



**T.C.**  
**PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ**  
**EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**GÜZEL SANATLAR EĞİTİM ANABİLİM DALI**  
**RESİM- EĞİTİM BİLİM DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**CUMHURİYET DÖNEMİNDE GELENEKSEL TARZDA  
ÇALIŞAN TÜRK RESSAMLAR**

**Elif KOCAMAN AKGÜL**

**Denizli-2014**



**T.C.**  
**PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ**  
**EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**GÜZEL SANATLAR EĞİTİM ANABİLİM DALI**  
**RESİM- EĞİTİM BİLİM DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**CUMHURİYET DÖNEMİNDE GELENEKSEL TARZDA**  
**ÇALIŞAN TÜRK RESSAMLAR**

**Elif KOCAMAN AKGÜL**

**Danışman**

**Prof. Dr. Tahsin HANCIOĞLU**

**Denizli-2014**

## YÜKSEK LİSANS TEZİ ONAY FORMU

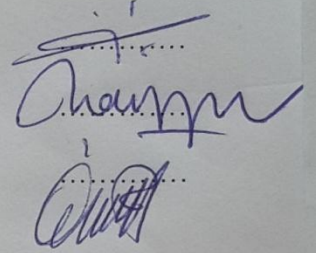
Bu çalışma, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı'nda jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

İmza

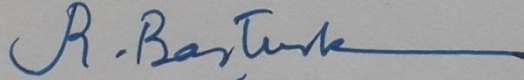
Başkan: Prof. Dr. Tahsin HANCIOĞLU

Üye: Yrd. Doç. Dr. Nuray MAMUR

Üye: Yrd. Doç. Dr. Halil ÖZYİĞİT



Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun  
18/07/2014 tarih ve 23./03 sayılı kararı ile onaylanmıştır.



Prof. Dr. Ramazan BAŞTÜRK  
Enstitü Müdürü

## TEŞEKKÜR

Bu araştırmanın başlangıcından itibaren bilgi, önerileri ve yardımları ile beni destekleyen değerli danışman hocam Prof. Dr. Tahsin HANCIOĞÜLU'na teşekkür ederim.

Araştırma sürecinde değerli görüşlerini aldığım saygıdeğer hocam Yrd.Doç.Dr. Nuray MAMUR'a, eniştem Yrd.Doç Dr. Haluk ÜNSAL'a ve tez çalışmamda bana destek olan ablam Bahar KOCAMAN ÜNSAL'a arkadaşım Eylem BAYAZIT KARADEMİR'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmamın yazım kurallarına uygunluğunu sağlamada yardımlarından dolayı edebiyat öğretmeni arkadaşlarım Ömür Sağkal ve Ayşe Komsal'a, çalışmada bana kaynak sağlayan tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim.

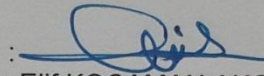
Her zaman yanımda olan ve bu araştırma sürecimde de beni sonsuz hoşgörülerini, sabır ve yardımları ile destekleyen aileme ve eşim Özkan AKGÜL'e, biricik kızım Bahar Eda AKGÜL'e sonsuz sevgilerimi ve teşekkürlerimi sunarım.

Elif KOCAMAN AKGÜL

2014

Bu tezin tasarı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmanın yapılması ve bulguların çözümünde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyulduğunu; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atfedildiğini beyan ederim.

İmza



Öğrencinin adı soyadı: Elif KOCAMAN AKGÜL

## ÖZET

### CUMHURİYET DÖNEMİNDE GELENEKSEL TARZDA ÇALIŞAN TÜRK RESSAMLAR

Kocaman Akgül, Elif  
Yüksek Lisans Tezi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü  
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı  
Tez Yöneticisi, Prof. Dr. Tahsin Hancıoğlu

Temmuz 2014, 255 Sayfa

Cumhuriyet dönemi içerisinde her anlamda gerçekleşen yeniliklerin, sanatımızı da etkilemesi kaçınılmaz olmuştur. Cumhuriyet dönemi içerisinde ressamlarımızın birçoğu kişisel üslupları doğrultusunda içinde yaşadıkları toplumun maddi ve manevi tüm kültür öğelerini, yerel ve geleneksel unsurları çalışmalarına yansıtılmışlardır.

Bu çalışmanın amacı, Cumhuriyet dönemi içerisinde pek çok eser vermiş olan Türk ressamlarımız arasından, toplumsal gerçeklikleri doğal bir yaklaşımla ele alıp oluşturdukları geleneksel tarzları doğrultusunda sanatsal üretimlerini gerçekleştirmiş on bir ressamımızı değerlendirmektir. Araştırmada Cumhuriyet döneminde geleneksel tarzda çalıştığını savunduğumuz; Hüseyin Avni Lifij, Abidin Elderoğlu, Turgut Zaim, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Nuri İyem, Mustafa Aslier, Cihat Burak, Mustafa Pilevneli ve Ergin İnan eserleri, işledikleri konular, tarzları, teknikleri, ifade biçimleri, benzerlikleri ve farklılıkları çerçevesinde ele alınmıştır.

Nitel araştırma yöntemleri ile gerçekleştirilen bu çalışmada veri toplama tekniklerinden tarihi araştırma ve belgesel tarama yöntemleri kullanılmıştır. Belgesel taramanın temel koşulları doğrultusunda amaca uygun yayın taraması yapılmıştır. Nitel araştırma için gerekli olan geçerlik ve güvenilirlik sağlanmıştır.

Anadolu'yu keşfeden sanatçılarımız, Anadolu'nun her türlü kültürel değeri, geleneksel unsurları, köy ve kent yaşamı, tarihi olayları, dinsel temaları, doğa güzellikleri ve mimari özelliklerinden etkilenmiştir. Tüm bu değerleri özümseyip kendi yorumlarıyla tuvallerine yansıtırken farklı anlatım biçimleri kullanmışlar, Geleneksel konuları Batı resim teknikleriyle birleştirip bir sentez oluşturmuşlardır. Kimi toplumsal gerçekçi, kimi izlenimci, kimileride soyut kaligrafik ya da kübizmin etkisiyle çalışmıştır. Yaşamı içerisinde insanı, günlük kullanım eşyalarını, yörüklerin yaşamı,

**kilimlerimiz, yazmalarımız, hat ve minyatür sanatımız, çeşmelerimiz ve sokaklarımız vb. Anadolu insanına ait olan geleneksel unsurların hepsini çalışmalarında kullanmış, en ince ayrıntısına kadar resmetmişlerdir**

**ANAHTAR KELİME: Minyatür, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Geleneksel Tarz, Türk Resim Sanatı, Türk Ressamlar.**



## **ABSTRACT**

### **TURKISH PAINTERS WHO WORKED IN A TRADITIONAL STYLE IN THE PERIOD OF REPUBLIC**

Kocaman Akgül, Elif  
Master Thesis, Institute of Educational Sciences  
Department of Fine Arts Education, Training of Painting  
Thesis Director, Prof. Dr. Tahsin Hancıoğlu  
July 2014, 255 Pages

In the period of the Republic it has become inevitable for the affect of innovations in every sense, also our art. Many of our painters during the period of the Republic have reflected elements into their studies from local and traditional elements in accordance with their personal style, material and spiritual culture of the society in which they live.

The purpose of this study is to evaluate eleven painters from the period of republic who gave many works and hadn't been affected from westernization process but handled social reality with a natural approach, went on working in a way by creating their own traditional style. What are the similarities and differences between their forms of expression, techniques, styles, issues they committed in their works who we defend that worked in a traditional style in the period of Republic named as; Hüseyin Avni Lifij, Abidin Elderoğlu, Turgut Zaim, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Nuri İyem, Mustafa Aslier, Cihat Burak, Mustafa Plevneli and Ergin İnan.

This study is conducted by qualitative research methods and historical research, also documentary screening method is used as data collection technique. Documentary screening was conducted in accordance with the basic requirement of relevant literature. Required validity and reliability is provided by qualitative research.

Our artists who discovered Anatolia, was influenced by Anatolia's all kinds of cultural values, traditional elements, village and city life, historical events, religious themes, beauty of nature and architectural features. When they assimilating and projecting all these values with their own interpretations on the canvasses, they have created a synthesis by combining Western painting techniques with traditional issues. Some worked under the influence of social-realistic, some impressionistic, some abstract calligraphic or cubism. They portrayed to the finest detail in their every all of the traditional elements of Anatolian people such as, People in life, tools of daily use, articles, comments, life, our rugs, our writing, our art of calligraphy and miniature fountains, streets etc.

**Keywords:** Miniature, Turkish painting in Republic period, Traditional style, Turkish painting art, Turkish Painters.

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa
<b>Tez / Proje Onay Sayfası</b> .....	<b>i</b>
<b>Teşekkür</b> .....	<b>ii</b>
<b>Bilimsel Etik Sayfası</b> .....	<b>iii</b>
<b>Özet</b> .....	<b>iv</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>vi</b>
<b>İçindekiler</b> .....	<b>vii</b>
<b>Resimler Dizini</b> .....	<b>x</b>
<b>Simge ve Kısaltmalar Dizini</b> .....	<b>xii</b>

## BİRİNCİ BÖLÜM GİRİŞ

1.1. PROBLEM DURUMU .....	1
1.2. PROBLEM CÜMLESİ .....	5
1.3. ÖNEM .....	6
1.4. SAYILTIKLAR.....	7
1.5. SINIRLILIKLAR .....	7
1.6.TANIMLAR .....	7

## İKİNCİ BÖLÜM

### KURAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. TÜRK MİNYATÜR SANATI.....	9
2.1.1. Minyatür Sanatına Genel Bir Bakış .....	9
2.1.2. Minyatürde Batı Etkileri .....	24
2.2. BATILILAŞMA DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATI .....	34
2.2.1. Türk Resim Sanatında Osman Hamdi'nin Rolü ve Batı Sanatının Etkisi .....	34
2.2.2. Cumhuriyet Öncesi Türk Resim Sanatının Genel Özellikleri .....	44
2.3. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATI.....	58
2.3.1. Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatına Genel Bir Bakış .....	58
2.4.CUMHURİYET DÖNEMİNDE GELENEKSEL TARZDA ÇALIŞAN TÜRK RESSAMLAR .....	74
2.4.1. Hüseyin Anvi Lifij.....	74

2.4.2. Abidin Elderoğlu .....	78
2.4.3. Turgut Zaim.....	86
2.4.4. Sabri Berkel .....	91
2.4.5. Bedri Rahmi Eyüboğlu .....	95
2.4.6. Eren Eyüboğlu .....	108
2.4.7. Cihat Burak .....	111
2.4.8. Nuri İyem .....	116
2.4.9. Mustafa Aslıer .....	125
2.4.10. Mustafa Pilevneli.....	129
2.4.11. Ergin İnan.....	137
2.5. CUMHURİYET DÖNEMİNDE GELENEKSEL TARZDA ÇALIŞAN TÜRK RESSAMLARINA AİT RESİM KATALOĞU .....	142
2.6. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR .....	190

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### YÖNTEM

3.1. ARAŞTIRMA MODELİ .....	192
3.2. ARAŞTIRMA GRUBU .....	193
3.3. VERİ TOPLAMA ARAÇ ve TEKNİKLERİ.....	193
3.4. VERİLERİN TOPLANMASI .....	194
3.5. VERİLERİN ANALİZİ .....	195
3.6. GEÇERLİK VE GÜVENİRLİK .....	195

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

4.1. BULGULAR.....	197
4.1.1. Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Tarzda Çalışan On Bir Türk Ressamının İşledikleri Konular Bakımından Farklılıkları ve Benzerlikleri Nelerdir? .....	197
4.1.2. Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Tarzda Çalışan On Bir Türk Ressamının İfade Bakımından Farklılıkları Nelerdir? .....	199
4.1.3 Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Tarzda Çalışan On Bir Türk Ressamının Çalışmalarında Kullandıkları Geleneksel Unsurlar Nelerdir? .....	202

4.1.4. Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Tarzda Çalışan On Bir Türk Ressamının Çalışmalarında Kullandıkları Teknik Yönünden Farklılıkları Nelerdir? .....	204
4.2. YORUM.....	206

## **BEŞİNCİ BÖLÜM SONUÇ VE ÖNERİLER**

5.1. SONUÇ .....	208
5.2. ÖNERİLER.....	213
KAYNAKLAR .....	215
RESİMLER.....	227
ÖZGEÇMİŞ.....	255

Resim 1.1. Mehmed Siyahkalem, Dalaşan Demonlar.....	227
Resim 1.2. Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet'in Portresi .....	228
Resim 1.3. Nakkaş Sinan Bey, Sultan Mehmet'in Portresi .....	228
Resim 1.4. Ayyukî, Varka ve Gülsâh .....	229
Resim 1.5. Matrakçı Nasuh, İstanbul Şehri ( Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn ) .....	229
Resim 1.6. Nis Limanı, (Süleymanname) .....	230
Resim 1.7. Levni III. Ahmed ve Şehzadesi, (Silsilename) .....	230
Resim 1.8. Levni, Ulema (Alimler) ve öğrenciler, (Surname-i Vehbi) .....	231
Resim 1.9. Abdullah Buhari, Genç Kadın, (Ayrıntı) .....	231
Resim 1.10. Osman Hamdi, Sultanahmed Camii Girişinde Kadınlar .....	232
Resim 1.11. Osman Hamdi, Rüstem Paşa Camii Önünde .....	232
Resim 2.1. Hüseyin Avni Lifij, İsmail'in Kurban Edilişi .....	233
Resim 2.2. Hüseyin Avni Lifij, Nef'i Devrinden Bir Sahife .....	233
Resim 2.3. Hüseyin Avni Lifij, Testili Kadın .....	234
Resim 2.4. Hüseyin Avni Lifij, Kalkınma / Belediye Faaliyeti .....	234
Resim 2.5. Abidin Elderoğlu, Minare .....	235
Resim 2.6. Abidin Elderoğlu, Su Altında Hayat .....	235
Resim 2.7. Abidin Elderoğlu, Fezadan Görünüş .....	236
Resim 2.8. Abidin Elderoğlu, Kaligrafik Soyutlama .....	236
Resim 2.9. Turgut Zaim, Halı Dokuyanlar .....	237
Resim 2.10. Turgut Zaim, Hamur Açan Kadın .....	237
Resim 2.11. Turgut Zaim, Orta Oyunu .....	238
Resim 2.12. Turgut Zaim, Yaylada Yörükler .....	238
Resim 2.13. Sabri Berkel, Ege'de Tütün .....	239
Resim 2.14. Sabri Berkel, Zeybek .....	239
Resim 2.15. Sabri Berkel, Balıkçılar .....	240
Resim 2.16. Sabri Berkel, Simitçi .....	240
Resim 2.17. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Köylü Kadın (Tren, Yataklı Vagon) .....	241
Resim 2.18. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Baltabaş Kemeçesi .....	241

Resim 2.19. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Desen Defterinin Gömleđi .....	242
Resim 2.20. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırmızı Han Kahvesi .....	242
Resim 2.21. Eren Eyüboğlu, Ozan .....	243
Resim 2.22. Eren Eyüboğlu, Bursalı Gelin .....	243
Resim 2.23. Eren Eyüboğlu, Şerbetçi .....	244
Resim 2.24. Eren Eyüboğlu Türkmen Kızı .....	244
Resim 2.25. Cihat Burak, Pehlivanlar Serisinden .....	245
Resim 2.26. Cihat Burak, Topkapı Sarayı III.Ahmed Yemiş Odası I. Mahmud Çeşmesi. ....	245
Resim 2.27. Cihat Burak, Telli Baba'da Gelin ve Damat .....	246
Resim 2.28. Cihat Burak, Askerlik Hatırası .....	246
Resim 2.29. Nuri İyem, Urfa – Harran .....	247
Resim 2.30. Nuri İyem, Köylü Ailesi .....	247
Resim 2.31. Nuri İyem, Babaya İyi Geceler .....	248
Resim 2.32. Nuri İyem, Tarlada Dinlenme .....	248
Resim 2.33. Mustafa Aslıer, Pehlivanlar .....	249
Resim 2.34. Mustafa Aslıer, Ana .....	249
Resim 2.35. Mustafa Aslıer, Yeraltı .....	250
Resim 2.36. Mustafa Aslıer, Bu Tepe .....	250
Resim 2.37. Mustafa Pilevneli, Balıkçının Düşü .....	251
Resim 2.38. Mustafa Pilevneli, Antikacı Mustafa .....	251
Resim 2.39. Mustafa Pilevneli, Kibele Ana Tanrıça .....	252
Resim 2.40. Mustafa Pilevneli, Peri .....	252
Resim 2.41. Ergin İnan, El Görür .....	253
Resim 2.42. Ergin İnan, Adem .....	253
Resim 2.43. Ergin İnan, Havva .....	254
Resim 2.44. Ergin İnan, Amos Mektupları .....	254

## SİMGELER VE KISALTMALAR

Bkz. : Bakınız

Res. : Resim

s : Sayfa

vb. : ve benzeri

TDK. : Türk Dil Kurumu

MEB : Milli Eğitim Bakanlığı

Aüyb. : Ahşap üzerine yağlı boya

Düyb : Duralit üzerine yağlı boya

Gükt : Gravür üzerine karışık teknik

Tüyb. : Tuval üzerine yağlı boya

Müyb. : Mukavva üzerine yağlı boya

GSF: Güzel Sanatlar Fakültesi

MSÜGSF: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

## B R NC BÖLÜM

### 1.G R

Bu bölümde, ara tırmanın problemi tartı ılarak tanımlanmı , problem cümlesi, alt problemler, ara tırmanın amacı, ara tırmanın önemi, sınırlılıkları ve önemli kavramlar açıklanmı tır.

#### 1.1. PROBLEM DURUMU

Bu çalı mada geleneksel tarzda çalı tı ını iddia etti imiz on bir sanatçımızın her biri, birçok akımın ve e ilimin izlerini ta ıyan eserler üretmi olmalarına ra men, Anadolu'nun geleneksel unsurlarını yansıtmada bir bütünlük olu turmu lardır. Her toplumun bir sanat anlayı ı vardır ve bu anlayı di er toplumlara göre farklılıklar gösterir, çünkü gelenek, kültür, tarih her toplumda ve uygarlıkta farklılıklar göstermektedir. Geleneksel olan bu davranı bütünü benimsen uygulayan tavidir. Geleneksel tarz ise, bir sanatçının benimsemi oldu u bu davranı bütünü kendine has özel anlatım biçimi ile uygulamasıdır.

Gelenek kelimesinin sözlük anlamı, bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmı olmaları dolayısıyla saygın tutunup ku aktan ku a a iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alı kanlıklar, bilgi, töre ve davranı lardır. Geleneksel ise gelene e dayanan, gelenekle ilgili olandır (Milliyet,1992: 534; Türk Dil Kurumu, 2011: 920). Gelenek, eski alı kanlıklara dayanan yemekler, oyunlar, giysiler gibi birçok ey için kullanılmı tır (Milliyet, 1986: 4469). Daha geni olarak, kökü geçmi te olan her inanç, uygulama, görenek ya da kuraldır (Öncül, 2000: 477).

Günümüz Türk resim sanatı temelindeki geleneksel resim anlayı ından daha farklı bir noktada olsa da, sonuçta eski de erlerin yerini almı tır ve eski de erleri anlamadan yeni de erleri anlamlandırmaya çalı mak do ru de ildir. Her dönemin sanatı, kendinden önce üretilen yapıtlardan etkilenmi tır. Bir kültür



ö esi olan eski yapıtlar, sanatçılara yaratıcı süreçlerinde kaynaklık etmi tir (Aracı, 2005: 6).

Bozkır dünyasının renkli ve zengin biçimlerini hem duvar hem de kitap resmi olarak üslupla tırmı olan Uygurlar, 13. yüzyılda bütün bir Orta ve Yakın Do u'nun egemen resim üslubu olacak olan Selçuklu minyatürünün tüm kültür kaynaklarını harekete geçirecek ortamı hazırlamı lardır. 15. ve 16. yüzyıllarda doru a ula mı olan minyatür sanatının üslubu yakla ık iki yüzyıllık bir geli im süreci geçirmi tir. Bu süre içinde hem Asyalı hem de Orta Do u'lu katkılar Anadolu paydasında birle erek bir resimleme diline dönü mü tür (Ba kan, 2000: 93).

Gerek Hristiyan gerekse slam dünyasında çok sayıda minyatürlü yazma üretilmi tir. Ancak Hristiyan sanatı, ya anan kültür ve dü ünçe de i imlerine ba lı olarak do anın gerçekçi tasvirine yönelmi ve ya lı boya resmin sa ladı ı olanakları tercih etmi tir. Ayrıca, matbaanın ke fiyle elyazmalarının azalmaya ba laması ile birlikte, 15.yüzyıldan sonra Batı dünyasında minyatür önemini yitirmi tir (Üstünipek, 2011: 2).

Osmanlı mparatorlu u'nun Batı'ya do ru yönelmesi Levni'nin minyatürlerinde de görülmü tür. Önceleri çok figürlü konular ele alındı ı halde Levni, daha sonraları az figürlü konuları hatta tek figürü resimlerinde i lemi tir. 18. yüzyılın sonlarına do ru, bir süre Levni'nin izinden giden nakka larla süren minyatür sanatı, Osmanlı resimlerine Batı etkisinin girmesiyle sona ermi tir (Pischel, 1981: 756).

II. Mahmud'un kendi ya lı boya portresini yaptırması, resim sanatımızda minyatür döneminin sonu sayılır. Batılı ressamın ülkemize getirtilmesiyle, askeri okullara resim derslerinin konması, yetenekli ö rencilerin Avrupa'ya gönderilip resim e itimi almaları ile birlikte Türk resminde Batı etkileri görülmeye ba lanmı tir. İlk Türk ressamlarımızın asker kökenli olması bu nedenden dolayıdır. Saray, kö k ve stanbul'dan görünümüleri tuvallerine aktarmı lardır.

Ardından 1880'li yıllarda, yüksek okul olarak kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi (daha sonra Güzel Sanatlar Akademisi, bugün Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) ile sanat e itimi sivilleşme dönemine

girmi tir. Sanayi-i Nefise'nin kurulu unda, Osman Hamdi Bey Arkeoloji Müzesi müdürlü ündeki görevine ek olarak, 1 Ocak 1882'de bu okulun müdürlü ünü de üstlenmi tir (Özsezgin, 2000: 13).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resim atölyelerinde yapılan çalı malar, Türkiye'deki resim e itiminin akademik bir disipline sokulması yönünden önemli bir a amadır (Tansu , 1996: 52). Osman Hamdi Bey'e kadar sanatçılar ço unlukla figür, portre çizimlerinden kaçınmı lar natürmortlarla yetinmi lerdir. nanç sisteminin herhangi bir ekilde kesin yasaklama getirmemesine ra men gelenekten kaynaklanan bu tür çalı malardan uzak durulmu tur, ancak sınırları zorlayan Osman Hamdi bu anlamda bir ba langıç olmu tur (Gümü ay, 2008: 134).

Batılı anlamdaki Türk resminin ilk evresi 1914 ku a ı olarak anılan sanatçılarca olu turulmu tur. 1910 yılında kazandıkları sınavla Avrupa'nın çe itli kentlerine giden bu sanatçılar, 1. Dünya Sava ı'nın ba lamasıyla yurda döndüklerinde ölkelerinde yeni bir çı ır gibi görülen izlenimcili in temsilcileri olmu lardır. Bu ressamlar Fransız izlenimcilerinin etkilerine ra men her biri kendine özgü çizgilerini yakalamı lardır (Ba kan, 2000: 99).

Türk resminde 1914 ku a ının ardından 1950'lere kadar, birbirini izleyen ve birbirinin deneyleri temelinde yeni sanatçı birliklerinin kuruldu u görölmektedir. Özellikle Müstakil Ressamlar ve Heykeltıra lar Birli i ve onu takip eden grupların her biri kendilerinden öncekilere ters dü en yeni bir biçim anlayı ı çerçevesinde bir araya geli i de il, bir öncekine u ya da bu ekilde kar ı çıkarak sesini duyurmayı amaçlayan ortaklıkları temsil etmi lerdir. Bu nedenle, özellikle Müstakiller ve sonraki birlikler kendilerinden bir önceki birli i a ır ekillerde ele tirmi lerdir. Bu tartı maların Türk resim gelene ine önemli bir dinamik olarak ele tiri boyutunu kazandırdı ı da bir gerçektir (Ba kan, 1997: 77).

1950 yıllarında, çok partili dönemle birlikte, kültür politikasında da önemli de iimler ya anmı tır. Sanat alanında iki önemli görü ortaya çıkmı tır. Birincisi, milli karakteri koruyan, geleneksel el sanallarının esinlerini ta ıyan bir sanat anlayı ına yönelmek, ikinci görü , ça da uygarlıkların sanat de erlerinin paralelinde bir anlayı a ula mak için çaba harcanmasıdır (Giray, 2001: 98).

Halkevleri, bu dönemde, Anadolu kültürü ara tırmalarının yapıldığı merkezler olarak i lev görmü tür (Papila, 2012: 154). Türkiye’de gerek yerle ik köylü, gerek göçer tipte toplulukların folklor sanatlarına kar ı Türk aydınları arasında büyük bir ilgi olu mu tur. Cumhuriyet’in erken dönemlerinde birer kültür oca ı olarak etkinlik gösteren Halkevlerinde, özellikle Anadolu halk sanat ve kültürü ara tırmalarında ba arı gösterilmi tir. Köy el i leri ve nakı ları, dinsel kökenli halk musikisi alanında kompozitörler, mimar ve ressamlar bu kayna a, özellikle 1960'lara kadar yo un bir e ilim duymu lardır (Tansu , 1991: 174).

Ressamlarımız yurt do asına, insanımıza, köy ve kent ya amına, folklorumuza, tarihsel de erlerimize yönelmi lerdir. Konu seçimindeki bu geli me, zenginle me resim sanatımıza yeni biçim ve içerik bire imleri kazandırmı , birçok ressamımız bu yoldan zaman içinde geli en ki iliklerine kavu mu lardır. Cumhuriyet Halk Partisi'nin sanatta güdümcü tutumda direnmeyerek resamlara yurt gerçekleri ve yurt de erleri ile ba ba a kalmasını sa lamakla yetinmesi akıllıca bir tutum olmu tur (Erol, 1984: 64).

Cumhuriyet ile birlikte geli en olaylar özellikle de Halkevleri, nkılâp Sergileri ve Yurt Gezileri, sanatçılara Anadolu'nun geleneksel kültür de erleri tanıma imkânı sunmu tur. Bu do rultuda gelenekselli i farklı üslup özellikleri ile resimlerine i lemi lerdir. Cumhuriyet sonrası geleneksel de erlerin varlık göstermesi, Anadolu folklorunun Türk resminde ba lıca konulardan biri olmasına neden olmu tur.

Kimi ressamlarımız Türk resim sanatının geleneklerine ba lıdır. Bu geleneklerde büyük çapta düzenlemelere rastlanmaz. Tabiat görürleri, figür ve portreler, çiçek ve yemi natürmortları Batı anlamındaki geleneksel Türk resminin içerdikleridir (Berk ve Özsezgin. 1983: 114).

Türk resim sanatının hemen hemen her döneminde yer almı olan geleneksel tarzda ki resim anlayı ı içerisinde, Anadolu insanının örf ve âdeti, ya am ekli ve kültürü gibi unsurlardan yararlanarak yapılan resimler, kimi zaman toplumda ya anan sosyal olayların, kimi zaman da artık yok olmaya yüz tutmu kimi halk kültürü imgelerini o dönemlerin belgesi olarak günümüze ta nımı tır (Çeken, 2004: 94).

1950'ler geleneksel sanatlardan esinlenerek bir kimlik oluşturma ve ilimlerinin yoğun olduğu bir dönemdir. Türk resim sanatımızda hemen hemen tüm ressamlarımız kişisel üslupları doğrultusunda içinde yaşadıkları toplumun maddi ve manevi tüm kültür öğelerini, yerel ve geleneksel unsurları çalımlarına yansıtmışlardır. Anadolu'nun zamanla çeşitli nedenlerden dolayı yok olması birçok defa, sanatçılarımızın yapıtlarında tüm canlılığıyla yansımaktadır. Sanatçılarımızın benimsemiş oldukları bu geleneksel unsurları kendilerine has bir anlatım biçimi ile uygulamışlardır. Bu doğrultuda geleneksel bir tarzda çalımlarını ifade edebilmek için inceledikleri konular, bu konuları ifade biçimleri, çalımlarında kullandıkları geleneksel unsurlar ve teknikleri bakımından eserleri incelenmiştir.

## 1.2. PROBLEM CÜMLESİ

Bu çalımların amacı, Cumhuriyet dönemi içerisinde pek çok eser vermiş olan Türk ressamlarımız arasından, toplumsal gerçeklikleri doğru bir yaklaşımla ele alıp oluşturdukları geleneksel tarzları doğrultusunda çalımlarına devam eden ve etmiş olan on bir ressamımızı derlendirmektir.

Cumhuriyet döneminde geleneksel tarzda çalımlarını savunduğumuz Türk ressamlarından olan Hüseyin Avni Lifij, Abidin Elderoğlu, Turgut Zaim, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Cihat Burak, Nuriyem, Mustafa Aslier, Mustafa Pilevneli ve Erginhan eserlerinde, inceledikleri konular, tarzları, teknikleri, ifade biçimleri, benzerlikleri ve farklılıkları nelerdir? şeklinde ifade edilen araştırma sorusu, özellikle sanatçıların eserlerinde kullandıkları ve bir tarz oluşturdukları geleneksel unsurları, üslupları ve Türk resim sanatı içerisindeki yerlerine odaklanmıştır. Araştırmanın problemini çözümlenebilmek için aşağıda yer alan alt problemlere yanıt bulmaya çalışılmıştır:

1. Cumhuriyet döneminde geleneksel tarzda çalımların on bir Türk ressamının inceledikleri konular bakımından farklılıkları ve benzerlikleri nelerdir?

2. Cumhuriyet döneminde geleneksel tarzda çalımların on bir Türk ressamının ifade bakımından farklılıkları nelerdir?

3. Cumhuriyet döneminde geleneksel tarzda çalı an on bir Türk ressamının çalı malarında kullandıkları geleneksel unsurlar nelerdir?

