilmez inceleme unsurlarıdır. Örneğin bir şamanın kullandığı tokmak onun kamçısıdır. Ve biraz daha detaya inildiğinde bu davulun üzerinde yeraltı dünyasının lideri vardır ver bu yılan görseli ile tasvir edilir. Yani kaba taslak olarak ayin olarak kabul gören şaman

kültüründe sadece bir şaman davulunda bile eşsiz görsel mesaj ve sembolik ifadeler vardır. (Muradova, 2021: s.27-29)

Temizel'e göre (2006);

> *"Yapılan araştırmalar, insanların tesadüfen ortak semboller kullandıkları hakkında çok az bilgiler vermemektedirler. Damgaları bir zihniyet dünyasının ürünleri olarak algılayıp yorumlamak inceleme için daha uygun olabilir. Çünkü, insanlar ortak semboller kullansa da onlara verdikleri anlamlar farklı olmaktadır*" (Temizel, 2006: s.22.).

Türklerde göksel retorik haline gelmiş semboller, farklı ailelerin kökü gibi görülmekte ve aynı zamanda bunlara kök, ruh, aile anlamına gelen, Türkçede töz, oğuş, veya kut gibi isimler verilmektedir. Dört element olarak adlandırılan hava, ateş, su ve toprağın Türk kozmolojisinde de kendi içinde benzer, farklı formlarda simgele ile ifade edildiği bilinmektedir. (Esin, 2001: s. 25 ).

Bir kültür ve o kültüre ait olan toplum, sanat anlayışının sürekliliğini ve diğer toplum sanatlarından ayrılabilmesi için sembol ve simgelere tartışılmaz ihtiyacı vardır. Daha sonraki yıllarda ise bu ihtiyaç süslemeye motiflere ve Türk sanatının içinde ahenk içeren minyatürlere kadar ilerlediğini söyleyebiliriz. Zamanla kullanım alanları çoğalmış, estetik anlayışlarına göre kıyafetlerinde, çanak çömleklerde, çadırlarında ve bedenlerine yakma kınalar ile simgeler işledikleri bilinmektedir. (İnci , B., & Dermen, Ç. 2020: s.13)

## 2.1.Hun Dönemi

Hunların büyük bir çoğunluğu IV. ve V. yüzyıllarda Budizm'i kabul etmiştir. Çin'in batısı ve Hindistan bölgelerinden gelen Budist sanatına kendi sanat anlayışlarını katarak "Erken Budist Sanatı" akımını oluşturmuşlardır. Bu hususta en eski eserlerden biri olarak Çin Halk Cumhuriyeti'nin *Tun-huang* şehrinde bulunan yüzlerce fresk, heykel ve Uygur yazmaları olan "Mo-Kao Mağaraları"ndan söz etmek mümkündür (Baykuzu, 2007 s.193-194).

Hunlar çeşitli milletlerin bir araya gelmesiyle oluşan Orta Asya kökenli bir halktır. Yazılı bir uygarlık olmasından dolayı bu halk ortak bir isme (Hunlar) sahiptir. Tarih boyunca Türkler sosyo-ekonomik açıdan hayvancılıkla uğraşmıştır. Bununla beraber bozkırın zor koşulları sanata, barınmaya, beslenmeye, süslemeli kıyafetler gibi alışkanlıklara yön vermiştir. Hayvancılık ve avcılıkla iç içe olmaları kemik, deri, yün gibi malzemelere çabuk ulaşma imkânı sunmuştur. Eyer, ok kılıfı, çizme gibi ihtiyaçların giderilmesi kolay olmuş ve sanatlarına da yansımıştır. Hunlar, av için topluca hareket ettiklerinden ötürü hem avlanıp hem de savaş sanatlarını geliştirmiş; savunmalarını aktif tutabilmişlerdir. Aynı zamanda hayvancılık da yapmaları deri, yün, kemik gibi doğal imkânlarını sanata ve günlük hayatlarına kolayca kazandırmalarına yarar sağlamıştır. Kıyafetleri, çadır, eyer ve kilim gibi süslemeleri de önemli örneklerdendir (Çıvgın, İ., & Yardımcı, R. 2007 s. 2-8).

Hun sanatı M.Ö. 244-M.S. 216 tarihlerindeki kaydedilen sanat eserlerini kapsar. Bu milletin sanatından söz edilirken akla madeni oymalar, dokumalar, kilimler gelmektedir. Çadırlar, kurganlar ve beraberinde gelen mimari eserler sonraki Türk mimarisine kaynak olmuştur. Ölüme olan inanışları mezar yapılarının oluşmasına katkı sağlamıştır. Kurganlar, İslam sonrasında anıtsal değer gösteren ve mimari özelliği olan türbelerin oluşumuna katkı sağlamıştır. İlk yazılı kaynakların ise Çin arşivlerinde yer aldığı söylenmektedir (Diyarbekirli, 1972, s.93-95).

Türk toplulukları göçebe hayatlarından dolayı barınak olarak yüzyıllar boyunca çadırları kullanmıştır. Dolayısıyla çadır kültürünü de sanatlarına eklemlemişlerdir. Bazı kazılardan elde edilmiş çadır kalıntıları ve kaya resimlerinde kubbe çatılı çadır

resimlerine rastlanmıştır. Kaya resimlerinde sanatsal bir kaygı güdülmemiştir. Av ve hayvan mücadele sahnelerinin prototipleri görülmüştür. Süvari tasvirleri, savaşan insanlar, maskeli ve kuyrukları düğümlü atlar, kurt, geyik, dağ keçisi gibi sembolik hayvanlar, damgalar ve işaretler de kaya resimlerinin konusu olmuştur (Çoruhlu, 1993, s.120-121).

Hun sanatından bahsederken akla gelen en önemli örneklerden biri *Pazırık Halısı*dır. Türk sanatında Pazırık Halısı, Hun sanatından Osmanlı sanatına hatta günümüzde dahi halı, kilim işlemelerinde en çok söz edilen el işlemesi olagelmiştir (Roux, 2002, s.53).

### 2.3. Göktürk Dönemi

Hunların devamı olarak kabul gören Göktürkler'in, kaynaklara göre Orta Asya'da 6 – 8. yy. arasında imparatorluklarını kurup hüküm sürdüğünden söz edilmiştir. Göktürk dönemi, İslam öncesi Türk sanatı için önemli bir roldedir. Atlı göçebe bozkır kültürü Göktürkler'de de görülür ve bu kültürün Hunlardan miras kaldığı bilinir. Bilge Kağan, Kültigin ve Tonyukuk mezar külliyeleri Göktürk sanatının en bilinen eserlerindendir. Ayrıca geyikli taşlar, taş anıtlar, insan tasvirli dikili taş, balballar dönemin diğer önemli eserleri olarak bilinmektedir (İskenderzâde, 2010: 256-260).

Göktürk dönemi resimlerini incelediğimiz vakit görüyoruz ki Şamanist bir inanca sahiptirler. Bu inancı vurgulayacak fazlaca simgeler kullanmışlardır. Örneğin eserlerde "Kayın Ağacı" çokça kullanılmıştır. Şamanizm'in göstergesi olan çok güçlü bir semboldür. Portrelerinde yüzler kızgın ve gözler de çekiktir. Resimler mezarlara da yansımış ve tarih boyunca hep kutsal sayılmıştır. Mezar taşlarında vefat edenin yaşı, unvanı, kişisel özellikleri ve hayatı konu alınarak resmedilirmiş (Kaya, P. 2022).

Göktürkler'den diğer milletlere nazaran- daha çok yazılı metin, semboller ve mesajları günümüze kadar aktarılabilmiştir. Bunun en büyük nedeni şüphesiz birçok devletin milli bir dili olmadığı halde Göktürkler'in kendilerine ait alfabe oluşturmasıdır. Bununla beraber eğitim programı da oturtulduğunu ve bir hayli eğitim artışı olduğunu söylemek mümkündür (Koçak, 2011, s.12-20).

Göktürk sanatı İslamiyet öncesindeki sanatı yoğun bir şekilde etkileyip geliştirdiği kadar İslamiyet sonrası sanatına da bir o kadar olumlu yansımalar yapmıştır. Ne yazık ki bir dönem Çin baskısı altında yürüttükleri sosyal yaşamları nedeni ile birçok eser halı, kilim dokumaları, çadır sanatı, madeni paralar üzerinde işlenen motifler vd. harap edilerek günümüze kadar ulaşmış eserler ve Çince metinlere rastlanmıştır (Aydemir, B: 2019, s.370-373).

Göktürk resim sanatı, önceki Türk toplumlarında olduğu gibi sanatlarında sosyal olayları yansıtmışlardır. Örneğin elde edilen resimlerde av sahneleri, dini törenler, süvariler ve savaş sahnelerine rastlanmıştır. Bu döneme ait resimler en çok Güney Sibirya, Yakutistan ve Moğolistan bölgelerindeki kaynaklarda kaydedilmiştir (Yıldırım, Ö, 2018).

Gelişen siyasi kimlikleri, toplumun sanat kültürlerinde sınıflandırmaya da yol açmıştır. Sibirya, Altaylar, Moğolistan, Kazakistan ve Kırgızistan bölgeleri Göktürk sanatını benimseyen bölgelerdendir. Orhun ve Yenisey kitabelerinin keşfedilmesi ve yazının büyük incelemeler neticesinde çözümlenebilmesi, Göktürk sanatının ciddi ölçüde tanınıp komşu ülkeler tarafınca beğenilerek etkileyiciliğinin tanınmasına sebep olmuştur. Ayrıca bazı tarih kitaplarında ve Çin kaynaklarında ataları olan Hunların sanatlarının gelişmiş hâli olduğu ama büyük ölçüde de birbirine benzediği söylenmektedir. (sanal 1).

### 2.3.1. Göktürk Dönemindeki Anıt Örnekleri



**Şekil 1:** Kül Tigin Anıtı



**Şekil 2:** Bilge Kağan Anıtı (735)



**Şekil 3:** Bilge Kağan Anıtı Replikası



**Şekil 4:** Tonyukuk Anıtı (720-725)



**Şekil 5:** Tonyukuk Anıtı



**Şekil 6:** İnsan Tasvirli Balballar

## 2.4. Uygur Dönemi

Uygur Türkleri eski Türk resimlerinin temsilcileri olarak bilinmektedir. Uygur döneminden evvel sanat eserlerinin birçoğu yazıtlar, mezarlar gibi taşınamaz eserlerden oluşmaktadır. Uygurlarla beraber sanat, daha kalıcı ve taşınabilir bir hale gelmiştir. 8. ve 9. yüzyıllarda elde edilen kent harabelerinde bulunan Budist ve Maniheist duvar resimleri ve minyatürler Türklerin bilinen en eski resim örneklerindendir (Şencan, 2007, s. 84-91).

Uygurlarla beraber resimlerde figür kullanımı oldukça artmıştır. Bu figürler genellikle rahip, rahibe, adak getiren, müzikçi, soylu hizmetlileri ve dinlerini yansıtan temaları haizdir. Portreler simetrik ve renkleri de canlı işlenmiştir. Bu dönemde figürün de hâkim olduğu resimlerin çok fazla portre denemelerine rastlanmıştır. Uygur dönemi öncesinde resimlerdeki portrelerin karakteristik bir özelliği olmamakla beraber birden fazla figür çiziminde simgeler, renkler, ya da resim altındaki yazı ile birbirinden ayırt edilirken; Uygur döneminde figürler artık kimlik kazanmış ve birbiri ile benzemeleri ortadan kaldırılmıştır. Çiçek dalı, üzüm salkımı gibi motifler de süsleme amacıyla kullanılmıştır (Alsaç , B. & Alsan , Ü. 1993, s. 8-9).

Uygur Türkleri duvar resimlerini tapınaklarda, minyatürleri ise Maniheist kitapların süslemelerinde kullanmışlardır. Minyatürlerde Mani ve Buda'nın yaşamıyla ilgili sahneler bulunmaktadır. Portre özelliği kazanan figürler realist bir üslup hâkimliğine girmiştir. Uygur minyatürleri, Türk-İslam minyatür sanatının kaynağını oluşturmuştur. Uygur sanatına ait eserlerin büyük bir çoğunluğu bugün Berlin Dahlem Müzesi Turfan Odası, Yeni Delhi Müzesi Bezeklik Odası ve Hermitage Müzesi'nde sergilenmektedir (İbrahimgil, M. 2017, s. 147-149).

Uygurlarda bir de duvar freskleri ve minyatürleri vardır. Uygur Türklerinin önemli en eski örneklerindendir. 8. yüzyıllara ait bu eserler incelendiğinde minyatürlerin Mani dininden etkilendiği görülmektedir. Portre resimlerinin ilk örnekleri 750 tarihinde yavaş yavaş duvar resimlerinde görülmüş ve Uygur dönemi ressamları tarafından eserlerde işlenmiştir. Ressamlar arasında geometrik bir üslup yaygınlaşmış ve portrelerde birbirinden ayrılmayacak kadar benzerlik görülmektedir (Yıldız, B. 2011: s.10).

Uygurlular kendinden sonra sanata büyük katkısı olan Selçuklu sanatına ve İslam sanatına resim, fresk ve minyatürleriyle büyük esin kaynağı olmuştur. Uygur sanat üslubunun uzunca bir süre Türklerin resim ve minyatür sanatına ışık tutmasına örnek olarak Mustafa Siyah Kalem'in "Fatih Albümü" 14-15. Yüzyılda resmedilmesine rağmen Uygur dönemi resim üslubu taşıması gösterilebilir (Karpuz, 2021).

Oktay Aslanapa'ya göre;

*"Eski Uygur şehirleri harabelerinde bulunan VIII. ve IX. yüzyıllardan kalma Budist ve Maniheist duvar resimleri ile minyatürler Türk resminin bugüne kadar bilinen en eski örnekleridir. Bunlarda rahipler, vakıf yapanlar, müzisyenler tasvir edilmektedir. Kompozisyon, sıralama halinde ve simetrik bir düzene göredir. Koyu mavi ve kırmızının çok olduğu parlak renkler kullanılmıştır. İnsan yüzüne ferdi bir özellik vermek, yani portre yapmak sanatı ilk defa 750' den sonra Türk duvar resimlerinde başlamıştır. O zamana kadar insan vücudunun diğer kısımları gibi yüz de şemalara göre çiziliyor ve resmin altına adı yazılarak ayırt ediliyordu. Fresklerde, resimlerini yaptırmak isteyen kimseler tasvir ediliyor, böylece çeşitli insan grupları, Hint ve Çin rahipleri, Toharlar, İranlılar görülüyordu. Uygurlar kendilerinden farklı insanlar üzerinde dikkatlerini toplayarak, bunları tiplere ayırdılar ve tabii kendilerini de daha belirli olarak görmeye başladılar. Bu durum onlara portre sanatı*

*yaratmak ve geliştirmek imkanını kazandırdı. Portre benzerliği aynı kıyafet ve duruşta yan yana sıralanmış rahip resimlerinde açıkça bellidir. Uygurlar zamanından kalan minyatürler Maniheist kitaplardan sayfalardır. Bunlar, kısmen dini, kısmen dünyevi sahneleri canlandırırlar. Bunlardan başka büyük resimler, sayfalar ve sancaklar kalmıştır ki bunlar, Mani mabetlerinde saklanır ve ayinlerinde kullanılırdı. Bu Uygur minyatürleri ileride göreceğimiz gibi İslam minyatürünün kaynağı olmuştur."* (Aslanapa, 1989: s.15-21)

## 2.5. Büyük Selçuklu Dönemi

Selçuklular sanat alanında ataları Uygurluların resim sanatından oldukça etkilenmiş, resim ve minyatürlerine bu etkilenmeyi yansıtmışlardır. 12. yüzyılda Bağdat bölgesinde ilk İslam minyatür okulu kurulmuş, ardından Yunan kaynaklı kitaplar Arapçaya çevrilmiştir. Bu gelişme neticesinde bitkibilim, tıp, yazıbilim kitaplarıyla beraber mesnevi ve öyküler gibi eserlerde de minyatür ve resimler yerini almıştır. Bahsedilen örnekler sadece Bağdat'ta değil Konya, Diyarbakır, Musul gibi sanatın yoğun görülen merkezlerinde de kaleme alınmıştır. Selçuklu resim sanatının bilinen en önemli eserlerinden biri *Varaka ile Gülşah*'tır. Mesnevi minyatür sanatını anlatan eser 13. Yüzyılda Konya'da üretilmiştir. Genellikle figürler, mekânlar ve doğa parçaları simgesel bir üslup ile resmedilmiştir (Alsaç , B. & Alsan , Ü. 1993, s.10).

Selçuklu sanatı İslam ülkelerini derinden etkilemiş, oturmuş olan üslubu İslam sanatının gelişiminde kalıcı izler bırakmıştır. Bu dönemde sanatın hükümdarlar, soylu aileler ve dinin hizmetinde olduğu bir bakış açısı oluşturulmuştur. Filozof ve bilim insanlarının ciddi artışta olduğu Selçuklu döneminde dinin baskısı üzerine resim yorumlamaları da farklı boyutlara ulaşmıştır. Sünniliği çok defa yorumlayarak ön plana çıkaran entelektüel Gazali gelenekçi İslam sanatına tasavvuf anlayışını kazandırmıştır. 13. Yüzyıla kadar olan resim ve minyatür sanatı arşivlerinin neredeyse tamamına yakını kaybolmuştur. Günümüze kadar ulaşmış sayısı az örnekler ise Selçuklu sanatçılarına aittir (Deveci, A. s. 95-96).

Önceki dönemlerde olduğu gibi Selçuklu sanatının da İslam öncesi sanat geleneğinden kalma yazma üzeri resim çalışmaları oldukça fazladır. Bu yazmaların dönemine uygun özellikleri vardır. Örneğin, minyatürlerin zeminlerinde kırmızı renk kullanılmıştır. Yazmalarda görülen figürlerin hareketleri oldukça kısıtlıdır ve canlı cansız tüm nesneler ya da mesajlar simgelerle ifade edilmiştir. Selçuklu dönemi Türk İslam sanatı açısından büyük bir önem arz eder (Pakbaz, 1380 s.54-56).

Selçuklu resim sanatını incelerken çini ve seramiklerden de bahsetmemiz gerekir. Çünkü üzerlerinde Selçuklu dönemini, o zamanın halkını ve kültürlerini anlatan önemli resimler mevcuttur. Yani sadece çini süslemeciliği değil aynı zamanda resim yorumlaması kapsamındadır. Bu eserlerde yuvarlak yüzlü yalın figürlerin tezyini ağaç ve çiçekleriyle, semboller ve süslemeciliğiyle birbirine çok benzemektedir. Hatta tüm resimleri sadece tek bir ressamın ürettiği bile düşünülmüştür. Saçları uzun insanlar, sakallı ve yuvarlak hatlara sahiptirler (Sanal: 2).

Uygur fresk ve minyatürlerinin İslâm sanatını, Selçuklu minyatürünü uzun süre etkilediğini görüyoruz. Abbasi Devri, kabartma, minyatür ve seramiklerinde Uygur resminin etkisi açıkça görülür. Selçuklu Devri minyatürlerinde (Varaka ve Gülşah'ta) duvar çinilerinde (Kubad Abad) Uygur fresklerinin özellikleri bulunur. Hayvan üslubu etkileri çini ve minyatürlerdeki hayvan tasvirleri ile yaşatılmaya devam eder. Uygur özellikleri uzun süre Türk minyatür sanatında etkili olmuştur. Öyle ki Fatih Albümü olarak bilinen Mustafa Siyah Kalem'e ait minyatürler 14-15. yüzyılda yapılmış olmalarına rağmen Uygur resim tekniklerini yansıtırlar (Karpuz, 2021).

## 2.6. Osmanlı Dönemi

### 2.6.1 Fatih Sultan Mehmet Dönemi

Yapılan bilimsel araştırmalar neticesinde günümüze kadar ulaşabilen minyatür örneklerinin Fatih döneminden kaldığı savunulmaktadır. İstanbul'un fethi sonrası sosyal, siyasal, ekonomik süreç, Türk resim ve minyatürünün Fatih'in sanata olan ilgisi ile olumlu yönde ivmelenmesini sağlamıştır. İstanbul başkent seçildikten sonra saray buraya taşınmış ve Fatih sarayda bir nakış hane kurdurtmuştur. Başına Özbek asıllı *Baba nakkaş* adında birini getirdiği bilinmektedir. Fatih, İtalya'dan sanatçı *Gentille Bellini*'yi yurda getirtir ve bu sanatçıya kendi portresini yaptırır. Daha sonra Venedik'e eğitim almaya giden nakkaş Sinan Bey'in İstanbul'a dönüşünde Fatih portresi yaptığı da bilinmektedir. Bu dönemdeki resimlerin birçoğunda statik yerleşime rastlamak mümkündür. Hareketli figürlerde sonsuz bir algı görülmektedir. Figürler birbirleriyle paralel resmedilmiş ve boşluk hissi veren arka planlar eklenmeye başlamıştır. Fakat bu boşluk uzay boşluğu değildir. Resimde ön-arka ilişkisi kuran soğuk ve sade renklerden oluşan düzlemlerdir (Elmas, 2000: s.9-12).



**Şekil 7:** "Fatih Sultan Mehmet Portresi" **Sinan Bey**



**Şekil 8:** "Fatih Sultan Mehmet Portresi" **Gentile Bellini** 69,9 × 52,1 cm

15. ve 16. yüzyılda Osmanlı topraklarında farklı ırk ve dinlere sahip insanların bir arada yaşadığı bilinmektedir. Osmanlı Devleti'nin insan ayrımı yapmadan topraklarında hoşgörü ile benimsedikleri farklı ırktan insanların, bilim ve sanatın gelişiminde fayda sağladığı düşünülmektedir. Fatih'in İtalya'ya karşı ilgi duyduğu, hatta İstanbul fethinden sonra İtalya'yı da fethetmek istediği fakat ömrünün yetmediği kanaati de düşünülmektedir. İtalya'dan yurdumuza gelen yabancı sanatçılar birçok Fatih portresi resmetmişlerdir. Bu dönemde Rönesans izlerinin Osmanlı topraklarında görülmeye başladığını söylemek mümkündür. Batı ile kurulan ilişkilerin temelinin bu dönemde atıldığı bilinmektedir. Avrupa'ya çok sayıda ressam gönderilir; aynı şekilde Avrupa'dan da Osmanlı topraklarına eğitim ve Doğu sanat anlayışını, kültürünü araştırmak için gelen yabancı ressamların varlığı da söz konusudur. İtalyan ressamlar Türk resim sanatına portreciliği tanıştıran taraf olmuşlardır. Daha sonra bu portrecilik anlayışı Türk nakkaşlar tarafından minyatür portreciliği tarzına bürünmüştür. Doğu resim geleneğini bir türlü aşamayan nakkaşlarımızın iki boyutlu padişah portrelerinin günümüzde bile örneklerini görmek mümkündür (Başkan, 2014: 143).