4. Cumhuriyet döneminde geleneksel tarzda çalı an on bir Türk ressamının kullandıkları teknikler nelerdir?

### 1.3. ÖNEM

Türk resim sanatının ilk örnekleri olan minyatürler, 18. yy. sonlarında Batı resim sanatının etkisiyle önemini yitirmi tir. Yurt dı na resim e itimi alması için gönderilen ressamlarımız Batı resminin etkisiyle yurda dönmü ve izlenimcilik anlayı nda çalı malar yapmı lardır. 1950'lerde çok partili dönem ile birlikte kültür politikasında önemli de i imler ya anmı tır, geleneksel el sanatlarını esimlerini ta ıyan, ça da uygarlıkların sanat de erlerinin paralelinde bir anlayı a ula abilmek için Halkevleri bir merkez olarak i lev görmü tür. Ressamlarımız yurt do asına, insanımıza, köy ve kent ya amına, folklorumuza, tarihsel de erlerimize yönelmi lerdir. Ressamlarımızın bir kısmı bu de erleri benimseyip sanatlarında geleneksel bir tarza ula mı lardır.

Bu ara tırma Cumhuriyet dönemindeki Türk ressamları içerisinde, geleneksel tarzda çalı an Türk ressamlarımızın, tarzları, üslupları ve Türk resim sanatı içerisindeki yerlerinin ortaya konması açısından önem ta ımaktadır. Ayrıca bu çalı ma geleneksel tarzda çalı an Türk ressamlar konusu yönünden yapılan ilk çalı malar arasında olması bakımından önemlidir.

Türk resim sanatının ba langıcından günümüze kadar yapılan ara tırmalar ve çalı maların odak konusu ço unlukla Türk resim sanatının batılıla ma süreci ve geli imi olarak ele alınmı tır. Çalı malar daha çok bu alanda yo unla maktadır. Cumhuriyet döneminde tamamen Batının etkisi altına girmeyip, ancak Batı'nın getirmi oldu u yenilikleri kendi üslupları ile harmanlayıp çalı malarında gelenekselli ini devam ettiren Türk ressamları ile ilgili çalı malar çok az ve yetersizdir. Bu nedenle bu çalı manın bu konudaki yetersizli i bir ölçüde giderece i öngörülmektedir.

#### 1.4. SAYILTILAR

Ara tırmada a a ıdaki sayılıtlardan hareket edilmi tir. Ara tırmada;

1. Geleneksel tarzda çalı an Türk ressamaları üzerine elde edilen kaynaklardaki bilgilerin do ru oldu u,
2. Belirlenen Türk ressamalarının çalı ma tarzlarında benzerlik ve farklılıklarının oldu u,
3. Belirlenen Türk ressamaların çalı malarında kullandıkları geleneksel unsurlar bakımından benzerlik gösterdi i,
4. Belirlenen Türk ressamaların Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatı içerisinde gelenekselci tarzları ile ön plana çıktıkları varsayılmaktadır.

#### 1.5. SINIRLILIKLAR

1. Bu alı ma, Cumhuriyet dönemi Türk ressamalarıyla,
2. Hüseyin Avni Lifij, Abidin Eldero lu, Turgut Zaim, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eybo lu, Eren Eybo lu, Cihat Burak, Nuri yem, Mustafa Aslier, Mustafa Pilevneli, Ergin nan adlı on bir Türk ressamıyla,
3. Türk ressamalarının konu, ifade biçimi, teknik ve geleneksel unsurlar bakımından, benzerlik ve farklılıkları yönleriyle sınırlandırılmı tır.

#### 1.6. TANIMLAR

**Tarz:** Bir kimsenin kendine özgü anlatım biçimi (Türk Dil Kurumu, 2011: 2273).

**Folklor:** Halk Bilimi; bir ülkede ya ayan halkın kültür ürünlerini, sözlü edebiyatını, geleneklerini, törelerini, inançlarını, mutfa ını, mzi ini, oyunlarını inceleyerek bunların birbirleriyle ili kilerini belirten, kaynak, evrim, vb. kural, kuram ve yasaları bulmaya çalı an bilim dalı (TDK, 2011: 1034).

**Po at:** Not alma anlamında ve çabuk olarak birkaç fırça darbesi ile yapılması istenilen resimlere denir (Turani, 2006: 114).

**Ta izm:** Resim sanatında düzensiz biçimli renk lekeleri ve damlalarının kullanılmasını temel alan sanat biçimidir (tr.wikipedia.org).

**Ema y:** Mine, metal bir yüzeyin sert ve parlak bir cam katmanla kaplanmasıyla elde edilen bir bezeme biçimidir (Turani, 2006: 92)

**Kaligrafi:** Güzel el yazısı demektir. Hattatların yazdıkları sanat yazılarına denir (Turani, 2006: 62).

**Otoportre:** Kişinin kendisinin yaptığı portresi (TDK, 2011: 1823).

**Retrospektif sergi:** Bir sanatçının yaşamı boyunca yaptığı eserleri içeren sergi (Turani, 2006: 118).

**Kunt:** A ır, kalın, dayanıklı ve sağlam (www.turkcebilgi.com).

## KONU BÖLÜMÜ

### KURAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARA TIRMALAR

Bu bölümde ara tırmanın dayandığı kuramsal temele ve ara tırma konusuyla ilgili doküman taraması sonucunda ulaşılan bilgiler çerçevesinde oluşturulan tezin kavramsal yapısına yer verilmiştir.

#### 2.1. TÜRK MİNYATÜR SANATI

##### 2.1.1. Minyatür Sanatına Genel Bir Bakış

Resim sanatımızın geçmi yüzyıllardaki gelişimini belirlemeden çada Türk resmini de erlendirmek olanaklı değildir. Fakat unutulmamalıdır ki, resim sanatımız 18. yüzyıla kadar örneklerini minyatür dalında vermiş ve Türk-İslam geleneğine dayanan kitap ressamlığından almıştır, Batı anlamında resme geçiş birdenbire olmamıştır. Her toplumun sanatında gelişim ve gelişim evreleri vardır. Ülkemizde yeni bir sanat anlayışının yerleşmesi de belirli bir süreç içerisinde çeşitli denemelerden sonra gerçekleşmiştir. Bu nedenle, öncelikle geleneksel resim sanatımız olan Osmanlı minyatürünün tanımlanması gerekmektedir (Renda ve Erol, 1997: 19).

Genel bir tanımlamayla yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek üzere yapılan kitap resimlerine minyatür denilmektedir. Minyatür sözcüğü Türkçeye Batı dillerinden girmiştir (Mahir, 2005: 15). Türk dünyasında eskiden beri minyatüre nakış, nakış yapana da nakka adı verilmiştir. Türklerde nakış, boya ile resim yapmak anlamında kullanılmı bir tabirdir (Elmas,1998: 8).

Minyatürler; Hristiyan toplumlarda olduğu gibi din öğretilerini yaygınlaştırmak amacıyla kullanılmamış, daha çok edebiyat, bilim ve tarih konulu el yazma kitaplarda yer almıştır. İslam minyatür sanatı, zaman ve



mekana sı dırılmayan bir Tanrı kavramına dayanan slam ö retisinin öngördü ü soyut dünya görü ü do rultusunda kendine özgü kurallar geli tirmi ; ve katı ıksız renkler, belirgin kenar çizgilerini ye leyen gölgesiz, iki boyutlu bir resim anlayı ını benimsemi tir. Nakka lar, kitabın metninde anlatılan olayları resimlerken ı ık-gölge, perspektif veya renk de erleri gibi Avrupa resmine özgü unsurları aramamı lardır. Nesnelere ve canlıları ço u kez do adan deforme etmi ler ve onları gerçek görünümünden farklı birer bezeme motifine dönü türebilmi lerdir.

Nakka lar çalı maya ba larken önce deseni ka ıt üzerine kırmızı boya ile çizer, sonra üzerinden çini mürekkebi ile gider, ondan sonra ise ayrıntıları i lemeye ve boyama i ine ba lamaktadır (Renda, 2001: 2-3). Minyatür yapılırken renkler üst üste sürülür ve bunların birbirine karı maması için suyla inceltilmi toprak boyalar kullanılmı tır. 14. ve 18. yüzyıllar arasında bu boyaları sabitleyebilmek için içlerine taze yumurta sarısı katılmı tır. Bununla birlikte yumurta sarısıyla hazırlanan boyalar kuruduktan sonra ikinci kez kullanılamamakta ve her kullanım için yeni bir boya hazırlama gereklili ini do urmaktadır. Bu sebeple de zaman içinde boyalara yumurta sarısı yerine suda eritilmi tutkal karı tırılmaya ba lanmı tır. Bu teknikte suda eritilmi tutkalın içine bir damla pekmez ya da iki damla üzüm suyu katılmı , böylece boyalar kurusa bile istenildi inde suyla eritilerek yeniden kullanılmı tır.

Minyatür yapımına uygun fırçalar, üç aylık beyaz kedi yavrusunun gıdı tüyünden yapılmı çok ince kıllı fırçalardır. Kâ ıtlar ise yumurtalı veya aharlı kâ ıtlardır (Mahir, 2005: 15). Osmanlı'da fırça yapımında sincap kılı da kullanılmı tır. Kıllar birkaç kalın ipekle bir ku kanadı kamı ına ba lanarak fırça olu turulmu tur (Milli E itim Bakanlığı [MEB], 1963: 90).

slâm minyatürlerinde, anatomik oranlardan ve ı ık-gölge kurallarından sakınılarak olu turulmu üslubun bir kimli e kavu masıysa ancak 14. yüzyıl sonlarında Azerbaycan, Irak ve ran'da gerçekleşmi tir (Mahir, 2005: 17). Türk resim sanatı tarihinde ilk minyatür örneklerinin, Uygurlar döneminden kaldı ı bilinmektedir. 8. yüzyıldan önce, Orta Asya'da Turfan, Kuça, Kızıl bölgelerinde meydana getirilen bu minyatürler, en eski minyatür örnekleri olarak kabul edilir. Daha sonraki Türk minyatür sanatının ise kaynaklarını olu turmaktadır (Aracı,

2005: 18). İlk örneklerine 8. yüzyılda rastlanan Uygur minyatürlerinde Mani dininin etkileri görülmektedir. Dini, resim aracılığı ile yaymaya çalışmışlardır. Bu nedenle Uygurlarda minyatür sanatı oldukça ilerlemiştir. Bu minyatürlerde Mani rahipleri dini törenlerde canlandırılmaktadır. Minyatürlerdeki genel özellikler uzun saç, dolgun yanak, ufak ağız, ince burun, çekik göz ve kaşlar temel alınarak ortaya çıkmış olan Uygur tipi, slâm sanatı içinde de tekrarlanmış ve böylece Türk tipinin özellikleri belirlenmiştir (Öztürk, 2006: 5; Çoruhlu, 1993: 79). Türk minyatürleri Arab, İran ve Hind minyatürlerinden ayrı bir karakterdedir. Türk resimleri Arab minyatürleri gibi karışık ve İran resimleri gibi romantik değildir, daha açık ve realisttir (MEB, 1963: 89).

Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520-1566) saltanatından I.Ahmed'in saltanatının sonuna kadar geçen yaklaşık yüzyıllık bir süre içinde, Osmanlı resmi yavaş yavaş İran etkisinden kurtularak kendi resim üslubunu yaratır. 16. yüzyıl boyunca, özellikle seçilen konular bakımından gördüğümüz bu farklılaşma, Kanuni Sultan Süleyman ve II. Selim'in (1566-1574) hayatlarını ve seferlerini anlatan yazmalarda, II.Murad'ın oğlu III. Mehmed'in (1595-1603) sünnet düğününü anlatan Surnâme'de, Osmanlı hanedanını anlatan silsilenâme ve emailnâmelerde, yine bir Osmanlı tarihi olan Hünernâme'de, Lala Mustafa Paşa, Iskender Paşa'nın sefer hikâyelerini süsleyen minyatürlerde görülmektedir (Kuban, 2004:181).

Hiçbir toplumda sanat, etkenler ne olursa olsun, birdenbire değişmemiştir. Biçimsel yönden değişse bile özünde geçmişi kültür birikiminin taşıdığıdır.

18. yüzyıla kadar Türk resim sanatının tek egemen türü olan minyatür hemen her yerde bağımsız bir resim sanatı olarak yürütülmemiştir, daha çok el yazması kitapların bezemesinde kullanılmıştır, Ortaçağ İslam çevrelerinin kitap süslemeciliği ile birlikte gelişmiştir. İslam dünyasında büyük önem taşıyan yazı sanatının belli başlı ürünü olan el yazması kitaplara metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimler, İslam çevrelerinde özgün bir resim dalını oluşturmuştur. Çünkü Kuran'da resmi yasaklayıcı bir buyruk olmamasına karşın, çeşitli dönemlerde kimi hadislerin yanlış yorumu, çoğu İslam ülkesinde son yüzyıllara kadar Batı anlamında resim türlerinin gelişmesini engellemiştir.

(Renda ve Erol, 1997: 19). Baskının kullanılmaya başlamasına kadar, el yazması kitaplar ancak belirli zümrelerin edinebildiği değerli lüks eşya olarak kalmış, minyatürde, hat, tezhip ve cilt sanatlarının yanı sıra bu değerleri artırmak yolunda kullanılmıştır (Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981: 753). Hat sanatımız, geleneksel Türk sanatlarının önemli bir kolunu teşkil etmektedir, bu sanat dalına asıl estetik, mükemmellik ve diğer slam süsleme sanatları içindeki itibarını 15. yüzyıldan itibaren Türk hattatları vermiştir (Andı, 2006: 7). Osmanlı padişahları da güzel yazı yazmaya ilgi duymuş, bir kısmı devrin mehur hattatlarından güzel yazı yazmayı öğrenmişlerdir (Avcı, 1977: 27). Güzel yazı, Osmanlılar devrinde, resmi eğitim kurumlarında layık olduğu değeri daima korumuştur (Alparslan, 1999: 15). slam sanatlarının en güzel örneklerinden biri kabul edilen yazı, Türk sanatkarlarının elinde en değerli ürünlerini vermiş, fonksiyonel ve dekoratif bir sanat olarak en yüksek mertebeye ulaşmıştır (Aksoy, 1977: 115).

Bir yazmanın hazırlanmasında dört ayrı sanatın katkısı vardır. Hat, tezhip süsleme), minyatür (tasvir ya da nakış) ve ciltçilik. slam uygarlığında hat büyük bir sanattır. Sadece kitap yazmaktan çok daha fazla uygulama alanı olan, önemli bir kültürel değerdir. El yazmasını yazan kişi, Osmanlı toplumunda en önemli sanatçıdır. Zengin minyatürlerle dolu el yazmalarında kâtiplerin adı daima bulunur. Fakat nakkaşlarınki çok kere belirtilmemiştir (Kuban, 2004: 176).

Osmanlı minyatür sanatına geçmeden önce, ara tırmacıların Türklerin eski yurtları Orta Asya'da Türkistan'da yapılmış olduğu düşünülen birleştirici ve "Mehmet Siyah Kalem" diye adlandırılan resimlerden söz etmek gerekmektedir. Topkapı Sarayı'ndaki bu resimler, içinde sultanın portresi bulunduğu için "Fatih Albümü" diye adlandırılan derlemede yer almaktadır. Çeşitli devre ve dönemlerden gelen eserlerin arasında yer alan bu resimlerdeki figürler belli bir hacim değerine sahiptir. Koyu ve az sayıda renk kullanarak yapılmış olan resimlerin bir kısmının rulo parçaları olduğu anlaşılmıştır. Resimlerin bazıları ipek, bazıları da kaba Çin kağıdına yapılmıştır. Bilim adamlarının emanizm dünyasını yansıttığı konusunda görüş birliğinde oldukları bu resimlerde kuvvetli bir Çin sanatı etkisi egemendir (Atasoy, 2008: 1). Siyah Kalem resimleri konu bakımından iki gruba ayrılmaktadır: Dinî resimler ve göçebe hayatını canlandıran resimlerdir (Piroğlu, 2009: 48). Siyah kalemin kompozisyonlarında az çok Moğol özelliklerini yansıtan, doğaya uygun, kısa, sağlam yapılı Türk-

Mo ol giysileri içindeki ç Asyalı figürleri tereddüde yer bırakmayan bir güvenilirlik içerisinde resmetmiştir (Emel, 2004: 69).

Siyah Kalem'in rulolarında, tabanların yürümekten i mi kavruk yüzlü yörükler, toparlak yüzlü, sert bakı lı ihtiyarlar, de ne ine dayanarak güçlkle yürüyen iki büklüm kocakarı, kelo lan hora tepen amanlar, amanizm inancıyla yakından ilgisi olan demonlar (cin ve eytan), boynuzlu, goril suratlı, insan-hayvan karı ımı yaratıklar, sürekli ufak tefek de i iklerle yenilene tipler mevcuttur ( p iro lu, 1983: 32). Bu minyatürler zamanla belirsiz derinli inden Asya kültür ortamında ya amı insanların gündelik hayatını yansıtmaktadır (Ekrem, 2004: 9).

Siyah Kalem resimlerinde ran'a ve slâm dinine ba layabilece imiz hiçbir özellik bulunmamaktadır. Müslümanlara, eytan, cadı, zebani gibi olumsuz güçleri hatırlatan demonlarıyla, pagan (çok tanrılı dine inanan) bir dünyayı dile getiren bu resimlerin, slamlı ın yerle mi oldu u ran'da de il geli mi olması, varlı ına göz yumulmu olması bile dü ünülememektedir. Bu resimlerin ran'a ba lanamaması, ister istemez bunların Çin'de yapılmı olabileceklerini akla getirmektedir ( p iro lu, 2009: 51).

Siyah Kalem'in resimlerinde incelik ve zarafetten ziyade deh et veren korkunç ekillerin hakim oldu u görülmektedir (Bkz.Res.1). Çehrelerindeki derin buru uklar, dı arı fırlamı sivri di ler, yılan ve alev gibi kıvrılan saçlar ve sakallar nsanı deh ete dü üren ekillerdir. Bu resimler Türkistan ve Hatay resimlerinden gerek ifade gerekse konu bakımından tamamıyla farklıdır. Bunların daha ziyade eski Arkaik ve klasik Çin sanatı bronzları ve resimlerindeki ejder, eytan, gibi korkunç ekilleri, andırması bu ressamın Çin ile bir ili kisi oldu unu dü ündürmektedir (MEB, 1963: 77). Sanatçı ister insan, ister hayvan, ister demon, ne resmi yaparsa yapsın, yaratıkları yansıtıcı illüzyonist resim gelene inin sınırlarını a maktadır ( p iro lu, 1985: 16). slam resim sanatının el yazma resimlemecili inden ayrı bir tür olarak geli mi tir, tekni i, yapıllı amaçları ve kullanım biçimiyle özgün bir yere sahiptir. Genellikle bir metne ba lı olmayan, ka it üzerine yapılmı bu ba ımsız resimlerdir (Atba , 2009:144).

Osmanlı minyatürü konu açısından dört bölüme ayrılabilir: olayları hikaye eden minyatürler, peyzajlar, portreler ve bilimsel konulu minyatürler (tıp,

hayvanat, astroloji). Birinci gruba giren minyatürler de ele aldıkları konulara göre üç sınıfa ayrılabilir: klasik slam ve Osmanlı edebiyatının ürünlerini süsleyenler, sultan veya vezirlerin hayat ve sefer hikâyelerini süsleyenler, dinî konulu eserleri süsleyenler (Kuban, 2004: 178).

Osmanlılar, minyatür sanatına yeni bir yaklaşım, yeni bir konu dünyası getirmişlerdir. Genellikle tarihsel konulu kitaplarda yer alan Osmanlı minyatürlerinin çoğu, padişahların savaşlardaki başarılarını, kabul törenlerini ve av sahnelerini canlandırır. Osmanlı nakkaşları çoğu kez canlandırdıkları olayların içinde yaşamı ve gözlemlendiği çevreyi yansıtmıştır (Renda ve Erol, 1997: 24). 1479 sonlarında İstanbul'a gelen G. Bellini saraya yerleşti ve Fatih Sultan Mehmet ile sıkı ilişkiler kurdu. Padişahın ölümüne 1481 Mayısına kadar Osmanlı başkentinde yaşamı olan Gentile Bellini Fatih'in birkaç portresini yaptı (Turan, 2000: 273). Fatih Sultan Mehmet'in Batılı krallar gibi kendi portresini yaptırmaması zaman içinde Osmanlı minyatür sanatında padişah portreciliği gibi yeni bir geleneğin doğmasını sağladı (Bkz. Res.2) (Mahir, 2005: 45). Osmanlı tasvir sanatında padişah portreciliği, 1480'li yıllarda Sinan Bey'e ait olan Fatih Sultan Mehmet'in gül koklayan portresiyle başlamış ve kesintisiz olarak 19. yüzyılın sonlarına dek sürmüştür (Bkz. Res.3) (Mahir, 2005: 140).

Osmanlı minyatürünün bir başka özelliği de anlatımdaki gerçekçiliğidir. Öyle ki, özellikle Osmanlı tarihi ile ilgili olayları yansıtan kimi minyatürler bugün birer belge niteliğindedir. Olaylar tüm ayrıntılarıyla en doğru biçimde verilmiştir (Renda ve Erol, 1997: 26).

Osmanlı devletinin imparatorluk haline gelmeye başladığı yıllardan sonra saray yönetimi, Osmanlı saray teklifi içinde ehl-i hîref (el sanatlarıyla uğraşan kimselere verilen ad) adı altında sanatçı topluluğu oluşturdu. Sarayın her türlü sanat ve zanaatçilerini gören ve saraydan maaş alan bu topluluk imparatorluğun politik gücünün üst düzeye ulaşması ve imparatorluk hazinesinin zengin olduğu dönemde kalabalık bir kadroya sahipti. Yıllar boyunca bu topluluğun hazırladığı eserlere yapılan harcamalar ve sanatçılara ödenen ücretler göz önüne alınacak olursa, saray yönetiminin koruyuculuğunu sultan ve vezirin yaptığı sanat eserlerinin üretiminde bu denli bir masrafı üstlenmesi,

sanat eseri üretimini yo un devlet i lerinin bir parçası olarak görmelerindendir (Tanındı, 1996: 16).

Fatih Sultan Mehmet'in çocuklu undan beri kurdu u zengin kitaplı ındaki hiçbir yazmanın tezhip ve minyatürü birbirinin aynı de ildir. Çünkü daha o asırda stanbul sarayındaki nakka hane zengin bir kadro ile çalı maktaydı ( ehsuvaro lu ve Güre sever, 1976: 44).

De i ik ortamlardan da gelmi olsa, 16. yüzyıl ba larından ba layarak tüm kitap sanatçıları gelenekselle mi biçimlerin i lenmesinde ustalılı n doru una varırken yeni geleneklerin tohumlarını da atar, üretilen eserler artık Türk'e özgü özelliklere sahiptir (Tanındı, 1996: 17).

Nakka hane yönetimi slam kitap ressamlı ına resimlenecek eserlerin konusunun seçiminde de yenilikler getirmi tir. Padi ahların ve pa aların katıldıkları sava lar, elçi kabulleri, padi ahların av, cirit, ok atmadaki hünerleri padi ahlara yara an bir tantanayla yürüyen ordu alayları, dü ün enlikleri, padi ah portreleri resimlemek için seçilen konuların ba ında geliyordu (Tanındı, 1996: 32). Osmanlı döneminde nakka ların en büyük i levi, saray ya amını belgelemek, hükümdarın statüsünü sembolize etmek, gücünü göstermek ekinde özetlenebilir (Ulusoy, 2005: 30).

Selçuklu ve Osmanlı dönemlerindeki Türk minyatürlerinde konu olarak sultan ve vezirlerin ya amlarından alınan olayların yanı sıra edebiyat yapıtlarındaki öykülerin, manzaraların, portrelerin de konu olarak seçildi i görülmektedir. Bundan ba ka dinsel konulu kitapları süsleyen, tıp, hayvanbilim, bitkibilim, astroloji vb. konulu bilimsel kitaplarda yer alan minyatürlerle de çok kar ıla ılmaktadır. Minyatürlerin çizim anlayı ında genel bir emala tırma e ilimi vardır. Resmi yapılan belirli ki iler (padi ahlar gibi) yüzleri benzetildi i halde, herhangi bir anlatım verilmesine çalı ılmaz. Güzel bir kadın ince ka lar, küçük bir a ız, badem gibi gözler ve uzun saçlarla anlatılmaktadır. Da lar, kayalar, a açlar, çiçekler gibi do a öğeleri en ince ayrıntılarına kadar i lenmekle birlikte stilize edilmi tir. Hayvan figürleri de çok do ru, ama stilize edilmi hareketler içinde verilmektedir. Gölge kullanılmaz. Resimde yaratılmak istenen hava, daha çok kompozisyon ile sa lanır (Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981:

753-754). Minyatür geleneksel kalıplar içinde bile olsa, eser tabiata çevrilmiş bir insan bakışından doğan izlenimleri vermektedir (Diyarbakırlı, 1964: 32)

Minyatür resminin kendine özgü bir özelliği de perspektifin önemsenmemesidir. Minyatürlerde uzaktakiler ötekilerden daha küçük görüldükleri halde, hepsi aynı boyda resmedilirdi. Ancak bazı minyatürlerde kişiler mevkilerine göre farklı büyüklükte çizilirdi. Bir padişahın resmi en büyük, vezirlerin resmi daha küçük ve diğerlerinin ondan daha küçük çizilirdi (MEB, 1963: 89).

Derinlik etkisi daha çok bazı figürlerin, dağ, kaya, ağaç gibi doğanın öğelerinin arkasında gösterilmesiyle sağlanmıştır. Yapı ve eğri gibi figürlerde, gözün köşut çizgileri geriye doğru gittikçe yaklaşıyor gibi görünmesi ilkesine önem verilmez. Çoğunlukla aynı minyatürün çeşitli bölümleri, ayrı ayrı noktalarından görülmüş çesine çizilir. Örneğin, yerdeki bir halı tam tepeden, üstünde duran bir insan ise karıdan bakılarak çizilmiştir. Önemli olan, kompozisyon bütünü içinde ayrı ayrı her öğeyi en iyi biçimde verebilmektedir. Minyatüre yüzeysel bir görünüm getiren bütün bu çizgisel niteliklere karşılık, kullanılan renkler her zaman parlak ve canlıdır (Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981: 754)

ster yeri, isterse gözü betimlesin manzara hiçbir zaman düz bir yüzeydedir, gökyüzündeki dalgalı bulutlar ya da yerden fırlayıp çıkmış çalılıklar gibi açılmış çok sayıda göz, seyreder, hafifçe dönümleri ya da bükülmeleri yoluyla her şey birbiriyle sessiz bir diyalog içindedir (Erzen, 1999: 61).

Osmanlılar, dinin gerekleri doğrultusunda dünya ya bakıyorlar ve dünyayı geçiciliği içinde sadece bir görüntü olarak görüyorlardı. Bu yüzden Rönesans'la Batı sanatına giren yeniliklere, derinlik, perspektif, anatomi ve oranlarla ilgili öğretilere kapalı kalmışlardır. Osmanlı resim sanatı; yeniçarla ilgili kuran, fakat özüyle Ortaçağ kalımları kalan bir sanat niteliğini göstermektedir. Böyle olduğu için yeni çağ sanatı doğrultusunda gelişimi ve 15. yüzyıldan sonra Anadolu'da olduğu gibi belli kalıpların tekrarına dönüşümü (Piroğlu, 1983: 43).

Anadolu Selçuklularından günümüze ulaşmış minyatürler, 13. yüzyıldan kalmaz. Bunlarda genellikle slam düşüncesine özgü nitelikler olduğu izlenirse de Antik ve Bizans kültürlerinin etkileri de gözden kaçmaz. Selçuklulardan sonra

İstanbul'un fethine kadar geçen dönemden Türk minyatür örneği kalmamıştır. Fatih Sultan Mehmet'in tuval resmine önem verdiği İtalyan ressamlarını sarayına getirttiği bilinmektedir. Bunların çevresinde Türk ressamlar da yetişmiş, hatta bazıları eğitim için İtalya'ya bile yollanmıştır. En tanınmışları, Fatih Sultan Mehmet'in minyatür portresi ile bilinen Sinan Bey'dir (Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981: 754). Sinan Bey tarafından yapılan portrede Fatih profilden yerde başta oturur vaziyette ele alınmıştır. Sol elinde mendil, sağ elinde koklamakta olduğu bir gül bulunmaktadır. Bu portre Sinan Bey'in yurt dışı'nda gördüğü eğitim izlerini taşımaktadır (Elmas, 1998: 17). Sinan Bey ile başlayan ve Nigârî ile devam eden portre ressamlığı, Sultan III.Murad döneminde ciddi bir biçimde ele alınmıştır (Elmas, 1998: 30).

Kültürel zenginliğin yoğun olduğu 13. yüzyıl Konya'sında, bu yüzyılın ilk yarısında resimlendiği düşünülen Varka ve Gülşah mesnevisi, Selçuklu dönemi resim sanatının baş yapıtıdır. 11. yüzyıl İslami Ayyuki tarafından Farsça yazılarak, Gazneli Sultan Mahmud'a sunulan eserin konusu Varka ile Gülşah arasında geçen aşkın hazin öyküsüdür. Varka ve Gülşah minyatürlerindeki Türk tiplerini temsil eden figürler, Büyük Selçuklu dönemi çini ve seramiklerindeki figürlerle büyük benzerlikler gösterir. İlk minyatürde, içinde çeşitli dükkanların bulunduğu bir çarşı ile adeta öykünün geçtiği ortamın bir takdimi yapılmaktadır (Atasoy, 2011: 1). Varka ve Gülşah minyatürleri Selçuk devri saray hayatını, göçebe çadır ya antısını, gelenek ve göreneklerini yansıtan birer belge niteliindedir (Elmas, 1998: 14). Ufak boyda 71 adet minyatürden oluşan Varka ve Gülşah minyatürleri, 13. yüzyılın başından bugüne kalan Selçuklu mektebinin en eski ve tek örneğidir. Yapıtın minyatürlerinde çizgi ve renk, erken İslam minyatür sanatının diğer örneklerinde olduğu gibi soyutlayıcı biçimde kullanılmıştır (Öztürk, 2006: 18)

Varka ve Gülşah minyatürlerinde, yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, uzun örgülü saçlı, küçük ağızlı figür tipleri, soyut doğaya betimlemeleri, gerçekçi üslupta çizilmiş hayvanlar, kırmızı ve mavi renklerin sıkça kullanılması, kimi tasvirlerde zemini dolduran sarmal dal ve yapraklar resimlerin başlıca özellikleridir (Bkz.Res.4). Yoğun olarak simgelerin kullanıldığı resimlerde, renkler, bitkiler, özellikle hayvanlar bu simgelerin başında gelmektedir. Tavandan asılı, eller bir köpek bir ahin ile birlikte tasvirlenmiş se soyululuğu, tilki zeka ve kurnazlığı, kedi



nankörlü ü, güvenilmezli i, köpek cahilli i, horoz cömertli i, yakı ıklılı ı, çekirge yalnızlı ı simgelemektedir. Hüznün yo un ya andı ı resimlerde bitki türlerinin çe itlendi i görülür. Ressamın ortaça simge dilini iyi bildi i ve ça ının dü ünçe dünyasını ara tırdı ı ve bunları resimlerine özgünlükle, özenle aktardı ı izlenmektedir (Tanındı, 1996: 6).

16. yüzyıl ba ında, Batıyla ili kinin yerini Do u'ya yöneli alır. 16. yüzyılın ortalarında, Kanuni Sultan Süleyman döneminde minyatür sanatı parlak bir noktaya eri ir, yava yava ran etkisinden kurtulmaya ba lar. Türk minyatür sanatında yükseli dönemi sayılan Kanuni döneminde saray atölyelerindeki sanatçı sayısı imparatorluk sınırlarının geni lemesine orantılı olarak da artmı tır (Elmas, 1998: 23).

Dünya tarihinin çizgisini de i tiren ender hükümdarlardan birisi olan Fatih Sultan Mehmet'in kimli i ve sanat koruyuculu u minyatür sanatı açısından büyük önem ta ımaktadır. Minyatür Fatih Sultan Mehmet zamanında geli meye ba lamı ve 18. yüzyıl sonuna kadar devam etmi tir (Ersoy, 1998: 11). Fetihleri kadar bilime ve edebiyata dü künlü ü ile tanınan Fatih'in saltanatı sırasında stanbul kenti ve Topkapı sarayı gerçek anlamıyla bir sanat ve kültür merkezine dönü mü tür. Fatih Sultan Mehmet döneminde toplanmı birçok minyatür, resim ve Avrupa kökenli gravür, bugün Topkapı Sarayı'nda ve stanbul Üniversitesi Kitaplı ında ki albümlerde yer almaktadır. Fatih Sultan Mehmet'in co rafya, tıp, edebiyat gibi alanların yanında Avrupa resim sanatına duydu u ilgi Osmanlı minyatür sanatının olu umu ve geli iminde büyük rol oynamı tır (Renda, 2001: 7).

16. yüzyılın ikinci yarısındaki ba ka önemli minyatürler, Kanuni Sultan Süleyman ve Barbaros portreleriyle bilinen Nigari ve özellikle Surname ile tanınan Nakka Osman'ındır. Surname, III.Murad'ın o lu Mehmed için düzenlenen görkemli sünnet dü ünü enliklerini konu edinir. O sırada çöküntü belirtileri göstermeye ba layan Osmanlı mparatorlu u'nun gücünü ve ihti amını dört bir yana duyurmak için bu dü ün bir vesile sayılarak, 52 gün 52 gece sürecek olan e i görülmedik enlikler yapılmı tır, Tarihî bir olay niteli i ta ıyan bu dü ünü, Osmanlı kitap ressamlı ının en önemli eserlerinden biridir (Aslanapa, 1993: 380; p iro lu, 2009: 69). Her resmin de i meyen dekoru olan

Atmeydanı'ndaki brahim Pa a Sarayı'nın önünden gösteriler yaparak geçen çe itli esnaf, sayfalar boyunca adeta bir sinema eridi gibi izlenmektedir. Zamanın toplumsal ya amı üstüne e siz bir bilgi hazinesi niteli i de ta ıyan Surname'nin iki yüzü a kın minyatürü, sarayın resim atölyesinde, çe itli nakka ların ortakla a çalı masıyla hazırlanmı tır (Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981: 756).

16.yüzyılda el yazmaların resimleyen atölyelerinin en ünlüsü, Nakka Osman atölyesidir. Nakka Osman ve çırakları Hünernâme ve III.Murad Surnâmesi'ndeki minyatürleri ile tanınmı lardır. Bu el yazmalarında temalar güncel, kronikçi ve gerçekçi bir duyu la ele alınmı tır. Sahnelerin tarihsel bir gerçe i yansıtmısına gözlemci ve belgeci bir özen gösterilmı tır. Hünernâme iki cilt halinde hazırlanmı tır 1584'te tamamlanan birinci ciltte Osmanlı padi ahlalarının yi itlik, beceri ve saray ya amlarından kesitler duyarlılıkla i lenmı tır. Dört yıl sonra tamamlanan ikinci ciltte ise yalnızca Kanuni Sultan Süleyman dönemi ele alınmı tır. Bu ciltte sultanın özel hayatı ile ilgili sahnelerin yanı sıra tarihi konulara ve dönemin askeri ba arılarına da geni yer verilmı tır (Tansu , 1991: 31). O zamanın adet ve kıyafetlerini en ufak ayrıntılarına varıncaya kadar gösteren bu resimler, sanat bakımından oldu u kadar, tarih bakımından da büyük bir de eri olan eserlerdir (MEB, 1963: 99). Ya adı ı dönemde Türk minyatür sanatına kendi üslubunun damgasını vuran, tarihi konulu minyatürlerin büyük ustası, Türk minyatür tarihin en önemli sanatçılarında Nakka Osman, Osmanlı minyatür sanatının klasik üslubunun olu umuna büyük katkılarda bulunmu , dönemin en büyük ustalarında biridir (Atasoy, 1999: 221).

Nakka Osman, III.Murad saltanatı zamanında ün kazanmı tır. Kitaba son derece dü kün olan III.Murad zamanında kitap sanatları aldı ı destek sonucu Osmanlı tarihinde altın günlerini ya amı tır (Atasoy, 1999: 214). Türk minyatürlerinin verimli ve muhte em bir dönemi sultan III.Murad'ın saltanat yıllarına rastlamaktadır(1574-95). Sultan Murad'ın sanatçı bir ki ili i vardır. Sultan Murad, Muradi mahlası ile dine ve tasavvufi iirler, nesih ve taklit türünde güzel hatlar yazmı tır (Tanındı, 1996: 35).

Fatih Sultan Mehmed zamanında batılan, fakat daha sonra geli tirilmeyen portrecilik, kıyafetnamelerle yeniden Nakka Osman tarafından canlandırılmış tır. Osmanlı minyatür sanatı, kısaca Kıyafetname veya emailname diye tanınan ve 12 Osmanlı Padi ahi'nin görünü ünü özelliklerini tanıtan "Kıyafet el-insaniye fi email el Osmaniye" ile yeni bir türü, padi ah albümlerini kazanmış tı. Nakka Osman birkaç nüshası olan bu eserin ilkini 1579'da yapmış tı. Osmanlı Devleti'nin kurucusundan batılarak bütün hükümdarların görüntülerinin gerçekçi ekilde tespitine çalı ılarak yapılmış olan bu portreler için Sokullu Mehmed Pa a, Avrupa'dan Osmanlı padi ahlarının Avrupalılarca yapılmış resimlerini getirmeye çalı mış tır. Bu, minyatür sanatı açısından o zaman için çok büyük bir yenilikti (Atasoy,1999: 215).

16. yüzyıl sonlarında yazılıp, Nakka Osman atölyesinde resimlenmiş olan III.Murad'ın Surnâmesinde slâm nakı -resim sanatının ilgi çekici kompozisyon eması uygulanmış tır. 52 gün süren ve dünya tarihinin en uzun enli i olarak bilinen tören'in geçit ve e lencelerin, 400'ü a kın bir dizi resme konu olmu tur (Tansu , 1991: 32).

Surnâme yalnız minyatür sanatına yeni bir anlatım tarzı getirmemi , aynı zamanda daha önce de i aret etti imiz gibi "Surnâme" yazımını batılmış tır. 1582 dü ününü izleyen süre içinde, özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda minyatürsüz de olsa çok sayıda "Surnâme" yazılmış tır.

Özellikle 16. yüzyılın sonlarından itibaren batılarak imparatorlu un gücünün azalmasına paralel, sarayın her türlü sanat i lerini gören Ehl-i Hiref mensuplarının yani, saraya ba lı sanatçılarında azalmasına ba lı olarak resimli el yazma üretimi oldukça dü mü tür (Ba kan, 1997: 4).

ehnâme üslûbu 14. yüzyılın ilk yarısında anlatıcı, ikinci yarısında tasviriydi, 15. yüzyılda ise dekoratif özelli i ile ehnâme ressamlı ında yeni bir dönem açılmış tır. Bu dönemde de güzel minyatürleri olan birçok ehname yazmaları hazırlanmış ve ehnâme ressamlı ı Timurular ve Safaviler devrini a arak 17. ve 18. yüzyıllara kadar gelmiş tir ( p iro lu, 2009: 46-47).

ehnamecili in Osmanlılardaki ilk örnekleri Kanuni Sultan Süleyman devrinde görülmeye batılmış tır. Ba langıçta ran ehnâmelerinden yola

çıkması olsa da, Osmanlı ehnamecileri bütünüyle geçek olayları tespit eden yeni bir tarza sahiptir. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi, Osmanlı minyatür sanatında pek çok yeniliğin denendiği bir dönemdir. Tarihi olayları yazma olarak kayda geçirilirken, bir yandan da resimlenmiştir (Atasoy, 1999: 213). Osmanlı imparatorluğunun sınırlarını en geniş konuma getiren büyük devlet adamı Kanuni Sultan Süleyman, bütün devlet ve savaşlarının yanı sıra; bir sair, asker adamı ve sanat koruyucusu olarak saray atölyelerinde büyük bir çalışmaya başlatmıştır (Atasoy, 2010: 54).

Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde tarih konulu eserleri yazıp bunları bizzat resimleyen Matrakçı Nasuh, Osmanlı minyatüründe Topografik Ressamlık adı verilen yeni bir tasvir türünün yaratıcısıdır (Mahir, 2005: 51).

16. yüzyılın ilk yarısı sonlarında, slam kitaplarında ilk defa karımıza çıkan bir kompozisyon düzeniyle Matrakçı Nasuh, haritacı anlayışı minyatüre uygulayan ilk nakkaş olmuştur. Daha sonra Türk minyatür sanatının en verimli döneminde, 16. yüzyılın ikinci yarısında, genellikle Osmanlı tarihiyle ilgili minyatürlü eserlerde, Türk nakkaşlarının topografik görüntülere gerçekçi bir anlayışla yer verdikleri görülmektedir (Akalay, 1976: 60).

Osmanlı resmi tarihlerinde nakkaşlar, olayların geçtiği yöreleri kent ve kalelerin topografik görüntülerini özenle çizmişlerdir. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman'ın Akdeniz'de gittiği genişleme politikasıyla haritacılık büyük önem kazanmıştır. Osmanlı haritacılığını açan Piri Reis'in Kanuni'ye sunduğu "Kitab-ı Bahriye"si haritalar içeren bir el kitabı olmaktan öte, liman tasvirleriyle de önemlidir. Minyatürcü yaklaşımla çizilmiş bu plan-resimler, daha sonra sık rastlanan kent tasvirlerinin öncüsü gibidir. Kanuni döneminde bu tür kent tasvirleri ile slam dünyasında apayrı bir resim türünü oluşturmuş, nakkaşlık kadar matematikçiliği ve tarihçiliğiyle ünlü kişisi Matrakçı Nasuh olmuştur. (Renda, 2001: 13-16)

16. yüzyılda slam dünyasında yine sadece Osmanlılarda önemli bir yeri bulunan figürsüz manzara resimlerine, Kanuni Sultan Süleyman'ın sefer yolları ve menzilleri belgeleyen el yazmalarında rastlanmaktadır. Ünlü Osmanlı sultanının Ba dat ve Belgrad seferleri bir ordu mensubu olan Matrakçı Nasuh

tarafından yazılıp resimlenmi ti. “Der Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn”, “Süleymannâme Yazmaları”, Matrakçı Nasuh’un ünlü yapıtlarıdır (Tansu , 1991: 34). “Beyanı-ı Menazil-i Sefer-i rakeyn” veya “Mecmu’i Menazil”, Sultan Süleyman’ın 1534-36 yılları arasındaki İran seferini konu alır (Bkz.Res.5). Matrakçı Nasuh bu sefer sırasında konulup göçülen menzilleri gün gün kaydetmi , yol üzerindeki konak yerlerinin mimarlık örneklerini, topografik özelliklerini, kimisi çift sayfa 128 resimle belgelemi tir (Tanındı, 1996: 23: Turan, 2000: 276). Nasuh Kanuni Sultan Süleyman döneminde yapılan seferlere bizzat katılarak, seferler sırasında geçilen limanları, ehirleri, kasabaları, menzilleri ve kaleleri ku bakı ı bir düzen içerisinde ele almı tır (Elmas, 1998: 24). Nasuh’un resimledi i sava menzilnamelerindeki minyatür-nakı peyzajlarında üstün bir yetenek ortaya koymakta kroki özelli i gösteren bu resimlerde, aynı zamanda yo un bir gerçekçilik ve gözlem kaygısıyla çalı tı ı görülmektedir (Tansu , 1997: 118).

Matrakçı Nasuh, tarihçi, matematikçi, sporcu ve silah or, hattat ve ressamdı. Bunların her birinde de ça ının en üstün ki ili ine sahiptir. Nasuh, her türlü silah ve kargı kullanmakta büyük bir ustalık sahibidir. Ayrıca matrak oyununun bulucusu ve ampionudur. nsan ve kent resimleriyle minyatür sanatında yepyeni bir türü yaratmı tır. Nasuh’un minyatürlerde e siz bir tekni i ve yöntemi vardır. Çünkü bunlar bir plan gibi ku bakı ı yapılmı tır (And, 1999: 125-129-131).

1537-1545 yılları arasında yaptı ı resimlerle Nasuh, topografik manzaralara gözü büyüleyen bir düzen vermi , yazıyla anlatamadıklarını fırçasıyla görsel dile aktarmı , slam’da salt manzara ressamlı ında çı ır açmı , kentlerin 16. yüzyıldaki durumlarını sanki foto raf çeker gibi belgelemi tir (Tanındı, 1996: 24).

16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman’ın Ba dat ve Belgrad seferlerine katılan Matrakçı Nasuh, resimledi i sava menzilnamelerindeki minyatür-nakı peyzajlarında üstün bir yetenek ortaya koymakta, bir çe it kroki olarak da de erlendirilebilen bu resimlerde, ayı zamanda yo un bir gerçekçilik ve gözlem kaygısıyla çalı maktadır. Matrakçı Nasuh’u menzilnamelerdeki peyzaj temasına yönelten neden, eski haritalarda oldu u gibi, çizimi yapılan kara ya da deniz

kıyısı kentlerine ait görünümle, kırsal yörelerdeki karargâh alanlarının, yüksek düzeyde bir nakı zevkiyle simgele tirmektir (Tansu , 1997: 109).

Süleyman'ın ya amının resimli bir hikayesi olan "Süleymanname", 16. yüzyıl Osmanlı resim sanatının resimsel dilini anlamak için incelenebilecek en güzel örneklerden biridir. 69 resmin yapımından birçok ressam sorumlu olmu tur (Erzen, 1999: 59). "Süleymanname" iki bölümden olu maktadır. Barbaros komutasında Osmanlı donanmasının 1543 yılında Kuzey Akdeniz kıyılarını dola arak Fransa'ya gidi ini göstermektedir. Kuzey Akdeniz kıyılarında Regio, Antibes, Marsilya, Toulon, Cenova, Nice gibi kalelerin ve limanlarının ve bunların önünde demirlemi Osmanlı donanmasının minyatürleri yer almı tır (Bkz.Res.6). Eserin ikinci yarısında ise, Macaristan seferleri ve bunlarla ilgili kalelerin minyatürleri bulunmaktadır. Ba langıçtan itibaren Osmanlı hükümdarlarının saltanatlarını ele alan be ciltlik bir dizinin sonuncusu olan yazma, Arifi tarafından kaleme alınmı tır ( And, 1999: 131).

u noktayı da belirtmek gerekir: Çe itli yollarla gelmi gözüken Batı etkileri, Osmanlı nakka ını bir taklitçili e, bir kopyacılı a itmedi i gibi, onun, slam minyatürcülü ünün estetik kurallarından kopmaksızın daha gerçekçi, daha inandırıcı tasvirler yaratmasına yol açmı tır. Nitekim, Matrakçı'nın kent ve kasaba tasvirleri gibi, 16. yüzyıl boyunca yapılmı birçok minyatürde bu yakla ım korunmu tur (Renda ve Erol, 1997: 26).

Topografik resim gelene i 17. yüzyıl ba larında da sürdürülmü tür. Fakat 17.yüzyılda yapılan minyatürlerde, nakka lar daha çok mimari tasvirlerde derinlik etkisini güçlendirmek istemi lerdir. 17. yüzyıl ba larında etkin olan Nakka Nak i, minyatürlerinde zemin olarak kullandı ı mimari ayrıntılarda, ilkel de olsa perspektif denemelerine giri mi , kimi gölgelemelere yer vermi tir (Renda ve Erol, 1997: 32). 17. Yüzyıl gravürleri, batı kaynaklı resimlerin saray nakka hanesine de ula abildi i görülmektedir. Görüldü ü gibi Nak i ve benzeri nakka lar kimi perspektif denemelerine giri mi ler, hatta Avrupalı figürleri betimlemi lerdir.

18. yüzyılın ilk yarısında Lale Devri (1718-1730) genellikle Osmanlı mparatorlu unda Batılıla manın ilk evresi olarak kabul edilmi tir. Bu dönemde Osmanlı minyatür sanatı, yeni bir atılım dönemine girmi tir. Bu dönem

III.Ahmed ve sadrazamı Nev ehirlî Damat brahim Pa a'nın koruyuculuğunda minyatür sanatı için bir yenilenme dönemi olmuştur (Renda, 2001: 35). Batı resminin ayırt edici yanı olan üç boyutluluk kendisini göstermeye başlamıştır. Resimlerde mekan derinliği ve kütlelerin perspektif görünüşleri üzerine ilk denemeler görülmektedir. Özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısında derin renk anlayışı sonucu, tarihi konulu yazmaların resimlenmesi yerine, padişah portreleri, derinlik konulu albüm resimleri ve kıyafet albümleri yeni bir üslup anlayışıyla ortaya çıkmaktadır. Aslında artık hepsinin ortak özelliği mekan denemelerinde ve doğa tasvirlerinde üçüncü boyuta yer vermeye başlamalarıdır. Bu yıllar, Avrupa ile Osmanlıların diplomatik ve ticari ilişkilerin hızlandığı yıllardır (Bakan, 1997: 1).

Osmanlı İmparatorluğunun 17. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa ile yoğun diplomatik ilişkilerine girmesi sonucu, İstanbul'a gelen elçilerin, yerli sanatçılara Osmanlı toplumunun çeşitli kesimlerine, dönemin tahtta olan Osmanlı Sultanını, Hanım Sultanları vb. tasvir eden kıyafet albümleri hazırlattıkları görülmektedir.

### **2.1.2. Minyatürde Batı Etkileri**

17. yüzyıldan sonra Osmanlı minyatüründe belirgin değişiklikler gözle çarpılmaktadır. Özellikle 18. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunda yeni bir sanat ortamının oluştuğu önemli bir dönemdir. İmparatorluğun ilk kez Batı'ya açıldığı bu dönemde, Avrupa ülkeleri ile kurulan siyasal ve ekonomik ilişkiler, kültürel ortamı büyük ölçüde etkilemiştir. Batı bilim ve kültürünün benimsenmesi için yapılan ilk girişimler, hiç kuşkusuz saray çevresinde ortaya çıkmıştır. Bu nedenle bir saray sanatı olan minyatürde yenilikleri hemen benimsemiştir.

Osmanlı sarayının nakka hanesinde kitap sanatıyla ilgili çalışmalar saray yönetiminin koruyuculuğunda ve denetiminde 15. yüzyılın ikinci yarısından sonra yoğunluk kazanmış ve 16. yüzyılın ikinci yarısında III. Murad döneminde bu sanat en yüce doruğa ulaşmıştır. 16. yüzyıl sonlarından başlayarak İmparatorluğun ekonomik gücünün azalması saray tekilatında, sarayın her türlü sanat eserlerini gören Ehl-i Hıref mensuplarını da etkilemiştir. Resimli kitap üretimi de zenginliğini, görkemini kaybetmiştir (Tanındı, 1996: 54).

Kitap sanatının koruyuculuğunu yapan Osmanlı sultanlarının 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra Edirne sarayında ya da amaya balmaları, bir grup sanatçının Edirne sarayında çalışmalarını sürdürmelerini sağlamıştır. Ancak Edirne saray nakka hanesinin bu dönem çalışmalarına ilişkin malzemelerin 19. yüzyılda sarayın yıkılıp yok olmasıyla günümüze ulaşamadı ve duyulmaktadır. 17. yüzyıl, özellikle ikinci yarısı Avrupa'yla diplomatik ve ticari ilişkilerin hızlandığı bir dönemdir. Bu ilişkiler, Osmanlı saray çevresini ve Türk toplumunun kültür yaşamını da etkilemeye başlamıştır. Elçilik heyetleriyle İstanbul'a gelen ressamın saray çevresinin ileri gelenleri ve Türk toplumunun çeşitli kesimlerini gösteren resimler yapmaları, Türk elçi heyetlerinin Avrupa'ya gitmeleri, Avrupalıların Türkleri yakından tanımalarına yol açmıştır. Saray içi hazırlanan ve konusu tarih veya edebiyat olan kimi resimli el yazmalarda derinlik etkisi fazla olan doğa görünümlerinin, batı resminin gölgeli boyama tekniğine yakın hacimli insan figürlerinin sıkça kullanıldığı görülmektedir (Tanındı, 1996: 57-58). 17. yüzyıl sonunda Hüseyin Musavvir bu üslupta Adem'den başlayarak peygamberlerin ve Osmanlı sultanı IV.Mehmed'e kadar önemli sultan padişahlarının portrelerini yapmış, bu portreler Silsilename ismini alan kitap içinde toplanmıştır (Bakan, 1997: 1)

Osmanlı imparatorluğunda yenileme ve Batılılaşma dönemi olarak nitelendirilen 18. ve 19. yüzyıllar köklü bir kültür değişiminin yaşandığı, yeni bir sanat ortamının oluştuğu bir süreçtir. Osmanlı imparatorluğu daha 17. yüzyılda birçok Avrupa ülkesi ile siyasal ve ticari ilişkilere girmiş ve özellikle batı bilimine açılmıştır. Bu yüzyılda bazı bilimsel kitaplar Türkçeye çevrilmiş, Türk gezgini Evliya Çelebi Avrupa'ya giderek gördüğü ülkelerle ilgili bir seyahatname yazmıştır. Bu yeni ilişkiler kültürel ortamı da etkilemiştir. 18. yüzyılın ilk yarısında Lale Devri genellikle Osmanlı imparatorluğunda batılılaşmanın ilk evresi olarak kabul edilmiştir ve Osmanlı minyatür sanatı yeni bir anlatım evresine girmiştir (Renda, 2001: 34).

Osmanlı minyatür sanatının son parlak çağı olan "Lale Dönemi"nde saray atölyeleri III.Ahmed'in himayesinde çalışmalarını sürdürmüştür. III.Ahmed air ve hattat olması nedeniyle kitap ve minyatür sanatına ilgi göstermiştir. III.Ahmed'in desteğiyle saray atölyelerinde zengin yapıtlar hazırlanmıştır. Ancak el yazmalarında bir önceki yüzyıla göre niceliksel olarak bir düşüş



görülmektedir. Örneğin kaynaklara göre III.Murad döneminde (1574-1595) “Ehl-i Hiref” içinde iki bine yakın sanatçı varken, maa defterlerinden anlaşıldığına göre bu sayı 1688 yılında 289’a, Lale Döneminde ise 186’ya inmiştir.

III.Ahmed’in himayesinde ve Lale Döneminin elverişli ortamında varlığını sürdüren 18. yüzyıl minyatür sanatı, bir önceki dönemin yoğun üretimine ulaşmasında yine de oldukça kaliteli ürünlerle karşımıza çıkmaktadır (Bakan, 1997: 3).

17. yüzyılda büyük bir düşüş göstermeyen Osmanlı minyatürü, 18. yüzyılın başında, Lale Devri ile son parlak dönemini yaşamıştır. Osmanlı tarihinde “Lale Devri” diye anılan bu dönemde (1718-1730) gerçek anlamda batılılaşma hareketleri başlamıştır. Batıya açılışın yönüyle Lale devri’nde minyatür sanatında hem batı resmi tarzında ilginç gelişmelere hem de giderek artan bir çöküşe tanık olunmuştur. 1727 yılında salt Mehmet Efendi tarafından ilk Türk Matbaasının kurulması, elçilikler aracılığıyla gelen yabancı ressamların çalışmaları ve sıkı diplomatik ilişkiler batı sanatına olan ilginin artmasına neden olmuştur.

Artık minyatürlerde yeni konulara yer verilmektedir. Albümlerde toplanan tek yaprak halindeki kır sahneleri, kıyafet ve çiçek resimleri, kadın ve erkek portreleri tarih konulu minyatürlerin yerini almıştır. Yeni biçim ve teknikler denenmiş, iki boyutlu bir anlatım biçimi olan minyatürde üçüncü boyut aranmıştır (Renda ve Erol, 1997: 64).

18. yüzyıl’ın en ünlü ve yetenekli minyatür ustası, renkçi anlamına gelen Levni takma adı ile tanınan Edirneli halk airi, Nakka Abdülcélil Çelebi’dir. Genç yaşta Edirne’den İstanbul’a gelerek saray nakka hanesine çırak olarak girmiş burada yetiştikten sonra usta olmuştur. Levni ve diğer sanatçıların eserlerinde geleneksel kurallara bağlılığın yanı sıra yeni beşenilerin etkinliği hissedilir (Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981: 756). Levni’nin minyatürlerinde 16. yüzyıl ile 18. yüzyıl arasındaki üslup farklılığının yanı sıra değişen sosyal durumu da görmek mümkündür. Levni’nin minyatürlerindeki en çarpıcı detay kadınların resimlerinde artık daha serbest yer almasıdır. Levni minyatür sanatına yeni bir soluk getirmiştir (Öztürk, 2006: 25). Levni’ye gelinceye dek Nakka lar resimlerine imza atmamışken Levni’nin minyatürleri imzalıdır (Erol, 1998: 12).

Yapıtlarında, çağın İstanbul'unun çeşitli toplumsal sınıflarında insanları canlandırır, özellikle kadın figürleri ünlüdür. Levni bir yandan minyatürün geleneksel kurallarını sürdürür, bir yandan da çizgisel bir üslupla derinlik duygusunu vermeye yönelmiş, perspektif ilkelerini kullanarak üçüncü boyutu yaratmayı denemiştir. 18. yüzyılın sonlarına doğru, bir süre Levni'nin izinden giden nakkâlarla süren minyatür sanatı, Osmanlı resmine batı etkilerinin girmesiyle sona ermiştir (Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981: 756).

Batının Osmanlı toplumunu fazlasıyla etkilemeye başladığı 18. yüzyılda kitap ressamlığı, eski ile yeniyi karıştırmak şeklinde hareketlenmiştir. Bunda Batılı resim anlayışını gelenekselleştire uygulamayı, özellikle doğa biçimlerinde ustaca başarılan Nakka Levni'nin önemli payı vardır. Levni'nin doğa ayrıntılarına ve figürlere boyut kazandırması, boyamada tonlamalara yer vermesi, onu Batı resmine yaklaştırmıştır (Tanındı, 1996: 60). İkelikten sıyrılıp figürü, motifi, örneğin ağaçları sanki kütlesi, ağırlığı olan bir cisimmi gibi göstermektedir (Tansu, 1961: 43). Levni'nin minyatürlerinde perspektif, insanların kişisel özelliklerini yansıtmaya önem verme, resimde renk ve kompozisyon uyumu gibi batılı etkileri belirgin şekilde kullanılmıştır (Dilmaç, 2012: 86).

II. Mustafa ve III. Ahmed'in saltanatlarında nakkâba olan Levni, çizgisel bir üslupla ve özellikle kadın temasını tamamen gelenek dışında bir tutumla ele almasıyla batı etkilerini ve farklı bir hayat görüşünü yansıtmaktadır. Ondan sonra gelen ressamlar bir yandan Levni'nin yolundan devam ederken, öte yandan, Osmanlı sarayına I. Mahmud'un tahta geçmesinden sonra gelen ve saray ressamı olan yabancı ressamların Batılı resim anlayışını tanımladıklarıdır (Kuban, 2004: 182).

Levni'nin minyatürlerinde 16. yüzyıl ile 18. yüzyılın arasındaki üslup farklılığının yanı sıra değişen sosyal durumu da görmek mümkündür. Levni'nin minyatürlerindeki en çarpıcı detay kadınların resimlerde artık daha serbest yer almasıdır (Öztürk, 2006: 25).

Silsilename, Levni'nin yaptığı sultan III. Ahmed'e kadar Osmanlı padişahlarının portrelerini içermektedir. Levni, sultanları Nakka Osman'dan beri gelenek olduğu biçimde başarıyla kurmuş otururken betimlemiştir. Ancak

dönemin Sultanı III.Ahmed üzeri çiçeklerle bezemeli bir tahtta otururken, yanında ehzadesi ile birlikte tasvirlenmiştir (Bkz.Res.7) (Tanındı, 1996: 61). Sultan III.Ahmed portresi, döneminin yeni betimleme anlayışının en canlı örneğidir. 18. yüzyıl başının bezeme beşerisinin zengin biçimde yansıtan tahta oturan padişaha, arka planda, ellerini kavuşturmuş, saygılı bir ifadeyle ayakta duran ehzadesi eşlik etmektedir. Hükümdarın tahtında otururken betimlenmesi bir 17. yüzyıl geleneği olsa da, Levni bunu perspektif duygusu olan bir kompozisyon olarak geliştirmiştir (Repolu, 1999: 239). Böylelikle portre ressamlığının Türk sanatında hatırı sayılır bir yeri olduğu, hiçbir İslam ülkesinde Türkiye'deki kadar padişah portresinin yapılmadığı görülmektedir. Levni ve Sultan I.Mahmud dönemi (1730-54) saray çevresinin tanınmış nakkaşı Abdullah Buhari, doğa ayrıntılarına yumuşak fırça vuruşlarıyla seçilen renk tonları mimarî öğelerdeki boyutlu görünüşleri kitap kaplarındaki manzara kompozisyonlarına uygulamıştır. Bunlar konakların, saray odalarının duvarlarında yer alarak bir moda haline gelecek olan manzara resimlerinin elyazmalarındaki denemeleridir (Tanındı,1996: 61).