### 2.6.2 Kanuni Sultan Süleyman Dönemi

Kanuni dönemi Osmanlısına ait birçok yazılı belgeye ulaşmak mümkündür. Bu dönemde resim anlayışının daha çok haritacılık ve belgeleyici mantıkta olduğu bilinmektedir. Figür kullanılmadan menzilleri ifade eden ve çeşitli simgeler bulunan çizimler eklenerek sonraki dönemleri de bilgilendirecek eserler ortaya konulmuştur. Haritacılığın ön planda olmasının en büyük sebeplerinden biri de Osmanlı'nın Deniz savaşlarında aktif olduğu bir dönemde bulunmasıdır. Piri Reis, Haydar Reis, Matrakçı Nasuh gibi asker ve denizci kökenli önemli ve yetenekli isimlerin Türk resim sanatına, geleneğine büyük katkıda bulunmuş olmaları ve Kanuni döneminde boy göstermelerinin Osmanlı imparatorluğunun büyük artılarından olduğunu söyleyebiliriz (Başkan, 2014: 143).

Dönemin nakkaşları gittikleri seferlerde krokiler çıkararak bölgenin haritasını minyatürlere resimsel bir dil ile aktarmışlardır (Şekil 9). Matrakçı Nasuh'un engebeli arazileri ve ovaları doğru analiz etmesi ile bilinen en başarılı nakkaş olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekçi bir üslubu olan nakkaşın, çizgisel ifadeler ile derinlikten ziyade kuşbakışı çizimler yaptığını söylemek isabetli olacaktır (Müftüoğlu, 2008: S.13 s.106).



**Şekil 9:** "Nis Limanı", Süleyman-nâme, Topkapı Sarayı Kitaplığı, (1545)

### 2.6.3. III. Murad Dönemi

Minyatür sanatı 16. yüzyıla gelindiğinde yabancı sanatların gölgesinden bir nebze olsun kurtulmuştur (Renda, 2001: 20). III. Murad dönemi Minyatür sanatının gelişimi ve değişim süreci açısından önemli bir yer taşımaktadır. Nakkaş Osman'ın realist ve sade anlatımı bu dönemin öne çıkan üslubudur diyebiliriz (Mahir, 2005: 56). Nakkaş Osman dönemin en ünlü nakkaşı olarak bilinmektedir. Ürettiği eserler, kendinden sonraki dönem ve nakkaşlara örek olmuştur. Din adamları ve peygamberlerin resmettiği portrelerinin *Silsilenâme* kitabı sayfalarında yer edindiği bilinmektedir. Daha sonra II. Osman döneminde nam salan Nakkaş Ahmet Nakşi'nin Osmanlı minyatürünün klasik tavrından ayrı bir tavır ile minyatürlerini resmettiği görülmektedir (Tanındı, 1996: 59).

Nakkaş Osman'ın dönemin bilinen en iyi portre ressamlarından biri olduğunu söyleyebiliriz. Onu bu ününe ulaştıran "on iki padişah portresi" olduğu bilinmektedir. Tıpkı *Fatih* portresinde görüldüğü üzere gül ve mendil tutma durumu, oturuş pozisyonu bakımından nakkaş Sinan Bey'den esinlenmeler görülmektedir. II. Selim (Şekil: 10) ve II Mehmed (Şekil: 11) portreleri en iyi esinlenme örnekleri olarak kabul edilebilir (And, 2014: 182-183).



**Şekil 10:** Nakkaş Osman, II. Mehmet Portresi, 1579



**Şekil 11:** Nakkaş Osman, II. Selim

III. Murat döneminde toplumsal veya siyasi olaylar işlendiği pek söylenemez. Göze çarpan en belirgin özelliği olarak Sultan Osman'dan Kanuni'ye kadar yaşamış padişah, din adamları ve bilim adamlarının işlenişi göze çarpar. Ahmet Nakşi ile figür minyatürlerine yorumlama gelmiş ve biraz deforme edilerek mizah oluşturulmuştur. Minyatürlerde yapılan bu oynamaların beraberinde perspektifi, derinliği ve renk arayışlarını da getirdiği bilinmektedir (Renda, 2001: 35).

### 2.6.4. Lale Devri

17. yüzyıla kadar parlak dönem yaşayan, her alanda gelişim gösteren Osmanlı'nın, minyatür sanatında duraklama evresine girdiği bilinmektedir. Bu duraklama evresi sanatın bittiği anlamına gelmemektedir; fakat görüş, teknik ve minyatür konusu açısından kendi sanat anlayışını kaybetmiş ve Batı resim anlayışına doğru izlenim oluşmuştur. Bu döneme Lale Devri denilmektedir (Can ve Gün, 2005: 229). Dönemin padişahı II. Ahmed'in, Batılılaşma hareketini büyük ölçüde desteklediği de bilinmektedir (Elmas, 2000: 23).

Batı'ya ilk kez bu dönemde açılışımızın siyasal, kültürel ve ekonomik ilişkilerde olumlu geri dönüşleri olduğunu söylemek mümkündür. Batı ile paralel uzanan Osmanlı minyatür sanatının ilk olarak saray çevresindeki bürokrat ve askerler tarafından değişimi keşfedilmiştir. Haliyle bu durum Avrupa ile gel-git hareketliliği yaratmıştır. Çok zaman geçmeden sarayda Avrupa'dan gelen çeşitli eşyalar, sanat malzemeleri ve Batıyı anlatan kaynak kitaplara rastlamak mümkün olmuştur (Erol, 1991: 9). Minyatürlerde yeni konular görülecek, padişah, din adamları, peygamberler gibi halkın üst sınıflarından ziyade artık toplumsal konulara yer verilmiştir. Doğaya açılan nakkaşlar, kadın ve erkek figürleri, batının nesneleri ile resmetme dönemine girmişlerdir. Ayrıca minyatürlerde üçüncü boyut arayışı da bu dönemde daha belirgin sonuçlar kazanmıştır (İbrahimgil, 2010: 92).



**Şekil 12: "**Acem Çmenakengisi Maverdi Kolbaşı" **Levni**

Dönemin ünlü nakkaşı Levni, padişah portreleri resmettiği bilinse de kadın portreleriyle de gündeme gelmiştir. Genellikle müzikal yapan, dans eden, saçını tarayan veya bir yerde uzanan kadın kıyafetlerinin ön planda olduğu ya da gündelik problemleri yansıtacak konuların minyatürlerde işlendiği görülür. Lale Devri'nde bahsettiğimiz Batılılaşma hareketi Osmanlının gelişimi ve sanat anlayışı açısından yararlı olacaktır. Bu durum kültür alışverişi, çeşitli anlaşmalar, barış süreçlerine götürecek fakat daha sonraki yıllarda, Cumhuriyet dönemine yaklaştığımızda Gelenek ve Avrupa arasında yaşanacak güçlü çatışmaya da davetiye çıkaracaktır (Elmas, 2000: 25-26).



Şekil 13: "Sarhoş" **Levni**

Yazmalar, tokalar, minyatürler, silahlar ve kilimlerimizde işlenmiş sanat eserlerine Osmanlı da sanat ve eğitim kültüründe yer vermiş; nesillerine aktarmıştır. Fakat sonraki bölümlerde de bahsedeceğimiz sanat alanında duraklama döneminde birçok devletin de benimsediği "Batı" sanatına yönelmiş ancak günümüzde de plastik malzeme olarak yararlandığımız yağlı boya ve tuvalleri çok geç tarihlerde kullanmışlardır. Daha evvelinden Rönesans'a kadar duvar, kilim, yazma ve kitap resmi şeklinde oluşurken, 14. ve 15. yy. sonralarında tuval resmi ile tanışmışlardır. Dolayısıyla yeni ticari alanlar gelişmesine sebebiyet verdiğini söylemek mümkündür. Bahsettiğimiz gelişim süreci öncesinde de akıllara Türklerin yağlıboya evvelinde resminin olmadığı gelmemeli. Örneğin, Hunlar döneminde resim ve minyatür örneklerine rastlarken Göktürkler döneminde resim sanatına daha az ilgi gösterilip heykellerin daha ön planda tutulduğu gözlenmiştir. İslamiyet'in yaygınlaşması ile sanatı olumsuz etkileyen yanları olmuştur. Tasvir yasağı, resmin günah sayılması resim sanatının gizli bir hale bürünmesine ve gerilemesine neden olmuştur. Bazı

ressamların sahte isim ve imza kullandıkları da görülmüştür (Dal, 1983: 5-8).

Osmanlı dönemi sanatında teknoloji ve siyasi gelişmeler neticesinde Batılılaşma hareketi söz konusu olmuştur. Bu sürece Osmanlı da kayıtsız kalmamıştır. Avrupa sanat anlayışından farklı bir üsluba sahip olması hasebiyle sürekli kimlik arayışında bulunmuştur. Dini ve siyasi baskılar dolayısıyla halk, sanatla fazla iç içe olamamış ve sanat padişahlara, sultanlara yapılan özel resimler çerçevesine girmiştir. Osmanlı'da minyatür Fatih Sultan Mehmet ile başlamış Kanuni Sultan Süleyman ile yoğun bir önem kazanmıştır. Sanat ve üslup arayışlarıyla beraber 17. ve 18. yüzyılda minyatürlerin yerine yavaş yavaş resim sanatı hâkim olmuştur. Batı'ya yönelme ve ortaklaşa çalışma sergilemeleri her ne kadar sanatsal ya da üslup arayışını gösterse de işin devlet ve siyasi boyutları da vardır. Çünkü Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) anlaşmaları Osmanlı'ya büyük toprak ve milli bir saygınlık kaybı yaşatmıştır. Sosyal, kültürel, siyasi, askerî ve sanat alanında birçok değişime sebebiyet verdiği bilinmektedir (Gülaçtı, İ. 2017: 31).

Türk resim ve minyatür sanatında, uzunca bir süre oturmamış üslubu ve arayışları olan portre resimlerinin süreci elbette ki Osmanlı döneminde de yaşanmıştır. Bu süreç kesin tarihleri olmamakla beraber Selçuklu döneminden Fatih'e kadar uzanan bir süreçtir. Fatih Sultan Mehmet, Gentile Bellini'ye portresini yaptırmış, minyatür ve resimlere yönelik yeni bir akım başlatmıştır. Bu sürece desteği olan bir diğer önemli portre sanatçılarından biri de Nigari'dir. (Kınık, M., & Topraklı, A. 2012: 76).

Padişah resimlerine Fatih'ten sonra bir süre ara verilmiştir. Osmanlı padişahları sanata karşı ilgisiz kaldığı ve neredeyse hiçbir padişahın portresini ya da saray resimlerini yaptırmadığı bilinmektedir. Fakat 17. yy. sonlarında padişah portreleri yerli değil Avrupalı ressamlar tarafından yapılmıştır. Dönemin siyasi karışıklığı neticesinde garip kıyafetler ve anatomik deformasyonlar ile resmedilmiştir (Çötelioğlu. 2012 s.23-24).

19. yy. teknolojinin gelişmesi ve halkın modern anlayışının büyük oranda arttığı bir yüzyıldır. Sanata fazlasıyla yansıyan bu değişim, resimlerin içeriğini de değiştirmiştir. Ressamlar artık izlenimci bir üslup ile sanatlarını icra etmektedir. Yaşadıkları coğrafyanın kültürlerini, dini ve siyasi olayları gibi konuları yansıtarak yavaş yavaş soyut sanata eğilimleri de görülmeye başlanmıştır (Antmen, A. 2009: 23).

## 2.7. İslamiyet Sonrası Resim

19. Yüzyıl Lale devrinden sonra Türk resim sanatını kültürel anlamda değişimlere uğrattığı bilinmekteydi. Bu kabul edişin ardından tasvir sanatı giderek çoğalmış ve geliştirilmiştir. Resim ve yontu eserleri göz ardı edilmemiş ve halk soyutlayıcı süslemeler ile tanışmıştır. Ne yazık ki dini ve siyasi olaylar neticesinde İslamlığı benimsemelerinin ilk dönemlerinde ortaya konulmuş soyut süslemelerin, tasvirlerin alt yapısını oluşturan ilk örneklerinin birçoğuna ulaşılamamaktadır. Minyatürler ve resimler nakış, karakalem, fırça veya uç gibi malzemeler ile yapılır; renkler baskın ve çiğ, flu bir alt yapıya hâkim olur. İslam sonrası bu tarz resimlere *tarh* adı da verilir. Minyatürcülerin nakkaş veya musavvir, çizerlerin ise ressam veya tarrah sıfatını taşıdığı bilinmektedir (Alsaç, B. & Alsan, Ü. 1993, s. 9-10).

Minyatür ve resim sanatının Uygur döneminde, önce İran sonra Bağdat sanatı ile etkileşimde olduğu bilinmektedir. Oran-orantı, derinlik, perspektif kaygıları hiç olmamış ve İslam sanatını hiçbir şekilde rahatsız etmemiştir. Ve din adamlarının fazla dikkatlerini çekmeden sanatın ilerlemesi için gerçekçilikten uzak durulmuştur (Yılmaz, C. & Gün, R. 2011: s.276-278).

# 3. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN BATI RESİM SANATIYLA İLİŞKİLERİ

Türk resim sanatının Batı ile tanışması ve çağdaşlaşma süreci Fatih dönemine kadar uzanmaktadır. Batı etkisi altında kalmış Türk resim sanatını inceleyen araştırmacılar Batılılaşma hareketinin Tanzimat ile yaygınlaştığını ortaya koymuşlardır. Dolayısıyla Osmanlı halkının kültürel dönüşümü 18. yüzyıl içerisinde meydana gelmiştir. Daha çok saray çevresindeki Devlet adamları tarafından ilgi duyulan Avrupa sanatının bu yıllarda altı sınıfa da yayıldığı bilinmektedir. Gelişen ve Osmanlı tarafından beğeni gören Avrupa sanatı Duvar resmi ile ilişkilendirilmiş ve minyatür geleneği de etkisini kaybetmemiştir (Özsezgin , K. 1982: 9).

## 3.1. Batılılaşma Süreci

Batılılaşma Fatih dönemine kadar uzanan bir süreçtir. Dönemin devlet yöneticisine bağlı olarak duraklamalar, gelişmeler ve sanata yansıyan kesintiler Cumhuriyet dönemine kadar devam etmiştir. Siyasi karışıklık neticesinde sanatın askeri okullarla iç içe olduğu bir dönemde Batı resim anlayışı ile yapılan ilk resim örnekleri askeri okul talebeleri tarafından resmedilmiştir. Portre ve doğada bulunan figüratif sahnelerden uzunca bir süre kaçınmışlardır. Anatomi eğitimi verecek eğitimciler bulunamaz olmuştur. Bunun nedeni olarak elbette ki fikir ayrılıkları ve bu ayrılıkların doğurduğu eğitim yetersizliği başta gelmektedir (Papila, A. 2008: s. 120-123).

Osmanlı'nın hem Devlet hem de halk olarak otoritesi zayıflamıştır. Savaşlarda pasif kalan Devlet, isyanlar ve ekonomik krizleri yönetebilmek adına ıslahat hareketleri yapmış; halk ile daha yakından ilgilenmiştir. Toparlanma çabaları olsa da Devletin yıkılması kaçınılmaz olmuştur. Avrupa, model görülen dönemde Batı baskınlığını sağlamıştır (Elgün M. Konya: 2010, 20).

Osmanlı artık Batı karşısında zayıftır. Gelişen dünya karşısında Batı'ya yönelmesi gerektiğinin farkına varmıştır. Sanat, teknik, ekonomik, bilimsel, askerî ve

kültür alanında örgütlenme çalışmaları olmuştur. Yapılan çalışmalar neticesinde olumlu bir cevap ile yeni oluşumlara ışık tutulmuştur. Süreç, her ne kadar Batı – Doğu çatışmaları olarak görülse de iki kültür arasında merak ve ilgi de bir hayli büyüktür. Dolayısıyla resim alanındaki reaksiyon daha hızlı olmuştur (Başkan, 1997: s.123).

Doğu ile Avrupa'nın tanışmasının Haçlı Seferleri ile başladığı bilinmektedir. Batı karşısında yenik düşmeden evvel Doğu kültürünün gerek sanat gerekse diğer kültürel alanlarda zengin olduğunu, fakat teknolojik yetersizlikler yüzünden Batı kadar ilerleyemediğini söylemek mümkündür. Coğrafyanın elverişliliği bereketli toprakları ve kültürü ile derin bağ yaşayan halkın milli bağlılıkları Batı'nın hedefi haline gelmiştir (Çırakman, A. 2001: s. 43-45).

Düven'e göre;

> *"Osmanlı İmparatorluğu'nda, Batı'daki gibi 'medeni toplum' tanımına uygun ve organik bağlarla toplum katlarını bütünleyen toplum yapısı oluşmamıştı, bunun yerine, dini örgütlerle bağlantılı ve üzerinde devletin etki yaptığı cemaatçi yapı vardı. Birey bir yandan devletin, öte yandan toplumun geleneklerine göre yaşamayı öğreniyor, bunların her ikisinin de otoriter ve mutlakiyetçi olması, kültür farklılıkları arasında yumuşatıcı geçişler bulmayı güçleştiriyordu"*
> (Duben,2007: 12)

Türk Doğan'a göre;

> *"Batıya yönelirken, medeniyet ve kültür değerlerimizi oluşturan İslami ve Doğulu bir bakış açısıyla olayları açıklamaya çalışacağımız yerde, kendi kültür ve değerler sistemimizin oluşturduğu zihni kategori ve düşünce kalıplarımızı, Batı standart ve değerlerine indirgemek (irca etmek) suretiyle kendimizden soyutlanarak bir başka medeniyetin zihni kategori ve düşünce kalıplarını monte etme yoluna gitmişizdir."* (Türkdoğan, O. 1988: 81).

Osmanlı'da büyük bir çöküşün belirtileri ve yüzyıllardır süren Türk-İslam yapısının değiştiği görülmektedir. Teknoloji ve askeri yetersizliği onu bu karara mecbur bırakmıştır. Osmanlı XVIII. yy.'dan evvel Avrupa ile sık sık ilişkiler kuramamaktadır. Dolayısıyla henüz siyasi bir yaklaşımı olamazken sanatın kültürler arası etkileşimi arka planda kalmıştır. Dönem olarak Osmanlı, Batı ile diplomatik ilişkilerini Lale Devri ile başlayan Tanzimat Devri akabinde gerçekleştirmiştir (Barthold, W - Köprülü, M. Çev. 1984: 75-76).

### 3.2. Asker Ressamlar

Osmanlı'da Avrupa'dan gelen sanatçılar ve çalışmaları devam ederken askerî ordunun modernleşmeye yönelik çalışmaların yürütülmesi ve batıyı model alarak eğitim verecek olan askerî okulların kurulması zorunlu hale gelmiştir. Askeri okullarda resim dersleri zorunlu kılınmıştır. Zorunluluğun getirdiği resim sanatıyla olan ilişki sonucu 19. yüzyıl sonlarında Türklerin yağlıboya üsluplarının oluşmaya başladığı düşünülmektedir. Asker ressamların mezun oldukları okulları; Mühendishane-i Berri-i Hümayun, Mühendishane-i Bahri Hümayun, Mekteb-i Harbiye-i Şahane ve Mekteb-i Tıbbiye olarak sıralamak mümkündür (Başkan, 1994, s. 12).

Osmanlı'nın Batılılaşma hedefinin varoluşu askeri nedenler ile ortaya çıkmıştır. 1699 Karlofça Anlaşması ile başlayan ve 18. yüzyıla kadar süren yenilgiler görülmüştür. Ekipman, gemi ve personel üstünlüğü olmasına karşın "Çeşme yenilgisi" (1770) Osmanlı'ya büyük bir sarsıntı niteliğinde bir yenilgi olmuştur. Bu yenilgiden sonra Osmanlı'nın, denizlerde olan üstünlüğünü ve hâkimiyetini de kaybettiği söylenebilir. Yenilgi sonrası Karadeniz'i Ruslar ile paylaştığımız "Küçük Kaynarca" anlaşması yapılmıştır (Papila, 2008, 120-123).

Savaşlar ve anlaşmalar ile peş peşe gelen yenilgiler halkın modernleşmesini ve değişimin gerektiği düşüncesini doğurmuştur. Gerek askeri alanda gerekse sivil halkın mental açıdan sağlıklı olmayışları büyük bir kesimin sorgulamadan Batı kültürünü kabul etmelerini beraberinde getirdiğini söylemek mümkündür. Batılılaşmanın ilk adımları askerî alanda olmuştur. Osmanlı'nın Avrupa'ya gönderdiği asker elçiler ve

aynı şekilde Avrupa'nın da Osmanlı'ya gönderdiği elçiler diplomatik barış ve akabinde kültürel alışverişi de doğurur. 1719 Viyana elçilik heyeti ve 1720 Çelebi Mehmet'in Paris'e elçi olarak gönderilmesi bu diplomatik ilişkiye örnek gösterilebilir (Göktaş, 2009, 14-15).

Diplomatik ilişkilerin sağlanması, Osmanlı resim sanatının askerî okullardaki Batılı sanat anlayışının kalıcı bir yer tutmasında büyük rol oynadığı söylenebilir. Müfredat içerikleri de tamamen Batılı eğitim anlayışıyla tasarlanmıştır. Bu eğitim planında eğitim süren asker ressamların içerisinde yetenekli olanları yurt dışına resim sanatı eğitimi için göndermişlerdir (Giray, 1997, 15-16).

Osmanlı'nın çağın gerisinde kalmamak ve ordusunu eski haline kavuşturmak için dolanımını okuryazarların oluşturduğu bilgili komuta kademesine ihtiyacı olmuştur. Eğitim programını Batıdaki Fransız askerî okullarının eğitim sisteminden esinlenerek düzenlemişlerdir. Donanımlı ve bilgili bir komuta oluşturmak için açılan ilk sistemli ve askerî deniz okulu Mühendishane-i Bahr-i Hümayun ortaya çıkmıştır (Demirel, F 2012, 509).

Mühendishane-i Berri Hümayun'un müfredatındaki resim dersleri doğa gözlemlerine dayalı işlenen resim dersleridir. Fakat modern bir eğitim anlayışı gözetilmemiş Topçuluk, Haritacılık gibi alanlarda fayda sağlamak amacıyla resim sanatı derslerinde yerini almıştır. Batılılaşmaya çalışan askerî eğitimler döneminde verilen resim derslerinin Güzel Sanatlar Akademileri ya da Sanayi-i Nefise Mektebindeki resim dersleri gibi olmayıp hep teknik ve askerî birliğin gelişimi için sürdürülen konular olduğu bilinmektedir (Eliri, 2010, 142).

Ders müfredatının içeriğinin Ordu'nun ihtiyacı düzeyinde desen ve perspektif ağırlıklı olduğu bilinmektedir. Dersler Avrupalı hocalar tarafından işlenmekteymiş. Askerlik ile ilgili teknik plan çizimleri, krokiler, desen derslerinde perspektifi, ışık gölge eğitimleri verilmiştir. Dönem askerlerinin teknik çizimler dışında batıyı benimsemiş ve batılı tarzda özgün resimler ürettikleri de bilinmektedir (Erten, 2012, 14).

Mekteb-i Harbiye'nin de resim dersleri kuruluşundan sonraki sene ders programında yerini aldığı bilinmektedir. Mekteb-i Harbiye'de resim dersleri vermesi ve geliştirmesi için Şirans isimli bir İspanyol ressam Osmanlı'ya getirilmiştir. 1846-1887 yıllarında, Harbiye'de ders veren ressamlar arasında Fransız uyruklu ressamlar da yer almıştır. Osmanlı Ülkesinin yenilik adına bir şey yapacağı zaman yönünü Batı'ya döndüğü söylemek isabetli olacaktır. Örnek olarak Avrupa'nın kurumlarını örnek aldığı gibi, yetişmiş eğitimci ve bilim adamlarını da getirtmektedir (Göktaş, 2009, 12-19).

Matbaa ve fotoğrafın kullanılmaya başlanması resim sanatının çalışma alanlarını da geliştirmiştir. Örneğin baskı, reprodüksiyon gibi teknikleri de denemişlerdir. Osmanlı'nın Batı'ya olan ilgisinin ve yenilenme hareketinin tek taraflı olmadığı bilinmektedir. Karşılıklı ilişkiler, gönderilen elçiler ve Avrupalı ressamlar sayesinde kısa sürede benimsenmiş ve hem sanat alanında hem de kültürel alanda etkileşim sağlamıştır (Papila, 2008, 120).

Batılı anlamda Türk resim sanatının ilk temsilcilerinin Mühendishane-i Berr-i Hümayundan ve Harbiye Mektebi'nden mezun olan askerî ressamlar olduğu söylenebilir (Başaran, 2014, s. 33- 34).

Sanat alanında yetenekli gençlerin eğitim almaları için Avrupa'ya gönderilmeleri 1835 tarihi ile başlangıç oluşturur. Eğitim için gönderilen bu asker ressamlar, resim sanatı ve akımlar ile ilgili gelişim sağlamamız hususunda önemli bir konumda yer almaktadırlar. İlk kez Avrupa eğitimine giden genç asker ressamların 19. yüzyılın ikinci yarısında açmış oldukları resim sergisinde, gördükleri eğitim sonucunda Batı sanatını bir hayli benimsediklerini görmek mümkündür (Pekmezci, 2003, 14).

Bahsettiğimiz askerî okul süreci ilerlerken Darülmuallim, Galatasaray ve Darüşşafaka Liseleri gibi sivil okullar da açılmıştır. Resim eğitimleri, artık askerî okullarla sınırlı kalmamış, Batı'yı model alarak açılmış bu okullarda da resim dersleri verilmiştir (Altınkurt, 2005: 125-126).

Batı resim sanatı ile ilk karşılaşmaları, tanışmaları ardından benimseyerek

yeteneklerini yansıtan askerî ressamların ürettikleri ilk eserlerine bakıldığında esinlenmeler görülmektedir. Aynı zamanda ilk yağlı boya tablolarına imzalarını atarak saraya hediye etmişlerdir. Kimlik arayışında olan Türk sanatı, kendi üretimini sergilemiş olsa da batı kalıplarından çıktığını söylemek mümkün değildir (Eliri, 2010, 14)

### 3.3. Avrupa'ya Giden Türk Ressamlar

Avrupa'ya öğrenci göndermeyi hedefleyen Osmanlı, esinlendiği Batı eğitim sisteminin müfredatı beraberinde yabancı dil eğitimi de vermiştir. Deniz Artun'un, *"Paris'ten Modernlik Tercümeleri"* (2007) isimli kitabında, Osmanlı'dan 1830 yılında 4 öğrencinin Paris'e gönderilen ilk öğrenciler olduğunu, 1834'te 12 öğrencinin, 1835 yılında da Mühendishane-i Berri Hümayun mezunlarından 4 öğrencinin İngiltere'ye gönderildiğini belirtmiştir (Artun, 2007, 32-34).

Tevfik Paşa ve Ferik İbrahim Paşa sanat eğitimi içim Avrupa'ya gönderilen ilk ressamlardan olarak daha sonrasında birçok öğrencinin, sanat eğitimi almaları için Avrupa'ya gönderilmesine yardım etmiştir. Tuval resim mantığının Türk resim sanatında hız kazanmasını sağlayan bu gelişmelerin başta Süleyman Seyid, Şeker Ahmet Paşa gibi Türk resim sanatının öncü isimlerinin de içerisinde yer aldığı "Asker Ressamlar" olarak anılan yeni bir kuşağı oluşturduğu bilinmektedir (Gören, 1996, S.37: 62-68).

Çağdaş Türk resim sanatının oluşumunda etkin bir sanatçı olan ressamımız Osman Hamdi Bey'in, asker ressam sınıfında değil sivil ressamlar arasında olduğunu bilmek gerekir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasında büyük desteği olduğu bilinmektedir. Beraberinde 1909 yılında yurt dışına eğitim amaçlı gitmeye başlayan öğrencilerin, 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın çıkması sebebiyle yurda dönmeleriyle, Asker Ressamlardan sonra Türk resminde yeni bir kuşağın ortaya çıktığı görülmektedir. Avrupa'dan yurda geri dönen sanatçılardan bahsedildiğinde yeni bir akımın da oluştuğu bilinmektedir. Yurda dönmeleriyle birlikte "Kübizm" izlenimciliğin yanı sıra en çok kabul edilen ve aynı zamanda eleştirilerin de hedefi

olan bir akım olmuştur (Özsezgin, K. 1979, S.323: 20).

Batı'nın Kübizm sanat anlayışınca resimde olan nesnelerin en yalın halde "küpler ve silindirler" ifade edildiği görülmektedir. Türk resim sanatçıları ise Kübizm ile doğuşundan yıllar sonra tanışabilmiş ve tuvale yansıtabilmişlerdir. Fakat Batı ile kıyaslama yapıldığında Türk ressamlarının eserlerinin iki boyutlu olduğu görülmektedir. Nesnelerin geometrik bir şekilde resmedilmesinde nesnenin gerçeklik algısı ile soyutlama arasında kaygılar yaşandığı bilinmektedir. Eserlerini yerel ve yöresel ögeler ile resmettiklerini söyleyebiliriz. Türk ressamlarında Kübizm anlayışı, resim sanatının modernleşmesinde benimsediği önemli hareketlerden biri olduğunu söylemek mümkündür (Ülken, H. 1942: 26).



Şekil 14: *"Balık Tutan Adam",* **Cevat Dereli**; 89 x 115 cm Tuval Üzeri Yağlıboya

Nurullah Berk, kendi yaşantısından da örnekler vererek, Akademi'de ve Paris'te André Lhote atölyesindeki aldığı eğitim konusunda şu ifadeleri kullanmıştır:

*"Sakınmadan söyleyeyim ki ben de ilkin André Lhote'u anlamamıştım 1933'te ama 1947'de anlayacaktım. Yazılarını, o eşsiz yazılarını bir bir okuduktan sonra. Çallı*

*İbrahim'in öğrencisi, akademik formüller içinde bunalmış acemi ressam ne anlayabilirdi Lhote'un, kendi deyimiyle, plastik metaforlarından?" (*Berk, *1971: 59)*



Şekil 15: "Teyyareciler" **Albert Moreau**



Şekil 16: "Teyyareciler" **Nurullah Berk**



Şekil 17: “Mekkare Erleri” **Zeki Kocamemi** 123 x 195,5 cm T.Ü.Y.B

Osmanlı döneminde ülkeyi gerilemekten kurtarmak ve belli başlı kurumlarıyla Batılı anlayışa göre bir devlet düzeni oluşturmak için başlatılan yenicilik çalışmaları, sanatı da kapsamış ve saray çevresinde, saray ileri gelenlerinin özendirmesiyle Batılı örneklere uygun eserler yapılmasına yol açmıştır. Osmanlı Devletindeki Batılılaşma hareketi, bilindiği gibi toplumun içinden değil devletin yönetici kadroları öncülüğünde gerçekleşmiştir. 18. yüzyılın sonlarından başlayarak, Türkiye'de Batılı kurum ve kuruluşların örnek alındığı ilk uygulamalara geçilmiş, başta eğitim ve ordu olmak üzere, birçok alanda reformist hareketler yürütülürken, sanat alanında da yabancı uzmanlardan yararlanılmış, onların açtığı yolda yerli eğitim kurumlarından yetişmiş yerli elemanlarla hareketin sürekliliği sağlanmıştır (Gezer, H. & Berk, N. 1973: 22).

Çallı kuşağında varlığını sürdüren Sanayi-i Nefise’de yaptıkları ilk hocalık deneyimleri sırasında yetiştirmiş oldukları ve Avrupa’ya gönderdikleri bir grup sanatçı ile Cumhuriyet’in kurulduğu ilk yıllarda Avrupa’da hâkimiyet süren Kübizm, Ekspresyonizm ve Fovizm gibi çağdaş akımları benimseyip Atatürk’ün çağdaşlaşmaya yönelik politikasına uygun olacak şekilde bu akımları yurda taşıyarak uygulamışlardır. Daha öncesinde sadece izlenimciliğin egemen olduğu sanat camiasında birden fazla akımın yer almaya başlaması sonucu sanat dünyası zenginleşmeye başlamıştır. Türk resminde çağdaş sanat oluşumuna etkisi olan

ressamlar, Batı'dan öğrendiklerini uygulayıp yurda taşıdıkları çeşitli sanat akımları ile bu oluşumu gerçekleştirmişlerdir (Yurttadur, O. 2012: 364).

### 3.4. Sanayi-i Nefise'nin Kuruluşu

1960'lı yıllardaki kuruluş altyapısını hazırlayan Sanayi-i Nefise Mektebi, 1883 yılında resmen açılmıştır. Daha önceki yıllarda planlanan açılışın Rus savaşına denk gelmesi nedeniyle gecikmeye uğradığı düşünülmektedir. Eğitim vermeye resim, heykel ve mimarlık bölümlerine yaklaşık yirmi talebe ile başladığı bilinmektedir (Başkan, S. 1997: 60).

Sanayi-i Nefise'nin kurulması ile plastik sanatların öğretiminin kurumsallaştırılmasında en büyük adım atılmıştır. O günkü yönetimin şekillenmesi şu şekilde olmuştur. Okul müdürü görevinde olan Osman Hamdi Bey, karakalem resim öğretmeni Warnia Zarzecki, matematik öğretmeni Kaymakam Hasan Fuat Paşa, heykel öğretmeni Oskan Efendi, teşhir anatomi öğretmeni Kolağası Yusuf Rahmi Efendi, tarih öğretmeni Aristoklis Efendi, yağlı kalem öğretmeni Salvatore Valeri ve fenni mimari öğretmeni ise Aleksander Valluriy'dir (Limon, B. 2008: 35).

Resmî ve özel olan tüm Türk okullarında kabul görmüş olan resim dersleri Sanayi-i Nefise Okulu açılınca Osman Hamdi Bey'in çabaları ile yeni öğretmenler yetiştirilinceye dek diğer dersler gibi sanat dersleri de asker öğretmenler tarafından verilmiştir (Baloğlu, H. 2006: 43).

Osmanlı Devleti'nde batılılaşma hareketinin başlamış olduğu bu dönem itibariyle sanatçıların Avrupa'ya gönderilmesi, Sanayi-i Nefise'nin de içinde bulunduğu yüksek dereceli pek çok okulda görevlendirilmeleri modern donanımlı öğretmenlerin yetiştirilmesi aşamasında oldukça önem kazanmıştır (Tekeli, İ., & İlkin, S. 1999: 93).

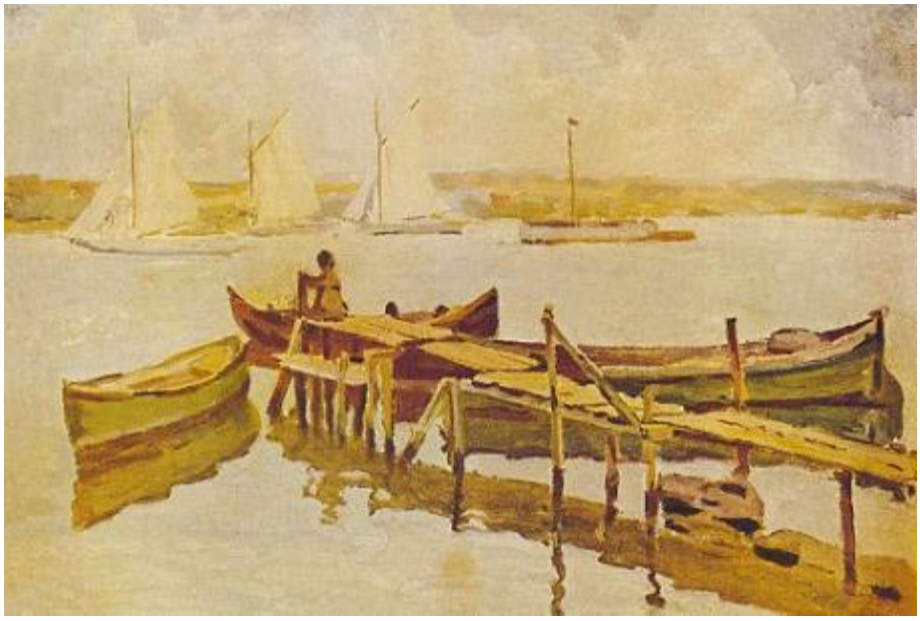
Batı resmini asıl yerinde öğrenmiş olan asker ressamların ilk olarak askerî okullarda, emekli olduktan sonra ise sivil okullarda resim öğretmenliği görevlerini yürütmeleri sayesinde resim sanatının yaygınlaşmasını sağladıkları söylenebilir (Terzi, İ. 1998: 306-307).



Şekil 18: Halil Paşa'dan padişah portreleri: Fatih Sultan Mehmet, Yavuz Sultan Selim, Sultan III. Selim, Sultan II. Mahmut



Şekil 19: "Natürmort" **Halil Paşa**, 58x72 cm Tuval Üzeri Yağlıboya



Şekil 20: “Yelkenliler” **Halil Paşa**



Şekil 21: “Manzara” **Sami Yetik** 23.5x36 cm Tuval Üzeri Yağlıboya

Modern Türk resminin ikinci büyük dönemi Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunun ardından başlamış olan resim faaliyetleri ile ilişkilendirilmektedir. Bu okuldan mezun olan ve Avrupa'ya gönderilmiş olan sanatçıların Fransız empresyonizminin etkilerini de beraberinde getirdikleri görülmüştür. Halil Paşa, Şevket Dağ, Sami Yetik, Ruhi Arel, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Mihri Müşfik, Avni Lifij, Namık İsmail adlı sanatçılar bu dönemin belli başlı isimleridir (Tansuğ, S. 1996:159).



Şekil 22: "Köprülü Peyzaj" **Hikmet Onat** 49.5 x 60 cm Tuval Üzeri Yağlıboya



Şekil 23: “Oturan Kadın” **Hikmet Onat** 113.5x69.5 cm Tuval Üzeri Yağlıboya

### 3.5. Çallı Kuşağı (1914)

Birinci Dünya Savaşı ile 1914'te batıdan dönen sanatçılar; Namık İsmail, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran, Avni Lifij bu grubu oluşturan kişilerdir. Her ne kadar dinî sebepler neticesinde figür ve portre çekinceleri söz konusu olsa da bu kuşağın sanatçılarında portreye karşı ilgi görülmektedir. Edebiyat ile sanatsal ilişkilerin güçlü bağlar kurulduğu dönemdir. Avrupa'da görülen eğitimler ile desen kadar renk bilgisinin de denge ve uyum içinde tablolara yansıdığı gözlenmiştir. 19. yüzyılın ortalarında Natürmort resimlerine büyük ilgi duyulduğu gözlenir. Bu dönemde yapılan resimlerin en belirgin özellikleri atölyelerde yapay ışık ve renklerden kurtulmuş olmaları ve doğanın natürel renkleri, peyzajla olan birlikteliğidir. 2. Meşrutiyet sonrası kurulacak sanatçı birlikleri ile doğal ışık, figürlerin konu olduğu manzaralar ve empresyonist üsluplarla üretilen resimler daha çok karşımıza çıkmaktadır (Savaşer, I. 2021: 507).

Türk sanatının günümüze kadar uzunca bir süre varlığını sürdürdüğü ve gelişim aşamalarını da farklı coğrafyalarda tamamladığı bilinmektedir. 1914 Çallı kuşağının Türk resim sanatın ulusallaşması ve modern bir yapıya ulaşmasında etkili ve kalıcı adımlar attıkları söylenebilir. Bu kuşağın yabancı hocalar tarafından aldıkları eğitim ve gösterdikleri başarı sonucu Avrupa'da büyük çaplı bilgi birikimi ve araştırmalar yaptıkları bilinmektedir. Çallı grubuna tekabül eden dönemde sanatın merkezi İstanbul olarak kabul edilmektedir. Bu kabul gören sanat piyasasında müzeler, sivil toplum kuruluşları ve özel atölyeler sayesinde Anadolu topraklarında da batı sanat anlayışı yayılmıştır. Bu dönemden bahsederken de Sanayi-i Nefise'ye atıfta bulunmak gerekir. Çünkü Türkiye Cumhuriyeti'ne büyük sanatçılar ve eserler kazandıran bu eğitim kurumu Cumhuriyet rejiminden önce yabancı ressamlar ve hocaların kontrolü altındaydı. Dolayısıyla oluşan sanat piyasasında Avrupa'nın izlerine rastlamak mümkün olmuştur. Bu noktada Çallı Kuşağının, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yetiştirdiği ve daha sonra yönetim kadrosunu değiştirecek sanat akımlarına yenilikler katacak önemli bir grup olduğunu söyleyebiliriz (Başbuğ, F. 2009: 1-2).

Türk resim sanatının gelişimi 1914 yılından sonra yeni bir üsluba kavuşacak ve çağdaşlaşma hareketleri Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle 1910'larda Avrupa'ya gidip, yabancı ressamların atölyeleri ve devlet okullarında eğitim gören Türk ressamlarının yurda geri dönmesini sağlayacaktır. Bu dönemi empresyonist çağı olarak nitelendirebiliriz. Cimelle Pisarro, Aguste Renoir, Claude Monet ve Alfred Sisley gibi ressamların da eserlerine yansıttıkları ve benimsedikleri Empresyonist izlenimci eğilimin yurdumuzca da kabul gördüğü ve resimlere yansıdığı bilinmektedir. İzlenimci üslubu öncesi atölyede üretilen eserlerde koyu renkler ve baskın gölgeler hâkimken izlenimci üslup sonrası paletlerinde doğal ve parlak renkler hâkim olmuştur. Sıcak renklerden arınmış tuvallerde soğuk renkler ile karşılaşmak mümkündür. Resimlerinde manzara ve doğa olduğu gibi yansıtılmıştır. Öznel yorumlarının resimlerinde yer almadığı görülür. Birinci Dünya Savaşı nedeniyle yurda dönen ressamlarımız İtalya, Almanya ve Fransa'dan aldıkları eğitimi Türk resim üslubuna katmakla kalmayıp üslupları ile yeni bir pencere açmalarına da olanak sağladıklarını

söylemek mümkündür. Ustalarından alıştıkları manzara resimlerini tek figürlü, portre veya bahsettiğimiz soğuk renklerle portreler gibi sahnelere de yer verdikleri görülmektedir. Fakat resimlerindeki konular birbirinden farklıdır. Çünkü her bir ressamın kendine göre bir sanat dünyası ve kişiliği vardır. Örneğin portre ve figürü dönemin renk ve duyguları ile işleyen Çallı İbrahim, Nazmi Ziya veya İstanbul temalı resimler yapan Feyhaman Duran veya şiirleri, edebiyatı, resimleri ile yakından bağ kurarak işleyen Avni Lifij aynı dönem sanatçıları olsa da eserlerindeki farklı temalı kompozisyonları ayırt etmek mümkündür (Berk, N. 1981: 9-15).

Bu dönem ressamlarımızın bazıları Sanayi-i Nefise çıkışlı bazıları ise Deniz Harp okulundan mezun olup teğmen iken Ordu'dan ayrılarak Sanayi-i Nefise resim eğitimi görenlerdir. 1914 Kuşağının diğer zikredildikleri ismin "Çallı kuşağı" olma sebebi ise Çallı İbrahim'in Anadolu'da yaşayan esprili kişiliği, anekdotlarıyla ve bohem yaşamıyla nam salmış popüler bir ressam olmasıdır. Bu kuşak mensupları hangi kesimden olduklarını ayırt etmeden, İstanbul'da başlattıkları -1916- sergiler düzenlemişlerdir. İtalyan lokali olarak da bilinen ve birçok sergi ev sahipliği yapmış olan "Societa Operaia", Galatasaraylılar Yurdu ismi altında 1914 grubu sanatçılarına kapılarını açmıştır. Bir gelenek haline gelen sergiler 1916'dan itibaren her yılın ağustos ayında Galatasaray Lisesi'nde düzenlenmiştir. Sergilerde peyzaja olan ilginin daha yoğun olduğu söylenebilir. Fakat Ruhi Arel, N. İsmail, Avni Lifij, Feyhaman Duran gibi sanatçıların kompozisyonlarında figür ve portre gibi konulara da vurgu yaptıklarını söyleyebiliriz. Özellikle ressam Ruhi Arel'in konu edindiği figür kompozisyonunun izleyenler tarafından ilgi gördüğü bilinmektedir. Çallı Kuşağı sanatçıları aldıkları eğitim neticesinde empresyonist kimlikleri yanı sıra onlara "empresyonistler" denilmesinin sebebinin önceki kuşak ressamlardan ayırt etmek olduğu varsayılır. Türk resim sanatını çağdaşa taşıma aşamasında figür konusunda olan ayrılıklara bir de çıplaklık konusu eklenmiş ve çözüm arayışlarına gidilmiştir. Türk kültürü ve İslami değerler neticesinde *çıplak* sorunu bir hayli büyümüş ve tartışmalar yaşanmıştır. Sorun ile canlı modele geçiş serüveni de zor olmuştur. Bu konuya dirayet gösteren ressamlarımız çağdaşlaşma yönünde büyük adımlar atmış ve

kesin çözüme ulaşılamasa da resimlerinde çıplak figür konusuna yer vermişlerdir (Tansuğ, S. 1996: 118-123).