Uzunca bir süredir Osmanlı resmini etkileyen Batı anlayışlarını gelenekselleştire uygulamayı barın, özellikle de doğa tasvirlerinde mükemmelleştiren Levni'nin başyapıtı devrinin üyesi Hüseyin Vehbi tarafından yazılan Sultan III.Ahmed'in dört ehzadesinin sünnet düğününü görselleştiren "Surname-i Vehbi" adlı eserdir. "Surname-i Vehbi"de yalnız figürlerin kapsayan düzen çetireliliği ve zenginliği içinde oluşan resimler yapan Levni, bir başka eseri olan Silsilename'de de eski bir geleneğin son örneği olarak Osmanlı sultanlarının resimlerini ve bu arada da III.Ahmed'in çok güzel bir portresini yapmıştır. Dönemin Avrupalı, renkli kadın ve erkeklerini tasvir eden sanatçı bu resimlerinde III.Ahmed döneminin sosyal ortamını yansıtmaktadır. Özellikle kadın figürüne eşilen Levni, çalgı çalarken, dans ederken veya uzanmış dinlenirken tasvir ettiği kadın figürlerini çizgisel bir üslupla kırmızı, sarı, gök mavisi, açık mor, lacivert veya leylak renkleri ile resmetmiştir. Levni, figürü en canlı anında yakalayarak çevresini boşaltıp dikkati asıl konu olan figürde toplamak gibi bulularla önemli yeniliklere de imza atmıştır. Çoklukla tek figürlü kadın ve erkek resimleri yapan sanatçının resimlerde de iki kişileri ve

ba lıkları olan farklı sınıflardan insanları tasvir etmesi bakımından eserleri belge özelli i de ta ımaktadır (Bkz.Res.8) (Ba kan, 1997: 3).

Lale Devri'nin tüm nakka larının mekan duyarlılı a sahip oldu u anla ılmaktadır. Bu dönemin ünlü nakka ı Levni'nin surnamesindeki minyatürlerde, bütün geleneksel unsurlara kar ın do a kesitleri yeniliklerle doludur (Renda ve Erol, 1997: 33). Levni'nin bir yandan geleneksel minyatür sanatının de erlerini koruyan öte yandan yenilikler getiren minyatürleri Osmanlı minyatür sanatının geli iminde önemli bir yere sahiptir (Renda, 2002: 38)

1718-30 yılları arası, Osmanlı imparatorlu unun barı içinde oldu u bir dönemdir ve laleye gösterilen ilginin doru a tırmanması nedeniyle Lale Devri olarak anılmaktadır. Ya amın tadını en görkemli biçimde çıkarma arzusu, zamanın dünya görü ünü olu turmakta; Levni'nin yapıtları da gerek renk be enisi, gerekse kurulu un zenginli iyle bu ruhu yansıtmaktadır (repo lu, 1999: 235).

Levni'yi takip eden yılların sanatçısı, tek figür ve çiçek resimleri ile tanınan Abdullah Buhari'dir. Tek figürlü minyatürlerini Levni'ye oranla daha rahat görünümünde sunan Buhari, çalgı çalan, dans eden, yıkanan, çiçek koklayan, uzanmı dinlenen kadınları devrin giyim ku amıyla günümüze ta ımı tır (Elmas, 1998: 43). Levni'den sonra Osmanlı minyatür sanatının son büyük temsilcisi olan Abdullah Buhari Sultan I.Mahmud'un tahta geçmesi ile hızlanan Batılı etkilerin en yo un görüldü ü sanatçıdır (Ba kan, 1997: 4). Nakka Abdullah Buhari'nin tek figür çalı maları Levni'nin çalı malarından daha da hacimli ve a ırlıklıdır. Buhari geleneksel kalıplardan sıyrılmı , figürlerde vücut hatlarını belirginle tirmi , kadın teninin pembeli ini bile yansıtmayı ba armı tır (Bkz.Res.9) (Renda, 2001: 38).

Türk minyatür sanatının çözülmeye ba ladı ı 18. yüzyılın sonlarında Batı ile yo un ili kiler ve ilgiler paralelinde Osmanlı toplumundaki azınlık sanatçılarının Batı resim kurallarına sıkı sıkıya ba lı, ancak Osmanlı'nın Do ulu zevk ve be eni düzeyini de göz ardı etmeyen eserleri, saray çevresinin de ilgisini çekmi tir. Özellikle I.Abdülhamid zamanında (1771-1789) Avrupalı örneklerden esinlenilerek düzenlenen kıyafet albümleri, bu ara dönemin dikkati çeken çalı malarıdır. Sadece resim alanında de il, di er sanat alanlarında da

gelenekseli terk eden, yeni anlayı ı gösteren bu örnek, di er alanlarda oldu u gibi Osmanlı resminin kaynak ili kilerinin de koparıldı ı bir tavrı temsil etmektedir (Ba kan, 1997: 4).

18. yüzyıl ba nda ilginç bir Osmanlı üslup dönemi olan ve Batı ile ili kilerin arttı ı Lale Devri'nden önce, yabancı ressam lar ço unlukla Türkiye'ye bir merak ve macera duygusu içinde gelmi lerdir. Lale Devri'nde ise yabancı elçiler beraberlerinde ressam lar getirip, Türkiye izlenimlerinin görüntülenmesini sa lamı lardır. Bu program 18. yüzyıl boyunca sürmü , 19. yüzyılda ise Osmanlı sarayına elçiliklerin aracılı ı ya da ba ka yollardan pek çok ressam tanıtılmı tır (Tansu , 1991: 36).

Resimli el yazma eser hazırlama faaliyeti 19. yüzyıl ilk yarısında görülenler de Sefaretname ve Seyahatname türündeki eserlerde yer alan portreler ve sulu boya tekni inde yapılmı salt kent tasvirleridir. Bundan böyle Batılı anlamda tuval resmi be enilecektir ( Tanındı, 1996: 62 ).

20. yüzyılın ba larına kadar çe itli tür ve konuda örneklerini izledi imiz Osmanlı dönemi halk tasvircili inde, minyatürden Batılı anlamdaki resme do ru gidi in ilk ipuçları görüldü ü üzere 18. yüzyılın ortalarından itibaren kendini ortaya koymaktadır (Ba kan, 1997: 11). Lale Devri'nden sonra matbaanın yaygınla masıyla minyatürlü el yazması yapımının giderek azaldı ı görülmektedir (Renda, 2001: 39).

18. yüzyılın ikinci yarısından kalan padi ah ve devlet büyüklerine ait portreler ya lı boya tekni inde, Batılı resimlerdir. III. Selim'in ve II. Mahmud'un saltanatlarından bu yana Türk resmi Batı resminin geli mesine paralel geli me izlemi tir (Kuban, 2004: 182).

Toplumun bütününü ilgilendiren ve sosyal kurumları etkileyen yenilik hareketleri III.Selim'in (1789- 1808) padi ah olması ile hızlanmı tır. (Elmas, 1998: 53). Batı resim tarzının Türk ressam ları arasında yayılması III.Selim zamanına rastlamaktadır. III.Selim 1793 yılında Mühendishane-i Berri Hümayun mektebinin ders programlarına resim dersleri koydurmu tur. II Mahmud zamanında(1835) Harbiye Mektebine konan resim dersleri de Batı resim tarzının yerle mesine yardım etmi tir (MEB, 1963:126).

1808 yılında Sultan II.Murad'ın batıya geçmesiyle III.Selim ile hız kazanan yenilikler daha da hızlanmıştır. Batı giyiminden mobilyaya, mimari süslemeden bahçe ve ev biçimlerine kadar çeşitli yollarla Avrupa etkisi, batı İstanbul olmak üzere bütün ülkeye yayılmıştır (Elmas, 1998: 53-54-55).

Batı resim tekniğinin Osmanlı kültürüne girmesiyle minyatür tamamen yok olmuştur, 19. yüzyıl boyunca minyatür sanatı çöküşünü tamamlamıştır. Yüzyıllardır devam eden geleneksel Türk minyatür sanatı yerini bugün "Çağdaş Türk Resmi" olarak adlandırılan bir resim anlayışına bırakmıştır (Elmas, 1998: 43). Avrupa'da Rönesans'tan bu yana etkili olan tuval resmi Türkiye sanat ortamına 18.yüzyıldan sonra girmiştir (Öztürk, 2006: 30).

19. yüzyılın başlangıcında ve II.Mahmud zamanında Türk ressamları artık eski minyatür geleneğinden tamamıyla ayrılarak tabiatı ve etrafı gözle görüldüğü gibi gerçeğe uygun olarak resmetmeye ve renkleri ışığın etkilerine göre yarım tonlar ve ışık gölgelerle işlemeye başlamışlardır. Bu tarihten itibaren artık Avrupa tekniğindeki yağlı boya ve sulu boya resimlere rağbet artmış ve Türk ressamlığı yeni bir sayfaya girmiştir (MEB, 1963: 128).

III.Ahmed zamanından beri Türkiye ve Fransa arasında devam eden dostluk ilişkileri dolayısıyla İstanbul'a gelen Fransız ve İtalyan ressamların resimlerini gören ve Mühendishanede resim eğitimi gören Türk ressamları da realist tarzda resim yapmaya başlamışlardır (MEB,1963: 130).

Türkiye'yi Batılılarla kırmak çabası içinde olan II.Mahmud, kendi resmini yaptırarak devlet dairelerine astırmıştır, bu olay o zaman birçok hoşnutsuzluklara sebep olmuştur. Fakat giderek resmin Osmanlı toplumunun üst katlarında bir çeşit statü sembolü olduğu, sınırlı bir istemin ortaya çıkmasına yol açmıştır (Kuban, 2004: 205).

II.Mahmud'u izleyen Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861) sanat etkinlikleri daha da gelişmiştir, Türkiye'ye yerli Avrupalı ressamların yağlı boya ve sulu boya resimleri sayıca artmıştır, Türk ressamları da bu olgunun etkisiyle perspektifli yağlı boya resimler yapmaya başlamışlardır. Abdülaziz'in 1861'de tahta geçmesi Osmanlı sarayında sanat olaylarının doruk noktasına ulaşmasına neden olmuştur. Abdülaziz'in Paris'e gezi yaptığı sırada Louvre

Müzesi'nde, Viyana da Belvedere sarayında gördü ü resimlere hayranlı ı kendi sarayında da böyle bir resim koleksiyonuna sahip olma iste ine dönü mü tür (Elmas, 1998: 53-54-55). Londra, Paris, Viyana'dan saraya tablo alınmasını yol açarak Ayvazowski, Cholobowski, Guilement, Fromantin, Berton, Doubigny, Rysselberge, Zonaro gibi yabancı ressamın Osmanlı sarayında çalı malarını sa lamı tır. Bu sanatçıların eserlerini de Dolmabahçe Sarayının duvarlarına astırmı tır. At üstünde heykelini yaptırarak Beylerbeyi Sarayının bahçesine koydurmu tur (Erbil, 1965: 22). Abdulaziz'in Paris seyahatinden sonra resme merakı artmı ve kendisi de resim yapmaya ba lamı tır (MEB, 1963: 129).

II.Mahmud zamanında ba latılan Batı'ya e itim amaçlı ö renci gönderilmeye Abdülmecid zamanında da devam edilmi tir. Avrupa'ya gönderilen bu ö renciler arasında, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurucusu Osman Hamdi Bey de bulunmaktadır. E itim derslerinin yanında resim derslerinin de bulundu u ilk e itim kurumumuz olan Mühendishane-i Bahri-i Hümayun'la ba layan ve 1883 de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla tamamlanan dönem, Batılı anlamdaki Türk resminin hazırlık a amasını olu turmaktadır (Elmas, 1998: 55-56). 1835'te Mühendishane'de teknik resmin yanı sıra, programlara serbest resim konduktan sonra yetenekli Türk gençleri Avrupa'ya resim ö retimine gönderilmi tir (Kuban, 2004: 205).

Gerek Mühendishanelerde gerekse Harbiye Mektebinde resim alanında yapılan e itim, ki isel bir üslubu, sanatsal bir dünya görü ünü kazandırmaktan uzaktır (Turani, 1980: 83). 1869'dan itibaren askeri liselere ö renci yeti tiren askeri ortaokullara da resim dersleri konulmu ve Harbiye ve Mühendishane Mekteplerinden yeti enler arasında resme yetenekli görülenler, resim ö retmeni olarak okullara tayin edilmi lerdir. Fakat ihtiyaç kadar e itimli resim ö retmeni bulunamaması, ayrıca ö retmen yeti tirecek bir sınıfın açılmasını gerektirmi tir. 1864'de Men e-i Muallimin adı altında askeri liselere ö retmen yeti tirmek amacıyla dört yıllık e itim verecek olan bir bölüm kurulmu tur. Askeri okullarda resim e itimi verilmesine ra men, sivil okullarda resim e itimi verilmemekte, hatta ö rencilerin resimle u ra maları engellenmektedir (MEB. 1963:130 ; Renda ve Erol, 1980: 90).

Resim e itimi verecek bir okulun açılması konusundaki atılımlar ilk kez 1876 yılında II.Abdülhamit'in tahta geçmesiyle başlamıştır. Amcası Sultan Abdülaziz gibi resim sanatına dükün olan II.Abdülhamid tahta geçinden itibaren ülke sorunları ve Avrupa'nın hızlı teknolojik gelişimi arasındaki dengeyi sağlamaya çalışmıştır. 1877 yılında ilk defa akademinin kurulması konusunda çalışmaya başlamıştır (Elmas, 1998: 57).

19. yüzyılın ikinci yarısında Batı üslubu tuval resminin yaygınlaştığı görülmektedir. Bu gelişme, Batı resminin asker zümre içerisinde benimsenmesinden kaynaklanmaktadır. Batı yöntemlerini benimsemiş askeri okulların kurulmasıyla birlikte, Batı resim tekniği programlı bir şekilde Osmanlı resim sanatına dahil olmuştur (Öztürk, 2006: 31). Batılı anlamdaki yağlı boya resmin saray çevresinin etkisiyle Türkiye'ye girişi sanat ve kültür açısından önemli bir atılımın başlangıcını oluşturmuştur. Sarayın desteğiyle asıl meslekleri ressamlık olmayan askerlerin sürdürdüğü bu sanat, 1883'te açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitimine başlamasıyla resmi ve merkezi bir etkinlik alanı yaratmaya başlamıştır (Dal, 1984: 3).

Ülkemizde Batılı anlamda resim sanatının zeminini hazırlamasına rağmen Çağda Türk Resim Sanatının oluşması için Avrupa'ya Türk öğrencilerin gönderilmesi beklenmiştir. Batılılaşma döneminde ülkemizde sanat eğitiminin gelişmesiyle birlikte yeni ressamların yetiştirilmesine başlanmıştır ve yurtdışında özellikle de Paris, Berlin, Münih, gibi Avrupa şehirlerinde resim eğitimi alabilmeleri için öğrencilere imkânlar tanınmıştır. Akademi tarafından yapılan sınavda başarılı olan bu öğrencilerin masrafları devlet tarafından karşılanmıştır. Ayrıca maddi durumları yetersiz olan yetenekli öğrenciler de çeşitli burslar sayesinde, Paris'e eğitim almaları için gönderilmektedir (Dilmaç, 2012: 87).

Yeni okulların kurulduğu Abdülaziz devrinde birçok asker öğrencisi Paris'e gönderilmektedir. Bunların içinde ilk Türk doğa acılığının temsilcileri olan Süleyman Seyyid Bey (1842-1913), Çekir Ahmed Paşa (1841-1907) gibi ressamlar vardır. Her ikisi de natüremort (ölüdoğası) konusunda başarılı olmuştur. Bu ressamlarla beraber Avrupa'ya yollanan Ahmed Ali Bey, Türkiye'de ilk kez resim sergisi açan ressamdır. İlk üniversite binası Mektebi-i Sanayi'de 27 Nisan 1873 yılında,



kendi eserlerini sergilemi tir. Bu ressamlarla aynı ya ta olan Osman Hamdi Bey (1842-1910) ilk sivil ressamlarımızdan biridir. Güçlü bir teknikle Osmanlı toplum ya antısını yansıtırken Avrupa'nın oryantalist modasını izlemi tir (Kuban, 2004: 205-206).

Türk resim sanatının 19. yüzyılda u radı ı de i im, Batıya tabiata gözlemci bir bakı la yönelme minyatür sanatının evrimi sonunda olmamı tir. Minyatür kitap sayfaları içinde devrini tamamlamı tir. Artık Batı davranı ı benimseniyor, perspektif, ı ık, mekan, derinlik sorunlarıyla geli en ya lı boya tualler sergilenmekteydi (Erbil, 1965: 24).

Türk resmi ya lı boya tekni i ile kavram de i ikli ine u ramaktadır. Artık resim olayları anlatmada yardımcı olmamakta, yazma eserin sınırından ta makta, ki isel, gerçekçi anlatımın aracı olmaktadır. Do rudan Batılı anlamda bir resmin hemen geli ivermesi ve benimsenmesi beklenemezdi. Resmi yenilemek kadar insanı da de i tirmek gerekiyordu. Geçmi i tamamıyla göz ardı etmek, inanç ba larını söküp atmak olamazdı (Erbil, 1965: 23).

19. yüzyılda Osmanlı sanatının yeni bir evreye girmi tir. Sanatın kendinden çok, sanatçı yeni bir dünyaya adım atmı tir. 19. yüzyılın Osmanlı ressamı ve mimarı, Avrupalı meslekta ları arasındadır. Avrupalı ressamlar içinde Osman Hamdi Bey gibi dikkati çekecek ölçüde yer alanlar oldu u gibi, kimsenin ilgilenmedi i veya ancak bugün de erini kazananlar vardır (Ortaylı, 1999: 7).

## **2.2. BATILILA MA DÖNEM TÜRK RES M SANATI**

### **2.2.1. Türk Resim Sanatında Osman Hamdi'nin Rolü ve Batı Sanatının Etkisi**

Osman Hamdi 19. yüzyılın Osmanlı ressamı ve mimarı, Avrupalı meslekta ları arasındadır. Avrupalı ressamlar içinde Osman Hamdi Bey gibi dikkati çekecek ölçüde yer alanlar vardır (Ortaylı, 1999: 7)

Osman Hamdi, 30 Aralık 1842'de stanbul'da do mu tur. İlkö renimden sonra, 1856 yılında Mekteb-i Maarifi Adliye'ye kaydolmu tur. Daha burada

ö renci iken yaptı ı iki karakalem resim denemesi Osman Hamdi'nin resme olan merakını ortaya koymu tur (Demirsar, 1989: 5).

Paris'te ö renim gören baba brahim Edhem, o lu Osman Hamdi'nin de Paris'te ö renim görmesini istemektedir. Baba brahim Edhem Pa a'nın arzusu, o lunun hukukçu olmasıdır. stanbul'daki e itimin arkasından Osman Hamdi hukuk ö renimi için 1860'ta Paris'e gönderilmi tir. (Cezar, 1999: 227). Osman Hamdi henüz on be ya ındayken, hukuk ö renimi için Paris'e gitmi tir. Fakat daha küçük ya ta sanata olan merak ve sevgisi onu resim alanında çalı maya yöneltmi tir. Hukuk yerine resim atölyelerine yönelmi tir (Epikman, 1967: 2).

Paris Güzel Sanatlar Akademisinde ve o zamanın büyük üstatlarından olan me hur Fransız ressam Gustave Boulanger'in (1824-1888) atölyesine gitmi tir. Paris te on iki sene kalarak yine me hur Fransız oryantalist ressam Jean-Leon Gerome'den de ders almı tır. Türkiye'ye dönü ünde bazı memuriyetlere tayin edilmi se de, o daima resimle u ra mı ve yaptı ı eserleri Paris'e ve ba ka memleketlerde açılan sergilere göndererek altın ve gümü madalyalar almı tır (MEB,1963: 142).

Osman Hamdi'nin Paris'te oldu u sırada 1862 yılında Ahmed Ali Efendi ( eker Ahmed Pa a, 1841-1907) ve Süleyman Seyyid (1842-1913) de Paris'e resim ö renimi için gelmi lerdir (Demirsar, 1989: 5). 1867'de Paris genel sergisinde Osmanlı Hükümetinin temsilcisi olarak bulunmu tur (Epikman, 1967: 1).

Paris'teki ikametinin sonlarına do ru, babasının stanbul'a dönmesi için baskı yaptı ı bir dönemde, ressamlı a artık ba landı ını dü ünen Osman Hamdi, son bir çare olarak Floransa'ya gitmeyi ve oradaki elçi Rüstem Pa a'nın yanında katip olmayı istemi tir. Ne var ki sonunda 1868 yılı ortalarında stanbul'a dönmek zorunda kalmı tır (Eldem, 2010: 20).

Osman Hamdi'nin devlet kademelerindeki ilk görevi, Mithat Pa a'nın vali olarak gitti i Ba dat'ta, valili in yabancı dildeki dı yazı malarını yönetmekti. Bu göreve getirili i, güvenilen ki ili inin yanı sıra yabancı dil bilgisi ve Batıdaki e itimiyle edindi i reformcu dünya görü üne sahip olması sebebiyledir(Cezar, 1999: 228). Ba dat ya amına ait çe itli görüntülerin yer aldı ı tablolarını bu

dönemde yapmıştı. Başta İstanbul'da bulunduğu süre içinde, bölgenin tarihi ve arkeolojisiyle ilgilenir ve ilk arkeolojik çalışmalarını burada yapmış, bazı tarihi eserleri İstanbul'a göndermişti (Denizci ve Mirza, 2012: 64). 1871'de İstanbul'a döndükten sonra da Fransızca bilisi dikkate alınarak ona göre görevlere getirilmişti. Önce sarayda Tevricat-ı Hariciye Müdür Muavini olmuştu. Bu görevdeyken 1873 Viyana Sergisi hazırlıkları çalışmalarına katılmıştı. 1875 martında Hariciye Umur-ı Ecnebiye yani yabancı basın-yayın müdürlüğüne getirilmişti. Arkasından 1877'de Altıncı Daire-i Belediye Başkanı olmuştu. 1878 sonlarına doğru bu görevden çekilerek resim çalışmalarını ön plana almayı tercih etmişti (Cezar, 1999: 228). Osman Hamdi çağdaşları arasında daha geniş alanlarda çalışarak çok verimli işler yapmıştı. Onun arkeoloji bilgisi resimden daha az değildir (Epikman, 1967: 2).

Osmanlı Devletinde Maarif Nezaretinin izni ile ilk yabancı kazılar, 1842 tarihinde başlamıştı. Bu çalışmalarla ilgilenecek tekilat ise çok daha sonra kurulmuştu: Maarif Nezareti. Türkler arasında eski eserlerden anlayacak kimseyi bulamayınca bu işleri idare etmek için yabancılardan yararlanma yolunu tutmuştu. Böylece Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) öğretmenlerinden İngiliz Goold müdür olarak müzenin başına getirilmişti (Akurgal, 1990: 30).

Türk Müzesi, 1846 ya da 1847'de kurulmuştu. Ne var ki, Osman Hamdi'nin müze müdürlüğüne getirilene kadar yabancı müdürlerin yönetimindeki müze, gerçekte, birkaç memurun çalıştığı bir eski eser deposu olmaktan ileri gitmemişti (Cezar, 1999: 228). 1869'da İngiliz Goold, 1871'de Avusturyalı Terenzio ve 1872'de Alman Dethier müze müdürü olarak Osmanlı'da görev yapmışlardır (Esin, 1993: 198). II. Abdülhamit devrinde 1881'de D. P. Dethier'nin yerine Osmanlı Müzesi Müdürlüğüne Osman Hamdi atanmıştı (Epikman, 1967: 1). Osman Hamdi'den önceki müdürler, eski eserler sayısını ancak 650'ye çıkarabilmişti. Osman Hamdi Bey'in yönetimindeki müze, dünyanın sayılı müzeleri arasında yer alan muazzam bir arkeoloji müzesi seviyesine yükselmişti. Müze personeli artırılmış, müze müdürlüğü yönetiminde arkeolojik kazıların kontrolleri müzece gerçekleştirilmişti. Müze için görkemli bir bina yaptırılmış. Kısacası, Osman Hamdi Bey'in müdürlüğüne yapılmış Müze-i Hümayun gerçek bir kültür ve sanat araştırma ve koruma kurumu durumuna

ula mı tır. Osman Hamdi, özellikle müze müdürlü ünde imkansızlıklar içinde imkanlar yaratan yönetici olarak tanınmı tır (Cezar, 1999: 228).

Osman Hamdi Bey'in müzecili i, ba arılı bir yönetici olmanın çok ötesindedir. O, gerçekte, kültür ve sanat hazinesi muhte em bir müzenin yaratıcısıdır. Osman Hamdi Türk arkeolo u olmanın yanı sıra ülkenin kültür ve tarih hazinelerinin soyulmasını önleyen bir tüzü ün yürürlü e konmasını sa layan ki idir (Cezar, 1999: 227).

Yabancı arkeolojik kurulu lar kolaylıkla kazı izni alarak çe itli yerlerde kazılar yapıyor, buldukları eserleri kendi müzelerine ta ıma gayreti içinde oluyorlardı. Osman Hamdi'den önceki yabancı müze müdürü zamanında çıkarılan bir eski eserler yönetmeli ine göre, bulunan eserlerin üçte biri kazı yapana, üçte biri arazi sahibine, üçte biri de devlete ait oluyordu. Kazı yapan yabancılar hiçbir zaman üçte birle yetinmiyor ve daha fazlasını elde etmenin yolunu da mutlaka buluyordu. Oysa bu topraklardan çıkarılan eserlerin tamamının ülke sınırları içinde kalması, yani yurtdı ına eski eser çıkartmanın yasak olması gerekmektedir (Cezar, 1999: 229). Osman Hamdi, 21 ubat 1884 tarihinde "Asar-ı Atika Nizamnamesi", yani bugünkü tabirle Eski Eserler Yönetmeli ini hazırlayıp onaylatarak ülkenin her türlü arkeolojik ve tarihi varlı ının yurt dı ına götürülmesine ilk defa ciddi ve kati bir engel koymu oluyordu. Elde edilen tüm eserler Türk müzelerinin malı olacaktı. Osman Hamdi, Osmanlı arkeolojisiyle müzecili inin nihayet ciddi bir ekilde geli mesinin zeminini olu turmu tur. Söz konusu nizamnamenin 1973 yılına kadar, yani kabulünden doksan, Cumhuriyetin kurulu undan da elli sene sonrasına kadar hemen hemen aynı ekilde yürürlükte kalmı olması, Osman Hamdi'nin Cumhuriyetin gelecekteki ideolojisiyle ne kadar uyumlu olabilece inin çok somut ve bariz bir i aretidir (Eldem, 2010: 7).

19. yüzyıl, Osmanlı topraklarının yabancı arkeologlar tarafından talan edildi i bir dönemdir. Bugün Batı müzelerinin zengin koleksiyonlarını olu turan yapıtlar bu dönemde bulunmu , ya kaçırılmı ya çıkı larına izin verilmı ya da sultanlar tarafından arma an edilmı tır (Edgü, 1086: 14).

Müze müdürü Osman Hamdi Bey, konusuna tam hakim olabilmek için, bizzat arkeolojik kazılar da yapmı tır. Yapmı oldu u ba arılı kazılar sonucunda

da ilk Türk arkeologu olarak tarihe geçmiştir (Cezar, 1999: 229). Yurdun birçok yerinde yapılan arkeolojik kazıların takibini yapmış, bir kısmına da bizzat kendisi katılmıştır.

Osman Hamdi'nin arkeolojik çalışmaları, arası kesilmeden yürütülmüştür. Sayda (Sidon) da 1887-1888 yıllarında yaptığı kazıda arkeolojik bakımdan büyük bir buluş olan dünyaca ünlü eski lâhîtlere ve bu arada Büyük İskender lâhdinin ortaya çıkarılması, kendisine uluslararası bir ün sağlamıştır.

Osman Hamdi, kendi yönetiminde yapılan kazıları yürütürken uygulanmaya başlanmış olan eski eserler tüzümlünün yenilenmesiyle sağladığı faydalar da belirtmeye başlamıştır, Suriye'nin ayrı ayrı yerlerinde yapılan kazılarda çıkarılan eserler, İstanbul'a gönderilmeye başlanmış, Anadolu'da yapılan kazılarda da yabancı arkeologlar tarafından birçok eski eserler meydana çıkarılmıştır (Epikman, 1967: 6). Osman Hamdi, müze müdürlüğünü sürdürmekteyken de sanatçılığını bir kenara itmiş de ildir. Her fırsatta resim çalışmalarına devam etmiştir (Cezar, 1999: 229).

Osman Hamdi, resmimize yeni bir hava getirmiştir. O zamana kadar resmimizde görülmeyen konulu resim, onun fırçasında gelenek ve göreneklerimiz, sosyal hayatımıza ait hoş ve güzel yönleri anlatımda bir aracı olmuştur (Epikman, 1967: 3). Büyük çoğunluğu kendi çektiği fotoğraflardan yararlanarak yaptığı resimlerle Türk resminde gerçekçilik kapısını aralayan öncü sanatçılardan birisi olmuştur. Sanatçı fotoğraflardaki figür ve giysiler üzerinde detaylı çalışmalar yaparak ilginç sonuçlar ortaya koymuştur. Osman Hamdi Bey'in resimlerinin bir başka özelliği de Türk resminin o resimlerle adeta natürlük ve manzaralardan oluşan dar kapsamlı içeriğinden kurtularak figüre, portreye özellikle de çok figürlü kompozisyona kavuşmuş olmasıdır (Bakan, 1991: 11). Çalışmaları; manzara resimleri, natürlükler, portreler, anıtlar ve tarihi yerleri gösterirken Osman Hamdi, içinde figür bulunan konulu kompozisyonlar yapmıştır. Konuların hemen hepsinde iyimser bir hava esmektedir. Hoş görünüşleriyle Batı için özelliği olan yaşılarımızın çekici yönlerini tanıtmıştır. Osman Hamdi'nin eserlerinde gerçekçilik, çeşitlilik, zengin detaylı süs motifleri, üstünlükle belirtilmiştir. Eser içinde yer alan en küçük parçalar bile inceden inceye araştırılmıştır. Tablolarında yer alan her biri, kendisidir. Figürlerin giyim ve

süsleri, Türk çinilerinin cümbü lü parıltıları, kuma ların parlaklı ı, sedef kakmalı, fildi i ve kemikten yapılmı mobilyalar, buhurdanlıklar, türbe ve cami kapıları üzerindeki yazıtlar, bronz mi ferler, kılıçlar, sedef i lemeli silâhlar, hepsi kararlı ve do ru bir çizgi ile dikkatli ve titiz bir teknik disiplini içinde, aslını aratmayacak bir gerçeklikle meydana getirilmi tir (Epikman, 1967: 3).