Şekil 24: "*Taş Kırıcılar"*, Mehmet Ruhi Arel 165x257 cm, 1849 Tuval Üzeri Yağlıboya

Avrupa'da eğitim gören öğrencilerin aslında 1929 yılına kadar süreleri olmasına rağmen Akademi Müdürü Namık İsmail tarafından gönderilen yazıyla 1927-1928 yıllarında Türkiye'ye döndükleri de bilinmektedir (Yurttadur, O. 2012: 364). Yurtlarına döndükten sonra oluşan yeni resim üslubunu halk ile buluşturmak amaçlı sergi hazırlıkları da yapıldığı bilinmektedir. Sırasıyla Galatasaray Yurdu ve Galatasaray Lisesinde sergi faaliyetlerinde bulunmuşlardır (Berk, N. 1981: 19).

İlk Türk ressamlar, sanat eğitimi veren askeri okullardan çıkmaya başladığı bilinmektedir. Bu sanatçılar batı anlayışını benimsedikleri gözlemlenmiştir. Bunlara "Türk sanatının öncüleri" ya da "primitifler" de denilmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitirerek 1910 yıllarında Avrupa'ya resim eğitimi için gönderilen ve 1. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda geri dönen kuşak izlemiştir. (1914 -1918) yıllarının önemli olaylarından birisi, Şişli semtinde savaş resimleri yapılmak üzere bir atölyenin kurulduğu bilinmektedir. Atölyenin kurulma emrini, Harbiye Nazırı Enver Paşa vermiştir. Böylece 1914

kuşağı ressamlarının konuları  askerler ve savaş sahneleri olmuştur. (Tansuğ, 1992: s.151-152)



Şekil 25: “Luhusa” **Mehmet Ruhi Arel** 37*46 cm Mukavva Üzeri Yağlıboya

### 3.5.1. Galatasaray Sergileri

Dönemin aydın kesimleri ve sıkça sergiler göremeyen halk 1916 yılından itibaren düzenli olarak her yıl yaz aylarında düzenlenecek olan Galatasaray sergilerini heyecan ve merakla bekliyorlardı. Daha önceki yıllarda da sergiler düzenlenmiştir fakat Galatasaray sergileri kadar iz bırakan ve sanatın ufkunu genişletecek düzeyde faaliyetlere rastlanmamıştır. Artık resimler daha kaliteli, uygulanan teknik ve konu bakımından birbirleri ile ilişki kurulabilmektedir (Elmas , H. 2000: 54).

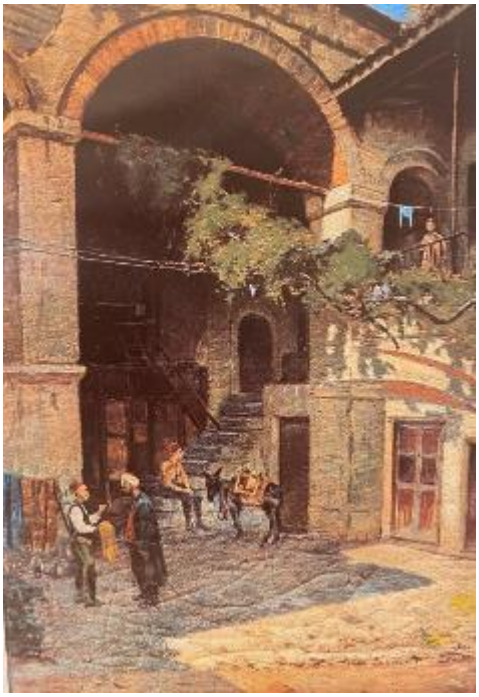
Çallı kuşağının açmış olduğu Galatasaray sergilerinde amatör ressamlara da yer verilmiştir. İstanbul’un yaz aylarında yılda bir kez bu serginin düzenlendiği bilinmektedir. Galatasaray sergilerinin kimine göre ustalarının fikir ve üsluplarını rafa kaldıracak bir adım olduğu da bilinmektedir. Yani şunu söyleyebiliriz ki Osmanlı Sanayi-i Nefise Cemiyeti, 1914 ressamları tarafından yenileşme faaliyetlerinde bulunacaklardır (Berk, N. 1981: 19).



Şekil 26: “Marsilya’dan Manzara” **Halil Paşa** 61*42 cm Tuval Üzeri Yağlıboya



Şekil 27: “Eşinin Portresi” **Halil Paşa** 63*90 cm Kağıt Üzeri Pastel



Şekil 28: “Han Avlusu” **Halil Paşa** 65*90 cm Tuval Üzeri Yağlıboya



Şekil 29: “Otoportre” **Hoca Ali Rıza 35 * 50 cm** Desen Çalışması



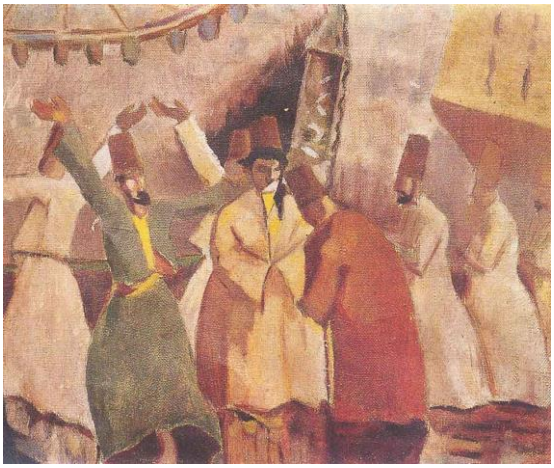
Şekil 30:”Manzara” **Hoca Ali Rıza** 12 *17 cm Kağıt Üzerine Suluboya



Şekil 31: Boğazdan Görüntü **Hoca Ali Rıza** 18 *26 Kağıt Üzerine Suluboya



Şekil 32: Lütfiye İzzet'in Portresi **İbrahim Çallı** 80 *100 cm Tuval Üzeri Yağlıboya



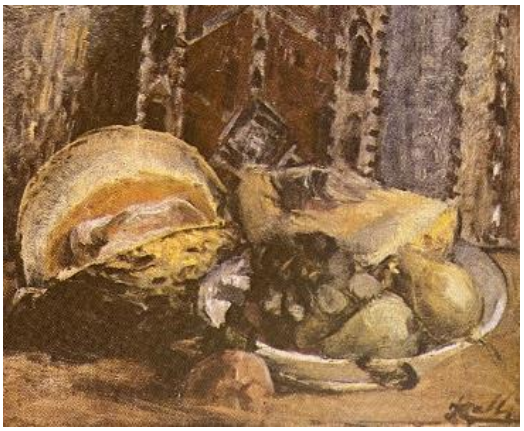
Şekil 33: "Mevleviler", **İbrahim Çallı**, 1927 Tuval Üzeri Yağlıboya

1923 yılında düzenlenen Galatasaray Sergisinde açılış konuşması yapan İbrahim Çallı tarafından "ilk millî sergi" olarak adlandırılan Beşinci Türk Ressamları Sergisi açılmıştır. Gazi Mustafa Kemal ve eşini temsilen Hamdullah Suphi Bey'in katıldığı bilinmektedir. Suphi Bey, ressamların her sene açarak bir süreklilik kazandırdıkları Galatasaray Sergilerine, artık hükümetin de maddî ve manevî destek sağlayacağını gündeme getirmiştir. (Özyiğit, H. 2017: 179-180).

Çallı, yurda döndükten sonra Galatasaray Yurdu ve Lisesinde sergilemiş olduğu portreler ve figürlerinde desene fazla detaycı yaklaşmamış, renk uyumu ve rengin duygusunu daha çok ön plana çıkartmıştır. Her ne kadar aynı atölyeler ya da Batı'da benzer eğitim alsalar da hiçbir ressamın çizgisi, duygusu ve renklerinin birbiri ile aynı olmadığını söyleyebiliriz. Çallı'nın resmettiği ve yorumladığı kadın portreleri, çıplak figürleri, figür çekinceleri ya da çıplaklık tartışmalarına ışık tutacak önemli örnekler teşkil eder (Berk, N. 1981: 26).



Şekil 34: "Oturan Kadın" **İbrahim Çallı** 57*97 Tuval Üzeri Yağlıboya



Şekil 35: "Natürmort". **İbrahim Çallı** 46*58 Tuval Üzeri Yağlıboya

### 3.6. Müstakil Ressamlar Birliği

1914 kuşağında etkili olan Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde öğrenim gören gençlerin belli bir kısmı kendi içlerinde sanat ortamı oluşturmak amacıyla "Yeni Resim Cemiyeti" adlı grup kurmuştur. Bu grup, Elif Naci, Refik Fazıl Ekipman, Şeref Kâmil Akdik, Büyük Saim Özveren, Ahmet Zeki Kocamemi Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi, Mahmut Fehmi Cüdadan oluşmaktadır. Türk resminde bulunan izlenimci kökenli olan (1914 Çallı kuşağı gibi) Müstakillerin hareketleri de Avrupa'da yer alan sanat gelişiminin gerisinde kalarak seyreden bir gelişmedir. Zeki Kocamemi, Ali Çelebi ikilisinin, Fransa'da değil Almanya'da uzmanlık eğitimi almalarından dolayı kübist biçimci veya konstrüktivist yaklaşımlara ilgi duymuşlardır (Elmas, 2000: 54-56).

Birçoğu 1928 senesinde kurulacak Müstakiller Birliği'nin kurucusu olan bu sanatçılar, 1914 senesinden sonra Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âli'sinde öğrenim görmeye başlamışlardır. Hayatları ile öğrenim dönemleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkıldığı ve I. Dünya Savaşı ile Cumhuriyet'in ilk senelerine denk gelmektedir. Özellikle de Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğrenim gördükleri süre zarfında İstanbul işgal senelerinde okulun zorunluluktan kaynaklı bina değişikliği yapıldığı bilinmektedir. Bu sebeple yaşadıkları toplumda hızlı bir şekilde gelişen ve değişen ekonomik, kültürel ve siyasal oluşum içerisinde, gelişimlere tanık olan, okuyan ve düşünen biri olarak yetişmişlerdir. Öğrenimlerinin ardından yurt dışına gönderilmiş olan öğrenciler dönüşlerinde "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" olarak toplanıp, izlenimci kuşağın yok ettikleri desenler ile hacim öğelerini iyileştirme hareketine geçmişlerdir (Giray, 1994: S.71, 4).

Cevat Dereli, toplumsal olaylara ilgi duyarak köylülerin güncel yaşamları ile uğraşlarını kendine özgü bir üslup ile resmetmiştir. Resimlerin konu dahilinde tüm nesneler, figürler ve değerler ile sert geometrik konturlar ve geometrik lekeselliği kullandığı da bilinmektedir (Giray, 1993: S.8, 38).

Birliğin diğer üyelerinden olan Mahmut Cüda ölü doğa resimleri ile Türk resim sanatının en güçlü ustası olarak literatürde yer edinmiştir. Bir başka üye olan Şeref Akdik, renk ile ışık değerlerinin arayışında olmuştur. Ele alınan manzaralar ilk olarak onu kopya eder şekilde gözükse de eserlerde tabiat karşısında üstün olarak bir yorum

ve gözlem gücü karşısında orijinal bir kişilik olarak karşımıza çıkmıştır (Altıntaş, 1988: 16).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyeleri, her sene düzenlenmekte olan İstanbul ile Ankara'da sergilerindeki eserlerini tanıtma fırsatını yakalamışlardır. Bu illerle beraber Samsun, Zonguldak, Balıkesir, Bursa ve İzmit Halk Evlerinin salonlarında gezici sergiler düzenlenip konferanslar, konuşmalar düzenlenerek Türk halkının aydınlatılması yolunda önemli bir görevi üstlenmişlerdir (Elmas, 2000: 58).

1914 kuşağı önceleri gözden geçirilen temsilcilerin sanatsal eylemleri, özellikle de Galatasaray sergileri, Avrupa'dan dönen bir grup genç ressam ile sanata yeni bir soluk getirmiştir. Türk ressamlarının neredeyse hepsi dörder senelik Avrupa çalışmalarını bitirip yurda dönmüşlerdir. Önceki kuşakta böyle olduğu gibi 1928 kuşağında da böyle devam etmiştir. Devlet bazı gençleri Paris'e gönderirken bazılarını ise Almanya'ya göndermişlerdir. Yeni kuşak hem mizaç hem de teknik açıdan birbirlerinden ayrı özelliklere sahiplerdi. Yalnızca hepsini ortak olarak bir kaygı birleştiriyordu. Bu da empresyonist renkçilikten daha çok tabloların yapısının ve çizgisel kuruluşunun önemsenmesidir. Fakat bu kaygı hem yeterince belirli olmadığı için hem de belirli sanatçı grubuna bayrak görevi olacak kadar kesinlik taşımadığı için kararsızlık gösterirdi. Sanatsal eğilimlerinin kararsızlığı karşısında Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği ismi altında toplaşıp canlı bir varlık gösterecek olan gençlerin avantajlı olacağı konular vardı. Bunlar 1914'ten bu yana tek bir sergi ile gelmiş olan ve sekiz, on isim etrafında toplanan Türk resim sanatına yeni isimlerin kazandırılmasıyla daha canlı bir varlık ile hocalarının atmış olduğu temelin bir kat daha yükselmesini sağlayarak 1933'lerden sonra oluşacak olan akımlara daha iyi bir ortam hazırlanacaktı (Berk, 1981: 68-71).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile ilgili Y. Nadi'nin Cumhuriyet Gazetesi'nde yazmış olduğu başyazının içerisinde yer alan sanatçıların amaçlarına erişmelerini temenni etmekte olan satırlar, devlet ile özel kesimlerin çok ilgi göstermemesinden kaynaklı pek de önemli bir yere gelememiştir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği içerisindeki etkinliklere katılan Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'nin tutarlı yaklaşımları doğrultusunda atölyelerde resim eğitimi görmekte olan öğrencilerin yetiştirilmesi konusunda önemli bir rol oynanmıştır. Hale Asaf ve Muhittin Sebati gibi güçlü isimlerin genç yaşta ölümleri birliğin sarsılması ve

dağılması nedenleri arasında yer alır. D grubu sanatçılarının daha sıkı bir dayanışma sürdüğü söylentiler arasındadır. (Tansuğ, 1996: 170)



Şekil 36: "Dükkân Dükkân" **Malik Aksel** 24*34 cm Kâğıt Üzeri Çini Mürekkebi

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin amacı, gelişmekte olan Türk resim sanatında kalıcı temellerin oluşması ve yaygınlaşmasıdır. Ayrıca sanatçıların güvence altında olmaları ve bireysel olarak sanat anlayışlarının özgür bir ortamda işlerini yürütmelerini sağlamaları önemli bir konudur. Sanatçılar da diğer meslek sahiplerinde olduğu gibi eğitimlerinin alanında çalışma fırsatları bularak hayatlarını sürdürebilmelilerdi. Toplumun sanat beğenilerinin yaygın bir şekilde kazanılması, bu sorunun çözümlenmesini gerektiren önlemlerin başı ve en önemli parçasıydı (Giray, 1988: 39).

Cumhuriyet Döneminin ilk sanat grubu olma özelliğini taşıyan "Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin (1929)" kurmuş olan 28 kuşağı sanatçıları, Türk resminin teknik ile düşünsel açıdan gelişimini sağlamak, güzel sanatların köklü kurallarının etkisiyle üst düzeye ulaştırılması, Avrupa'da yaşamış oldukları sanat ortamının Türkiye'de de oluşturulması amacıyla ilerlediler. Grup içerisinde Zeki Kocamemi, Ali Çelebi ekspresyonist ve kübist olan Refik Epikman, Hale Asaf, Muhittin Sebati, Fahri Arkunlar kübist eğilimlerde yer alan eserleri ile Türk resmine

dair ilk örnekleri sundular. Ali Çelebi, 1931'de Paris'te açılan "Bağımsızlar Sergisine "Maskeli Balo" (1928) isimli eseri ile katılıp uluslararası düzeyde grubu tanıtmaya başlamıştı. MRHB'nin modern olan sanat akımlarını dahil ederek etkinliklerde toplum için sanatın ne anlama geldiği, nasıl olduğu ve niçin yapıldığı gündeme getirilmiştir. 1937 senesinde düzenlenmiş olan yurt içindeki gezici sergilerde ise amaçlarına ulaşılması için yeni bir olanak yakalamışlardır. Düzenledikleri yurt içi gezici sergilerini ise, amaçlarına ulaşmak için yeni bir olanak olarak sunarlar (Sanal 3).

### 3.7. D Grubu

Sanayi-i Nefise Birliği, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra D grubu, Türkiye'nin Avrupa sanatına karşı hâlâ eksik olduğunu düşünen altı sanatçımız (Elif Naci, Nurullah Berk, Eşref Üren, Cemal Tollu, Abidin Dino, Zeki Faik İzer ve Heykeltıraş Zühtü Müridoğlu) tarafından İstanbul Cihangir'de kurulmuştur. Bu grup üyelerinin çoğunluk olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yetiştiği, İbrahim Çallı ve ressam arkadaşlarının atölyelerinde öğrenim gördükleri bilinmektedir (Güvemli, 1987: 247-248).

D grubu, 1914 Çallı kuşağına tepki olarak doğmuş sanatçı grubu olarak bilinir. Plastik sanatların fikir yönünden eksik olduğunu savunmuşlardır. İlk sergilerini Beyoğlu'nda şapka mağazasında açtıkları bilinmektedir (Tansuğ, 1996: 181–182).

Ressam Leopold Levy, 1937 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Resim Bölümü Başkanlığına getirilmiş ve D Grubu sanatçılarının bir kısmını burada görevlendirmiştir. Dolayısıyla bu grup devletin sanat politikasında etkin rol oynamış ve yeni yollar çizmiştir (İndirkaş, 2001: 30).

D Grubu ressamlarına göre Türk resim sanatının Avrupa'nın neredeyse elli yıl gerisinde kaldığı düşünülmektedir. Bu geri kalmayı 19. yy. ortalarındaki yağlıboya sanatçılarına dayandırdıkları söylenebilir (Berk ve Özsezgin, 1983: 54).

Plastik sanatlarının başlıca eksikliğinin fikir yönü olduğunu savunan D Grubu, bu eksikliği gidermeyi amaçlamış ve yapıtlarında plastik kaygılarını göz önüne sermişlerdir (İndirkaş, 2001: 30). Önceki ressam grupları gibi D Grubu da Avrupa'daki sanat anlayışını yurda taşımak istemişlerdir. Fakat bu sefer teknik ve konular daha farklı olmuştur. Sanat eserleri incelendiğinde Empresyonizmden belirgin bir şekilde ayrı bir tavırları olan D grubu ressamları Konstrüktivizm ve Kübizmden etkilenmişler ve desen çalışmalarında biçimi daha ön plana çıkarmışlardır (Memedoğlu, 1999: 61).



Şekil 37: "Nargile İçen Adam" **Nurullah Berk** 60*93 cm. Tuval Üzeri Yağlıboya



Şekil:38 “Ana Toprak” **Cemal Tollu** 95*130 cm Tuval Üzeri Yağlıboya



Şekil 39: “Ankara Keçileri” **Cemal Tollu** 90,5*121 cm Tuval Üzeri Yağlıboya

D Grubuna Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim’in (1934) katılmasıyla, sanatçıların yerel motiflere ilgi duymaya başladıklarını söyleyebiliriz (Tansuğ, 1996: 181). Anadolu kültüründeki geometrik nakış soyutlamalarıyla, Batıdan esinlenilen hatta çoğu zaman da Batı sanatının kopyası olarak da nitelendirilen resim sanatımızdan

yabancı etkileri ayıklama eğiliminde oldukları da bilinmektedir. Fakat bu ayıklama hemen gerçekleşmemiştir. Örneğin; ilk grup sergileri Batıdan izler taşımaktadır. Nurullah Berk bu durumu zayıflık olarak değil resim sanatımızın gelişim aşamasında zorunlu ve olumlu bir evre olarak nitelendirmiştir (Yaman, 1992: 198).



Şekil 40: "Köylü Kadın (Tren, Yataklı-Vagon)" **Bedri Rahmi Eyüboğlu** 146x183 cm Duralit üzerine yağlı boya

Türkiye Cumhuriyeti hükümeti D Grubu sanatçılarının yenilenme hareketlerini desteklemiştir. Cumhuriyet sonrası sanatçıyı korumaya yönelik girişimler olduğunu söyleyebiliriz. Söz edilen girişimler, Türk halkını ve kültürel yaşamını ön planda tutan ve özendirmeye yönelik girişimlerdir. Bu konuda halk bilimsel ve folklorik çalışmaları ile anılan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun kilim motifleri, hat yazıları, kırsal nakışlar, halı, yün çoraplarındaki süslemeler ve heybe gibi motifleri resimlerinde konu edindiği bilinmektedir (İndirkaş, 2001: 64).

D grubu sanatçıları önceki grup görüşlerini yanlış buluyor; fakat özellikle İzlenimci kuşağı hedef alan bir savaş içerisine girdikleri de söylenebilir. Sebebi ise Çallı ve arkadaşları Avrupa'da eğitim aldıkları yıllarda büyük sanat hareketi olan Fovizm, Ekspresyonizm ve Kübizm güncel olan sanat akımlarıyken, Çallı Kuşağı bu güncel sanat anlayışlarını değil, çağın tükenmiş varsayılan Empresyonist bir sanat

anlayışını getirmiş olmaları olarak bilinmektedir. Cumhuriyetin atılım arayışlarına çözüm yolu olarak gördükleri Kübizm sanat anlayışı kunt figürlerine, kübik ve geometrik anlatımlarla karşılaşmamızı sağlamıştır. Fakat 1950'li yıllarda Ulusallık arayışları doğrultusunda kübik bir anlatım ile halı, kilim, hat ve minyatür süslemelerinin yeni bir teknik ve anlayışla resmedildiği bilinmektedir (Elmas, H. 2000: 59-64).

### 3.8. Türk Resminde Yerel ve Ulusallık

Cumhuriyetin ilanından sonra yaklaşık 1950'lere kadar Türk resim sanatının, girişimler olmasına rağmen yerelliği ve kimlik oluşturması mümkün olmamıştır. Daha çok dönemin siyasi durumları ve halkın geçim zorunluluğuna göre şekillendiği bilinmektedir. Daha sonraları ulusal bilinci aşılamak ve kendilerine özgü bir sanat kimliğine kavuşmak için devletin de desteği ile kendi kültürümüzü, Atatürk'ü, Türkiye'nin hedeflerini ve inkılaplarımızı tema alan resim sanatı ve çeşitli dalların da bulunduğu çalışmalar olduğunu söylemek mümkündür (Kılıç, 2013: 328).

Batının sanat anlayışının tuvallerden ve zihinlerden henüz yeni yeni atılmaya çalışıldığı yıllarda, ressam Turgut Zaim gelenekçi bir tavırla ve kendi üslubunu oluşturarak resim yapan ilk sanatçı olarak bilinmektedir. Eserlerinde konu olarak köylü kadınlar ve erkekler, hamur açan kadınlar, Anadolu peyzajları, yörükler, kerpiç evler ve çok sevdiği ölen karısının yüz hatlarını andıran ayrık, çekik gözlü, hokka ağızlı, hurma burunlu kadınlar göze çarpmaktadır. 1924 yıllarında Paris'te eğitim görmüş fakat bu eğitimden tatmin olmayarak yurda dönmüştür. Çalışmalarının Batı sanat anlayışına zıt olduğuna kanaat getirebiliriz (Berk & Turani, 1981: 89).



Şekil 41: “Cami Şadırvanı” **Turgut Zaim** Tuval Üzeri Yağlı boya



Şekil 42: “Orta Oyunu” **Turgut Zaim** 135x170 cm. Tuval Üzeri Yağlı boya

Ulusal kimlik arayışlarının Türkiye'de zorlu ve bir o kadarda zorunlu olduğunu söyleyebiliriz. Batıyı benimsemeye çalışan Türkiye'nin Avrupa devletleri tarafından dışlanması da söz konusu olmuştur. Bu yüzden ki ulusal kimliğin kazanılmasının zorluklar içerisinde olduğu düşünülmektedir. Birçok milleti topraklarında barındıran Osmanlı'nın yıkılışının ardından Türk sanatında ilk ulus kavramının cumhuriyetten sonra oluştuğu bilinmektedir (Akşin, 2002: 1942).

1940'lı yıllarda Cumhuriyet Halk Partisi desteği ile sergiler düzenlenirmiş. Her yıl on sanatçı farklı vilayetlerde "yurt gezileri ve sergileri" gerçekleştirirlermiş. Halkın folklorik yapısı, ulus bilinci, yaşam şartları ve Anadolu'nun muazzam süslemeciliğinin bu serginin ana unsurları olduğunu söylemek mümkündür. Cumhuriyet öncesi batılılaşmaya duyulan ilgi Osmanlı ve sonrasında Türkiye Cumhuriyeti'nin kısa bir sürecinde zorunluluk halinde yaşamıştır. 1960'lara geldiğimizde batı sanat anlayışının halk ve bürokratlar tarafından fazlasıyla eleştirilere maruz kaldığı da bilinmektedir. Ulusal bilincimize zararlı olduğu düşüncesi varsayımlar arasındadır. Çünkü ulusal sanat anlayışının siyasi çatışmalar (iktidar-muhalefet) arasında politikleşerek etkileneceği düşünülmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nurullah Berk gibi ilk dönem sanatçılarımız ulus ve evrenselliğe şu pencereden bakmışlardır: Geçmişimizi yaşatan ve bizlere yansıtan kültürel değerlerimizi çağdaş bir üslup ile yeniden şekillenmesi gerektiğini, etkilenecek unsurların batı değil kendi zengin hazinemizden oluşması gerektiğini savunmuşlardır. Dönemin hem ressamları hem de felsefecilerinin "Adnan Binyazar, Fahir Aksoy, İsmail Tunalı" aynı düşüncelere kanaat getirdiklerini söylemek mümkündür (Berk, 2008: 119-122).

Sanatçıların açmış olduğu sergilere devlet desteğinin 1950 yılına gelindiğinde çok partili dönem ile azaldığı görülmüştür. Halk evleri kapatılmış ve "ulus-evrensel" anlayışının "doğu-batı" kalıplarında izlendiğine şahit olunmuştur (Yaman, 1998: 103).

# 4. 1950 SONRASI TÜRK RESMİNDE SOYUT ve SEMBOLİK ARAYIŞLAR

Vasili Kandinsky'nin lirik, non- figüratif eserlerinin gün yüzüne çıktığı ve soyut sanat anlayışının da ilk kez benimsendiği yılların 1910'lara dayandığı düşünülmektedir. Soyut eserler hakkında "zamanın çocuğu ve daha çok duygularımızın aynısı" savunmasını yapan Kandinsky'nin "*Sanatta Manevilik Üzerine*" adlı eserinin düşüncesini destekler nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. 1950 yıllarına gelindiğinde empresyonist sanat anlayışının giderek gücünü kaybettiğini ve beraberinde yeni, çağdaş akımlar arayışına gidildiği bilinmektedir. II. Dünya Savaşı'na tekabül eden dönemde Delaunay, Mondrian, Kandinski ve Malaviç gibi soyut sanatın önde gelen isimleri, Türk sanatçılarını da derinden etkilemiş ve eserlerini yeni bir anlayışa sürüklemişlerdir. Askerî, siyasi ve ekonomik anlamda ciddi çöküşler yaşayan Türk toplumu tarafından, Cumhuriyetin de henüz yeni kurulması ve toparlanma aşamasında olan yurdumuzda soyut sanat anlayışı maalesef 1950 yıllarında benimsendiğini düşünmek isabetli olacaktır. Tıpkı önceki sanat gruplarında olduğu gibi oluşan çağdaş sanat anlayışının beraberinde Avrupa eğitimleri ve ziyaretleri gerçekleşmiştir. "Paris Gezileri". Ülkemizin gelenek çizgisi de bozulmadan oluşturulan yeni sanat fikirlerinin Türk resim sanatına uyarlandığı bilinmektedir (Yaşar, N. 2019: 2-4).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra soyut sanata ve soyutlamaya yönelik ilgi daha da artmıştır. Sanayi oluşumu ve ekonominin de bir nebze olsun hareketlenmesi çok partili hayata geçişimiz, sanatta kimlik arayışlarımızı da beraberinde getirmiştir. Kuşkusuz bu arayış daha önceki arayışlar gibi tartışmalı ve karşıt görüşlü bir hal almıştır. Bir görüş batıyı örnek alma ve non-figüratif sanatını savunmaları taraftarıdır. Diğer görüş ise ulusal karakteri koruyan minyatür, hat, kaligrafik gibi el sanatlarımızın izlerini taşımalıyız diyen taraftır. Bahsettiğimiz ikinci "geleneksel" görüşe Bedri Rahmi Eyüboğlu ve atölyesinde yetişen öğrencilerin sahip olduğu düşünülmektedir. Gayeleri hakkında ise geleneksel sanatın geri planda kalmaması ve Batı'yı kopya etmeden çağdaş bir sanat oluşturmak olduğunu söyleyebiliriz (Giray , K. & Erbil , D. 2000: 4); (Sönmez, 2019: 13-14).



Şekil 43: “Sarı Saz Aşık Veysel” **Bedri Rahmi Eyüboğlu** 70*100 Tuval Üzeri Karışık Teknik

Nihai bir gerçeklik var ki o da Eyüboğlu ve yetiştirdiği ressamların fikirlerinin daha baskın olduğudur. Batı sanat anlayışı gibi öznel ifadeleri ön plana koyarak figürü reddetmemişlerdir. Doğu Gelenekli sanatçıların kültür ve yerel unsurlara Avrupa’nın penceresinden bakarak kendi soyutlama üsluplarını oluşturmaya başladıklarını söyleyebiliriz. Diğer yandan ise devletin yeni yeni vermiş olduğu desteklerle üretime ve sergiler açmaya uğraşan akademiye karşı bazı soyut sanatçıların rahatsızlık duyduklarını söylemek mümkündür. Bu rahatsız tarafın “Tavan Arası Ressamları” adıyla akademi dışında kurulan ilk grup oldukları bilinmektedir. Bu ressamlar önceki tüm resim grupları ve fikirlere karşı durmuşlardır. Fakat özellikle D grubunu hedef haline getirdiklerini söylemek isabetli olacaktır (Yaşar, N. 2019: 7-9).



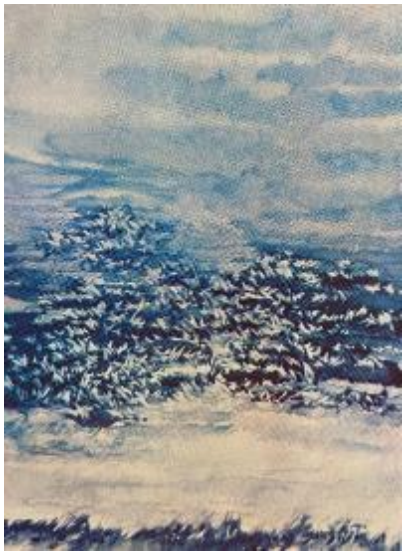
Şekil 44: “Soyut Kompozisyon” **Abidin Elderoğlu** 81x105 cm. Tuval Üzeri Yağlı Boya

Abidin Elderoğlu, gelenekten bağını koparmayan, batının gözünden figür ve hat geleneğini kendi kalemine uyarlayan lirik bir üslup ile resim yapan sanatçılarımızdandır. Resimlerinde Klee, Kandinsky, Brague ve Japon resim sanatından etkilendiği sezilmektedir. Nakış sanatımızın, soyut çiçek biçimleri, kıvrım dallarının 1950’li yıllarda yaptığı resimlere esin kaynağı olduğunu söyleyebiliriz (Turani, 1981: 181).



Şekil 45: “Su” **Abidin Elderoğlu** 89*116 cm Tuval Üzeri Yağlıboya

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden on kişi 1946'da "Onlar Grubu"nu kurar ve bu sayede Türk sanatına yeni bir perspektif katmış olurlar. Konuları işleyişlerindeki özgünlük ile sanat ortamına yeni fikirler katarak başarılı bir yol izlemişlerdir. Grup üyelerinin "Osman Oral, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Neşet Günal, Mustafa Esirkuş, Turan Erol, Orhan Peker, Fikret Otyam, Mehmet Pesen ve Adnan Varınca" Doğu ve Batı sanatı ilişkileri üzerine çalıştıkları bilinmektedir (Sanal 4).



Şekil 46: "Mavi Deniz" **Devrim Erbil** 101*73cm Tuval Üzeri Yağlıboya

Devrim Erbil 1960 yıllarında lirik soyutlama uğraşı içerisine girmiştir. Felsefi ve içsel duyguyu ön plana koyan ressamın kendine özgü taklitten uzak tarzı olduğunu söyleyebiliriz (Giray, 1984: 25).



Şekil 47: "Kalkan Ağacı" **Devrim Erbil** 100*130cm Tuval Üzeri Yağlıboya

Fransızlar, İkinci Dünya Savaşı'nın sonu ile sanat eğitimi almaları için Paris'e genç sanatçıların gönderilmesine dayalı bir çalışma başlatmış ve burs desteği olacağını duyurmuştur. Bu program neticesinde ilk olarak sırasıyla 1946 yılında Avni Arbaş daha sonra 1947 yılında ise Selim Turan, Paris'e gönderilmiştir. Daha sonra Haşmet Akal, Şemsi Arel, İhsan Aydın, Nedim Günsür ve Hüseyin Gezer de burslardan yararlanıp eğitime giden sanatçılar arasında kayda geçilmiştir. Dönemin önde gelen sanatçıları Batıyı taklit etmeme ve geleneği çağdaşlaştırma çalışmaları dışında eğitim alan sanatçılara bir de kendilerini "taklit etmemeleri gibi bir sorumluluk da yüklendiği bilinmektedir. Bu durumu en çok ressam Leopold Levy'nin öğrenciler üzerinde olan baskısı gündeme getirmiş ve yeteri kadar çaba sarf etmiştir diyebiliriz (Sönmez, 2019: 16-23).

Avrupa'da non-figüratif çalışmalar giderek ilgi kazanmış ve Türkiye'de de bu ilgi karşılığını ancak 1959'dan sonra almıştır. Devlet sergileri ile non-figüratif anlayışı Türk resim sanatında yer edinmiştir. Zeki Faik İzer ve Şemsi Arel bahsettiğimiz anlayışın en somut sanatçı örnekleridir. (Berk, 1981: 151).



Şekil 48**: "**Kompozisyon" **Şemsi Arel** 100*100 Tuval Üzeri Yağlı Boya



Şekil 49: **"**Kompozisyon" **Şemsi Arel** 72*100 Tuval Üzeri Yağlı Boya

Dönemin sanat dergilerindeki Batı örneklerinden ziyade artık ulusal değerler ve sanatımıza yansıyan unsurlardan da bahsetmek mümkündür. 1934 yılında *Yeni Adam* dergisinde kapak fotoğrafına Atatürk büstlerinin konulması da bu unsurlara örnek teşkil eder (Akay, 1999: 67).

Beyoğlu Gazeteciler Cemiyeti Lokalinde 28 Mart 1940'ta "Yeniler Grubu" ilk olarak açılmıştır. Açılmış olan bu sergideki resimlerinde realist düşünce ile ilerlemiş, halk arasındaki emekçi liman çalışanlarını konu edinmişlerdir. Bu yüzden olsa gerek "Liman Ressamları" olarak anılmışlardır. Yeniler Grubu, batı tekniği ve üslubu ile yöresel ve ulusal konularımızı resmetmişlerdir. Bu grubun amacı toplumun sorunlarını, ihtiyaçlarını gerçekçi bir üslup ile resmetmektir. 1940 yıllarında figüratif temalar ile toplum bilincini işleyen sanatçılar, 1950 yıllarından sonra non-figüratif temalar ile soyut resim yapmışlardır. Aralıklı fikir ve konu değişikliği 1960 yılından sonra Anadolu'nun kadın figürleri ve portreleriyle, yaşamının tüm gerçekliğini yansıtma çabalarıyla son bulduğu düşünülmektedir (Ersoy, 2004: 284).

1940-1950 arasındaki kültürel ve sosyal açıdan yaşanan dinamik gelişmelerin başrolünde Müstakiller ve D grubu üyelerinin olduğunu söylemek mümkündür. Bu sanatçılar, Avrupa'daki sanat oluşumundan geri durmamaları için Batı'nın teknik ve fikirlerini kendi sanatımıza paralel tutacak yol izlemişlerdir. Folklorik ve yöresel biçimleri, yerel simgeleri kullanımları, 1950 sonrasında da devam ederek geleneksel sanatımızı çağdaş sanat ile ayakta tutma çabalarının olduğunu da söyleyebiliriz (Dilmaç, 2012: 94).

1950'ler sonrası Türk resim sanatının, devlet desteğinin azalması nedeni ile durağanlaştığı ve ressamların bireysel fikir üretme arayış sürecine girdiği düşünülebilir. Lirik, Geometrik, Geometrik Non-figüratif ile Lirik Non-figüratif olarak bildiğimiz soyut eğilimlere yönelmiş ve çalışmaları neticesinde popülerliği artmıştır. Batı sanatına kıyas yapacak olursak bu eğilimlerin net bir sınırının olmadığı görülmektedir. Lirik bir soyutlama çalışmasının içerisinde geometrik üsluplara yönelim ile karşılaşmak mümkündür (Yaşar , 2019: 12).

Kırsal hayat ve yerel motiflere olan ilginin Turgut Zaim'in katkıları ile giderek arttığı düşünülmektedir. Dahil olduğu D grubu sanatçıları ile birçok sergi açmalarına rağmen grupta üslup birliği olmadığı gözlenmektedir. Nusret Suman, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Zeki Kocaemmi, Salih Urallı, Ercüment Kalmık, Fahrünnisa Zeyd,

Malik Aksel'in de katılımı ile grup üyeleri çoğalmıştır. Fakat katılım sonrası çok uzun süre ayakta duramayan D grubu, açtıkları son sergilerinden sonra (1974) dağılmıştır (Çoker, 1996: 93-94).

Kültür ve sanat dergileri bir hayli artış göstermiş, plastik sanatlar içerikli dergiler yaygınlaşmıştır. Bu yıllarda çatışmalar içerisinde gelişen ve ilerleyen grup sanatçılarının eskisi kadar güncel olmayışı gözlemlenir. Resimlerde bireysel çalışmalar olmuş ve soyut sanat anlayışı çoğalmıştır. Avrupa'ya eğitim görmek için gidip gelmeler devam etmiş; 1968-1970 yıllarında Avrupa'ya giden Güzel Sanatlar Akademisi mezunu öğrencileri ise 68 kuşağı olarak isimlendirilmiştir. Dönemin soyut eğilimcilerinden, Alâeddin Aksoy, Mehmet Güleryüz, Neşe Erdok, Utku Varlık'ın, figüratif konulara yönelerek öznel yorumlarını ve toplumsal bilinci eserlerine aktardıkları bilinmektedir (Öztürk, 2013: 49).



Şekil 50: "Figüratif Kompozisyon", **Mehmet Güleryüz** 48 * 63 cm Kâğıt Üzerine Renkli mürekkep

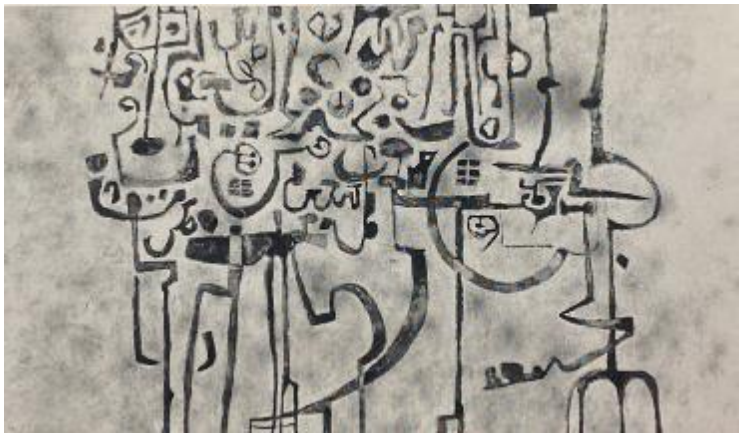


Şekil 51: "Eller" **Neşe Erdok** Tuval Üzerine Yağlı boya



Şekil 52: "Ayakkabı Boyacısı" **Neşe Erdok**, 150*137 cm Tuval Üzeri Yağlı boya

1975 dönemlerine geldiğimizde ise ülkede ekonomik durumun daha iyi olması ve farklı sınıfların oluşması, sanata olan desteği ve sanat piyasasını da canlandırmıştır. 1970-1980 yılları sanatçılarının yorumlamaları, toplumun karamsarlık, buhran içerisinde ve psikolojik nedenler ile bunalımda oldukları gözlemlerini taşıdığı bilinmektedir. Bu doğrultuda tuvallere yansıyacak yeni figür soyutlamaları, renklerin kargaşalığı, yoğun duygular vb. konu oluşturur; ayrıca "Video Art" gibi konuların da bu tarihte ortaya çıktığı gözlemlenir (Akbulak, 2006: 77).



Şekil 53: "The Glory of the Kings" (New-York) **Erol Akyavaş** 134,5×238 cm. Tuval Üzeri Yağlı boya

1980 yılında Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nin açılması Türk sanatının gelişimi ve ulusal kimliği açısından önemli rol oynamıştır. Uluslararası düzenlenen sergilere ev sahipliği yapmış; yeni oluşan Çağdaş Türk Resim Sanatının ve sanatçılarının tanınmasına vesile olmuştur. İlk olarak 1979 yılında açılan "Yeni Eğilimler" sergisinin iki yıl arayla düzenli bir şekilde açıldığı bilinmektedir. Plastik sanatların klasik malzemelerinden sıyrılarak değişik objeler ile denemeler yapılmıştır. Yapılan bu hareketin Türk resim sanatı açısından yeni bir perde aralayarak kavramsal sanata da ışık tuttuğunu söylemek mümkündür (Berk, & Özsezgin, 1983: 120-129).

1980 yılından sonra sanat, modernizm ve post-modernizm arasında geçiş serüveni yaşanmış ve kuramsal olarak ortaya çıkmış eserlerin varlığından söz edilebilir. Aslında kavramsal ve sürrealist imgelerin 1970'li yılların başında temelleri atılmış fakat 1980 yılında somut örneklerine ve ustaca eserlere rastlanmıştır. Neşet Günal ise post-modernizm denildiğinde akla gelen ilk öncü isimdir. 1980'lerin Alaeddin Aksoy, Neşe Erdok, Mehmet Güleryüz, İpek Aksüğür Duben, Nur Koçak, Özer Kabaş isimli sanatçılar resimlerinde toplumsal konuları tuvallere yansıttıkları ama sonraki kuşağın toplumsal konulardan bireysel konulara geçtiği bilinmektedir. Yine aynı dönemin sanatçıları, Arzu Başaran, Murat Sinkil, Hale Arpacıoğlu, Fuat Acaroğlu, Bedri Baykam, bilinçaltında bastırılan veya toplumun absürt saydığı cinsellik ve insan ilişkilerinin korkunç yüzünü vurgulayan konuları resimlerine yansıtmışlardır. Kavramsal sanat ve yerleştirme, Füsun Onur, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, İsmail Saray, Cengiz Çekil, Serhat Kiraz ve Şükrü Aysan gibi sanatçılar ise eserlerinde kalıplaşmış konulara tepki göstererek, toplumsal olaylara ara verip son yıllarda daha öznel tavırlar sergilemişlerdir (Madra, 2005: 10).



Şekil 54: Yaralı Asker, **Bedri Baykam** 170*130 cm Tuval Üzeri Yağlı boya

Modernleşme sürecinde (Devlet-Toplum-Sanat) anlayışı ile sanatçılara yüklenen aydınlanmacı, yol gösteren ve toplumcu izlenimi 1990 yıllarında inanışını

kaybetmiştir. Artık eserlerde verilen mesajın, işlenen konunun üstü örtülü ve izleyicinin iç dünyasına bırakılır bir hale geldiği bilinmektedir. Sanatın geniş perspektifi ve üretimin çoğalmasıyla birlikte taklitler, çoklu eserler ile birliğin değerli olma anlayışının kaybolduğu ve abartılı görsellerin ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Aynı zamanda 1990'larda enstalasyon sanatının ortaya çıkışı ve tuval resmi ile arasında ciddi çekişmeler yaşandığı da bilinmektedir (Çalıkoğlu, 2008: 9-12).