“Osman Hamdi'nin ayrıntıları resmetme ustalı ına sahip bir yaradılı ı vardı. Batılı oryantalist ressamalara kar ı önemli bir ayrıcalı ı: oryantalist ressamların tutkunu oldukları dünyadan geliyordu, bu dünyaya onlar gibi yabancı de ildi, resmetti i kendi dünyası, kendi kültürünün, sanatının mekânları, nesnelere dir. Bu ayrıcalı ın ku kusuz bilincindeydi Osman Hamdi. Resimlerinde, birçok oryantalistle kar ıla tı ımız gibi uydurulmu hiçbir nesne, hiçbir mekân yoktur. Gözlemleri ya ama kültürüyle birle iyordu. Kütahya ve znik çinileri, kilim ve halılar, giysiler, duvarları süsleyen hatlar, a aç ve ta i lemeler, her ey, her ey birer etnolojik belge gibi resmedilmi tir” (Edgü, 1986: 14).

Osman Hamdi, ülkenin ressamalara, heykeltıra lara, okuldan yeti mi mimarlara ihtiyacı oldu una inanan bir ki iydi. Osman Hamdi'den önceki yıllarda 1831'de bir mimarlık okulu açılması için bir giri im olmu , padi ahın fermanına ra men okulun açılı ı gerçeikle memi , onun yerine yeni ve modern okul olarak 1834'te Harbiye açılmı tı (Cezar, 1999: 229).

Osman Hamdi, batı memleketlerinde oldu u gibi, güzel sanatları kapsayan bir kurulu un Türkiye'de de açılması zamanının geldi ine ve bir ihtiyaç halinde duyulan sanat e itiminin, yetenekli yeni ku aklar için çok faydalar sa layaca ına da inanmı tı. O zamana kadar Mühendishane-i Berri-i- Hümayun ve Harbiye okullarında, istihkâm ve topçu sınıfları için faydalı dü ünülerek konmu olan resim dersleri, bu anlamda bir sanat e itimi verebilecek nitelikte de ildi. Bu gerçe e dayanarak, Osman Hamdi, de erli bir kültür ve sanat kurulu u olan, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi bugünkü adıyla Güzel Sanatlar Akademisini yurda kazandırmı tır (3 Mart 1883) (Epikman,1967: 4).

Osman Hamdi, 2 Ocak 1882'de Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlü ü görevini de üstlenmi tir. Bu i i müze müdürlü ü ile birlikte yürütmü tür.

Öncelikle okul için bir bina yaptırmı tır. Sonra hocalarını bulup atamalarını gerçekte tirmi . 3 Mart 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi e itime ba lamı tır. Bu okul o güne kadar açılanların arkasından be inci yüksek okul olmu tur (Cezar, 1999: 229). Müze ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürlü ünü beraber yapacak olan Osman Hamdi, bu iki kurumun birbirine yakın olmaları gerekti ini dü ünümü ve müze binasının yakınına Sanayi-i Nefise Mektebi binasının yapılmasını sa lamı tır (Cezar, 1995: 463).

19. yüzyılın önemli bir olayı, dünün, bugünün de erli sanatçılarını yeti tiren Sanayi-i Nefise Makteb-i'nin Osman Hamdi Beyin çabası, Padi ah II.Abdülhamid'in deste i ile açılmasıdır (Erbil, 1695: 23).

Ba langıçta yalnız erkek ö rencilerin kabul edildi i Sanayi-i Nefise 'ye daha çok ra bet edenler azınlıklardan gençlerdir. Yetenekli Türk gençlerin resim ve heykel bölümlerine daha yava bir tempo ile ancak geçen zaman içinde ra bet ettikleri görülmektedir (Tansu , 1991: 104).

Sanayi-i Nefise Mektebi-i mimarlık, resim, heykel ve hakkaklık (gravürcülük) bölümleri ile kurulmu tu. Hakkaklık için ilk yıllarda faaliyete geçemedi inden üç bölümle e itime ba lamı tır. Ressam Osman Hamdi, resmin insan ya amındaki yerini en iyi kavrayan bir ki i durumundadır. Onun açtı ı Sanayi-i Nefise Mektebi, yeni teknoloji ve sanat anlayı na göre binalar yapan mimarları, çizimler gerçekte tiren ve tablolar yapan ressamlar, anıtlar hazırlayan heykeltıra lar yeti tirmi tir. Yani Osman Hamdi'nin açtı ı okul, toplumun hayat damarlarının bir bölümünün olu umunda görev üstlenmi tir (Cezar,1993: 6). 1883 yılında Leonardo De Mango, Philippe Bello ve Salvator Valeri gibi talyan oryantalistler Osman Hamdi Bey'in kurdu u Sanayi-i Nefise Mekteb-inde ö retmenlik yapmı lardır (Ba kan, 1997: 26).

Osman Hamdi'nin 1870 Uluslararası Paris Sergisi'nde te hir etti i tablolarının adlarına bakılırsa bunlar da oryantalist çalı malardır. En güzel eserlerini akademik anlayı içerisinde ve buna dayalı olarak oryantalist konularda vermeye devam etmi tir.

Kısaca belirtmek gerekirse, oryantalizm (orientalisme), Batılı yazar ve sanatçının Do u ve Do ulu'yu kendi gözlü ünün arkasından seyredip kendi

kafasındakilerin ı ında betimlemede bulunmasıdır. Oryantalizmin en revaçta bulunduğu dönem, Batı sömürgeciliğinin de en yaygın ve en güçlü olduğu dönemdir. Doğuya karşı öteden beri pekiyi gözle bakmayan Batı, Batı sömürgeciliğinin yaygınlık kazandığı dönemde, Doğuya daha da yukardan bakar durumdadır (Cezar, 1993: 6).

Osman Hamdi Bey oryantalist bir ressamdır. Oryantalizme ilgi duymasında, başlangıçta hocası Gerome'un etkisinden söz edilebilir. Ama o, oryantalizmi, Batılı sanatçıların oryantalizmine bir tepki ve karşı cevap şeklinde sürdürmüştür. Batılı ressamlar, Doğululara yukardan bakıyor ve küçümseyici konular seçiyorlardı. Batılı ressamın tablolarındaki Doğu; dilenciler, yırtık pırtık elbiseli insanlar, ayı oynatanlar, sokakları köpeklerle dolu semtler, yan yatmış evler, esir pazarlarında satılan cariyeler, hamamda sere serpe etleri tehir edilen kadınlar, çeşitli iddet sahnelerinden oluşmaktaydı (Cezar, 1999: 230).

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra İstanbul'un manzaralarını ve yansımasını yansıtan foto raflar çekilmeye başladı. Bunun nedeni, kente gelen yabancıların kentin yeni gelişen kesimlerini de il, oryantalist biçime uygun şekilde en geleneksel ortamı yansıtmayı amaçlamalarıdır (Germaner,1993: 68).

Osman Hamdi'nin oryantalizmi, diğer bütün bunlara yanıt olarak oluştu. Batılıya verilecek en iyi yanıtın Doğu'nun sanat ve kültür değerleriyle onun karşıısına çıkmanın, yani bu değerlerle ona hitap etmenin en isabetli yol olduğunu düşünmüştür. Hareket noktasında Batılının ilgisini çekme amacı saklıdır, ama bu amaç çok ustaca kullanılmıştır. Doğu'nun sanat ve kültür zenginliği, mimari eserler ve kullanım alanları arasında insan figürlerinin yerleştirilmesi oldu. Görsel etkisi güçlü kompozisyonlar yoluyla gözler önüne serilmiştir (Cezar, 1993: 8).

Sanatçı gerek mimari, gerekse kullanım alanlarındaki süslemeleri, yazıları deforme etmeden gerçek durumları ile yansıtabilmek için foto raftan yararlanma gereğini duymuş, foto raflara karelerle büyültme metodu uygulamak suretiyle büyük boyutlu tablolar meydana getirmiştir. Bu vesileyle belirtmek gerekir ki, foto raftan yararlanma ve karelerle büyültme Batılı oryantalistlerin de baş vurduğu bir uygulamadır (Cezar, 1993: 10).



Osman Hamdi'nin oryantalizminde, Türk kültür ve sanatının örnekleri, ya tabloların fon malzemesi ya da i lenen konusu halinde izleyiciye sunulmaktadır. Onun tablolarında, mimari eserlerden bazı parçalara, renkli halılara, seccadelere, sedef kakmalı sehpa ve rahlelere, amdanlara, çinilere, yazılara, ba örtülerine, i lemeli kuma lara yer verilmi tir. Adeta, biz, Batılının öcüle tirdi i gibi de il, bu güzel eyleyi yaratan toplumuz, demek istenmi tir.

Batı tarzı resim gelene i olmayan bir ülkenin ressamı olan Osman Hamdi, portre ve manzara, natürmortlar da yapmı tır. Hamdi Bey aynı zamanda bir portre ressamıdır. Figürlü kompozisyonları kadar, hatta daha fazla sayıda portreler yapmı tır (Cezar, 1995: 354). Osman Hamdi resimlerinin çok önemli bir özelli i de, gerek konulu resimlerinde gerekse portrelerde kadın konusunun sıkça i lenmesidir. Özellikle belirtmek gerekir ki Osman Hamdi, kadın konusunu i leyen ilk Türk ressamıdır (Bak.Res.10). Kadının eve kapalı oldu u bir dönemde ya ayan Osman Hamdi, kadını, adeta tabloları ile toplum ya amına katmı tır (Cezar, 1999: 230- 231).

Osman Hamdi Bey, kadın konusunu i leyen ilk Türk ressamıdır. Aile fertleri, yakınları ve dostlarının portrelerini yaptı ı gibi bir hayli kadın ve genç portresi yapmı tır. Bu portreler dı nda kadını günlük ya amı içinde ele almı tır. Çar ıda, gezintide, türbe ziyaretinde, mezarlık ziyaretinde, evde kadın konusunu i lemi tir. Evdeki kadın kompozisyonlarında, Kuran okuyan kadından, yatarak kitap okuyan kadına, evinde herhangi bir i yapan kadından çalgı çalan, hatta ressama modellik eden kadına kadar, kadını de i ik konularla ya amın içinde göstermi tir. Kadını ev içindeki u ra larla canlandırdı ı resimlerin ço unda ayaklar çıplaktır. Vücudu saran elbiseler giyilmi tir. Kadın güzelli ini, bu açıktaki el, yüz, ayaklar ve vücudu saran elbiselerle çok ustaca ortaya koymu tur (Cezar, 1993: 10-12-13).

Türk ressamı arasında sadece Osman Hamdi'nin farklı yöneli te bazı resimleri bulunmasına ra men, oryantalizm modasının ülkedeki tek Türk temsilcisidir. Osman Hamdi, büyük ölçüde foto raftan yararlanmı tır. Sanatçının figür resmine a ırlık kazandırmak üzere Do ulu kılı a girerek çektiirdi i ya da bu amaçla akraba ve çocuklarının foto raflarını çektilererek, bunları resimleri için olu turdu u kompozisyonlarında kullanmı tır (Tansu , 1991: 95).

Cami önleri, türbe ziyaretleri ve benzeri tablolarındaki entarili, uzun cübbeli adam kendisidir. De i ik hareketlerle çekti i foto raflarını tablolarında kullanmı tır. Bu entarili ve cübbeli ki inin hareketleri bazı tablolarda kurgudur (Bkz.Res.11). Oryantalizmi, Do u'nun kültür ve sanat de erlerini, ya am tarzından bazı sahneler halinde tanıtma yönünde kullanmı tır (Cezar,1993: 14).

Ressam Osman Hamdi Bey, ba arılı portreleri, resim sanatımıza getirdi i figürlü kompozisyonları ile Türk resminde bir kilometre ta ı, oryantlizmi, kendi toplumunun kültür ve sanatını tablolarında canlandırıp sergileme yönünde kullanması bakımından tek örnek, resimlerinin bütünü ele alındı ında, resim sanatımızda bir yüzük ta ıdır (Cezar, 1993: 14).

Osman Hamdi'nin sanat alanında gösterdi i ba arılar da büyük önem ta ımaktadır. Yurt içi ve dı ı birçok sergilerde eserleri sergilenmi ve bunlardan bir kısmı da altın ve gümü madalyalar almı tır. Paris'te açılan sergilerde (1867 ve 1889), Viyana Sergisinde (1873) altı madalya almı tır. Ayrıca Berlin Sergisinde (1891) iftihar, Colombia Sergisi (1893) ile Münih Sergisinde (1909) altın madalyalar, Roma Genel Sergisinde de eserleri eref diploması almı tır. Tablolarından biri Avusturya mparatoru, bir kısmı da çe itli müzeler tarafından alınmı tır. Bunlar arasında: (Mütalâa-Okuyan) Liverpool Müzesi; (Seyfi Katı-Silâh Satıcısı) Londra Müzesi, bir e i eski Halkevinde Ankara; (Gezinen Kadınlar) Boston Müzesi, Amerika; (Ab-ı Hayat Çe mesi - Ölümsüzlük Suyu) Londra Müzesinde bulunmaktadır (Epikman, 1067: 4)

Dünyaca tanınmı büyük sanatçıların eserlerinden kopyalarla yerli sanatçılarımızın eserlerini birlikte sergileyen bir müzenin kurulması hususunda ilk giri im, Osman Hamdi tarafından yapılmı tır. Halkı ve mesle e girecek genç ku akları, güzel eserlerle kar ı kar ıya bulundurmak ve onlara bu eserler üzerinde inceleme olana ını vermek amacıyla giri ti i bu i i, ölümüne kadar sürdürmü tür. Para yetersizli i ve daha birçok güçlükler dolayısıyla ba arılamamı tır. Daha sonra karde i Halil Ethem tarafından, dünya müzelerindeki tabloların kopyaları yaptırılarak daha önce dü ünülmü olan bu resim koleksiyonu gerçekleştirilmi tir.

Dünyaca tanınmı büyük ressamlarla yerli, sanatçılarımızın eserlerini bir araya toplayan bu koleksiyon, 27 Ekim 1915'te Ca alo lunda dil okulu olarak

yapılmı olan sonra da Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisine bırakılan yapının üst kat büyük salonu ile yanındaki odada sergilenmi tir. Birinci Dünya Sava ında bu çalı malar durmu tur. Bugün bu eserlerden önemli bir kısmı stanbul Resim ve Heykel Müzesinde bulunmaktadır (Epikman, 1967: 4).

Uluslararası birçok bilim ve sanat kurulu larında yer almı olan Osman Hamdi, Enstitü de France, Berlin, Londra, Viyana, Boston, Filadelfia Eski Eserler Bilimi Enstitüleri, Atina Eski Eserler Bilim Derne i üyesi, ngiliz Mimarlık Akademisi onursal üyesi, Avusturya Güzel Sanatlar Müzesi haberle me üyesi olmu tur. Ayrıca Pensilvanya da ve Oxford Üniversitesinde doktorluk sanını almı , Londra Güzel Sanatlar Akademisi üyesi olmu tur. Bilim dünyasına ba ardı ı büyük i lerle kendini tanıtan Osman Hamdi, müzeye alını ının 25. yılı ili kisiyle (1906), Bon, Haydlberg, Aberden Üniversitelerinden doktorluk ve Leipzig Üniversitesi de Doktor Honoris Koza anını vermi , ayrıca Fransız Enstitüsü'nün özel surette yaptırmı oldu u madalya da kendisine verilmi tir. Berlin Müzeleri Müdürlü ü ile Haydlberg ve Hal Üniversiteleri ve Alman Eski Eserler Üniversitesi de i lemeli par ömen üzerine yazılmı kutlama mektupları göndermi lerdir. Son yıllarında, kendisine, Bavyera Kırallı ının "Bilim ve Sanat" büyük altın madalyası hediye edilmi tir (Epikman, 1967: 7).

Osman Hamdi, 1909 yılında Avrupa'ya son bir defa daha gitmi ve gitti i her yerde takdirle kar ılanmı tır. Yine bu gezi sırasında Oxford Üniversitesi'nin fahri doktorluk ünvanını almı tır. Bu geziden sonra ülkeye döndü ünde kısa bir rahatsızlı ı takiben 24 ubat 1910'da Kuruçe me'deki yalısında vefat etmi tir. Ölümü Türkiye'de ve dı arıda büyük üzüntü yaratmı tır. Alman, Fransız ve ngiliz basınında Osman Hamdi'nin ölümü ile ilgili yazılar yer almı tır. Yine zamanın önemli stanbul gazetelerinde ve dergilerinde bu konuya geni yer verilmi tir.

### **2.2.2. Cumhuriyet Öncesi Türk Resim Sanatının Genel Özellikleri**

Sultan II. Abdülhamid dönemine (1876- 1908) gelindi inde, sarayda uzun süre görev yapan maa lı, bir anlamda kadrolu ressamlık müessesesi tekrar kurulmu tur. Yakla ık bir yüzyıl kadar ortadan kalkan saray nakka hanesinin olu turdu u bo luk, azınlık ve oryantalist ressamlarla doldurulmaya çalı ılmı

ancak, saray nakka hanesinin tekrar tesisi için gereken alt yapı ancak Abdülaziz döneminde oluşturulabilmiştir. Tanzimat Pa'aları ve sarraflar da sanatı destekleyen sosyal gruplar olarak yüzyılın sonuna kadar etkinliklerini korumuşlardır (Başkan, 1997: 26).

1850 sonrası İstanbul'unun bu kararı ancak farklı destek kaynaklarının var olduğu ortamında, yerli-yabancı, Müslüman, gayrimüslim, saray için çalışan halk ve gelen yabancı turistler için iş yapan veya gezgin oryantalistlerle, hâlâ minyatür tekniinde ısrar eden ya da minyatür içinde perspektif kullanmaya çalışan eski ustalar, imparatorluk renkliği içinde aynı ortamda çalışmışlardır (Başkan, 1997: 26).

Saray arşivlerindeki belgelere göre, Osmanlı saray ressamlarından ilk İtalyan oryantalist Luigi Acquarone'dir (1885'ler). Bu sanatçının yerini 1896, 1807 yılından itibaren yine bir İtalyan olan Fausto Zonaro almıştır. Saray ressamlığı görevinde bulunan İtalyan sanatçılar, 19. yüzyıl Osmanlı resim sanatını, Batı resim anlayışında etkilemiştir. İtalyan ressam Zonaro saray ve sultana karışık hizmetini II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesine kadar 11 yıl sürdürmüştür (Başkan, 1997: 26).

19. yüzyıl başlangıcında ve II. Mahmud zamanında Türk ressamları artık eski minyatür geleneğinden tamamiyle ayrılarak tabiatı gözle görüldüğü gibi resmetmeye ve renkleri eskiden olduğu gibi düz bir şekilde boyamayıp, ışığın etkisine göre ışık-gölgelerle işlemeye başlamışlardır. Bu tarihten itibaren artık Avrupa tekniinde yağlı boya ve sulu boya resimler rahatlıkla ve Türk ressamlığı yeni bir safhaya girmiştir (MEB, 1963:128).

"Doğru bir düstür" diyerek 19. yüzyılın son yarısında İstanbul'a gelen Abdülmecid döneminde 16, Abdülaziz döneminde 17, II. Abdülhamid döneminde 15 sanatçının varlığı bilinmektedir. Bunlar başta Rudolph Ernst, Edward Lear, Jean- Leon Gerome olmak üzere Avrupa'nın önde gelen Oryantalist ressamlarıdır. Bu sanatçıların dışında da tanınmayan pek çok sanatçı aynı yıllarda Türkiye'ye gelmiştir (Başkan, 1997: 30).

Abdülaziz, III. Napolyon'un çarlığı üzerine gittiği, Fransa ardından İngiltere, Prusya ve Avusturyayı kapsayan Avrupa gezisinde sıkça rastladığı

kral heykelleri, sultanın kendisinin de böyle heykellerinin olması gerektiğini dü ündürmü olmalı ki, 1871 yılında heykeltıra C.F. Fuller'e at üzerinde bir heykelini yaptırmı tır (Ba kan, 1997: 40). Heykelin dökümü i i de Viyana'da gerçekte tirilmi tir. Beylerbeyi Sarayı'na konan heykel sadece saray çevresinde görünüp izlenebilmi , halkın heykelle ili kisi bu dönemde henüz kurulamamı tır (Ersoy, 1998: 11).

Abdülaziz'in Paris seyahatinden sonra orada gördü ü müzeler ve tabloları dolayısıyla resme merakı arttı , kendisi de resim yapmaya ba lamı tır. Paristeki büyük ressamların birçok tablosunu getirterek Dolmabahçe sarayını bu tablolar süslemi tir. Bu tablolar; Gustave Boulanger, Henri Joseph Harpignies, Charles Daubigny, Felix Ziem, von Ayvazovsk, Jean Leon Gerome, Schryer gibi me hur ressamların tablolarından olu maktadır (MEB, 1963: 129).

Türk resmi ya lı boya tekni iyle beraber kavram de i ikli ine u ramı tır. Artık resim olayları anlatmada yardımcı olmamakta, yazma eserlerin sınırından ta maktaydı, ki isel, gerçekçi anlatımın aracı olmaktaydı (Erbil, 1965: 23). 19. yüzyılın sonuna do ru foto raf makinesinin geli mesi, oryantalistlerin foto rafik gerçekçilik yolundaki çalı malarına da önemli ölçüde ık tutmu tur (Ba kan, 1997: 29). Konulardaki gerçekçili in yanı sıra Leon Gerome, Max Ernst, Ludwig Deutsch gibi önemli oryantalist ressamların eserlerinde ayrıntılı bir resim tarzı görölmektedir. Bu durum sanatçıların sadece gerçekçi gözlemlerine de il, yanı sıra foto raftan yararlanmalarından da kaynaklanır. Oryantalistlerin oldukça i lerine yarayan foto raf, bir bakıma, bu akım içindeki ressamların i levlerinin yerini almasıyla oryantalizmin sona ermesinde büyük rol oynamı tır (Ba kan, 1997: 31).

Geleneksel toplumların en önemli özelliklerinden biri, tüm yeniliklere kar ı kontrollü bir yakla ım sergilemek ve istikrar yani mevcut düzeni korumaktır. Geleneksel bir toplum olan Osmanlılar da çok uzun yıllar yeniliklere üpheyle bakmı lardır (Ba kan, 1997: 37-38).

III.Selim ilim ve sanat alanında yenilikler yapma giri imlerinde bulunmu ve Avrupa'dan alanında uzman ki iler getirterek, memleketi bu alanda kalkındırmaya çalı mı tır. Özellikle orduyu modernle tirme çabaları, Batı yöntemlerine uygun e itim yapan askeri okulların kurulmasını gerektirmi tir

(Tansu , 1991: 51) . Bu amaçla Mühendishane-i Berr-i Humayun ismi verilen bir okul kurulmu tur. Orduyu geli tirmek amacı ile topçuluk, haritacılık gibi fen i lerinde de bilgi sahibi ki iler yeti tirmek için açılan bu okulda, bu derslere yardımcı olarak resim ö retilmesine de gerek görülmü tür (MEB, 1963, 129). Askeri okullardaki resim derslerinin sanatsal bir amaca yönelik olmad ı ı bilinmektedir. II.Mahmut döneminde yeniçeri oca ı yıkılıp yeni bir ordu kurulması amaçlanınca, Mühendishanenin geli tirilmesine çalı ılmı tır. Bu a amada resim dersleri daha da önem kazanmı tır (Turani, 1980: 81). Modern perspektif kuralları uygulanarak do a ve nesnenin do ru çizilmesinin mühendislik çizimlerine yardımcı olaca ı dü ünülmü tür. Böylelikle de perspektif ve ı k-gölge gibi plastik de erler Türk sanat e itimine girmi tir (Ba kan, 1997: 41).

1835'ten beri Paris'te e itim almak üzere gönderilen ö renciler arasında ayrıca resim ö renenler de vardır. Bu ö rencilerin Fransız okullarına uyum sa lamaları, bir düzen içinde çalı maları ve birbirleriyle ili kilerini koparmamaları için 1860 da Paris'te "Mekteb-i Osmani" isimli bir okul kurulmu tur. Önce dadi sonra Harbiye, Mülkiye ve Tıbbiye mezunu ö rencilerin devam etti i Mekteb-i Osmani'ye daha sonra Mühendishane dı ından ö renciler de gönderilmi tir (Ba kan, 1997: 43). İlk dönem Paris'e gönderilen ve bu okulda e itim görenler arasında ressam eker Ahmed Pa a, Halil Pa a ve Süleyman Seyid bulunmaktadır. 1874 yılında da Mekteb-i Osmani kapatılmı tır (MEB: 1963: 130).

Mühendishane-i Berri-i Hümayun'dan sonra Mühendishane-i Bahr-i Hümayun, II.Mahmud döneminde de(1808- 1839) Mekteb-i Tıbbiye (1827) ve Mekteb-i Harbiye'de (1834) serbest resim dersleri bu okulların programlarında yer almı tır. 1845 yılına gelindi inde Harbiye'nin, Avrupadaki benzerlerinin e itim-ö retim düzeyine çıkarılması için Mekteb-i Fünûn-u dadiye ve Mekteb-i Ulum-u Harbiye olarak ikiye ayrılması ile müfredat içinde di er meslek dersleri yanı sıra resim dersleri de geli tirilmi ve yaygınla tırılmı tır (Ba kan, 1997: 42).

19. yüzyılda askeri okulların yanı sıra, ça da Batı uygarlı ını örnek alan kültür de i imi sürecinde sivil okulların da açılmaya ba ladı ı görülmektedir. stanbul'da Galatasaray Mektebi Sultanisi (1869), Darü afaka Lisesi (1873)

gibi okullarda Batı dili öğreniminin yanı sıra, resim derslerine de a ırlık verilmi tir (Tansu , 1991: 52).

Sultan Abdülmecid döneminde Avrupa'ya e itime gönderilen ve daha sonra Ferik (Korgeneral) ve Pa a unvanları alan brahim ve Tefvik adlı sanatçılar, Türk resminin Batılıla ma yolunu ilk açan sanatçılardır. 19. yüzyılın ilk yarısında Paris ve Londra'da Romantizm ve Barbizon Okulunun açık hava resmi oldukça yaygındır. Ne var ki brahim ve Tefvik gibi yurtdı ına ilk giden sanatçılar bu e itimi de il de, dönemin klasist anlayı ta e itim veren Paris Güzel Sanatlar Okulu'nun anlayı ını temsil etmi lerdir. Yurda döndüklerinde resimlerinde üç boyutlu ve çizgisel i çili e önem veren bir resim anlayı ını getirmi lerdir.

19. yüzyılın ikinci yarısında, Türk resminde önemli de i imler görölmeye ba lanmı tir. Bu dönemde yurtdı ına giden sanatçılar, kendilerinden önceki ku akla yine aynı okullara devam etmekle birlikte onlardan farklı olarak Barbizon okulu ile zlenimcilik akımına ilgi göstererek bir renk zenginli i ve fırça serbestli ine ula mı lardır. ( eker) Ahmet Ali Pa a ve Süleyman Seyyid bu gruptandır. 19. yüzyılın ikinci yarısının ba langıcında Paris Güzel Sanatlar Okulu atölyelerini yöneten Gustave Boulanger (1806-1867), Alexandre Cabanel (1823-1889) ve Leon Gerome (1824-1904), bu yıllarda aynı okulda ö renci olan Osman Hamdi, Ahmet Ali ve Süleyman Seyyid'in de hocalarıdır. Örgencilerimizi önemli ölçüde etkilemekle birlikte, özellikle Gustave Courbet realizminin ve Barbizon okulu anlayı ının çalı malarına yansımaları önleyememi lerdir. Bu nedenle de bu sanatçılar, teknik beceri ve alı kanlıklarını kazandıkları okulların dı ında geli en günün ça da e ilimlerine ne tamamen açık, ne de tamamen kapalı olmu lardır (Ba kan, 1997: 50).

Ahmet Ali Pa a ve Süleyman Seyyid Bey, Batı etkilerini özümseyip, yeni ve özgün sentezlere varmakta Türkiye'de etkinlik gösteren yabancı kökenli ya da azınlık ressamalarını a an birer üslup ki ili i olu turmu lardır. Bu üç önemli asker sanatçının üslup özelliklerine i aret etmek amacıyla peyzaj, figür ve natürmort temalarına yakla ımları, ki isel üslup özelliklerini belirleyen örneklerle tanımlanabilmektedir (Tansu , 1991: 56).

19. yüzyıl akademizmi ve Courbet realizmi ile tuvalere yansıyan resimlerin yapıldığı erken dönemin ortak özelliği natüralist bir ifade tarzıdır. Ancak bu dönem sanatçıları arasında herhangi bir üslup ve estetik kaygısı yoktur (Bağcıoğlu, 1997: 52).

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra natüremort resimleri, sanatçıların geniş ölçüde başvurdukları bir tema niteliğini kazanmıştır. Batıda kullanılan resim teknikleri Türkiye’de yaygınlaştıkça, çiçek ve daha çok meyve kompozisyonlarından oluşan natüremortlar, tuval ressamlığında önemli bir yer tutmaya başlamıştır. 19.yüzyıl Türk resim sanatında, ressamların en geniş ilgi alanı peyzaj yönündedir, natüremortlarsa yenilenen resim kültürünü, sanat estetiğinin amaçları doğrultusunda zenginleştirilmiştir (Tansu, 1991: 130).