Şekil 55: "Israr" Ayşe Erkmen



Şekil 56: "Israr" Ayşe Erkmen

20. yüzyılın Türk sanatçıları uluslararası sanat akımlarından etkilenmelerine rağmen, Minimal ve Kavramsal Sanat, Pop Sanat, Yeni Dışavurumculuk, Hiper Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik gibi akımlar izlenmekle birlikte, Avrupa sanat çizgisinin hâlâ gerisinde kaldığımızı savundukları söylenmektedir. Bir sanatın toplumca kabul görebilmesi hatta başka kültürler tarafından da esin kaynağı olması sadece kültürel zenginlik ile gerçekleşmiyor. Ekonomi, sanayi, teknoloji ve bilimin sanatın büyük ölçüde temelini oluşturduğu yadsınamaz bir gerçektir. Hüseyin Elmas, bu durumu "kurumsallaştırma" olarak nitelendiriyor. Demokratikleşme, kentleşme ve sanayileşme olmadan kurumsallaşmanın da olmayacağı savunulmaktadır (Sanal 5). 1980'lerden sonra Batı ülkelerine paralel olarak Zekai Ormancı, Bedri Baykam, Ergin İnan Mustafa Ata gibi ressamlar kavramsal tarzda çalışan ressamlarımız arasındadır (Sanal 6).



Şekil 57: “O, Kadın”, **Ergin İnan** 79*53 cm Baskı



Şekil 58: “Berlin Mektubu”, **Ergin İnan** 79*53 cm Baskı

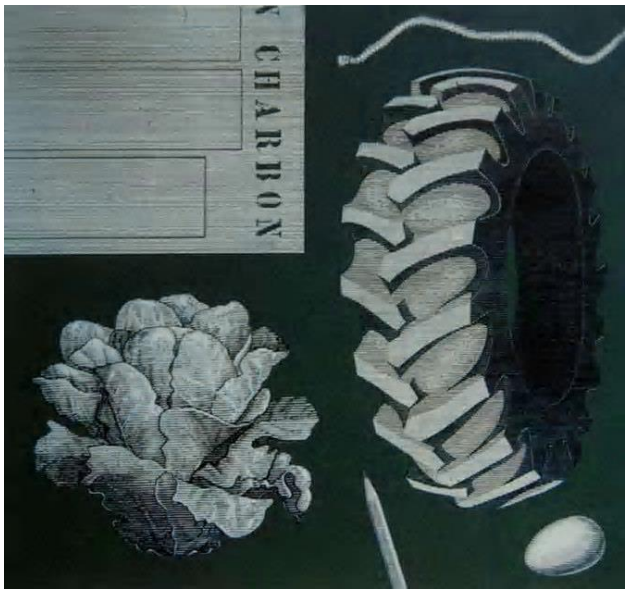
Türkiye'de 1960'lı yıllardaki 1960 yıllarındaki Türk resim sanatına, klasik resim ve figüratif anlayış. hâkim olmuştur. Bu dönemin sanatçıları birçok ressam gibi batı sanat anlayışını benimsemişlerdir. Sanatçılar soyut dışavurumcu, foto gerçekçi, izlenimci anlayışta çalışmalar yaparak Türk sanatına katkı sağlamaya çalışmışlardır. Bir zaman sonra atölyede doğadan koptuklarını ve gelenekten sıkılmalarından dolayı içinde bulundukları durumdan kurtulma çabaları başlamıştır. Bu eğilim içerisinde bulunan sanatçılardan birisi de Altan Gürman'dır. Gelenekten kurtulmak isteyen sanatçılar bu vesile ile farklı üsluplar ve soyut eğilimleri ile tanıştıkları da bilinmektedir. Altan Gürman eserlerinde birçok akımı birlikte konu edinmiştir ve üslubuna da yansıtmıştır. Sanatçı yaptığı çalışmalarında resim - heykel yerleştirme üçgeninde gidip gelen, yüzeye yeni formlar ve kavramlar getirerek tartışmaya açmıştır. Sanatçı kendine özgü çalışmaları ile farklı bir tartışma konusu yaratarak resim ve heykeli yeni kavramlar içerisine sığdırdığını söyleyebiliriz. Bir kısım eleştirmen ve sanatçı, Altan Gürman'ı kavramsal sanatçı olarak görürken, diğer bir kesim ise Altan Gürman'ın kendine has tarzı ve duruşuyla onun tamamen kendisi olduğu düşünülmektedir. (Aydın, E. 2015: s.29-30)



Şekil 59: "Montaj 4" **Altan Gürman** 123x140x9 cm. Tahta Üzerine Selülozik Boya ve Dikenli Tel



Şekil 60: “Kolâj”  Altan Gürman, 14 x 10 cm, 1964, Paris




Şekil 61: “Karbon”Altan Gürman, , 1965. Tuval Üzerine Akrilik, 80 x 80 cm, Paris

Gürman, 1960 yıllarda siyasi ve askeri yapıyı iyi analiz ederek mekâna ve resmin içine yerleştirdiği gerçek nesnelerle alışılmışın dışında çalışmalar yapmıştır. “Montaj, istatistikler, askerler ve kompozisyon” dizileriyle dikkat çektiğini söyleyebiliriz. Altan Gürman Paris’e gidene kadar bir süre dışavurumcu tavır içinde

yer almıştır. “hazır ve doğal nesnelerden oluşturulan sanat eserleri ile çalışmalar yapan öncül ressamlarımızdandır.” (Özer,2011, s. 93).

Kaya Özsezgin 1976 yılı sanat dergisinde dönemin sanatçılarına Altan Gürman’ı da dâhil ederek şunları söylemiştir:

> *“Genellikle resmimizin izlenimci kuşak sonrası eğilimlerini, kendi kişilikleri doğrultusunda ve özgür paletlerle temsil eden sanatçılardı. Bir yandan izlenimci duyarlığı yöresel olanakların değişkenliği yönünde değerlendiriliyorlar, öte yandan geleneksel sayabileceğimiz batılı üslup çeşnileri içinde belli bir kategorinin sözcülüğünü yapıyorlardı”* (Özsezgin, 1976, S.212 s. 32).

1960’ların yıllarında sonra Altan Gürman dönemim sanatçılarından farklı olarak boya ve tuvali ikinci plana atmış, nesneyi olduğu gibi kullanarak tuval üzerinde basılı sözcüklere yer verdiğini söyleyebiliriz. (Pelvanoglu, 2010, S.67 s. 24)



Resim 62: “Kolâj”, (2 adet) Altan Gürman, 14 x 10 cm, Paris, 1964,
(Eşi Bilge Gürman’a yazdığı Kolâj – Mektuplardan Örnekler)

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde olan yemin şu şekildedir;

> *Bu güne kadar resim sanatı alanında yapılagelmiş olanları inceleyeceğime, kendini bütün Dünyaya kabul ettirmişler arasında beni en çok saranlarını ayırarak onlara kendi aramalarımı, denemelerimi katacağıma alışagelmiş, basmakalıp, hazırlop, klişeleşmiş, çiğnene çiğnene tadı tuzu kalmamaış hiçbir şeyi tekrarlamayacağıma elimden çıkan her çizgiye her lekeye her renge her beneğe kendi aklımı kendi tecrübemi kendi tasamı kendi ömrümü, yüreğimi basacağıma aldığım nefes, içtiğim su, bastığım toprak gözüm, kulağım, burnum, elim, belim, dilim, derim üstüne yemin ederim. Yeminimi bozduğum gün buradan giderim.*( Sanal: 13)



Şekil 63: "Anne ve Çocukları" **Bedri Rahmi Eyüboğlu** 27*37 Tuval Üzeri Karışık Teknik



Şekil 64: "Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin" **Bedri Rahmi Eyüboğlu** 45,4 * 46 cm Tuval Üzeri Yağlı boya




Şekil 65: “Âşık Veysel” **Bedri Rahmi Eyüboğlu** 34 * 46,7 Tuval Üzeri Yağlı boya



Şekil 66: “Çiçek” **Abidin Dino**, 82 x 61.50 cm, Kağıt Üzerine Guaj Boya



Şekil 67: "Soyut Kompozisyon" **Adnan Turani** 53,5*44,8 CM Özel Koleksiyon

Ressam Adnan Turani Hacettepe Üniversitesi döneminde ve 1970 yıllarında, literatür taramasını Almanya'da başlattığı sanat tarihi kitabını İş Bankası Yayınları aracılığı ile bastırmıştır. Eser Yurt genelinde ses getirmiş, birçok basında haber konusu olurken şu söylemler oluşmuştur:

> *"Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları arasında bir de „Dünya Sanat Tarihi'ni çıkardı. 615 büyük sayfa metni ve 1560 resmi içine alan kuşe kağıdı üzerine basılmış, güzel bez ciltli hali ile eser onurlu bir kitap niteliği taşıyor. Ülkemizde bir benzeri olmadığından ilk kez dünya sanatına panoramik bir biçimde bakmak, sanat sorunlarını gözden geçirmek bu eserle mümkün oluyor. Böyle bir eserin hayatımızda yer alması dünya sanatına genel bir bakışın da toplu halde halkımıza sunulması gerçekten örnek bir olaydır. Eserin kapsamı içerisinde, tarihten önceki çağlardan günümüze değin görünen resim, heykel, mimari macerası, bütün değişmeleri ve oluşumları içinde değerlendirmiştir"* (Turani, 2010: 134).



Şekil 68: “Üniversite” **Adan Turani** 80x100,5 cm. Tuval Üzeri Yağlı boya

Turani’nin kâğıt üzerine olan deneysel çalışmaları New York Dessin Bienali ve Rijeka Bienali’nde sergilendiği bilinmektedir. Turani’nin desenleri İsviçre’nin Bern kentinde ki Galerie Am Ring isimli galeride Avrupalı ve Amerikalı sanatçılarla birlikte sergilenen eserlerin hepsi satılır. Turani’nin başarılarını yakından izleyen Kemal Yetkin, onun sanat bilimi dalında doktora yapmasını istemiştir. Bu gelişme üzerine Adnan Turani, “Modern Plastik Sanatları Yaratan Etmenler” üzerine doktora çalışmasını geliştirir ve daha sonra “Çağdaş Sanat Felsefesi” adı altında kitap haline getirildiğini söyleyebiliriz. 1985 yılında Doku sanat Galerisi’nde “Ankara” sergi açtığı bilinmektedir. Bu sergide ağırlıklı olarak soyut çalışmalara ve sulu boya çalışmalarına yer verilmiştir. (Öztoprak, 2005: 113-182).




Resim 69: "*Yeşil Üzerine Konuşma II*" **Adnan Turani** 1973, K.Ü.Y.B, 72x100 cm

Yukarıda bulunan 1973 yılında yapılmış "*Yeşil Üzerine Konuşma*" adlı eserimde öznel sanat üslubundan ziyade teknik bakımdan çalıştığını söyleyebiliriz. Kullanılan renkler gerçeği yansıtmaz. Sıcak soğuk zıtlığı ile kitlesel olarak kapladığı alanı araştırdığı görmekteyiz. (Deveci, 2013: s.51)

Sanatçı doğa taklitlerinden uzaklaştığını "Kız portresi" eserinde gözlemleyebiliriz. Aynı zamanda yaptığı portre çözümlemelerinde diğer resimlerine göre farklılıklar ortaya koyar ve gerçeklik algısından uzaklaşır. Renk skalasını çoğaltarak özgür bir üslubu ile lekesel çalışmalar ortaya çıkardığını söyleyebiliriz. (Akdeniz, 1989: 20)



Resim 70: *"Kompozisyon"* **Adnan Turani**
1961, T.Ü.Y.B, 50x60 cm



Resim 71: "*Kız Portresi"* **Adnan Turani**
**1954, K.Ü.Y.B, 20x15 cm**

Soyut kompozisyon çalışmalarına 1962 yılında yaptığı "Kompozisyon" adlı çalışması örnek verilebilir. Resimde mavi renk hakimdir. Yer yer sarılar ve turuncular boyanmıştır. Geometrik alanlara bölünmüş resim yüzeyi küçük-bükük lekelerin dağılımı ile oluşur. Başka bir zıtlık ise renkler arasındadır, soğuk olan mavilere karşılık sıcak sarılar ve turuncular vardır. Dikkatli bakılırsa geometrik yapıların çizgilerle ayrıldığı görülür, ancak bu çizgiler lekeler arasına ustalıkla yerleşir ve birer leke gibi algılanır. Böylece resimde katı bölünmeler yerine lekeler arası bir geçiş ve uyum sağlanır. (Deveci, 2013: s.58)

Adnan Turanî'nin hiçbir nesneyi resminde barındırmadığı zamanlar da bile uzay, Maleviç'in resimlerinde olduğu kadar önemli olmamıştı. Maleviç, geometrik biçimlere tek başlarına önem verirken, Adnan Turani onlardan bir kompozisyon yapmıştır. Malevich'e göre nesne tutkusu sanattan, toplumun her alanından kaldırılması gerektiği gibi kaldırılmalıydı düşüncesindedir. Üstelik Malevich'in sanatındaki yıkıcılık ve geçmişi yeni bir Sovyet toplumu sanatının doğmasında faydalı olabilirdi. Turani'nin nesnelere karşı böyle bir tavrı olmamıştır. Nesneleri veya doğayı on yıllık bir süre dışında tamamen reddeden resimler yapmaz. Resimlerinde uzay ve geometri önemli kavramlar olmakla beraber, Malevich veya Mondrian kadar sert bir reddetmeye yanaşmamıştır. Turanî yurda dönüşünde kendi hocalarından farklı bir soyut sanat görüşü olduğunu belirtir. Reddettiklerinin yerine de radikal farklılıkları olan yeni bir estetik düzen getirmediğini söyleyebiliriz. (Yılmaz, 2006: s.72)



**Resim 72: "**Ayaz'ın Annesi" **Mustafa Ayaz,** 33x35cm, Tuval Üstüne Yağlı Boya, 1978.

Sanatçı Mustafa Ayaz Şentepe'de ailesi ile birlikte uzunca bir süre ikamet etmiş ve ürettiği sanat eserleri için yaşadıkları gecekondunun alt katını sanatsal bir ortama dönüştürme fikri henüz hayalken gerçekleşemediği bilinmektedir. Fakat sonraki yıllarda kendi adını taşıyan bir müze kurar ve sattığı eserler ile biriktirmiş olduğu paralar ile müzeyi satın aldığı da bilinmektedir. Müze 2007 yılında açılmıştır. 2009 yılında ise Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar Merkezi Vakfı olarak faaliyete geçmiştir. (Sanal 7)

Birçok yerel gazete ve haberler Mustafa Ayaz Müzesi'nin açılışından meraklı tavırlar ile söz etmişlerdir. Ayaz müzeyi açma sebebini şu şekilde açıklamıştır:

> "*Ben bu müzeyi Atatürk'e borcumu ödemek için kurdum. Eğer Atatürk'ün kurduğu köy enstitüleri olmasaydı, benim okuma, resim yapma, profesör olup bu müzeyi kurma şansım olmayacaktı. Ben çağdaşlık adına, uygarlık adına, insanlık adına görevimi yerine getirmiş oldum.* (Özbaş, 2020: s.31)

Ayaz, sanat ve yaşam ilişkisini şu sözleri ile betimlemiştir;

> *"Sanatçının sanatsal hamuru, içinde yaşadığı topluma, çağa, kendi yetenek ve düşüncelerine göre oluşur. Sanat yapıtının kendine özgü karakteri etkinliği de bu hamurun ürünüdür. Yapıtlarıma bu açıdan bakıldığında toplumsal etkileşim ve doğasal değerlerin kişisel yoruma tabi tutularak verildiği görülür." (Sanal 8)*

Mustafa Ayaz soyut ve soyutlamaya her ne kadar katkısı olsa da diğer bilinen sanatçıların aksine soyut ve somut sanat anlayışı aksi yönde ilerlemiştir. Örneğin öğrenci olduğu dönemlerde soyut eserlerden somuta doğru bir yönelme yaşamıştır. Ayaz'ın sanatsal dönemlerini kendi şöyle ayırabiliriz.

1. 1963-1973 yılları soyut çalışmalarının
2. 1973-1980 yılları somut öğelerin ve kadın figürlerinin
3. 1980 yıllarından kitap basım tarih olan 2009 yılına kadar ki çalışmalarının Bulunduğu dönem. (Büyük işleyen, 1981: S35 s.5)

Ayaz'ın sanatsal anlayışını hocası Adnan Turani'den esinlenmiş olduğunu resimlerinden de bir hayli anlamak mümkündür. Gazi Eğitim Enstitüsü'nden (1963) mezun olduktan sonra Adnan Turani'nin etkisiyle soyut anlayışı tercih etmiştir. Sanatçının bu dönemki çalışmaları lirik-soyutlama üslubu ile resimlerine konu olmuştur. 1973 döneminde Ayaz'ın yapmış olduğu

soyut çalışmada görüyoruz ki hocası Adnan Turani'nin 1965 tarihli Soyut Kompozisyonunda dikdörtgen, kare gibi soyut geometrik formlar Ayaz'ın çalışmasında da farklı renk ve biçimler ile çalışmasına yansıtmıştır. Resim:9-10 (Giderer, 2013: S.29, s.75)



**Şekil 73: "**İsimsiz" **Mustafa Ayaz**, 110x100cm, Yağlı Boya, 1973.



**Şekil 74: "**Soyut Kompozisyon" **Adnan Turani**, 100x200cm, Yağlı Boya, 1965.

2000 yılında Lütfü Özel, Mustafa Ayaz ile yapmış olduğu röportajında Ayazın benimsediği resim tarzını ve düşüncelerini sorar; Ayaz, aslında

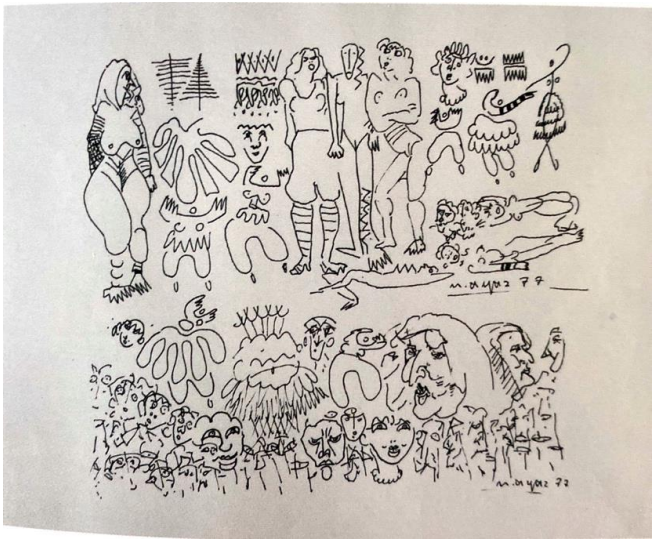
yaptığı tek şeyin kendine özgü yeni bir plastik düzen kurmak olduğunu belirtir ve şunları söyler:

> *"Öncelikle Picasso'nun bir sözüyle sorduğunuz sorunun bir bölümüne cevap vereyim. Picasso diyor ki: "Ben ressam olmak istedim ama Picasso oldum." Ben de bıkmadan usanmadan, sevgiyle çalışarak Ayaz oldum. Birçok ressamı sevdim, birçok ressamdan etkilendim, hocalarımdan etkilendim ama sonunda Ayaz olduğumu sanıyorum.* (Lütfü, 2000: S37, s.7)

Uzunca yıllar renk, çizgi ve desen terimleri sanatçılar tarafından her zaman önem arz ettiği gibi Mustafa Ayaz tarafından da önemsenmiştir. Resimlerine dair öne çıkan ve dikkat çeken önemli bir konu da renk, çizgi ve desen üçlemesi olduğunu söyleyebiliriz. 20. yüzyıldan itibaren birçok objenin sanatsal anlatımda kullanılmaya başlaması da, desen kavramının bağımsız sanat eseri olarak ele alındığının bir göstergesidir. Mustafa Ayaz da, sanat hayatı boyunca üslubunu geliştirmek ve sanat sorunlarına ışık tutmak için ürettiği resimlerin öncesinde yapmış olduğu desen çalışmaları resmedeceği yapıtların taslağı olarak değerlendirdiği söylenmektedir. (İslimyeli, 1977: s5)



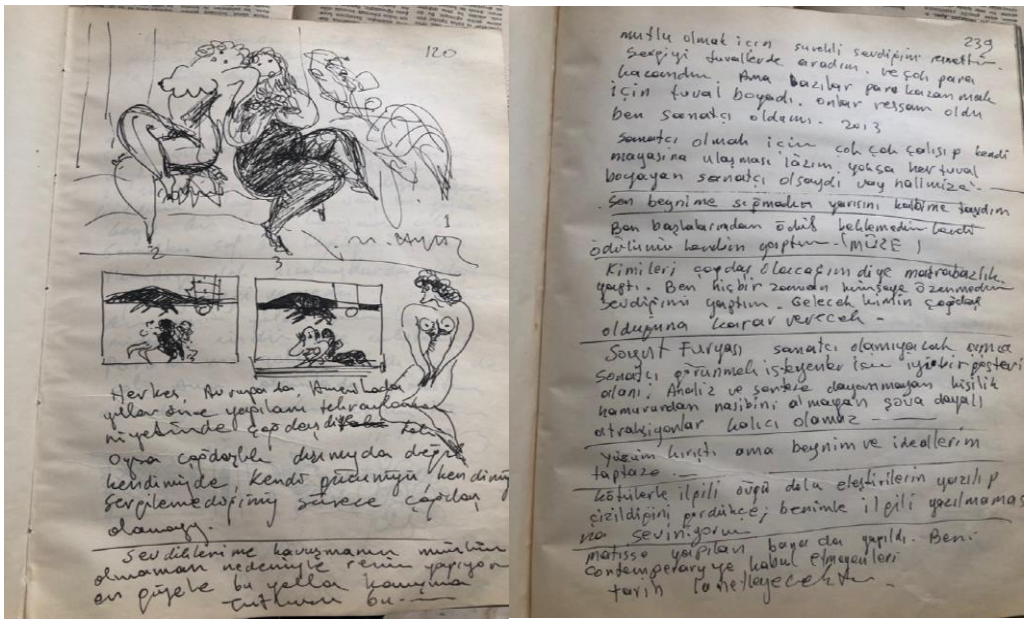
**Şekil 75: "**Desen" **Mustafa Ayaz** 25x35cm, 1968.