Natüremort ile ilgili resimlere ise Türk sanatçılarının ilgisi modern resimle tanışmalarından itibaren ele aldıkları konuların başında gelir. Bu dönemde farklı olarak daha önce çiçekli, meyveli ölülerde kullanılan kompozisyonlarına çeşitli nesnelere yer verilmesi ölümler ve az da olsa resmedilen av konularına ölülerin de eklenmesini sayabiliriz. Çeşitli nesnelere yer verilmesi ölüler konusuna, 1914 kuşağının ölülerde aya kattığı yeni biçim özelliğinin gelişimi hali olarak karşımıza çıkmaktadır (Dilmaç, 2012: 97)

19. yüzyıl Osmanlı toplumsal yapısında Tanzimat’ın ilanından sonra çok büyük değişiklikler olduğu görülür. Artık, özellikle edebiyat alanı öncülüğünde dönemin Osmanlı fikir hayatında millet, hürriyet, milli devlet, milli tarih gibi kavramalar yer almaya başlamıştır. Askeri ressamların bir kısmı bu ortamdan etkilenerek tarihi konularda resimler yapmışlardır. Bu eserlerin bir kısmı günümüzde askeri kurum ve müzelerde yer almaktadır (Bağcıoğlu, 1997: 55).

Askeri ressamlardan Hoca Ali Rıza ile Halil Paşa’nın izlenimci kuşağa Natüralist kuşak arasında bir yerleri vardır. İzlenimci kuşağın bir anlamda habercileridir. Her ikisi de askeri okul çıkımlı olmalarının yanı sıra kendilerinden önceki dönemden farklı bir sanat anlayışı içinde olmuşlardır (Bağcıoğlu, 1997: 52). Nakışnakış İstanbul manzaralarını işleyen Hoca Ali Rıza modern manzara resminin Türk resmindeki ilk önemli ismidir. Halil Paşa da çağdaşı Hoca Ali Rıza gibi önceki kuşaktan çok, yeniye başlamıştır, bu iki sanatçı daha öncede



belirtti imiz gibi 1914'ten sonra esmeye ba layan yeni havanın, bir ba ka deyi le izlenimcili in müjdecileri olmu lardır (Ba kan, 1991: 1).

3 Mart 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i açılmıştır. Sanayi-i Nefise'nin de açılı nı sa layan Türkiye'deki ilk sanat hareketleri olan sergiler, Türkiye'de ilk sanatçı birli i olan, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ile ba layarak takip eden meslek birli i kurulu larına da ortam hazırlamı tır (Ba kan, 1997: 43).

19. yüzyılın ilk yarısında, askeri okullarda resim e itimine verilen önem, gençlerin bu amaçla Avrupa'ya gönderilmesi, 19. yüzyılın ikinci yarısında sivil okullarda da sürdürülen çabalar, toplumun bu etkinliklere ilgisini çekme amacı ta ryan sergi giri imlerine yol açmı tır (Tansu , 1991: 91).

Türkiye'de ilk serginin stanbul'da 1863 yılı 20 ubat'ında açıldı ı söylene de, aslında ilk resim sergilerinin Büyükderedeki sefaretlerde o dönemin Oryantalist sanatçıları tarafından açıldı ı belirtilir. Türkiye'deki ilk sergiler olmakla birlikte Oryantalist sanatçıların sergileri, kapalı bir çevre içinde kalarak, dar bir kesime hitap etmi tir. Kaynakların Türkiye'de açılan ilk sergi olarak belirtti i Sergi-i Umumi Osmani de güzel sanatlarla ilgili eserlerle birlikte bir sanayi sergisidir. Dönem aydınına resim sanatının örneklerini sunan ilk sergi olması bakımından önem ta ımaktadır.

Ahmet Ali Pa a'nın bütün kaynaklarda, 27 Nisan 1873 tarihinde Mektebi Sanayi-i açtı ı sergi Türkiye'de düzenlenen ilk sergi olarak geçse de aslında Pa a ö retmenlik yaptı ı Sultanahmet Sanayi mektebinde bir yıl önce 1872 yılında ilk sergisini açmı tır. 1873 yılında açılan serginin bir hazırlık denemesi olan bu sergideki bazı eserler daha sonraki sergide de yer almı tır. Dar'ül-fünun'da açılan sergiye ilgi çok büyük olmu tur ve devlet yönetiminin her kademesinden yöneticiler açılı a katılmıştır. O günü Gayrimüslim ve Türk basını sergi öncesinde ba layan yayınları ile sergi hakkında önemli bir kamuoyu olu masını sa lamı lardır. Sanata olan ilginin geni bir kitlede uyanması ile stanbul'da Sanayi-i Nefise Mektebi açılaca ına ili kin yazılar gazetelerde çıkmaya ba lamı tır.

Türkiye'de ki ikinci sergi de yine Ahmet Ali Pa a'nın çabalarıyla 1 Temmuz 1875 yılında açılmıştır. Otuz sanatçının katıldı ı bu sergi, ilkinin

tersine ço unluk Gayrimüslim ve yabancılardan olu mu tur. Sergiye Türk sanatçılar, Ahmet Ali Efendi(Pa a), Halil Efendi(Pa a), Darü afakalı Ahmet Bedri, Nuri Bey ile Osman Hamdi Bey eser vermi tir. Abdülaziz döneminin bu önemli sanat olayı da ilk sergi gibi toplum üzerinde etkili olmu tur. Bu iki önemli etkinlik, önemli bir sanatsal etki yaratmı ve Türk insanının henüz yabancı oldu u bir sanat olan pentüre (ya lı boya tablo) ilgisinin uyanmasını sa lamı tır ve zamanın aydınları ile yöneticilerinin güzel sanatlar e itimi konusuna e ilmelerine de yol açmı tır (Ba kan, 1997: 45).

II. Abdülhamit döneminde, e itim ve bazı konularda önemli geli meler kaydedilmi tir. 1887'de Adliye Nazırı Cevdet Pa a'nın açtırdı ı Hukuk Mektebi (.Ü. Hukuk Fakültesi) ile ba layan yüksek okul açma gelene i, Anadolu'da çok sayıdaki Hukuk ve Tıbbiye'lerin açılması ile devam etmi tir. Adı 1928 yılında Güzel Sanatlar Akademisi, günümüzde de Mimar Sinan Üniversitesi olan Sanayi-i Nefise Mektebi açılmı tır. Ça da Türk Plastik Sanatlarının ilk e itim kurumu olan Sanayi-i Nefise'nin, açılı ndan günümüze kadar geçirdi i süreç bu alandaki Türk sanatlarının da geçmi i demektir (Ba kan, 1997: 60).

Askeri okullarda resim dersi veriliyor, fakat sivil okullarda buna gerek görülmüyordu ve hatta programa dahil olmadı ı için, ö rencilerin resimle u ra malarına engel olunuyordu (MEB, 1963: 130). Sanayi-i Nefise Mektebi denilen Güzel Sanatlar Akademisinin açılmasıyla resim, dolayısıyla da plastik sanatlar e itimi resmen okulla mı tır (Ba kan, 1991: 1).

Sanayi-i Nefise'nin 1860 yılında ba latılan kurulu hazırlıkları, 1883 yılına kadar sürmü , özellikle 1877-78 Türk-Rus Sava ı bu hazırlık döneminin uzamasına yol açmı tır. 1883'de kurulan okul resim, heykel ve mimarlık gibi üç dalda yirmi ö renci ile ö retime ba lamı tır. Sanayi-i Nefise'nin ilk yöneticisi, okulun kurulması için çok çaba harcayan Osman Hamdi Bey olmu tur (Ba kan, 1997: 60).

1880'li yıllarda, Sanayi-i Nefise ile siville me dönemine giren sanat e itimi, asker ressam ku a ının ba latmı oldu u pentür kültürünün daha geni bir çevreye yayılmasında etkili olmu tur. Abdülhamid zamanında çıkan bir yasaya göre, yüksek okul ö rencileri askerlikten muaftı ve bunlar içinde ba arılı görülenlere Maarif Madalyası verilmekteydi. Bu haklara Sanayi-i Nefise Mektebi

mezunlarının da dahil edilmesi, önceleri ö renci sayısı dü ük olan bu okula ilginin artmasını sa lamaya yönelikti (Özsezgin, 1998: 13).

19. yüzyılın son yarısı ile, 20.yüzyılın ilk on yılı içinde insan figürü, portre, figür kompozisyonu, özellikle nü konusundaki çekingenlikler yava yava kırılmaya ba lanmı tır. Foto raftan yararlanmanın yanı sıra, Sanayi-i Nefise Mektebinde giysili modelden çalı malar yo unla mı tır (Tansu , 1991: 97). Sanayi-i Nefise Mektebinin resim atölyelerinde yapılan çalı malar, düzey yönünden abartılmamak ko uluyla, Türkiye’de resim e itiminin akademik bir disipline sokulması yönünde bir a amadır (Tansu , 1991: 108). Sanayi-i Nefise Mektebi, yabancı memleketlerdeki sanat akademilerinin aksine, resim ve heykel dallarının bereketli bir kayna ı olmu tur (Berk ve Gezer, 1973: 17).

Sanayi-i Nefise Mektebi açılı nı izleyen uzun yıllar boyunca resim ve heykel dünyamızın tek oca ı olmu , hemen hemen bütün ressam ve heykeltıra lar bu mektepten yeti mi tir (Berk ve Özsezgin, 1983: 16). Askeri okullardan yeti en resim sanatçılarının etkin rolleri, 20. yüzyılın ilk çeyre inde de sürmü tür. Ancak bu dönemlerde sivil okullardan, özellikle stanbul’da sadece sanat e itimi yapmak üzere açılan okuldan ilk kez yeti en Türk sanatçılar Batıda, özellikle Paris’te kazandıkları deneyimleri ülke gerçekleriyle kayna tırmada ba arılı olmu lardır. Asker ressamların yerine getirdi i en önemli görevlerden biri de Osmanlı toprakları içinde gezdikleri yörelerin desen ve sulu boya resimlerini yapmı olmalarıdır (Tansu , 1991: 61). Resim sanatının baskılara u radı ı bir devirde insanlarla dolu minyatürler yapılırken resim e itimi için Avrupa’ya ilk giden ressamlarımız ise figürsüz resimler yani manzara resimleri yapmı lardır ( Aksel, 2010: 118).

II. Me rutiyet’in ilanının ardından olu an sosyal ve kültürel zeminde Ça da Türk Resim Sanatı adına atılmı önemli adımlardan biri 1908-1909 yıllarında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmasıdır (Gökkaya, 2012: 71). Cemiyetin kurulu u ile ilgili ilk çalı malar, Mehmet Ruhi Arel’in öncülü ü ile sanatçının ehzadeba rındaki evinde ba latılmı tır. İlk kurulu toplantılarına M. Ruhi Arel ile birlikte, Sami Yetik, evket Da , Hikmet Onat, brahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, erif Abdülkadirzade, Hüseyin Ha im, Ahmet zzet, Mehmet Muazzez, Mahmut ve zzet Mesmur adlı sanatçılar katılmı tır.

Benzer ideal ve isteklerle, cemiyetin kurulu una önemli deste iyle yardımcı olan ba ta Abdülmecid Efendi, Osman Asaf, Darü şafakalı Galip, Ömer Adil, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Feyhaman Duran, Vecih Bereketo lu, Namık şmail, Üskedarlı Cevat Gökteniz, Celal Esat Arseven, Mihri Mü fik, Mithat Rabii ve Müfide Kadri'nin katılımlarıyla da cemiyet önemli ve etkin bir sanatçı birli i haline gelmi tir (Ba kan, 1997: 62).

1916 yılından ba layarak Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin öncülü ü altında, her yıl tekrarlanmak üzere, önceleri Galatasaraylılar Yurdu'nda, daha sonra ise Galatasaray Lisesi'nin resim dershanesiyle yanındaki iki sınıfta düzenlenen geleneksel Galatasaray sergileri, Türkiye'de gerçekleştirilen ilk sürekli sergi olması bakımından önem ta ıtmaktadır (Özsezgin, 1998: 14).

Takip eden yıllarda devam eden katılımlarla etkinlik gücü daha da artan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 yılında adını de i tirerek Türk Ressamlar Cemiyeti'ne dönü türülü üne kadar, bu isimle yo un bir sanat faaliyeti içinde olmu tur (Ba kan, 1997: 62). Ardından 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birli i adını almı tir. Daha sonra bu da de i erek toplulu un adının Güzel Sanatlar Birli i olmasında karar kılınmı tir (Ba kan, 1991: 2).Kurulu undan be yıl sonra cemiyet, aylık bir sanat gazetesi çıkarmaya ba lamı tir. Gazetenin bir süre çıktıktan sonra kapanmasına ra men Cemiyet, isim ve biçim de i tire de i tire çalı malarını sürdürmü tür (Berk ve Özsezgin, 1983: 42).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulu hareketi içinde yer alan ancak, kurulu u takip eden iki yıl içinde yurt dı na gidip, I.Dünya Sava ı'nın ba lamasıyla da yurda dönen ve Türk resminde 1914 ku a ı olarak adlandırılan sanatçılar grubu cemiyetin etkinliklerinin a ırlık noktasını te kil etmi lerdir. İbrahim Çallı (1882-1960), Avni Lifij (1889-1927), Namık şmail (1890-1935) ve Nazmi Ziya Güran (1881-1937) gibi isimlerden olu an bu grup, kimi zaman Çallı Ku a ı, kimi zaman da 1914 Ku a ı veya Paris'ten ta ıdıkları üslupla birlikte Empresyonistler/ zlenimciler olarak da anılmaktadırlar (Ba kan, 1997: 62). Peyzaj, natürmort, portre ve nü çe itlemeleriyle birdenbire ortaya çıkan spontane fırça vuru larıyla ekillenen boya zevkinin geli mesi Türk resim sanatında önemli bir a ama olmu tur (Ersoy, 1998: 14).

1914 ku a ı sanatçılarının bir bölümü do ruca Sanayi-i Nefise ıkı lı, bir bölümü ise Deniz Harp Okulu'nu bitirdikten sonra, te men iken ordudan ayrılıp Sanayi-i Nefise Mektebi resim e itimi görenlerdir (Ruhi Arel, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar) (Tansu , 1991: 119).

İlk Cumhuriyet ku a ı ressamlarının sanatçı kimli i kazanmalarında, hem hoca, hem de öncü olarak önemli bir i leve sahip olan 1914 Ku a ı, Osmanlıdan Cumhuriyet Türkiye'sine geçi in ara dönemini olu turması bakımından, kendisinden öncekilerle kendisinden sonrakiler arasında, belirleyici bir özelli e sahiptir (Özsezgin, 1998: 17).

II.Me rutiyet'in ilanını hazırlayan siyasal, sosyal ve kültürel hareketlili in dorukta oldu u bir ortamda yeti en Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin genç üyeleri . Çallı ve arkada ları daha Avrupa'ya gitmeden Osman Hamdi dönemi veya Hoca Ali Rıza-Halil Pa a ekolünden çok farklı bir kültürel olu um içindedirler (Ba kan, 1997, 66). 20. yüzyıla girildi inde birçok konuda geri kaldı ının farkında olan Osmanlı mparatorlu u tüm kurumlarıyla de i im, atılım ve yeni bir yapılanma pe indedir (Gören, 2003: 365). 20. Yüzyılın ilk be on yılı çok hızlı politik, kültürel ve sosyal de i imlerin ya andı ı bir dönemdir (Ba kan, 1997: 66).

II. Me rutiyeti takip eden yıllar içerisinde sanatçılar resim bilgi ve görgülerini artırmak için Avrupa'ya gitmi lerdir. Büyük kısmı devlet tarafından gönderilen . Çallı, A.Lifij, N.Z. Güran ve N. smail gibi isimlerden olu an bu sanatçılar, Fernand Cormon, Jean-Paul Laurens ve Albert Laurens'in atölyelerinde çalı mı lardır. Bu atölyeler tam anlamıyla akademik çizgideydiler. Ancak Çallı ve arkada ları yurda döndüklerinde bu akademik e itimin tersine, izlenimci anlayı ta resimler yapmı lardır. izlenimcilik Avrupa da 1910'lu yılların ba ında yerini çoktan yeni akımlara bırakmı tır. Çallı ve arkadaş larının izlenimcili i seçmelerinin nedenlerinden biri de, kendilerinden önceki ku aktan ileri bir düzeyi ve anlayı ı temsil etmelerine ra men, onlardan aldıkları manzara gelene inin Fransız izlenimcilerinin de en çok çalı tıkları konu olmasıdır. leriki yıllarda Sanayi-i Nefise Mektebi ö rencilerinin ele tirilerinin temeli olan ve yeni grupların olu masına neden olan konu da bu olmu tur (Ba kan, 1997: 67).

1914 Ku a ı ressamların resimlerine toplumsal de i meler ve güncel gerçekler konu olarak yansiyordu. Portre, figür ve çıplak yeni konular olarak Türk resmine giriyordu. Dikkat çeken bir ba ka yenilikleri de de i ik teknik uygulamalarıydı. Tuvallerinde do anın küçük ayrıntılarına önem veriyorlar, biçimleri parlak, effaf, güne in pırıltılarını yansıtan renklerle boyuyorlardı. nce fırçalarla çalı an ilk ku a ın aksine, boya ları geni fırçalarla rahat darbe vuru larıyla tuvale sürülmü lerdir. Paletleri kara, koyu karı ımlardan temizlenmi tir (Berk ve Gezer, 1973: 24).

Bu sanatçılar, bir yandan stanbul'un renk ve ı ık zenginli i sunan peyzajını resmederken, bir yandan da stanbul ehrinin gittikçe Batılıla an ya am biçimi ve de i en panoramasını da tuvallerine yansıtmı lardır. Bu dönemle birlikte ortaya konan yenilikler, 1960'lardan itibaren ba layacak yeni e ilimlerin de habercisi niteli indedir (Ba kan, 1997, 68).

20. yüzyılın getirdi i sosyal ve kültürel yeniliklerin ortamında ortaya çıktı ı görülen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, sanatçıların tek tek ve birbirlerinden ba ımsız olarak çaba gösterdikleri bir ortamda, sanatçılara dayanı manın ötesinde, ortak olarak programlı hareket etme imkânı da sa lamı tır. Üstelik sanatçılar arası ili kilerin peki mesine imkân sa lamak dı ında, Türkiye'de henüz basın bile çok yeni bir kavram oldu u dönemde Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'yle sanatçılar arası ileti im, yayın yoluyla çe itlendirilmeye çalı ılmı tır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kuruldu unda Güzel Sanatlar Birli i adıyla geldi i bugüne kadar Türk Resim Sanatı için de önemli bir rol oynamı tır. Do rudan etkinliklerin yanı sıra gazete aracılı ı ile sanatçılar ve sanat ortamı hakkında yönlendirici de olmaya çalı mı tır. Cemiyetin sözcüsü görünümünde olan Sami Yetik ve Hüseyin Ha im, cemiyet gazetesinde yazdıkları yazılarla bir anlamda cemiyetin görü ve çe itli konulardaki de erlendirmelerini de temsil ediyorlardı.

Geçen zamanla birlikte geli en sanat ortamı içinde Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, çe itli sanat görü lerine sahip sanatçıları bir arada daha fazla tutamamı tır. Çallı ve arkadaş larının kendilerinden önceki erken dönem sanatçıları ile aralarındaki sanatsal anlayı farklılı ı, Çallı ve ku a ından sonra da de i ik bir ekilde ortaya çıkması ile Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

misyonunun da sonu olmu tur. Çallı ve ku a ının ba lattı ı yeni ve farklı sanat birli i olu turma fikri, ilk olarak, eref Akdik, Saim Özeren, Refik Epikman, Elif Naci, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin kurdu u Yeni Resim Cemiyeti'nde gerçeklik kazanmı tır (Ba kan, 1997: 70).

1923 yılında sanat ö renimlerini yeni bitiren bazı genç ressamilar bir araya gelerek sergiler açmak istemi ler, bu istekle Sultanahmet'te eski bir evin odasında Yeni Resim Cemiyetini kurmu lardır. Yeni Resim Cemiyeti'nin ömrü çok kısa olmu tur. Çünkü grubu olu turan sanatçılar, henüz kendi yollarını belirleyememi lerdir (Ersoy, 1998: 24).

Türk Resim Sanatı içinde ikinci sanatçı birli i olan Yeni Resim Cemiyeti de kendinden önceki Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden farklı bir çizgide olmamı tır.

Avrupa'daki sanat e itimini tamamlayarak 1928'de yurda dönen Refik Epikman, Cevat Dereli, eref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi ressamilar ile Muhittin Sebati, Ratip A ır Acudo u gibi heykeltıra ların 15 Nisan 1929 tarihinde kurdu u Müstakil Ressamlar ve Heykeltıra lar Birli i artık kurumla ma a amasını tamamlamı Türk resminin yerel döneminin bir sanatçı birli i olarak ortaya çıkmı tır (Ba kan, 1997: 74).

1920'li yılların sonlarından ba layarak geli en Müstakiller Hareketi, sayıları artmaya ba layan ve sanat anlayı ları resim yapmanın ötesine, modern dü ünçe sistemini kavrayıp uygulamaya yönelen sanatçıların sanatçı kimli ini toplumla payla masını hedef almı tır. Bu payla ımda özellikle de sanat ve sanatçı kavramının benimsenip yerle tirilmesi ve bu kavramların önemlerinin belirlenmesi utkusu için sistemli çalı malara giri ilmi tir. İlk adımları Paris'te ba layan bu öncü hareket, sanatçılar ülkeye döndükten sonra da sürmü tür (Giray, 2004: 26).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıra lar Birli i üyelerini bir araya getiren, onların üslupsal birlikleri de ildir. Tam aksine her biri faklı e ilimler gösteren, ço u zaman birbirine ters bile dü ebilen sanatçılardır. Ürettikleri yapıtlar, portre,

peyzaj ve natürmort olarak çeşitlenirken, uyguladıkları teknikler ve üsluplarla da birbirinden farklılık göstermektedir (Ersoy, 1998: 25).

Çağdaş anlamda Türk Resim Sanatına ilk grup anlayışını getiren Müstakiller Hareketi, Türk Resim Sanatına, Avrupa sanatının hızlı gelişen evrelerinin yeni ve birbirinden ayrı yorum ve tekniklere yönelen sanat anlayışını getirmiştir. Birlik üyeleri ortak etkinlikleri amaçlamışlardır. Bu amacı kısmen yakalayarak sergilerini sürdüren birlik üyeleri, Türk sanatında aynı anlayışla birlikte çalışmaları ve bu anlayış çerçevesini çizdiği bir üslupta etkinlik gösteren grup kavramının ortaya çıkma sürecini de başlatmışlardır (Bakan, 1997: 74). On beş kadar ressam ve heykeltıraşı bir araya getiren bu yeni sanat kurumu ilk sergisini, Ankara Etnografya Müzesinde açmıştır. İkinci sergi İstanbul'da Çağdaş Türk Ocağı'nda açılmıştır (Berk ve Özsezgin, 1983: 45).

Sergi açılışında milletvekilleri ve elçiler hazır bulunmuştur. Hale Asaf, İsmet Paşa, Kâmil Akdik, Ahmet Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Cevat Hamid Dereli, Ali Münip Karsan, Refik Fazıl Epikman, Nurullah Cemal ve Sabiha Bengüta yapıtlarıyla yeni Türk resminin örneklerini tanıtmışlardır. Türk ressamları tarafından o güne kadar hiç ele alınmamış konularda resimler üreten ve yepyeni teknikler, anlayışlar sergileyen genç sanatçıların eserleri kuşkusuz hayranlık yaratmıştır (Giray,2004: 17).

Cumhuriyet'e girerken, sanatçıların ilgi duydukları konular, daha önceki dönemlerin asker ressamlarında da yaygın biçimde ele alınmış olan manzara, ölüler (natürmort) ve figürdür. Manzara (peyzaj), Türk resminin demirbaş teması olarak etkinliğini uzun süre korumuştur, özellikle İstanbul'da yaşadığı bu tür resme büyük kaynak oluşturan renkli ve ışıklı görüntüsü, Cumhuriyet döneminin resmi içinde de varlığını sürdürmüştür. Resim sanatımızda manzaraya bu denli yakınlık konunun popüler olması ile de yakından ilgilidir. İstanbul'dan esinlenmek, özellikle 1914 Kuşluk sanatçıları açısından ihmal edilemez bir eylemdir. Kasımpaşa'dan Hilmi'den Eyüplü Cemal'e, Halil Paşa'dan Hoca Ali Rıza'ya, Hikmet Onat'tan Nazmi Ziya'ya uzanan bir çizgi üzerinde, İstanbul'u semt semt yansıtan manzara resimleri, bu gözlemlerin ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır.



Ölüdo a ise, manzaranın insan eliyle düzenlenmi cansız bir görüntüsü olarak, dı mekandan iç mekana yönelen sanatçının ilgi alanı içinde ba kö eyi tutar. Figüre gelince, daha çok portre ba lamında, sanatçıların kendilerinin ya da yakın çevrelerinde bulunanların çehrelerini konu alan, o nedenle de kendi kapsamında bir i levsell i sık sık gündeme getirmi olan bu tür, modele dayalı sanat e itiminin yaygınla masıyla ve model kar ısında çalı ma olanaklarının okullarda ya da atölyelerde geni lemesiyle varlı ını kabul ettirmi tir (Özsezgin, 1998, 21).

Türk resminde 1914 ku a ının ardından 1950'lere kadar, birbirini izleyen ve birbirinin deneyleri temelinde yeni sanatçı birliklerinin kuruldu u görülmektedir. Özellikle Müstakiller ve takip eden grupların her biri kendilerinden öncekilere ters dü en yeni bir biçim anlayı ı çerçevesinde bir araya geli i de il, bir öncekine u ya da bu ekilde kar ı çıkarak sesini duyurmayı amaçlayan ortaklıkları temsil etmektedir. Bu nedenle, özellikle Müstakiller ve sonraki birlikler kendilerinden bir önceki birli i a ır ekillerde ele tirmi lerdir. Bu tartışmaların Türk Resim gelene ine önemli bir dinamik olarak ele tiri boyutunu kazandırdı ı da bir gerçektir (Ba kan, 1997: 77).

### **2.3. CUMHUR YET DÖNEM TÜRK RES M SANATI**

#### **2.3.1. Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatına Genel Bir Bakı**

"Müstakil Ressamlar ve Heykeltıra lar Birli i" adı altında birle en sanatçılar, 1929-1942 yılları arasında Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk ressam birli ini olu turarak Türk resim sanatının yurt içinde tanıtılması, yaygınla tırılması, geli tirip özgünle tirilmesi amaçlamı lardır (Giray, 2004: 27). Batı resmi içerisindeki e ilimleri uygulamaya ve yaygınla tırmaya çalı mı lardır (Dal, 1983: 3).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltra lar Birli inin çabası birkaç yıl sürdükten sonra durmu tur. Bununla beraber, 1929 döneminin bu önemli toplulu u, sanatçıların da ılması ve D Grubunun kurulmasına kar ın, modern resmin temelini memleketimizde atmı tır. Da ılan sadece Birlikti, sanatçılar asıl

kimliklerini, ki iliklerini gelecek yıllarda bulmu lardır (Berk ve Özsezgin, 1983: 52).

Müstakillerin kapanmasıyla 1942'de kurulan Türk Ressamlar ve Heykeltıra lar Cemiyeti de kurulu undaki amaç yönünden daha öncekilerle benze mektedir. Amaç sanatçıları bir araya toplamak, aralarında dayanı ma sa lamak, halka güzel sanatları sevdirmek, yurt içinde sanat i lerini organize ederek sanatçılara çalı ma olanakları hazırlamak biçiminde özetlenebilir. Mahmut Cuda, 1950'de Ressamlar Derne ini, Güzel Sanatlar Federasyonunu gerçekle tirmekle daha kapsamlı bir etkinli e giri mi ve Anadolu kentlerinde sergiler düzenlemekle, 1950'lere özgü bir dönemin kapılarını açmı tır (Özsezgin, 1998: 38).

Ça da Türk resim sanatı tarihinde Müstakiller'den sonra 1933 yılında aralarında bir kısım Müstakiller'inde bulundu u sanatçılar grubu, D Grubu'nu kurmu lardır. Birli in D Grubu adını almasının nedeni, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise Birli i ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıra lar Birli i'nden sonra kurulan 4. birlik olması ve alfabenin 4. harfi olan D harfini isim olarak seçmesidir (Tansu , 1991, 179). Türk resim ve heykel sanatının toplulu u olan D Grubu, kübizmin ve soyut sanatın genel kabul görmesine e ilimli sanatçılardan olu mu tur. Zeki Faik zer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Mürido lu gibi sanatçılardan meydana gelen topluluk Müstakiller Hareketine alternatif bir grupla madır. D Grubu, daha sonraki yıllarda bir üslup birli i ekinde olmasa da yeni yeni katılan sanatçıların etkinliklerini bir araya getirmesi bakımından olumlu etkilerini sürdürmü tür (Ba kan, 1991: 2). Bu grubu olu turan sanatçılar daha çok Çallı Ku a ı ö rencileri olan ressamlardır ve Paris'te bazı ressamların atölyelerinde çalı mı lardır (Dal, 1984: 3)

D Grubu, Türkiye'de yerellik ve yabancılık, yenilik ve eskilik, toplumsallık ve bireysellik, Avrupalı olmak - Türk olmak gibi kar it görü lerin kıyasıya tartı ıldı ı bir ortam içinde belirmi tir. Sanatın entelektüel bir u ra oldu u görü ünden yola çıkan grup üyeleri, salt bu görü çevresinde birle iyor ama e ilim ve anlayı yönünden farklı görü leri temsil ediyorlardı. Yöresellikten avangardçı görü lere kadar, her tür e ilimi kendi yapısı içinde ho görü ile

ba da tıran grup, türde li i geli ime engel olarak görmektedir (Özsezgin, 1998: 68).

Cihangir'deki Yavuz Apartmanında toplanıp yeni bir sanat eylemine geçmeyi kararla tıran altı gence göre, memleketteki resim ve heykel anlayı ı, en azından, elli yıllık bir gecikme gösteriyordu. Gecikme, 19. yüzyıl ortası ya lı boya ressamlarıyla ba lamı , Sanayi-i Nefise Mektebi'nin uyguladı ı e itim ve Ahmet Ali Pa a, Hüseyin Zekai Pa a, Süleyman Seyyit'le sürmü , son olarak Çallı brahim ve arkada larının akademik Empresyonizmiyle sonuçlanmı tır. Bu son ressamlar, modern sanatımızın hazırlayıcıları olmakla beraber, dünya resim akımlarına ilgi göstermemi lerdir (Berk ve Özsezgin, 1983: 54). D Grubu ve Müstakiller ku a ının dı a vurumcu soyut ve soyutlama çalı malarının yapıtları en erken 1958'lerde gerçekle mi tir. Oysa Türk resminde, bu tarihten önce yapılmı soyut ve ekspresif çalı malar mevcuttur (Turani, 1982: 32).