**Şekil 76: "**Desen" **Mustafa Ayaz** 40x40cm, 1977.



**Şekil 77: "**Desen" **Mustafa Ayaz**, 1982.



**Şekil 78:** Mustafa Ayaz'ın not defterinden sayfalar

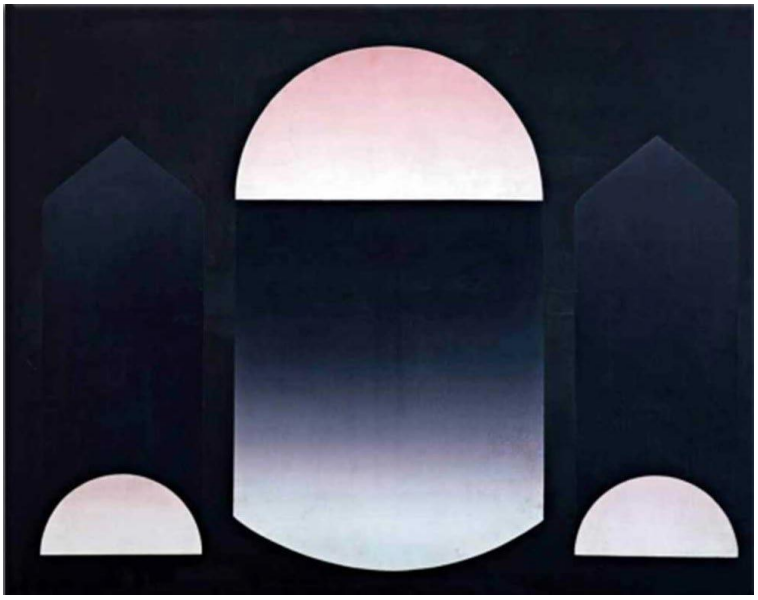


Şekil 79: “Hüsnü Hat” **Adnan Çoker** 47,9 * 63cm Kâğıt Üzerine Karışık Teknik

Adnan Çoker Türk resim sanatının öncü isimleri arasında önemli bir sanatçıdır diyebiliriz. Sanat hayatı süresince güncel temaları ve teknikleri yakalayabildiğini söylemek mümkündür. Batı sanat diline oldukça aşina olması Paris’te öğrenim görmesi ile yakından ilişkilidir. Öğrencilik döneminde yaptığı soyutlama çabaları yerini zamanla soyut çalışmalara bırakmıştır. Resimlerinde batı ile doğu resim biçimlerini sentezler ve çalışmalarında lekesel bir üslubun hakim olduğunu da söyleyebiliriz. (İlden &Ayhan, 2022: S.3, s2)

Çoker, Hattat dedesinin çizimlerini izleyerek büyümüştür. Çocukluk yıllarından itibaren de kaligrafinin ritmi ilgisini çekmiştir. Küçük yaşlardan itibaren kaligrafi çok ilgisini çekmiştir. Lisede resim öğretmeninin yönlendirmesi ile 1944-51 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim aldığı bilinmektedir. Zeki Kocamemi atölyesinde figüratif eğitim aldığı ve zamanla insan figürlerini soyutlayarak resmettiğini söyleyebiliriz. (Sanal 9). Desenlerinde geometrik çizgisel tavır ile yüz, el gibi detaylara yer verilmeden çalışılmıştır. Desenleri incelendiğinde

görüyoruz ki modelin yer aldığı mekân belirsiz ve ayrıntıdan uzaktır. Modellerinde oturduğu sandalye belli belirsiz çizgisel bir şekilde ifade edilmiş, tamamlanmamış algısı yaratmıştır. (Sanal 10)



**Resim 80:** "Minareler" **Adnan Çoker**, T.Ü.A.B, 114,5 x 146,5cm. 1975

Yukarıda da bahsettiğimiz kaligrafi ilgisi (1951 – 1955) yıllarına resimlerine yansıdığı bilinmektedir. Kaligrafinin geometrik yönüne ilgi duymuş ve kufi yazılarla uğraşmıştır. Aynı yıllarda Tiziano ve Leonardo'yu incelemiş daha sonra Corot'a ilgi duyduğu bilinmektedir. Çoker doğaya da oldukça ilgilidir ve doğaya olan yaklaşımını tutumunu sorgularken Cezanne ve Kübizme yöneltmiş ve ilerleyen süreçte özellikle Braque, Picasso ve Roger de la Fresnaye isimlerinden etkilendiği bilinmektedir. Bunu resimlerinde olan kübik soyutlamalar bile gözlemlemek mümkündür. (İlden &Ayhan, 2022: S.3, s.4)



**Şekil 81:** "Hamak", Adnan Çoker, 1953
Kâğıt Üzerine Grafit ve Renkli Kalem
14.40x14.40 cm



**Şekil 82: "**Soyut Mudanya" Adnan Çoker, 1952
K.Ü.Y.B, 49.5x41.5cm (

1953 yılında Ankara'da Lütfi Günay ile birlikte Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde *"Sergi Öncesi"* adıyla ilk sergisini açmıştır. Türkiye'de yalnızca soyut çalışmaları içeren ilk resim sergisi olduğu bilinmektedir. (Koçak, 1988 s.84).



**Şekil 83:** "Kompozisyon" **Adnan Çoker**
57, 1957, T.Ü.G.B, 50x57cm,



**Şekil** 84: "Mavi Kompozisyon" **Adnan Çoker,**
1963, K.Ü.G.B 52x49cm



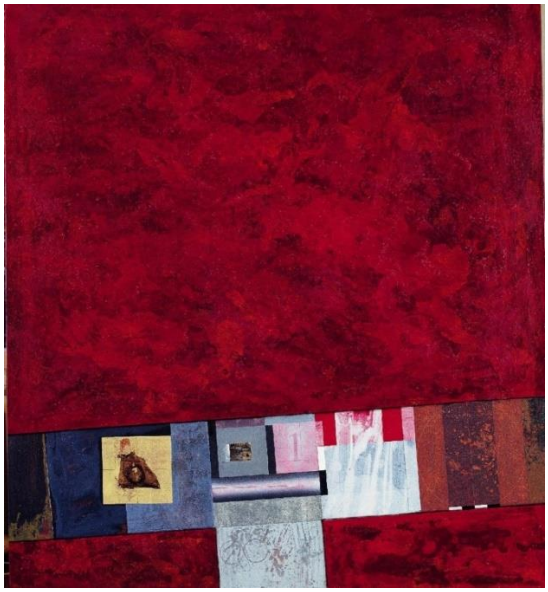
**Şekil: 85:** "Velasquez'e Saygı" **Adnan Çoker**, 61x82cm 1968, T.Ü.Y.B,

Ressam 1952 yıllarında hacmi terk etmek istemiştir. Ve bu düşüncesinin başlangıcı olarak *"Soyut Mudanya"* eserini örnek vermek mümkündür. Derinlik etkisinden uzaklaşarak yüzeyi çizgisel bir tavırla düzleştirmiştir. İmgelerin üst üste eklenmesi ile ön ve arka plan arasındaki boşluk neredeyse yok edilerek yüzeysel bir mekân yakalamıştır. 1953 yılında açılan sergi Çoker'in soyutlamacı tavrının soyuta evirildiğinin kanıtı niteliğindedir. Sergide eserlerin çoğu siyah beyaz renklerden oluşmaktadır. Bazı eserlerinde yer yer renk uygulanmıştır. Bu renk kullanımıyla söyleyebiliriz ki konudan ziyade kompozisyon, renk, çizgi gibi plastik öğelerle ilgilenmiştir. (Sanal 11)



Şekil 86: "İşgal" **Devabil Kara** 41*40 cm, Kağıt Üzeri Doğal Pigment, 2020

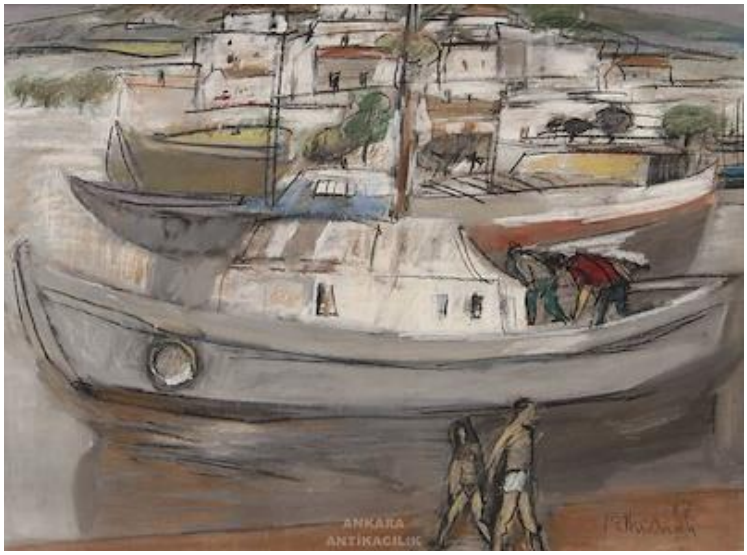
Devabil Kara, sanatçının iç gözü görsel dünyayı analiz ederken canlandırdığı imgeleri, sanat yapıtını oluşturduğumuz ilk malzeme olarak tanımlamaktadır. Aslından eseri üretirken plastik değerlerden çok insanın ruhani tarafının da sanat yapıtının bir parçası olduğunu düşünmektedir. Eserleri oluştururken psikolojik bir sürece bağlı tutarak sanata yansıtma biçimlerini de kişiye bağlı olarak özleştirme yaptığını söyleyebiliriz. Sanatçı mürekkep lekesine veya bulup topluluğuna baktığında hayvanlar, portre ve dağ benzetmeleri görüyorsa farkında olmadan zihinsel imgeleri oluşturduğunun göstergesidir. (Kara, 2011: s.2)



Şekil 87: “Kırmızı Alanda Kazı” **Devabil Kara** 120*110 cm, T.Ü.A.B 2002



Şekil 88: “Karşıt Açıl” **Devabil Kara** 90*80 cm, T.Ü.K.T 2020




Şekil 89: “Peyzaj” **Fethi Arda** 48 x 63 cm Karton Üzeri Karışık Teknik, 1987

Fethi Arda, akademik kimliği dışında Sabri Berkel’in atölyesinde görev almış değerli ressamlarımızdandır. İlk kişisel sergisi 1959 yılında İstanbul’da daha sonra 1964 yılında ise Ankara da açmıştır. 1966’da Salzburg’da düzenlenen sanat festivaline katılarak, İtalyan ressam Emilio Vedova organizesi ile yaz akademisinde çalıştığı bilinmektedir. Ressam sonraki yıllarda akademi görevine son vermiş ve Ankara’da Bayındırlık Bakanlığı Yapı ve İmar İşleri Dairesi’nde çalışmaya başlamıştır. 1968-1970 yılları arasında yaptığı pastel resimlerini Ankara’da sergilenmiş (1970) ve yağlı pastel türünde çalışmalara yöneldiğini söyleyebiliriz. 1986′ da 47. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde ödül almıştır. Arda’nın resimlerinde Alman sanatçıların üslubunu görmem mümkündür. Doğanın atmosferi ve nesnelerin hacmini çizgiler ile desteklemektedir. Bahsettiğimiz çizgiler Avrupa’dan esinlenme olarak görülse de Türk resim sanatına atılım anlamında çok katkı sağlamıştır. Türk sanatına kazandırdığı üslup ile doğayı olduğu gibi taklit etmek veya etmemek değil kendi özgün arayışı ile soyutlayıcı bir yorum kattığını söyleyebiliriz. (Sanal 12)



Şekil 90: Yoğurtçu **Sabri Berkel** 130*162 cm T.Ü.Y.B

Tablolarında konstrüktvist ve kübist anlayış izlenen Sanatçının, 1960 yıllarından 1967 yıllarına kadar lirik-soyut eserler yaptığı bilinmektedir.1964 yılı sonunda Ankara'da açtığı 2. kişisel sergisinde bu anlayıştaki soyut yapıtlarını sergiledi. 1968 yıllarında figüratif resme dönmüştür. Ankara Kültür Heyeti Salonu'nda açtığı 4. kişisel sergisi (1976) ile Arda'nın sanatsal kimliğinin ün kazandığını söyleyebiliriz. (Demirkol, 1999: s.58)



Şekil 91: "Çamaşırlar" **Fethi Arda** Pastel 1970



Şekil 92: “Gecekondular” **Fethi Arda** T.Ü.Y.B 1983

# 5. KENDİ RESİMLERİMDEN ÖRNEKLER

Türk kültürünün ve soyut resim anlayışının günümüzde eserlere yansımış olduğu semboller motifler renkler ve temaları kuşkusuz tarih öncesini ve dini konular barındırdığı şüphesizdir. Tarih öncesi ilkel zamanlara göz attığımızda insanoğlu “görüneni yansıtma” veya “benzetme” çabaları soyut kavramından sonra benimsediklerini söyleyebiliriz. Bunun en büyük örnekleri kaya resimleridir. Yalın, detaylandırmadan epey uzak hatta renkler bile yok denebilecek kadar az kullanılmıştır. Günümüzün dijital kültürüne bir gönderme yapacak olursak grafik sanatlarında dahi kullanılan simgeler marka görselleri, logo gibi sembolik ifadeler, tarih öncesinden izler taşımaktadır. Benimde resimlerimde bulunan lekesel ifadeler görünüş itibari ile somut fakat soyut ifadeler ile ifade edebileceğimiz Türk kozmolojisinde yer alan hava, ateş, su ve toprak elementlerine bir çok resimlerimde kullanmaktayım. Soyut sanat, sadece göze hoş görünmesi nedeniyle değil sahip olduğu felsefi anlamlar açısından da çok önemlidir. İlmek ilmek işlenen bir halının ancak bozkırın kültürünü bilen Anadolu kültürünü yaşayan ve yaşatan izleyici derin felsefe ilişkisinde bulunabilir. Bahsettiğim bu örnek vb. sanat eserlerinden de ilham alarak lekesel, dini semboller ve bunları renklerin baskınlığı ile betimlemekteyim. Doğanın bize sunmuş olduğu ilham skalasında ilahi bir gücün varlığı yadsınamaz bir gerçektir. “Şaman” kültüründen

günümüze kadar yeryüzü ve gökyüzünün ilahi ilişkisini ancak soyut bir dil ile anlatmak mümkündür diyebiliriz. Soyut resim anlayışı bireyin sezgi ve inanç dürtüleri ile doğrudan ilişkili olduğunu düşünüyorum. Doğa ötesinde olan bu dürtü bir nesne, doku, koku, gösterilebilecek veya benzetilebilecek bir kavram değildir. Tıpkı soyut bir resmi sanatçının ve izleyenlerin farklı dürtüler ile betimlemesi gibi. Platon'a göre "nesneleri oldukları gibi değil göründükleri gibi veren resim sanatı bir taklitçiliktir. Bu da gerçeklik değil olsa olsa benzerliktir. Gerçeklik olabilmesi için görünenin somut sınırlarını aşabilmek gereklidir. Çünkü doğadaki hiçbir varlık salt madde değildir. "Nesneleri bize veren duyusal nitelikleri dışında, evrende duyularla kavranamayan duyu-üstü bir özler dünyası vardır. İnsan, duyu gerçekliğini, duyularda bize verilen görünüşleri paranteze alarak, duyusal görünüşleri ortadan kaldırarak bu özlere ulaşabilir"




Şekil 93: "Varoluş" **Muhammed Ali Özer** 40*80 cm T.Ü.K.T 2017



Şekil 94: “Kerbela” **Muhammed Ali Özer** 50*70 cm T.Ü.K.T 2020



Şekil 95: “Şehir Yığını” **Muhammed Ali Özer** 70*100 cm T.Ü.Y.B 2018



Şekil 96: “Şehir Yığını” **Muhammed Ali Özer** 35*48 cm T.Ü.Y.B 2018



Şekil 97:“İsimsiz” **Muhammed Ali Özer** 36*46 cm T.Ü.Y.B 2020



Şekil 98: “İsimsiz” **Muhammed Ali Özer** 100*100 cm T.Ü.Y.B 2019



Şekil 99: “İlahi Adalet” **Muhammed Ali Özer** 70*100 cm T.Ü.Y.B



Şekil 100: “Gök Tanrı” **Muhammed Ali Özer** 70*100 cm T.Ü.Y.B



Şekil 101: “İsimsiz ” **Muhammed Ali Özer** 70*100 cm T.Ü.Y.B 2021



Şekil 102: "İsimsiz" **Muhammed Ali Özer** 25*25 cm T.Ü.K.T 2020



Şekil 103: "İsimsiz" **Muhammed Ali Özer** 25*25 cm T.Ü.K.T 2020




Şekil 104: “İsimsiz” **Muhammed Ali Özer** 25*25 cm T.Ü.K.T 2020




Şekil 105: “İsimsiz” **Muhammed Ali Özer** 25*25 cm T.Ü.K.T 2020

## 6. SONUÇ

Göçebe bir toplum olan Türklerin, İslamiyet öncesinde yaşamış oldukları kültür ve sanat anlayışları, zorlu coğrafi konumlarına, dini inanışlarına, yaşam tarzlarına, ekonomik yeterliliklerine göre şekillenmiştir. Göç ettikleri toprakların sanat anlayışlarını kimi zaman benimsemiş kimi zaman da diğer toplumlara esin kaynağı olmuştur. Plastik sanat malzemeleri ile ilişki kurulamayan çağlarda en büyük sanat objeleri "barınaklar, yazmalar, çarıklar, av malzemeleri, avlanan hayvanlar, tokalar ve etraflarındaki coğrafi elementler" simgeler haline getirilmiştir.

İslamiyet öncesinde minyatür sanatı, Uygur döneminde geliştirilerek çeşitli savaş ve iklim şartlarından dolayı Anadolu'ya gelmiştir. 8-19. yüzyıllar arasında uzunca bir süreye yayılan resim ve minyatür sanatının yerleşik hayata geçmeden evvel birçok eserlerin de kayıtlara geçmediği düşünülmektedir. Günümüze kadar ulaşmış birçok motif ve simgelerin kökenine baktığımızda bizlere Göktürk döneminde "kurgan"lardan çıkarılan ölü figür tasvirleri, mezar üzerine yapılı barınaklar ve tarihi sahnelerin şahit olacağı minyatür örneklerini işaretlemektedir.

Dönemleri ayrı olarak ele aldığımızda Türk toplumunun her zaman birbiri ile ortak paydalarını incelemiş oluruz. Süslemeciliği, savaş stratejileri, töreleri, minyatür ve yazmalarda işlenen üsluplar bile yer yer birbirine çok benzemektedir. Bunun sebebi dönemin sanat temsilcilerinin kendilerinden önceki sanat anlayışına olan aşinalığı ve yukarıda da bahsettiğimiz gibi bazı yeterlilikler neticesindedir. Bu durum, Selçuklu döneminde etkisini yavaş yavaş kaybetmiş; Osmanlı döneminde kültür ve sanat anlayışı tamamen değişmiştir.

Osmanlı padişahları ve dönemin değerli nakkaşları, minyatür sanatını ileri boyuta taşımıştır. Fakat sanat bu dönemde toplumun sesinden, güncel olaylardan epey uzak kalmıştır. Sanatın sadece saray çevresinde kabul gördüğü bilinmektedir. Osmanlı zamanında gerçekleşen dini baskıların sonucu olarak ortaya konulan sadece padişah portreleri, saray yakınlarının resimleri iken bir süre sonra yerini Batı sanat anlayışına bırakmıştır. Sanat konusunda her ne kadar dini çekinceler olduğu söylense de

çalışmamızda gördüğümüz gibi Cumhuriyet öncesi ve sonrası figür çalışmalarına bir hayli önem verildiği de görülmektedir.

Osmanlı, Fatih Sultan Mehmet ile Batı kültürünü tanımıştır. Bunu Fatih'in entelektüel yapısına borçlu olduğunu da söylemek mümkündür. Fakat dönemin askerî yenilgileri, ekonomik çöküş ve ciddi bir ölçüde gerçekleşen toprak kaybı Osmanlı'nın güç ve itibar kaybetmesine sebep olmuştur. Bu durum ile sanat, kültür, ticaret alanlarında gerilemeler yaşanacaktır. Tam da bu noktada Türk toplumunun ileriki tarihlerde yaşanacak olan Doğu – Batı kültür çatışmalarına maruz kalacağı kıvılcımlar oluşmaya başlamıştır. Halk isyanlara başvurmuş; krizler kontrol edilememiş ve Osmanlının halk arasında güvenilirliği ve otoritesi bir hayli zayıflamıştır. Kaybedilen otoriteyi geri kazanma ve krizi yönetebilme adına Batılılaşma çabalarına bir noktada mecbur kaldığını söyleyebiliriz.

Çağdaşlaşma yoluna adımlar atan Osmanlı sanatı yine belirli sınıflar arasında aktifliğini korumaktadır. Sadece askerî okullar ve saray çevresinde gelişen sanat hareketiyle daha ileriki yıllarda sanat okullarının da açılması akabinde asker ressamlar Avrupa'ya eğitim almaya gitmişlerdir. Bu eğitimlerden sonra Batının empresyonist üsluplarının yurdumuzda temelini atmış ve Osmanlının son dönem resimlerinde izlerine rastlanmıştır.

Çalışmamızda belirtilen çağdaşlaşma yönündeki bir diğer adım ise Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu olmuştur. İzlenimci bir üslup ile ilerleyen eğitim kurumu, tuvallerinde dolaysız ve doğayı, figürleri olduğu gibi bize yansıtan çalışmalar yapmışlardır. Genç sanatçıların kuracakları sanat gruplarından bazıları Batının empresyonist üslubunu kabul etmiş, bazıları da esinlenilen izlenimci üslubu Avrupa'da tükenmiş ve çağın gerisinde kalmış akım olduğu düşüncesi ile yanlış bulmuşlardır.

Cumhuriyet kurulduktan sonra geleneğimiz ve kültürel varlığımızın yok olması endişesi ile "Yerellik ve Ulusallık" arayışlarına girilmiştir. Tıpkı İslamiyet öncesi ve Osmanlı'ya kadar olan Türk Devletlerinde olduğu gibi kullanılan simgeler, motifler

veya Ulusun gündelik hayat şartlarını Batı'nın tekniği ile resimlere yansıtmışlardır. Çalışmasının Turgut Zaim'in kültürel aktivitelerini yansıtan örneklerinden biri olduğunu söylemek mümkündür.

Ulusallaşma süreci devam ederken akademik oluşum dışında bir grup genç sanatçı Çallı Kuşağı ve D Grubu'nun görüşlerine karşı çıkmışlardır. Savunulan konu ise Avrupa eğitimlerine giden asker ressamların dönemin eskimiş ve modası geçmiş "izlenimci" üsluplarını yurdumuza getirmelerinden bir hayli rahatsız oluşlarından ibarettir. Bu yüzden Kübist ve soyut eğilimler ancak 1940 ve 1950 yıllarından sonra sonra Türk resim sanatında görülmüştür.

Ulusal kimlik arayışları başarı kazanmıştır. Fakat Batı'ya tamamen yüz çevrilmemiştir. Batı resim sanatının tekniğinden, renk anlayışından fayda sağlanarak, Türk geleneğini tuvale aktarmışlardır. Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun "Sarı Saz Aşık Veysel" adlı eseri fazlasıyla Batı'nın kübik formunu yansıtır. İzlenimci bir ton ile boyanmış fakat konu bakımından tamamen Türk kültürünü yansıtan, Anadolu giyim tarzı ve bozkırın toprak renkleri seyredilir.

Sonuç olarak minyatür örneklerinden günümüz soyut anlayışına kadar olan süreçte, Türk milletinin siyasi, ekonomik, kültürel ve coğrafi bağlamda nasıl etkileşim yaşadığını ve hangi şartlardan dolayı Batı sanatına ayak uydurması gerektiği üzerinde incelemeler ve literatür taraması yapılmıştır. Fikir ayrılıkları, siyasi anlaşmalardan, savaş neticesi olarak yaşanılan toprak ve itibar kayıplarından hep nasibini almış, Türk resim ve minyatür sanatının, bazı ressamlar tarafından hâlâ Avrupa'nın gerisinde olduğunu düşünülse de 21. yüzyılda sanatçıların grup-fikir birliğinden ayrılarak bireysel eserler üretip soyut ve kavramsal sanatın varlığını devam ettirdiklerini söylemek isabetli olacaktır.

# KAYNAKÇA


Akay, A. (1999). Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar. *Sanatın Sosyolojik Gözü*, 67.

Akbulak, E. (2006). *1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı Üzerinden Kültürel Kimlik Düzenlemeleri.* Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Anabilim Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Akdeniz, H. (1989). *Adnan Turani Desenler Boya Resimler.* Ankara: Enlem 80 Çağdaş Türk Plastik Sanatlar Yayın.

Aksel , M. (1960). *Anadolu Halk Resimleri.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Akşin, S. (2002). *"Türk Ulusçuluğu" , Cumhuriyet dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 7). İletişim Yayınları.

Alsaç, B., & Alsan, Ü. (1993). *Türk Resim Ve Yontu Sanatı.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Altınkurt, L. (2005). Türkiyede Sanat Eğitiminin Gelişimi. *D.P.Ü Sosyal Bilimler Dergisi*(12), 125-126.

Altıntaş, O. (1988). *Şeref Aktik.* Ankara: Kültür Bakanlığı.

And, M. (2014). *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2 b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, E. (2007). *Türklerde İslamiyet Öncesi İnanç Sistemleri- Öğretiler- Dinler.* İstanbul.

Aslanpa, O. (1989). *Türk Sanatı* (Cilt 2). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aydemir, B. (2019). İslamiyetten Önces Türkler Dönemindeki Türk Sanatının İslamiyetten Sonraki Dönemlere Etkisi. *6*(6), 370-373.

Aydın, E. (2015). *Türkiye'de Kavramsal Eğilimler ve Altan Gürman'ın Resimleri.* Kayseri: Kayseri Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Baloğlu, H. (2006). Şeker Ahmet Paşanın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği. *Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*, 43.

Barthold, W. (1984). *İslam Medeniyeti Tarihi.* (M. KÖPRÜLÜ, Çev.) ANKARA: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Başaran, G. (2014). 1914 Kuşağı Türk Ressamlarının Empresyonist Eğilimleri. 34.

Başbuğ, F. (2009). *1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Etkisi.* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Tezi).

Başkan, S. (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti.* Ankara: Çağdaş Yayınları.

Başkan, S. (1997). Çağdaş Türk Resminde Tarih Yorumu. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüs, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Başkan, S. (1997). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim.* Ankara: Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri.

Başkan, S. (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar türklerde resim.* ANKARA: Atatürk Kültür Merkezi.

Baykuzu, T. D. (2007). *V. Yüzyılda Hunlar ve Budhizm.* Erzurum: A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi.

Bek, G. (2008, Mayıs). Çağdaş Türk Sanatında "Ulusallık / Evrensellik" Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(17), 122.

Beksaç, E. (2002). *Kaya Resimleri.* Engin Yayıncılık.

Berk , N. (1971). Ustalarla Konuşmalar. *Ankara Sanat*(4), 59.

Berk, N. (1981). *Başlangıçdan Bu Güne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.* İstanbul: Tiglat Basımevi.

Berk, N., & Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi.* Ankara: Kültür Yayınları.

Büyükişleyen, Z. (1981). Mustafa Ayaz ve Resmi Yaşatmak. *Sanat Çevresi*(35), 5.

Can, Y., & Gün, R. (2019). *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları Ve Estetiği.* Samsun: Kayhan Yayınları.

Cezar, M. (1971). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman handi.* İSTANBUL: Türkiye İş Bnankası A.Ş Yayınlar.

Çalıkoğlu, L. (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çırakman Deveci, A. (2001). Avrupa Fikrinden Avrupa Merkezciliğe. *Doğu BAtı Dergisi*, 43-45.

ÇIVGIN , İ., & YARDIMCI, R. (2007). *İslam Öncesi Türk Tarihi.* ANKARA: Noben Basımevi.

Çıvgın, İ., & Yardımcı, R. (2007). *İslam Öncesi Türk Tarihi.* Ankara: Nobel Yayınları.

Çoker, A., Koçak, N., & Tollu, N. (1996). *Cemal Tollu.* İstanbul: Galeri B Yayınları.

Çoruhlu, Y. (1993). *İslamiyetten Önceki Türk Sanatı'nda Hayvan Mücadele Sahneleri Güner İnal'a Armağan.* Ankara: Hacettepe Üni. Ede. Fak.

Çötelioğlu, A. (2012). *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri.* İstanbul: Bilkent Kültür Girişimi Yayınları.

Dal, E. (1983). Atatürk Döneminde Resim Ve Resim Tartışmaları. *Dergipark*, 5-8.

Demir, N. (2009). Türk tarihinin ve kültürünün kaynağı olarak kaya üzeri resimler (Petroglifler) ve yazılar. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 5-9.

Demirel, F. (2012). Osmanlı Eğitim Sisteminin Modernleşmesi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 509.

Demirkol, V. (1999). Fethi Arda'nın Sergisi Üzerine. *İstanbul Şetıir Üniversitesi Kütüphanesi Taha Toros Arşivi*, 58.

Deveci, A. (2015). Selçuklu Dönemi Resim Çalışmaları. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 95-96.

Deveci, E. (2013). *Sanatçı ve Sanat Eğitimci Adnan Turani.* Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Dilmaç, O. (2012). Avrupa'da Eğitim Gören Sanatçılarımızın Çağdaş Türk Sanatının Gelişimindeki Rolü. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2*, 94.

Diyarbekirli, N. (1972). *Hun Sanatı.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

DİYARBEKİRLİ, N. (1972). *Hun Sanatı.* İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları.

ELGÜN , M. (2010). 1923-1950 YILLARI ARASI TÜRKİYE'DE. *ULUSAL TEZ MERKEZİ*, 20.

Eliri, İ. (2010). Batılılaşma Sürecinde Askeri Okullar ve Asker Ressamların Türk resim Sanatına Etkileri. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 142.

Elmas, H. (2000). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri.* Konya: Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü.

Elmas, H. (2012, 03 29). *anamursedir.com*. 2022 tarihinde http://anamursedir.com/yazar.asp?yaziID=237 adresinden alındı

Erol, T. (1991, 03). Bugünün Türk Resminde 1950 Öncesinin Yeri. *Kültür ve Sanat Dergisi*(9), 9.

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

Erten , O. (2012). *Türk Plastik Sanatlarında İlkler.* İstanbul: Antik A.Ş Kültür Yayınları.

ERTUĞRUL, E. (2017, 3 16). *arkeofili*. arkeofili: https://arkeofili.com/dunyanin-en-eski-halisi-pazirik-halisinin-dovmeli-sahipleri-inceleniyor/ adresinden alındı

Esin , E. (2002). *İç Asya'da M.Ö 6 Bin yılında Türklerin Atalarına Atfedilen Kültürleri.* Ankara: Türkler Ansiklopedisi I. Yeni Türkiye Yayınları.

Esin, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş* (1.Baskı b.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eycil, A., & Us, Ü. (2019). İslamiyet Öncesi Türk Tarihinde Sanatı Etkileyen Unsurlar. *Dergipark*.

Eyüboğlu, S., & İpşiroğlu, M. (1972). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu.* İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Gezer, H., & Berk, N. (1973). *50. Yılın Türk Resim ve Heykeli.* İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Giderer, H. (2013). Mustafa Ayaz'ın Resmi. *Sanat Yazıları Dergisi*(29), 75.

Giray , K. (1984, Nisan ). *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 25.

Giray , K., & Erbil , D. (2000). *Sergi kataloğu.* Ankara: Emlak Sanat Galerisi .

Giray, K. (1988). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği.* Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı (Doktora Tezi).

Giray, K. (1993). Cevat Dereli ve Sanatı. *Türkiye'de Sanat Dergisi*(8), 38.

Giray, K. (1994, Ocak). Türk Resminde Müstakiller. *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*(71), 4.

Giray, K. (1997). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği.* İstanbul: Akbank.

Göktaş, Y. (2009). Modern Eğitim Kurumlarının Batılılaşma Dönemindeki Gelişimi (1700–1900). *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(22), 12-19.

Gören , A. (1996). Türkiye'de Sanat Eğitimi Bağlamında Askeri ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki İşlevi. *Antik Dekor Dergisi*(37), 62-68.

Gören, A. (1996). Türk Resim Sanatına Yön Veren Kuşağın Batıdaki Eğitimi: '1914 Kuşağı' Sanatçıları Paris'te",. *Antik&Dekor,*(36), 63.

Gövemli , Z. (1987). *Resim Sanatı ve Türk Resmi.* İstanbul: Ak Yayınları.

Gülaçtı, İ. E. (2017). Osmanlı Resim Sanatında Propaganda, Padişah Resimleri ve Şişli Atolyesi. *Dergipark*, 31.

İbrahimgil, M. (2010). *Sanat Tarihi (Lise 2).* Ankara: Koza Yayınevi.

İbrahimgil, M. (2017). *Sanat Tarihi.* Ankara: KOZA Yay›n Dağ›t›m Sanayi ve Ticaret AŞ.

İlden , S., & Ayhan Karaahmetoğlu, N. (2022). 1970 Sonrası Adnan Çoker Eserlerinde Minimalizm Etkisi. *Sanat ve İkonografi Dergisi, 3*, 2.

İnci , B., & Dermen, Ç. (2020). *Türk Tezyini San'atlarında Motifler.* İstanbul: Kubbealtı Neşriyyat yayınları.

İndirkaş, Z. (2001). *Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını.

İskenderzade, L. A. (2010). Göktürk Dönemi İnsan Figürlü Taş Anıtlar. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 256-260.

İslimyeli , N. (1977). *Türk Resim Sanatında Desenler.* Ankara: Ankara Sanat Yayınları.

Kara, D. (2011). Sanat Yapıtının Oluşumu. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hekimli Dergisi*, 2.

Karpuz, H. (2021, 09 09). *Salakfilozof*. https://www.salakfilozof.com/islam-oncesi-turk-sanatinin-islami-doneme-etkisi-prof-dr-hasim-karpuz/ adresinden alındı

Kaya, P. (2022). http://pkaya.com/genel/orta-asya-turk-resim-sanati/ adresinden alındı

Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergis, 6*(25), 328. https://vista.ir/article/302150 adresinden alındı

Kınık, M., & Topaklı, A. (2012). Levni Minyatürlerinde İllüstrasyon. *Akdeniz Sanat Dergisi, 5*(10), 76.

Koçak. (1988). *Tabula Rasa ya da Adnan Çoker'in resimlerine yaklaşmak,* (Cilt 1). Argos.

Koçak, K. (2011). Eski Türklerde Devlet Gelenekleri Ve Törenleri (Tarih Öncesi Devirlerden Türklerin İslam Dini Medeniyetine Girişine Kadar),. 12-20.

Kök, E. (2009). İslamiyet Öncesi Türk Sanatı. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 7*(14), 33.

Limon, B. (2008). *Çağdaş Türk Resminde Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürünün Oluşmasına Etkisi.* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Madra, B. (2005). *Bir Bilanço: 80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi.* İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları.

Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Memedoğlu, A. (1999). *Politika- Sanat- Estetik Yolunda.* İstanbul: Sorun Yayını.

Muradova, T. (2021). *Eski Türk Simgelerinin Çağdaş Azerbaycan Sanatına Etkisi.* Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstütü.

Müftüoğlu, M. (2008). Batı Resim Sanatı'nın 19. Yüzyıl Öncesi Türk Resim Sanatına Biçimsel Etkileri. *Sanat Dergisi*(13), 106.

Özbaş, N. (2020). *Mustafa Ayaz'ın Hayatı.* İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özel, L. (2000). Çizerek Boyayarak Yaşam. *Şeker Sanat*(37), 7.

Özer , A. (2011). *1980 Sonrası Türk Resim Sanatında Yeni Oluşumlar ve Sanat.* Ankara.

Özsezgin , K. (1976). Yitirdiklerimiz. *Milliyet Sanat*(212), 32.

Özsezgin , K. (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.* İstanbul: Tiglat Basımevi.

Özsezgin, K. (1979). Ölümünün 20. Yılında Kocamemi'nin Yapısal Sağlamlığı, Çizgi Diriliğini Temel Alan Resimleri Yeni Bir Dönem Açmıştır. *Milliyet Sanat Dergisi, 323*, 20.

Öztoprak, S. (2005). *Adnan Turani-Yaşam Serüveni, Sanat Üzerine Düşünceleri ve Resimsel Birikimi.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Öztürk, A. (2013). *Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatının Gelişimi Yapısal ve Kurumsal Sorunları.* İstanbul: Yeni Yüzyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım Anabilim Dalı Resim Restorasyonu ve Teknolojisi Yüksek Lisans Programı.

Özyiğit, H. (2017). Osmanlıdan Cumhuriyet'e Geçiş Sürecinde Basında Resim Eleştirisi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 179-180.

Pakbaz, R. (1997). *Geçmişten Günümüze İran Resmi.* Tahran: Zerrin ve Simin Yayınevi.

Papila, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı. *Dergi Park (Sanat ve Tasarım Dergisi)*, 120-123.

Pekmezci, H. (2003). *Anadolu Güzel Sanatları İçin Desen.* Ankara: MEB.

Pelvanoğlu , B. (2010). Sanatın Malzemesindeki Dönüsüm / Yeniden Resim mi? *Rh+ Magazine*(67), 24.

Renda, G. (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı.* İstanbul: Prometre yayınları.

Roux, J. (2002). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Savaşer, I. (2021). Türkiye'de Batı Resim Sanatının Gelişme Evreleri. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, 1*(49), 507.

Sönmez, N. (2019). *Paris Tecrübeleri Ecole de Paris - Çağdaş Türk Sanatı: 1945-1965.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Şencan, Y. C. (2007). İslamiyet Öncesi Türk Devlet Geleneği. 85-92.

Şerbetçi, F. (2008). D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları. 8-9.

Tanındı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı.* Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Tansuğ, S. (1992). Bir Grup Çabası. *Sanat Çevresi Dergisi*(161), 151-152.

Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk Sanatı.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tekeli, İ., & İlkin, S. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Eğitim ve Bilgi Üretim Sisteminin Oluşumu ve Dönüşümü.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Terzi, İ. (1998). *Mehmed Esad'ın Mir'at-ı Mühendishane-i Berri Hümayun ve Mir'at-ı Mektep-i Harbiye Adlı Eserine Göre 19. Yüzyıl Türk Resmi.* Ankara: Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Eğitimi Bölümü (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

Turani, A. (1981). *Türk Resminde Soyut Eğilimler* (Cilt 2). İstanbul: Tiglat Basım Evi .

Turani, A. (2010). *Adnan Turani Sergisi.* Ankara: MRK Matbaacılık.

*Türktoyu*. (2021, 3 17). Türktoyu: https://www.turktoyu.com/tarihe-yon-veren-miras-kurganlar adresinden alındı

Ülken, H. (1942). *Resim ve Cemiyet.* İstanbul: Üniversite Kitabevi.

Wıllıams, H. (2015). *18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası Turquerie.* (N. ELHÜSEYNİ, Dü.) Yapı Kredi Yayınları.

Yaman , Z. (1992). *1930–1950 Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu, Yayımlanmamış Doktora Tezi.* Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Yaman, Z. (1998). 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil' Sorunu. (79), 103.

Yaşar , N. (2019, 12 27). Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler. *Konya Sanat Dergisi*, 3-4.

Yıldırım, Ö. (2018, 10 21). *Sanatsal*. https://www.sanatsal.gen.tr/gokturk-sanatinin-ozellikleri/ adresinden alındı

Yıldız, B. (2011). Türk İnanç Sisteminin Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması. *Dergipark*, 10.

Yılmaz , M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat.* İstanbul: Ütopya Yayınları.

Yılmaz, C., & Gün, R. (2011). *Türk İslam Sanatları ve Estetiği* (2 b.). İstanbul: Kayıhan Yayınevi.

Yurttadur, O. (2012). Cumhuriyetin İlk Yıllarında Yurtdışına Gönderilen Ressamların Türk Resim Eğitimine Etkileri. *İdil Dergisi, 1*(5), 364.

Yurttadur, O. (2012). *Cumhuriyetin İlk Yıllarında Yurt Dışına Gönderilen Ressamların Türk Resim Eğitimine Etkileri* (Cilt 1). Konya: İdil Dergisi (Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü) .

Sanal 1: : https://www.altayli.net/gokturk-sanati.html

Sanal 2: http://vista.ir/article/302150

Sanal 3: https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80253/mustakil-ressam-ve-heykeltraslar-birligi-1929.html#

Sanal 4: https://sanatkaravani.com/cagdas-turk-resim-tarihi-gelisimi-ressamlar-ve-eserleri/

Sanal 5: http://anamursedir.com/yazar.asp?yaziID=237

Sanal 6: https://sanatkaravani.com/cagdas-turk-resim-tarihi-gelisimi-ressamlar-ve-eserleri/

Sanal 7: https://www.youtube.com/watch?v=wTBHPB7T5Dk

Sanal 8: https://www.youtube.com/watch?v=-RJ3KE5WNtA

Sanal 9: Shttp://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=ENG&artistID=483&bhcp=1&periodID=404

Sanal 10: Sanal:http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=ENG&artistID =483&bhcp=1&periodID=405.

Sanal 11: https://ecevityazilari.org/items/show/370

Sanal 12: https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/fethi-arda-hayati-ve-eserleri/

Sanal 13: https://anetteinselberg.com/2015/05/30/bedri-rahminin-atolyesinin-girisinde-asili-yemin/

# 7. EKLER



Şekil 106: Askerler, **Ruhi Arel** (1880-1931)



Şekil 107: Lehim, **Ahmet Ziya Akbulut** (1869-1938)



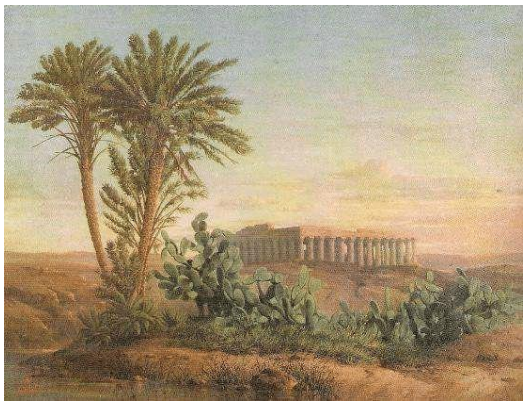
Şekil 108: Otoportreler, **Şeker Ahmet Paşa** (1841-1907)



Şekil 109: Natürmort, **Süleyman Seyyid** (1842-1913)



Şekil 110: "Sümbül Efendi Tekkesi", **Üsküdarlı Osman** (1886-1921)



Şekil 111: Ruins of Baalbeck (Baalbeck Harabeleri), **Servili Ahmet Emin** (1826-1891)



Şekil : 112 “Arap” **Ali Sami Boyar** 40 * 60 Tuval Üzeri Yağlıboya




Şekil 113: “Banknotlar” **Ali Sami Boyer**



Şekil 114: “Deniz” **Sami Yetik** 40.5 x 65 cm Tuval Üzeri Yağlıboya



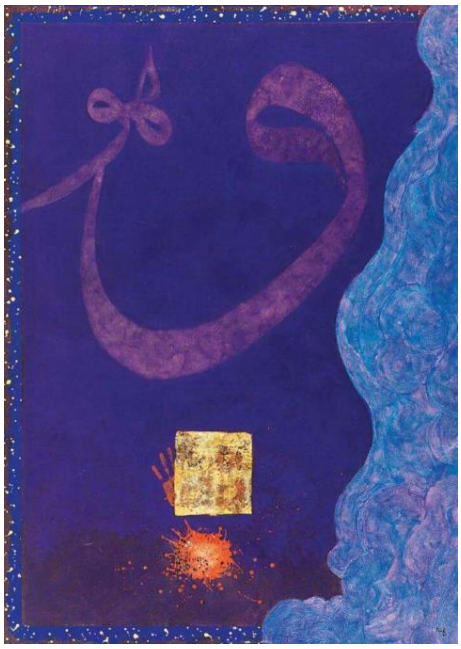
Şekil 115: “Çalışkan Robot” **Özdemir Altan** 113x195 cm. Tuval Üzeri Yağlı boya



Şekil 116: “Soyut Desen” **Burhan Doğançay** 48,8 * 34 CM Tuval Üzeri Akrilik boya



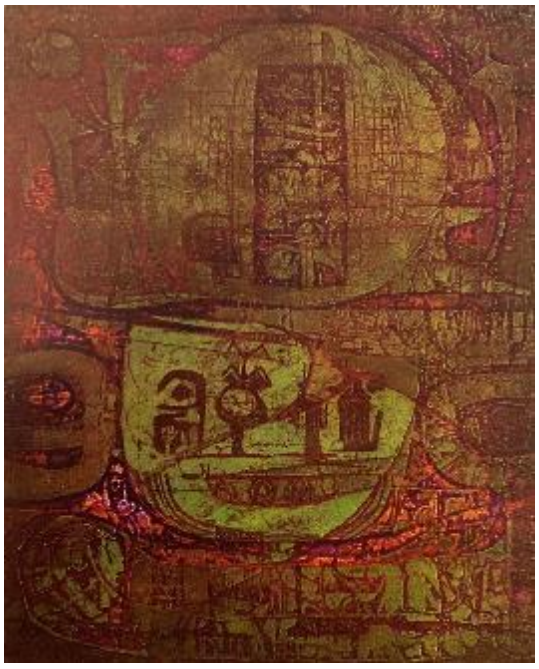
Şekil 117: “Kompozisyon” **Erol Akyavaş** 50x60 cm. Tuval Üzeri Yağlı boy



Şekil 118: “Vav”, **Erol Akyavaş**, 210 X 150 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik



Şekil 119: “Soyut Çiçek” **Abidin Dino** 50x70 cm. Kâğıt Üzerine Guaj Boya



Şekil 120: “Şükran” **Güngör İplikçi** 39×49 cm. Gravür Baskı