20. yüzyılın ba ından beri Avrupa, plastik sanatlar alanına yeni görü ve duyu lar, yeni teknikler getiren de i ik e ilimlerin canlı sahnesi olmu tur. Soyut sanat yüzyılımızın ba ında Avrupa, Rusya ve Almanya'da do mu , Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Abstre görü lerin çe idi dünyaya yayılmı tır. Türk resminin 19. yüzyıl ortalarında 1928-30'lara kadar bütün bu akımlara yabancı kalı ı bir bakıma normaldir. Ülkemiz, Batı alanındaki sanat verim ve düzeyinden çok uzaktır. Toplum hazırlıksız, sanat kültüründen yoksundur. Batı'da yüzyılların ürünü, sonucu olan e ilimlerin birden benimsenmesi, halka empoze edilmesi yersiz bir çaba olacaktır. D Grubunu kuran altı genç sanatçı bu dü üncelerde birle mi lerdir (Berk ve Özsezgin, 1983: 54).

D Grubunun reddetti i klasisizm de il, akademizm, körü körüne tabiat taklitçili i, kopyacılı ıydı. Türk resim sanatında modern dönemin ba langıcı sayılan ilk sergilerini Mimoza apka Ma azasında açan altı genç ressam Klasisizmi öyle benimsiyorlardı ki, sergi bir sanat manifestosu niteli indedir. Narmanlı Yurdu'ndaki dükkanda açılan bir sergiden sonra grup, yava yava katılan yeni elemanlarla geni leyerek sanat gösterilerini sıkla tırmı , birkaç yıl içinde toplumda ilgi uyandırmaya ba lamı tır. Zaman içinde stanbul'un çe itli mekânlarında resim sergileri açmı lardır. Onuncu sergilerini Güzel Sanatlar Akademisinde düzenlemi lerdir. Bu sergiye katılan sanatçılar: Arif Kaptan, Bedri

Rahmi Eyübo lu, Cemal Tollu, Eren Eyübo lu, E ref Üren, Fahrünnisa Zeyid, Hakkı Anlı Elif Naci, Nurullah Berk, Nusret Suman, Salih Urallı, Sabri Berkel, Zeki Faik zer, Zühtü Mürido lu. Kurulu unda altı ki i olan grup, on yıl sonra on dört sanatçıyla kalabalık bir topluluk olmu tur (Berk ve Özsezgin, 1983: 55).

D Grubu, devletin 1930'larda güçlenen halkçılık ve ulusçuluk programı do rultusunda kültür sanat olaylarına ulusal ve yeni bir yön verilmek istendi i süreç yer almı tır (Yaman, 2002: 8). 1933 den 1947'ye kadar 15 grup sergisi düzenleyen D Grubu sanatçılarının yapıtları arasında bir üslup birli inden söz edilemez (Ersoy, 1998: 27).

1934 yılında D Grubu'na Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyübo lu'nun katılmasıyla, sanatçıların yerel motif ve temalara ilgi göstermi lerdir. Kübist denebilecek e ilimlerle Anadolu köylerindeki geometrik nakı soyutlaması arasında belli bir ba kurmaya çalı tıkları dikkati çekmektedir (Tansu , 1991: 181).

D Grubunun resimsel olarak yapıtları o günün ko ullarında ba langıçta geni halk kitleleri tarafından anla ılamamı garip bulunarak yerilmi ve be enilmemi tir. Bu yapıtları Yava yava üniversite gençli i ve aydın kesim benimsemeye ba lamı tır. Bunda da D Grubunu olu turan sanatçılarını önemli katkısı olmu tur (Ersoy, 1998: 27).

Grup sanatçıları 1947 sergisinden sonra da ılmı lardır. Bu da ılma herhangi bir anla mazlıktan dolayı olmamı tır. On be yıllık yo un bir faaliyet döneminden sonra sanatçıların kendi ba larına çalı arak belirmi ki iliklerini bir toplumun deste inden uzak geli tirmek istemi lerdir (Berk ve Özsezgin, 1983: 57). D Gurubu sanatçıları, yurt içi ve yurt dı ı sergileriyle 1950'lere kadar önemli bir varlık göstermi lerdir (Tansu , 1991: 179). D Grubunun modern sanatımızın do masındaki rolü büyük olmu tur.1933'ten bugünlere Türk resminin soyut gösterilerdeki ba arıları, Do u ile Batı'yı ba da tırarak ilginç sonuçlara varması D Grubuyla açılan kapının kavu turdu u özgürlükler sayılabilir (Berk ve Özsezgin, 1983: 57). 1953-1951 yılları arasında etkili olmu olan D Grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıra lar Birli i ile Cumhuriyetin genç sanatçı ku a ını temsil etmi , dönemin görsel sanatlarında etkili bir rol oynamı tır (Yaman, 2004: 7).

1928'de Namık Smal müdürlü ünde Sanayi-i Nefise Mekteb-i'ni lise ihtisas seviyesine getirmi , 1937'de Burhan Toprak da müdürlü ünde bu Akademiyi daha da geli tirerek orta ve yüksek devreli bir sanat e itimi kurumu haline getirmi tir. Akademi e itim kadrosu geni letilmi , Avrupa'dan ça rılan ünlü sanat adamları bölümlerin ba ına geçirilmi tir. Böylece mimari bölümünde Forhölzer, resim bölümünde Leopold Levy, heykel bölümünde Rudolf Belling, süsleme bölümünde de Louis Süe gibi Avrupa'da tanınmı uzmanlar göreve ba latılmı tır. Levy Fransa'da, özellikle 1928-30 yıllarına kadar epey tanınmı bir ressamdır. Levy epey açık bir görü e, ça a uygun bir i çili e sahip olmakla beraber, modern resmin ço u e ilimlerini kabul etmemi , gelip geçici modalar olduklarını dü ünmü tür (Berk ve Özsezgin, 1983: 71).

Fransız hocanın uyguladı ı e itim metodu birkaç yıl içinde meyvelerini vermi ti. D Grubunun Türk resmine hiç katkıda bulunmadı ını, yalnızca Batının e ilim ve tekniklerini aktardı ı ve toplum sorunlarına yabancı kaldı ını ileri süren Levy atölyesinde çalı an bir grup genç sanatçı 1940'larda Yeniler Grubu adıyla yeni bir grup kurmu lardır. Bunların arasında adı geçenler; Nuri yem, Turgut Atalay, Ferruh Ba a a, Mümtaz Yener, Ha met Akal, Agop Arad ve Avni Arba gibi gençlerdir. Leopold Levy atölyesinde yeti memi olmakla beraber, D Grubu kurucularından Abidin Dino da Yenilere ve sergilerine katılmı tır (Berk ve Özsezgin, 1983: 72).

D Grubu ressamlarının Batı üsluplarının arkasından giden anlayı larına kar ı bir tepki olarak 1940'lı yıllarda bazı sanatçılar da yöresel ve yerel bir sanat akımı yaratmaya çalı mı lardır (Ersoy, 1998: 28). D Grubu sanatçıları özellikle grub da ıldıktan sonraki çalı malarında Türk resminde ulusal ve özgün olana ula mayı amaçlamı lardır (Dal, 1983: 7).

Bireysel çıkı ların tercihi, bireysel farklılı ın vurgulanması, genellikle ortak bir e ilimdir. Türk sanatçılarının büyük bir bölümü, belli bir iddia ile resim yapmı lar ve bunu, bütün ya amları boyunca korumu lardır. Zaman içinde de i meye yönelmek, Türk ressamları için genellikle söz konusu olmamı tır. Gerek 1928'deki Müstakiller, gerekse 1933'teki D Grubu sanatçıları, belirli bir estetik çevresinde birle meye gerek duymamı lardır (Özsezgin, 1998: 62).

Yeniler Grubu, sanat görü ü bakımından, belirli bir çizgide toplanmışlardır. Onlara göre sanat özellikle de resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, ya antısını yansıtmalı, halkın günlük çalı malarının oldu u kadar sevinç ve dertlerini de anlatmalıdır. Yeniler, ilk sergilerini, 28 Mart 1940 yılında, Gazeteciler Cemiyetinin Beyo lu'ndaki lokalinde açmışlardır. Serginin toplu bir konusu vardı: Liman. Liman görünüşleri, liman ya antısı, stanbul limanı ile ilgili de i ik sahneler. Bu sergideki resimler, modern resim esteti inden uzak, gerçekçi bir anlayı ın izlerini gösteriyordu (Berk ve Özsezgin, 1983: 73). stanbul'un dayanılmaz güzelliklerini iirsel bir dille resimleyen, bu manzaralar üzerinde ı ık gölge oyunlarını, ya da resmi geometrik doku olarak parçalayan biçimsel arayı ları yansıtmaya yönelmek yerine, dü ünsel temele dayalı sanatsal arayı lar ilk kez ortaya çıkmaktadır (Giray, 2001: 52). Yeniler 'in açmış oldu u sergi, ba ta Hilmi Ziya Ülken olmak üzere yazarlar ve dü ünürler çevresinden önemli bir destek görmü tür (Özsezgin, 1998: 48).

Liman Sergisi yeni bir sosyal içerik getirmiş ve halkın çehresini yansıtan bir ayna olma i leviyle ortaya çıkmıştır.23 Mart 1942'de yine aynı yerde düzenlenen ikinci grup sergisinde, sanatçıların ele aldıkları konular farklıdır; ama kadın konusu a ır basmaktadır. Sonraki yıllarda üyelerinin çe itli nedenlerle birer-iki er ayrılmaları, grup etkinli inin 1952'deki son sergiden sonra yavaş yavaş da ıldı ını göstermektedir. Üyelerin bir bölümü, ba ka gruplardan sanatçıların da aralarında yer aldı ı Türk Ressamlar ve Heykeltıra lar Cemiyeti'ne katılarak, Yeniler 'in da ılan etkilerini, bu cemiyet içinde sürdürmüşlerdir (Özsezgin, 1998: 48)

Yeniler Grubu çok geçmeden da ılınca bu sanatçılar daha sonraki yıllarda grubun kurulu u sırasında belirledikleri hareket noktalarından çok farklı e ilimlere yönelmişlerdir (Ba kan, 1991: 2). Ça ın genel e ilim ve anlayı ları onları belli konulardan, temalardan uzakla tırmı , daha özgür, daha modern çalı malara götürmüş tür (Berk ve Özsezgin, 1983: 73). Yeniler hareketinden sonra 1946 yılı mayısında Bedri Rahmi Eyübo lu'nun on ö rencisi On'lar Grubu'nu kurmuş ve bu grup da daha öncekiler gibi Türk resmine yeni bir tat ve renk getirmiş tir (Ba kan, 1991: 2).

1930'lu yıllar, Türkiye'de Halkevlerinin kültürel yapısı çevresinde devletçe giri ilen etkinliklerin olumlu sonuçlar vermeye ba ladı ı bir dönemdir. Kökeni 1910'larda Türk Ocakları'nın kurulu una kadar dayanan Halkevleri, ça da kültürü Anadolu'nun uzak kö elerine yaymayı amaçlayan kültür kurumları olarak bünyesinde barındırdı ı sanat kollarıyla, amatör sanat meraklıları için alt düzeyde kursların verildi i ve böylece sanata ilgi alanının geni letildi i mekanlar olma görevini de üstlenmi tir (Özsezgin, 1998: 35).

Cumhuriyetin sanat politikalarından biri, Türk halk kültürünün, ça da sanatsal biçimleriyle yeniden anlatımı yoluyla modernize edilmesi idi. Halkevleri, bu dönemde, Anadolu kültürü ara tırmalarının yapıldı ı merkezler olarak i lev görmü tür (Papila, 2012: 154). Türkiye'de gerek yerle ik köylü, gerek göçer tipte toplulukların folklor sanatlarına kar ı Türk aydınları arasında büyük bir ilgi olu mu tur. Cumhuriyet'in erken dönemlerinde birer kültür oca ı olarak etkinlik gösteren Halkevleri, özellikle Anadolu halk sanat ve kültürü ara tırmalarında ba arı göstermi tir. Köy el i leri ve nakı ları, dinsel kökenli halk musikisi alanında kompozitörler, mimar ve ressamlar bu kayna a, özellikle 1960'lara kadar yo un bir e ilim duymu lardır. Cumhuriyet devrinde kent ve köy arasındaki tezatların artması oranında, kentli ressamlar, Cumhuriyet devletinin sanat ve kültür politikasının önemli bir yanını benimseyerek köy teması üzerinde çok durmu lardır (Tansu , 1991: 174).

Cumhuriyet ile birlikte geli en olaylar, özellikle de yurt gezileri, Anadolu'nun, yöreselli in Türk resminde ba lıca konulardan biri olmasına neden olmu tur. Bu anlamda 1940'lar gerçek anlamda yöreselli in ana yöneli oldu u bir dönemdir. Daha öncesinde özellikle de 1930'larda yurt gerçeklerinden, Kurtulu Sava ı'ndan yola çıkılarak yapılan eserler gerçekçili in ve yöreselli in ilk örnekleri olsa da önceden belirtildi i gibi yurt gezileri bir de i im yaratarak yöreselli in Türk resminde ba lıca tema olarak yer almasını sa lamı tır (Aydo an, 2008: 314).

Halkevlerinin kurulması ve her kente bir halkevinin açılması, sanat ve kültürün yaygınla tırılmasına yardımcı olmu tur. Okuma yazma seferberli i ve yeti kinlerin e itimini sa layan etkinliklerinin arasına resim sergileri, konserler ve sahne gösterimleri de katılmı tır. Ö renimin, kültürün ve sanatın yurda

yayıllmasında Halkevleri önemli hizmetler görmü tür. Halkevleri resim kolları yurdun bütün bölgelerinde ve kentlerinde resim sergileri düzenlerken müzik kolları konserler düzenlemi , tiyatro kolları da oyunlar sahnelemi tir. Türkiye Cumhuriyetinin geli ip kalkınmasının temellerinin bilim, kültür ve sanatla sa lanaca ina duyulan inanç, genç neslin ö renimine büyük önem verilmesine neden olmu tur (Giray, 2004: 17). Halkevlerine ba lı Güzel Sanatlar Kolu'nun kurulma amacı, güzel sanatlara halkın ilgi ve yakınlı ını artırmak, güzel sanatların, stanbul ve Ankara dı ında yurt ölçe ine yayılıllmasını sa lamaktır (Özsezgin, 1998: 35).

Ankara'da 1932'de kurulan ve ilk elemanlarını Malik Aksel, Refik Epikman, Zeki Faik zer gibi hocaların olu turdu u Gazi E itim Enstitüsü'ne ba lı Resim- Bölümü, ba langıçta Anadolu'daki orta ö retim kurumlarına resim ö retmeni yeti tirmek amacı ta ımı tır. Zaman içinde bir sanatçı kadrola masının yarattı ı ola an geli melerle Ankara'da sanatçı ku aklarının olu masında etkin bir görev de üstlenmi tir (Özsezgin, 1998: 41).

Resim e itimi yönünden umut ba lanan bir okul, Ankara 'da açılan Gazi E itim Enstitüsü'nün resim bölümüdür. Gazi E itim Enstitüsü ve daha sonraları liselere ö retmen yeti tirmek amacı ile kurulan di er e itim enstitülerindeki resim bölümleri, gerek hoca, gerek ö renci kapasitesi yönünden hiçbir zaman Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne ula amamı , ancak bu enstitülerden yeti en resim ö retmenleri, Anadolu'da resim sorununa kar ı ilgi uyandırabilmi lerdir (Tansu , 1991: 170).

Atatürk, 1936 yılında yaptı ı bir konu masında güzel sanatlarda ba arılı olamayan ulusların uygarlık alanında yüksek insanlık sıfatı ile tanımlanmasının olanaksız oldu unu belirtmi , 1923'ten itibaren önemli merkezlere kitaplıklar, konservatuarlar, müzeler, güzel sanat sergileri kurmaktan söz etmi , "Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopuktur." diyerek ça da la manın vazgeçilmez bir ö esi olan sanatın toplum için önemini her fırsatta vurgulamı tır (Ersoy, 1998: 21).

stanbul'da 1937'de Atatürk'ün buyru uyla Resim-Heykel Müzesi açılmı tır. stanbul Resim-Heykel Müzesi'nin kurulmasıyla sonuçlanacak ilk giri imler ise, bir yıl öncesinde ba lamı tır. Güzel Sanatlar Akademisi



salonlarında 50 Yılın Türk Resim Sanatı sergisi düzenlenmiştir. Dönemin aydınları, bir resim müzesini besleyecek kadar sanatkar ve eserimizin olduğu ortaya koyan bu olayı desteklemiştir. Bu serginin yönlendirici etkisiyle Resim-Heykel Müzesinin çatısı kurulmuştur. İstanbul'da Resim-Heykel Müzesi'nin kuruluşundan, oldukça uzun bir zaman sonra, bu müzenin koleksiyonlarından aktarılan yapıtların yanı sıra, Ankara'daki resmi kurum ve kuruluşlardaki tabloların taranması sonucunda belirlenen yapıtlarla, Ankara'da da bir müze kurulmuştur (Özsezgin, 1998: 33).

Resim sanatının Anadolu gerçeklerine, doğasına ve insanına açılmasında, tek parti hükümetinin öngördüğü halkçılık ilkesi doğrultusunda, 1939-1944 yılları arasında uygulanan yurt gezileri programının önemli katkısı olmuştur. CHP'nin 27 Temmuz 1938 toplantısında alınan kararla, yurt içinde sanat seyahatleri düzenlenmiş ve gruplar halinde Anadolu illerine sanatçılar gönderilmiştir, yurt güzelliklerini yeniden tespit etme olanakları bulmuşlardır. Ressamların memleket meseleleri üzerine çalışmalarını kolaylaştıran bu programa katılan sanatçıların seçimini Güzel Sanatlar Akademisi yapmıştır. Ressamların yol masrafları ve giderleri parti tarafından karşılanmıştır. Gezi sonunda ortaya konulan yapıtlar, seçici bir kurulun incelemesine sunulmuştur.

Devlet tarafından sanatçılara sunulan bu olanaklar, her şeyden önce İstanbul doğasına ve yaşamına koşullanmış görünen resimdeki konu ufğunun genişlemesine fırsat vermiş, doğa olarak sadece yaşamı çevreyi tanıyan sanatçılara, bu çevre dışına taşınma olanakları sağlamıştır. Gezi sonucu tuvalere yansıyan görüntüler toplu halde sergilenmiştir. İlk yurt gezisine gönderilen ressamın eserlerinden oluşan sergi, 1. Devlet Resim ve Heykel Sergisi ile aynı gün 23 Mart 1939 tarihinde "Birinci Resim Müsabakası Sergisi" adıyla Ankara Halkevi'nde açılmıştır. Serginin adında "müsabaka" kelimesi geçmesine rağmen, sanatçılar arasında bir derecelendirme yapılmamıştır. Sergide on ressamın yüz bir yapıtı yer almıştır. Sergideki resimlerin 43 tanesi Cumhuriyet Halk Partisi, 25 tanesi ise Kültür Bakanlığı tarafından satın alınmıştır (Bayer, 2009: 190). Bu sergileri üçüncü, ardından dördüncü yurt gezisi sergileri izlemiştir. Dördüncü yurt gezisinin sonuçlarını içeren sergi, devlet sergisinden ayrılmış ve 1942'de bağımsız bir sergi halinde düzenlenmiştir. 1942'ye kadar planlanan bu gezilerin toplu sonuçlarını bir arada sunan kapsamlı bir sergi,

Ankara Halkevi salonlarında, 40 ressamın 393 yapıtından olu an bir gösteriye dönü türülmü tür. Artık bu resimlerden memleket resimleri diye söz edilm i ve sanat-kültür çevrelerinin dikkatleri, yeniden bu olay üzerinde toplanmı tır. On dört ressamdan seçilen 166 resimle düzenlenen, 5. Yurt Gezileri sergisini, 1943'te Anadolu kentlerine gönderilen ressamların yapıtlarıyla, daha önceki sanatçıların eserlerinden seçilenlerle bir araya getirilerek sunulan son sergi izlemi tir. Bu sergi, aynı zamanda uygulanan gezi programının genel bir de erlendirmesidir (Özsezgin, 1998: 43-45). Bu zengin koleksiyonu meydana getirme konusunda önemli bir sanat hareketine giri en Cumhuriyet Halk Partisi, resamlara yepyeni bir ç ı ır açmı ve uygulamayla yurdun en uzak kö elerindeki güzellikleri, renkleri, tarihi eseleri halka sunma fırsatı vermi tir (Aksel, 2011: 191).

Türk resim sanatının ünlü isimleri gezilerinde ba arılı yapıtlar meydana getirmi lerdir. Türkiye'nin 63 iline 58 ressam gönderilm i ve sonuçta da 675 tuvalden olu an bir koleksiyon elde edilm i tir. Bu gezilerde peki en bir e ilimse, bol bol gözlemlenen köylü nakı larının biçimsel öğeler olarak resim üslubu içerisine girmesidir. Zengin folklorik de erlere sahip olan Anadolu yörelerinin, sanatçıları bu açıdan etkilenmesi çok do aldır (Tansu , 1991: 216). Bu konuda en ba arılı sanatçılardan biri olan Bedri Rahmi Eyübo lu'nu belirtmek gerekir. Bedri Rahmi Köy nakı ve kilim desenlerini kendi resimsel üslubu içine duyarlıkla yerle tirmeyi bilen bir sanatçıdır (Ersoy, 1998: 23).

1940'larla birlikte Türk resminde "Mavi Grup" adıyla yeni bir topluluk ortaya çıkmı tır. Üyeleri Adnan Çoker, Sarkis, Tülay Turan, Devrim Erbil, ve Altan Gürman'dır. stanbul merkezli bir sanatsal yo unla maya paralel olarak aynı yıllarda Ankara'da Turgut Zaim, E ref Üren, Refik Epikman, Cemal Bingöl, Abidin Eldero lu, Cemal Tollu, Malik Aksel ve Nurullah Berk gibi sanatçıların 15-20 yıl önce temelini attı ı, stanbul'a alternatif olmayan ancak yine de stanbul'dan farklı bir havada sanat ortamı olu mu tur (Ba kan, 1991: 2).

1959'da brahim Balaban'ın çevresinde toplanan bir ba ka sanatçı grubu, Yeni Dal adı altında, Yeniler'in toplumsalçı anlayı nın ikinci evresini olu turmu lardır. Ankaralı ressamların "Siyah Kalem Grubuyla", Akademi'de Bedri Rahmi Eyübo lu atölyesinden yeti en bir grup sanatçının kurdu u "10'lar

Grubu”, Türkiye’de 1970’li yıllara do ru iyice seyrekle en son grupla ma e ilimleri arasındadır (Özsezgin, 1998: 48).

Sanat alanında 1950’lerde ba lamı olan kıpırdanmalar, 1930’larda zlenimcilik ve Kübizm gibi iki temel akım çevresinde geli en e ilimlere alternatif olu turacak ba ımsız arayı lara dönü mü tür. Devletin düzenledi i sergilerle etkinli ini duyuran sanat ortamı, 1950’lere do ru özel galericilik u ra ının görülmeye ba laması, sanat dalları arasındaki ileti imin yo unla ması ve Türkiye’deki toplumsal-siyasal de i im periyodlarına paralel yeni anlatım biçimlerinin konu ulup tartı lması ve uygulanmasıyla Türk resminde bir çiçeklenme dönemi ba lamı tır (Özsezgin, 1998: 51). Türk resim sanatında, 1955-60’lardan bu yana yenilenen süreç içerisinde, yeni bir figüratif etkinlik arayı na giri lmi tir. Bu arayı ta de i en ve kesinlikle ça da kentle me olgularına yönelik bulunan sosyo-ekonomik geli meler rol oynamı tır. Yeni ku aklar kübist akımların temsilcilerine ba kaldırdıkları gibi, figürsüz soyut resmi de kar ılarına almı lardır (Tansu , 1983: 198).

1950 sonrası sosyal, siyasal ve ekonomik alanlardaki yeni olu umlar sanat alanlarını da etkilemi , yeni bir açılım ve çok yönlülük getirmi tir. çi-köylü sınıfına politik açıdan verilen önem, bu kesimin ya amını ve do asını sanata ta ıyarak, açık, anla ılır, figüratif bir resim üslubunun benimsenmesi sonucunu getirmi tir. Anadolu insanı sanatın temel konusu olmu tur. Artık grup etkinliklerine de gerek kalmamı , geli en sosyal de i ime ko ut olarak çok yönlü bir anlayı içinde bireysel etkinlikler önem kazanmaya ba lamı tır (Ersoy, 1998: 30).

Mahmut Cuda 1950’de Ressamlar Derne i’ni, Güzel Sanatlar Federasyonu’nu gerçekle tirmekle daha kapsamlı bir etkinli e giri mi ve Anadolu kentlerinde sergiler düzenlemekle, 1950’lere özgü bir dönemin kapıları açılmı tır. 1957 yılında stanbul’da Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu bünyesinde Tekstil ve grafik sanatlar, seramik, iç mimarlık ve dekoratif resim bölümleri açılmı tır. Açılan bu bölümler yaratıcı sanat elemanları yeti tirmeyi amaçlamı tır (Özsezgin, 1998: 38-41). Bu okulda iyi donanımlı bir gravür atölyesinin açılması genç sanatçıların gravür tekniklerine yönelmesini sa lamı tır (Aslıer, 1973: 48).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Batı'daki endüstriyel yaşamın yarattığı toplumsal psikolojinin etkilediği kimi sanatçılar, nesne görüntüsünün soyutlandığı figürden uzak yeni bir resim anlayışı ortaya koymuşlardır. Bu yeni anlatımda, soyut dı avurumculuk, soyut ve geometrici op-art (optik sanat) anlayışları önem kazanmıştır (Turani, 1980: 86).

1950 sonrası sanatçıların kişisel ve ilimlerine göre farklı yönler araştırdıkları bir dönemdir. 1940'lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile, 1950'li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır (Tansu, 1991: 245).

Türk resmi, Paris'in soyut ve ilimler peşinde koşan ressamlarına ayak uydurmaya başladığında, Türkiye çok partili rejime geçiş sancılarını çekmektedir. 1950 yıllarında, çok partili dönemle birlikte, kültür politikasında da önemli değişimler yaşanmıştır. Sanat alanında iki önemli görüş ortaya çıkmıştır. Birincisi, milli karakteri koruyan, geleneksel el sanatlarının esinlerini taşıyan bir sanat anlayışına yönelmektir. İkinci görüş, çağdaş uygarlıkların sanat eserlerinin paralelinde bir anlayışa ulaşma için çaba harcamasıdır. Bu ikinci grup, Batı sanatının soyut ve ilimlerini esin kaynakları arasına alacak ve o günlerin gündemine, non-figüratif (figürsüz) sanat olarak giren bir anlayış yaygınlık kazanacaktır (Giray, 2001: 98). Türkler'in dekoratif sanatlara olan saf sevgisi, eskiden camilerdeki ve halılardaki bezeme (süsleme) sanatında ortaya çıkmaktadır (Berk, 1964: 16). İkinci görüş, çağdaş uygarlıkların sanat eserlerinin paralelinde bir anlayışa ulaşma için çaba harcamasıdır. Bu ikinci grup, Batı sanatının soyut ve ilimlerini esin kaynakları arasına alması ve o günlerin gündemine, non-figüratif sanat olarak giren bir anlayış yaygınlık kazanmıştır (Giray, 2001: 98).

Ülkenin sanat yaşamında çok yönlü ve özgürlükçü bir anlayış egemen olmaya başlamıştır. 1940'larda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile 1950'li yıllarda soyut sanata yönelmişlerdir (Ersoy, 1998: 33). Bu arada 1950'lerde yeni bir dönemin başlangıcında ele alınan soyut resim çalışmalarında, eski nakışlarla ilişkisi kurularak izleyiciye sunulmuştur. Bunun dışında gerçekte en soyut akademik resim çabalarıysa eski ematik üslup programında geçerli olan bir mantığın dışına çıkamadan yapay bir içerikle

yetinmek zorunda kalmı tır (Tansu , 1997: 91). 1950'li yıllara gelinceye dek 1910'lardan itibaren bir yandan izlenimci anlayı a ba lı çalı malar sürdürölürken, di er yandan 1930'lardan ba layarak ematik kübizm örnekleri verilmi tir. 1949 yılında düzenlenen Devlet Resim Sergisinde Ferruh Ba a a'nın ödöl alan "A k" adlı resmi soyutla tırlımı bir kadın ve bir erkek figüründen olu maktadır. Bu resim soyuta yöneli in Türk resmindeki ilk örneklerinden birisidir. Aynı dönemlerde Zeki Faik zer, Nurullah Berk, Cemal Bingöl, Malik Aksel, Halil Dikmen, Fahrünnisa Zeyd gibi bazı sanatçılar da soyuta yönelmi olarak farklı yapıtlar üretmi lerdir (Ersoy, 1998: 33).

1960'lı yıllar, eski ve yeni ku ak sanatçılarının, iki ayrı kutup olarak güçlerini, ki isel ve grup sergileri yoluyla ortaya serdikleri bir dönemin de ba langıcıdır. Yöresel ya da yerel ya am ö elerini ve çevre motiflerini, kendi duyarlılık biçimleri yönünden de erlendirmekten yana olan ve sayıları 1960'lı yıllara do ru dikkati çekecek bir artı gösteren sanatçıların, bu yöndeki u ra larının yaygınla masında, akımsal etkilerin parçalanması ve bireysel çıkı ların önem kazanması etken olmu tur. Ancak geli melerin, salt bu yönde oldu u söylenemez. Yöreselcili i, kendi içine kapamak, evrensel geli melerle sanatçı arasına bir duvar örmek biçiminde algılayanların kar ı hareketleri, 1950'lerdeki ilk soyutçu çıkı lar gibi, daha yakın dönemlerde de sürmü tür (Özsezgin, 1998: 74).

1960'lardan bu yana ba ka de i ikliklerde olmu tur. Müstakiller ile D Grubu'nun bir kısmı ve bunların dı nda kalan Abidin Eldero lu ve Ercüment Kalmık da bu yeni soyut ve soyutlama akımlarının co kusuna kendilerini kaptırmı lardır. Bu soyutçu akımın önemini kavrayan Sabri Berkel, Refik Epikman, Arif Kaptan ve Bedri Rahmi Eyübo lu da 1960'lardan itibaren önemli soyut çalı malar yapmı lardır (Turani, 1980: 85).

Resmin yanında grafi in, özgün uygulama biçimlerine olanak verecek bir atölye disiplini boyutunda, özgünbaskı resminden animasyona uzanan bir etkinlik alanı içinde kendini göstermesi 1960 yıllarına rastlar. Afi türünde ba latılan bu etkinlik, zamanla özgünbaskı resmin yaygınla masıyla sonuçlanmı tır (Özsezgin, 1998: 64). Özellikle akademi çevresinde pek az ilgi gören grafik baskı sanatları daha sonra stanbul'da Tatbiki Güzel Sanatlar

Yüksek Okulu ve Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'ndeki çalışmalarıyla büyük ilgi görmeye başlamıştır. Bu alanda çalışanlar arasında Mustafa Aslıer, Adnan Turani, Nevzat Akoral, Müride Çemeli, Mehmet Güler ve Smail Türemen gibi ressam grafikçilerimiz sayılabilir (Turani, 1980: 85).

Bir afiş ve sulu boya sanatçısı olan Hap Hulusi Görey, gelişme ve sanayileşme yönünde ilk kurumlarını hayata geçirme savaşında olan Türkiye'de, Milli Piyango'dan Tekel'e ve bankacılığa kadar çok sayıda sektörün afişlerini oluşturmuştur. Atatürk'ün isteği üzerine ilk Alfabenin kapağını ve illüstrasyonlarını (abartılı ya da doğada benzeri görülmeyecek kompozisyonlar) yapmış, böylece Türkiye'de bu bölgeye ilk imzasını atmıştır. Özgünbaskı resmin, ilk çalışmaları ipekbaskı ve monotipi (tek bir sakı olana kıveren grafik tekniği) tekniklerde denemi olan Sabri Berkel'le 1960'lı yıllarda görülmüştür. Bunu Turgut Zaim'in çinko baskı resimleri izlemektedir. Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü'nde ise 1940'lı yıllara doğru, gravür atölyesinin geliştirilmesiyle, ilk gravür çalışmaları kendini göstermiştir. 1958'de Almanya'dan dönen Mustafa Aslıer'in, İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Grafik Sanatlar Bölümüne atanmasından sonra, bu okulda özgün baskı çalışmaları, çeşitli sanatçıların edindikleri bir alan olma özelliğine kavmuştur (Özsezgin, 1998: 67).

Genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, Batı etkileriyle başlayan gelişen resimdeki modernizm hareketi, yaygın deyimle, mektepten memlekete yönelik getirdiği olan dönümler ve özgün kimlik arayışlarıyla, başımsızlık ve ilimlerini özendirmiştir. Kendine has anlatımın gerçekleşmesiyle, ekol ya da akımlara başımlı gelişmeler, yerini kişiselleşme olgusunun belirlediği çalışmaları yöntemlerine bırakmıştır. Soyutlayıcı resim anlayışından, doğayazlenimlerinin tablodan bütünüyle silindiği bir evreye geçiş Zeki Faikzer, Sabri Berkel, Ercüment Kalmık, Nuriyem, Adnan Turani gibi ressamların, 1960'a doğru gerçekleştiği çalışmalarıyla mümkün olabilmiştir. Ancak burada mutlak bir benimseme söz konusu olmamıştır, zaman zaman daha esnek boyutlar da ele alınmıştır (Özsezgin, 1998: 56).

1960'lara kadar Türkiye'deki editeci ve örgütleyici ileviyle, sanatçıların yetiştirildiği Güzel Sanatlar Akademisi, bu tarihten sonra, sanatçı yetiştirilen başka

kurum ya da kurulu ların devreye girmesiyle merkez olma özelli inden yava yava uzakla mı tır (Özsezgin, 1998: 64). Akademi'deki kar it görü lerin, atölyelerde odaklanan görüntüsü, özellikle genç ku a ın bir bölümü üzerinde belirleyici olma rolünü, 1970'li yıllarda ortaya koymu , bu tarihlere kadar olu mu olan geli melerden oldukça farklı bir ayrımla ma kendini gösterebilmi tir (Özsezgin, 1998: 74).

Yenilik, geleneksellik, ça da lık gibi entelektüel sanat kavramlarının bütünüyle dı nda, saflık, kendili indenlik, içtenlikli do a ve insan sevgisi gibi otantik e ilimlerin ürünü olan saf yürek resmin Batı'daki ünlü temsilcisi Henri Rousseau'dan çok sonra, Türkiye'de sanat çevrelerinin ilgisini çeken bir olgu olarak gündemdeki yerini alması, 1970'li yıllardadır. Kütahya'nın Güveççi Köyü'nde asıl u ra ının yanı sıra resim yaparak ya amını sürdüren Hüseyin Yüce'nin, bir rastlantı sonucu ke fiyle ba layan bu olgu, sonraki yıllarda, bu tür resim yapanların sergi açarak, etkinliklere katılarak kendilerini ortaya koymaları ya da çevrenin dikkatini çekmeleriyle yaygınla mı , bu resme meraklı olanların ve izleyenlerin katkılarıyla, güncel geli melerin yanında ilginç bir boyut kazanmı tır (Özsezgin, 1998: 82).

Sanatçıların bir araya gelerek grup olu turma eylemlerinin, 1970'li yıllarda ve daha sonraki dönemde giderek azaldı ı görülmektedir. Ortak anlayı ları payla an sanatçılardan çok, meslek dayanı masını öngören ve farklı e ilimlerdeki sanatçıların bir araya toplanmasını, böylece kamu kurum ve kurulu larıyla daha yakından ba kurulmasını sa layan örgütlenme yönündeki etkinliklere rastlanmaktadır. Aynı kurulu içinde de i ik anlayı ları ve e ilimleri payla mak, sanatçıların dayanı ması için bir engel de il, aksine farklı görü ve alternatiflerin do masına ortam hazırladı ndan, bir tercih nedeni de olmu tur (Özsezgin, 1998: 84).

1970'li yıllardan önce sanatçılar yapıtlarını sergileyebilmek için özel sanat galerileri bulamazlarken, 1970'li yıllardan ba layarak özel galerilerin sayısı ço alıp yaygınla maya ba lamı tır. 1980'li yıllardan sonra birbiri arkasından açılan sanat galerileri öncelikle büyük kentlerden ba layarak Anadolu'ya da yayılmaya ba lamı tır (Ersoy, 1998: 31).

1987 yılında birincisi açılan İstanbul Ça da sanat sergileri, “Uluslararası İstanbul Festivali” kapsamında gerçekleştirilmiş yenilikçi, atılcı günümüz sanatının bir göstergesi olarak devam etmektedir. 1991 yılından itibaren de bir sanat pazarı olarak her tür yapının yer aldığı İstanbul sanat fuarları da günün sanat ortamına farklı bir boyut getirmiş bir sanat pazarı niteliğine sahiptir (Ersoy, 1998: 31).

1990’lı yıllara gelindiğinde durum eski yıllardan oldukça farklıdır. Bu farklılık özellikle iki ana konu ile belirginlik kazanmaktadır. Birincisi sanatçılarla, ikincisi de resim piyasa ve pazarlama ürünü olarak emtia (ticari mal) niteliğine kazanmasıdır (Bakan, 1991: 2).

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından birincisi 1997’de İstanbul’un de iki mekanlarında düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienali, birçok ülkeden farklı disiplin ve görüşleri temsil eden sanatçıları Türkiye ortamına çekmesi ve uluslararası ortamda günümüz Türk sanatını tanıtmaya bakımından önemli bir işlevi gerçekleştirilmektedir.

1980’li ve onun arkasından gelen 1990’lı yıllar, daha genç bir sanatçı kuşağının biçimlendiği ve atak çıkışları yaptığı bir dönemi kapsamaktadır. Bir ticaret ve sanayi merkezi olarak İzmir, İstanbul ve Ankara gibi iki önemli merkez yanında, müzesi ve sanat eğitimini veren kurumlarıyla, 1980’lerde devreye giren özel galerileriyle, Cumhuriyetin kuruluşundan sonra gelişen etkinlikler içinde, diğer merkezlere oranla daha aktif işleyen daha aktif bir konuma sahip olmuştur (Özsezgin, 1998: 81).

Ça da resmimize, nesne ve soyut bağlamında fantastik duyarlılığı ile ilgili ve ilgili olan sanatçılar, oldukça yaygın bir grup olmaktadır. Bu anlayışın öncüleri arasında Adnan Varınca’nın ayrılmış bir yeri bulunmaktadır. Aynı kuşaktan Cihat Burak, kendi resminin boyutlarıyla tartışılacak işlevsel bir anlatımı, mizahi öğelerle bezeyerek sunmaktadır (Özsezgin, 1998: 82).



## 2.4. CUMHUR YET DÖNEM NDE GELENEKSEL TARZDA ÇALI AN TÜRK RESSAMLAR

### 2.4.1. Hüseyin Anvi Lifij (1886- 1927)

Lifij 1886 yılında Samsun ilinin Ladik ilçesine ba lı Karsaptalsultan Köyü'nde do mu tur. Babası köprü tahsildarlı ından ve ba memurluktan emekli olmu Abdullah Efendi'dir. Lifij daha altı günlükken ailesi stanbul'a göç etmi tir. 'Lifij' sözcü ü "beyaz tenli" anlamına gelir Hüseyin Avni Bey'in ait oldu u Çerkez soyunun bir kolunun adıdır. Sanatçı, ö retmenlik yaptı ı okulda Hüseyin Avni adında ba ka bir ö retmen ile karı tırılmamak için Lifij soyadını kullanmaya ba lamı tır (Gören,2009: 366). Lifij 1893-1896 yılları arasında Fatih'te A ıkpa a Mahallesi'ndeki mahalle okulunda ilkö retimini tamamlamı tır. 1896-1898 yılları arasında Nadir Bey'in ehzadeba ındaki " Numune-i Terakki Mektebi" nde ortaö renimini sürdürmü tür. 1898-1900 yılları arsında hasta oldu u için okula gönderilmemi tir. 1901 yılında Nafia Nezareti'nin Demiryolları Müdürlü ü'nde i e girmi tir (Gören, 1990: 3). Çalı ma ya amı dı ında kendini yeti tirmek için büyük bir çaba içine giren Lifij, bu dönemde Fransızca dersleri almı , anatomi ö renmek için Mülkiye Tıbbiyesine, boya tekni i ö renmek için de Eczacı Mektebi'nin Fizik ve Kimya derslerine dinleyici olarak katılmı , kendi olanaklarıyla resim çalı malarını sürdürmü tür. Lifij, Türk resim sanatının ilk otoportre örneklerinden olan ve adeta onun bir simgesine dönü en, tarihini daha sonra Veliaht Abdülmecid Efendi'ye sunarken 1908 olarak de i tirece i ünlü "Pipolu-Kadehli Otoportresi"ni de henüz hiçbir akademik e itim almadı ı bir dönemde 1906 yılında gerçekte tirmi tir (Gören, 2003: 367).

1906 yılında skender Ferit ve yeni tanı tı ı Henri Prost (1874-1959), Lifij'e resimlerini müze müdürü Osman Hamdi Bey'e götürmesini önermi lerdir. Genç ressamın pipolu portresini be enen Osman Hamdi Bey, bundan sonra yapaca ı resimleri kendisine göstermesini istemi tir (Gören, 1990: 4). Hüseyin Avni, Müze Müdürü Osman Hamdi Bey tarafından Halife Abdülmecid Efendi'ye resim tahsili için Paris'e göndermek istedi i ö renci adayı olarak tavsiye edilmi tir (Akyıldız, 1973: 9). Lifij, 1909'da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin çalı malarına katkıda bulunmu , cemiyetin açtı ı sergilere

katılmı tır (Gören, 2003: 367). Avni Lifij 11.01.1909'da Fransa'ya hareket etmi ve Fernand Cormon Atölyesi'nde resim çalı malarına ba lamı tır. 1912'de stanbul'a geri ça rılmı tır. 1912-1914 yılları arasında "stanbul Sultanisi"( stanbul Erkek Lisesi)nde resim ö retmeni olarak görev yapmı tır (Gören, 1990: 4). Kendine özgü ki ili i, güçlü sanat anlayı ı ile 1914 Ku a ı'nın seçkin bir temsilcisi olarak bilinen Hüseyin Avni Lifij, Türk resim sanatı içinde de çok önemli bir yere sahiptir (Gören, 2003: 366).

1916 ilkbaharında 1. Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisine iki resim ile katılmı tır. Bunlardan birisi "Belediye Faaliyeti-Kalkınma" adlı tablosu di eri bir etüttür. 1917 sonbaharında stanbul'da Galatasaraylılar Yurdu'nda açılan "Sava Resimleri ve Di erleri" sergisine on sekiz resim ile katılmı tır. Sergide çe itli etütleri, po adları, peyzajları, ya lı boya tabloları bulunmu tur. 1918 yılında Viyana'da düzenlenen "Sava Resimleri ve Di erleri Sergisi" ne on sekiz resim ile katılmı tır. 1919 yılı 11 Temmuz'unda Doktor brahim azi'nin kızı Harika azi ile nikâhlanmı , ülkedeki salgın hastalıklar nedeniyle 1922'de evlenebilmi tir. 1919 yılında Galatasaray Resim Sergisine bir resim ile katılmı tır (Gören, 1990: 4).

1921 yılının 12 Mart'ında Avni Lifij'in de be eserinin yer aldığı hükümete ait elli altı adet tablo Maarif Kurulunun 12.03.1921 günlü mazbatası uyarınca Resim Eserleri Koleksiyonuna katılmı tır. 16 Temmuz ile A ustos sonu arasında Türk Ressamlar Cemiyeti tarafından düzenlenen 4. Galatasaraylılar Resim Sergisi'ne üç resim ile katılmı tır. Aynı yıl kurulan Serbest Resim Atölyesi'ndeki sergiye yedi po ad ve bir eskiz ile katılmı tır. 1922 yılında Mustafa Kemal, Avni Lifij'i Ankara'ya götürmü ve Erkanı Harbiye'de dört ay misafir etmi tir. Sanatçı Ankara'ya bu ilk ziyaretinde Mare al Fevzi Çakmak'ın portresini yapmı tır. Ankara dönü ü "Karagün" ve "Akgün" tablolarının hazırlık çalı malarına ba lamı , bir yıl sonra da söz konusu kompozisyonları tuvale uygulamı tır. 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Tezyini Sanatlar (Dekoratif Sanatlar) ö retmenli ine atanmı tır ve ölümüne kadar burada görev yapmı tır (Gören, 1990: 7).

Lifij'in gruplar halinde yer alan insan figürleri, ilk bakı ta bir a aç ya da yapı imgesinden daha dikkatle i lenmi gibi görünmese de, kompozisyonlarında

ki ayrıntı, vurgu, ıık, çizgi ve renk oyunları, bir yerde insan dramını ortaya koymak içindir (Erzen, 1984: 20). Avni Lifij'in renk sistemi, genellikle Empresyonist bululara dayanmaktadır. ııklar; sarı, turuncu, kırmızı ya da kırmızımsı, gölgeli ııksız yerler mavi, ye ilimsi, mor ama Lifij'in açık hava ressamlığında, berrak görünüşü yoktur. Ö leüstünün çi , do rudan do ruya çarpan ı ıından çok, batan güne in baygın turuncuları, kızılı ı vardır (Berk ve Özsezgin, 1983: 35).

Nesnelerin birer simge olarak de erini ilk ke feden Avni Lifij'dir. çli ve duygusal bir yapıya sahip olan sanatçımız, izlenimci grup içerisinde anılmaktadır. Görüntüye kazandırdı ı içsel anlamlar, izlenimcili in sanat görüşünü a mı , bir yerde sembolizmi ve romantizmi dü ündürecek anlatım olanaklarını yakalamı tır (Özsezgin, 1989: 25.). Lifij'in yapıtlarında, izlenimcilikten dı avurumculu a, romantizmden sembolizme kadar belli ba lı akımlardan izler görülmektedir. Ayrıca sanatçının po ad gibi serbest anlayı la gerçeikle tirdi i çalı malarının dı ındaki büyük boyutlu çalı malarında, klasik akademik anlayı ın göz ardı edilmedi i görülmektedir. Figürlü kompozisyonlar içinde sava , dinsel, tarihsel temalı olanlar yanında mitolojik, alegorik ve fantastik olanları da dikkat çekmektedir. Lifij'in "Kalkınma/Belediye Faaliyeti" ve Yapı Kredi Bankası'na ait Mecid Efendi Kö kü'nde bulunan "Çe me Ba ı" adlı dekoratif amaçlı çalı maları yanında gerek bunlara gerekse gerçeikle memi bu tür çalı malarına ili kin yüzlerce figür, mekân etüdü, kompozisyon eskizi gerçeikle tirdi i görülmektedir. Lifij'i duvar resmi türünün en önemli tasarım ve uygulayıcısı olarak da de erlendirilebilir. Çünkü Avni Lifij'in, gerçeikle tirdikleri yanında, salt eskiz a amasında kalmı birçok tasarımının oldu unu geride bıraktı ı çalı malarından anlamaktadır. Sanatçının derin bir duygu, dü ünçe ve hayal gücüyle olu turdu u bu tür çalı malarında, temayı olu turan ö elerin, sa lam bir desen ve kompozisyon anlayı ıyla tuvale aktarıldı ı görülmektedir. Sanatçının bu kompozisyonlar için çe itli figür ve mekân etütleri, kompozisyon eskizi gerçeikle tirdi ini örnekleyen çalı maları, onun bir temayı ele alırken ya adı ı uzun sürece tanıklık etmektedir. Bu nedenle Türk resim sanatında Lifij'in adı do ru resmetmeyi ilke edinmi bir sanatçı olarak anılmaktadır (Gören, 2003: 369).

Lifij'in çe itli simgeler kullanarak gerçekle tirdi i arma tasarımları yanında, çe itli dergiler ve kitaplar için bazı illüstrasyon çalı maları da oldu u bilinmektedir. Bilgi birikimlerini çok geni bir alanda kullanma çabası içinde Lifij'in yukarıda de indi imiz kompozisyon çalı maları dı nda çalı malarını a ırlıklı olarak ya lı boya portreler, manzaralar, po adlar ile karakalem, füzen, iki ya da üç renk kalemle gerçekle tirilmi desen çalı maları olu turmaktadır. Sanatçının cami, çe me gibi önemli mimari yapıtları, kentin çe itli kö elerindeki mezarlıkları, bahçeli evleri, sokakları, yangınları, günlük ya amdan çe itli sahneleri ustaca yansıttı ı sayısız çalı ması bulunmaktadır. Lifij'in birçok çıplak figür çalı ması da onun insan bedeninin tanımadaki ustalılı nı ortaya koymaktadır. Avni Lifij'in yapıtlarındaki temanın odak noktasında a ırlıklı olarak insan ve onun acıları, hayalleri, hüznü ve de i ik duygularından olu an dünyası yer almaktadır (Gören, 2003: 370). Avni Lifij daha çok dı mekan resimlerinde sıradan insanların ya adıkları alanları, sosyal içerikleriyle birlikte betimlemi tir (Gümü ay, 2008: 141).

Sanatçının yapıtları içinde yukarıda da vurguladı ımız gibi özellikle otoportreleri, portreleri ve figürlü kompozisyonları ayrı bir öneme sahiptir. Lifij'in portrelerini gerçekle tirdi i, Çakmak'ı betimledi i birkaç portresi ve desen defterlerine çizdikleri dı nda ço unlukla yakın çevresinde bulunan annesi, babası, e i ve e inin yakınlarından seçmesi, onun, portre çalı malarında inisiyatifi tümüyle kendi elinde tutma iste i veya serbest çalı ma tutkusunun bir göstergesi olarak dü ünülebilmektedir (Gören, 2003: 370).

Sanatçının akademik çalı masının bir parçası olarak gerçekle tirdi i bazı örnekler ya da sipari üzerine Mare al Fevzi Çakmak'ı betimledi i birkaç portre çalı ması dı nda, genellikle dı arıya portre çalı ması yapmadı ı görülmektedir (Gören, 2001: 91)

Bir bölümü desen, bir bölümü ya lı boya olarak tasarlanmı olan otoportreler, sanatçının ba ka ki ileri konu alan portrelerinden farklı boyutlar içerir: Biraz dalgın ve içine kapanık sanatçı imgesini, bohem ressamalara özgü bir duyumsallıkla yansıtmaktadır (Özsezgin, 1998: 102).

Gerek Lifij, gerekse dönemin di er temsilcilerinin Türk resim sanatına getirdikleri en önemli yenilikler arasında batılı anlamda insan figürüne yer

vermeleri; canlı modelden, uzun figür etütlerine dayanan, çok figürlü, büyük boyutlu kompozisyon çalı malarını resim sanatımıza yerle tirme çabaları içinde olmaları sayılabilir (Gören, 2003: 371). Hüseyin Avni Lifij'in Resim ve Heykel Müzesi, Milli Kütüphane Koleksiyonu, birçok resmi ve özel koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır (Tansu , 2006: 272).

Lifij'in eserleri, kısa ama verimli bir ya amın ürünleri olarak yava yava ortaya çıkmı tır (Edgü, 2011: 33). 2 Haziran 1927 yılında kalbindeki rahatsızlık nedeniyle vefat etmi tir. Ölümünden iki gün önce kendi portresini yapmı tır. Bu onun son resmi olmu tur (Gören, 1990: 7).

#### **2.4.2. Abidin ELDERO LU (1901-1974)**

Abidin Eldero lu, 27 Nisan 1901 yılında Denizli'de, Delikliınar mahallesinin Mente soka nda dünyaya gelmi tir. Çayba ı lkokulu'nda ba ladı ı ilkö renimini, Kuyupınar lkokulu'nda tamamlamı tır (Erbil, Büyüki leyen, Sa dıç, 1984: 26).

zmir Muallim Mektebi'ne devam ederken resim alanında geli ebilmek için stanbul'da bulunması gerekti ine karar vermi ve stanbul Muallim Mektebi'ne geçi yapmı tır. Böylece özgün eserleri görme imkânı bulmu , gün geçtikçe resme olan tutkusu daha da artmı tır.1926 yılında ö retmen okulundan mezun olmu tur (Gökkaya, 2006: 161).

Ö retmen okulunu bitirdikten sonra, Paris'e gitmeden önce, bol bol mitoloji okumu : buna göre kompozisyonlar, taslaklar yapmı tır. Bu resimlerin hepsini Avrupa'dan dönünce imha etmi tir. Çünkü bunların belki de birer edebî birer anlamı vardı. Siyah beyaz ve kimi renkler ta ıyorlar, içlerinde güzel figürler bulunduruyordu. Sanatçının; ya am, iyilik, güzellik, insanlık ve ideal duygu ve dü üncelerini yansıtan anlamlan ya atmaktaydılar. Ama Eldero lu'nun ifadesi ile "resim olamamı lardı" (Erbil, 1984: 31).

1926 yılında ö retmen okulundan mezun olunca yazar ve ozan Alaattin Gövsa'nın Türk E itim Derne i'ne Eldero lu'nu tavsiye etmesi üzerine sanatçı Türk Maarif Cemiyeti'nden aldı ı burs ile 1930 yılında resim ö renimi için Paris'e gitmi tir (Büyüki leyen, 1989: 22). Paris'te Albert Laurens (1870-1934)

ve Andre Lhote (1885-1962) Atölyelerinde çalışmı tır. Paris'ten döndü ü zaman yarı kübizme ba lı modern akademizm denilebilecek biçimci bir anlayı a sahiptir. 1940'lı yıllardaki figüratif anlayı tan uzakla mı 1950 ve 60'lı yıllarda soyut dekoratif anlayı na yönelmi tir (Akda lı, 2007: 32).

Abidin Eldero lu, birçok batılı modernist sanatçı gibi olgun ifadesini, klasik batı resminin gelene inden geli tirmi tir. Geli me dönemi olarak kabul edebilece imiz 1930 - 1950 yılları arasındır (Erzen, 2005: 6). 1930'larda figür ve ölüdo a resimleri yapmı , 1950'lerde giderek lirik soyut bir çizgi sentezine ula mı tır (Ersoy, 1998: 34). Abidin Eldero lu'nun 1940'lara do ru yarı izlenimci, yarı anlatımcı bir yolda figüre dayalı renkçi üslubunu kararlı bir çizgide götürmü tür (Büyüki leyen, 1983: 26). 19. yüzyılın sonunda yeti en pek çok sanatçı gibi tarihi ve sembolik konulara yönelmi , büyük figüratif kompozisyonlarla bir tür idealist felsefe öne sürmü tür. Söz konusu döneminin ba larında yaptı ı büyük destanımsı kompozisyonlar, aynı zamanda, Cumhuriyetin kurulu una ya da Kurtulu Sava ı gibi temalara da gönderme yapmaktadır (Erzen, 2005: 6).

Sanatçının de i im ve geli im sürecinde, 1942 yılı oldukça büyük bir anlam ta ır. CHP'nin kültür sanat politikasında önemli bir yer tutan Halkevlerinin yurt gezileri sürmektedir. Abidin Eldero lu'na da Mu vilayeti dü mü tür. Sanatçı kendisine heyecan veren bu yörede uzun gözlemlere ve dü üncelere dalmaktadır. Gökyüzünde bulutlarda olu an ton farklılıkları ile yerde gölgeli-ı ıklı parçalar arasındaki iddet farkının, onu resimde bir yerlere götürebilece i dü üncesindedir. Bunu uygulamaya karar vermi tir. Soyuta giden yolun do adan geçti ini, ayıklamak, çözümlmek ve yorumlamak olayı oldu u dü üncesi gönlünde yer etmeye ba lamı tır.

Yurt Gezisi dönü ünde bu yeni dünyanın bilincinde, bilinci geli tirme a amasındadır artık. Ara tırır, çalışır. Portreler, peyzajlar, kompozisyonlar olu turur. 1948'de stanbul, zmir, Ankara'da sergiler açmı tır (Büyüki leyen, 1984: 56).

Abidin Eldero lu'nun sanatını anlamak için, sanat ya amının evrelerini iyi bilmek gerekir. 1920'lerde ba layan ve 1974'te noktalanın etkinli i içindeki bu ya amı, birbirinden farklı evrelere ayırmak mümkündür (Sa dıç, 1984: 65)

Eldero lu'nun eserleri üç evrede gerçekleşmiştir. İlk evrimin amacı 1932'de Paris dönüşü yapmış olduğu bazı desen ve kompozisyon etütlerini içerir. Julian Akademisi'nin ve Lhote estetiğinin zorunlu etkilerini içermektedir bu dönem çalışmaları. Çizgi, volüm, konstrüksiyon, açık-koyu ve hacimsellik gibi teknikten çok çizgiselliği çağırış tıran bir dönemdir. 1940'lı yıllara gelindiğinde, bilgilerin sindirildiğini çok somut biçimde açığa vuran bir çözümselliğe, lirik bir renkçiliğe bakanmıştır. Ayrıca yukarı 1940-1950 arasında kapsayan bu lirik-renkçi dönemin tipik özelliği, figürleri yumuşak bir kumaş gibi saran renkçiliğinin altında kübist hacimselliğinin ihmal edilmemesidir. Keskin sınırlar erimiş, katı formlar dağınıktır. Kendi deyimiyle, sadelik arayışında lekeleri bir dengeye getirme ve böylece "görünümü ferahlatma" ve "valör- armoni sistemi" yaratma amacının ifadesi olarak yorumlanabilecek bir ara dönemdir.

1960'lı yıllara geçişte, ölümüne kadar sürecektir olan soyutçu-kaligrafik dönem, açık-koyu; siyah-beyaz etkileri üzerine kurulu, ilk bakışta linol baskı izlenimi veren, yapraksı ve birbirini deşiken yönlerde kesen çizgisel ve lekesele olumlarla yine bir hazırlık amasını belirlemiştir. 1950'li yılların sonlarına doğru ise bugün Abidin Eldero lu denince ilk amada anımsanabilen kararlı bir anlatım biçimi, olanca berraklığıyla kendini göstermektedir (Özsezgin, 1989: 12-13).

Resimle ifade çok boyutluluk taşır. Çizgiler ve renkler vardır. Hepsi iç içedir. Ressamın gördüğünü ya da hatırında kalanı aynen resmettiğini düşünmemelidir. Her şeyi kendi gönlünün, aklının süzgecinden geçirir. Resme bakarken çizgilerle birlikte ressamın yüreği ve beynini de görmek gerekir. Resme bakmak ve hazzına varmak önemli ve zordur (Karaesmer, 1989: 14).

Yapıtlarda dikkati çeken özelliklerinden biri de fırçayı boyayı kullanmasındaki tazelik, ustalık, rahatlık, serbestlik, diriliktir. Spontane aktif yazı karakterindeki desenlerine yine bu dönemde rastlanmaktadır. Boyanın tazeliğini koruması, zaman zaman incelik saydamlaşması, bazen çizgi ile bütünleşmesi onun özgünlüğünü oluşturan özelliklerinden sayılabilmektedir (Büyükişleyen, 1984: 57).

Sanatçı doğadan yaptığı çalışmaları, nesnelerin ışık-gölge durumlarını incelemiştir, gölgeli ve ışıklı parçalar arasındaki iki farklı tonu

yakalamı ve iki tona dayalı ve yüzeye indirgenmi biçimlemeler yapmı tır (Akda lı, 2007: 33).

Abidin Eldero lu'nun resimlerine baktı ımızda yazı elemanlarını fark edebiliriz. Abidin Eldero lu'nun resimleri de yazı elemanı olan harfleri içerir. Eldero lu'nun resimlerinde spontane çizgilerin ya da fırça izlerinin yazı elemanı olan harflere kaydı ını görebilmekteyiz (Uluda , 2008: 42). Yer yer lirik özellikler gösteren Abidin Eldero lu'nun çalı maları, Sabri Berkel gibi, aslında resmetmeye dayanan yazısal bir soyutlama ile ba lamı tır (Berk ve Turani, 1998: 128).

Eldero lu ho landı ı biçimsel etkileri ve plastik kaygıları ekil-yazı ça rı ımlarıyla dı a vurmaktadır (Uluda , 2008: 42). 1950'li yılları soyut çabalardadır. Abidin Eldero lu, eski yazının özellikle de hüsnü-hat yazısının özelliklerinden esinlenerek yeni arayı ların ürünlerini veren bir sanatçıdır (Uluda , 2008: 56). Soyut düzenlemeler çalı tı ı dönemlerinde, geleneksel hat sanatımızın imkânlarının verdi i esinle ilginç bir biçim sentezine ula mı tır (Ba kan, 1991: 36).

Kalın çizgilerin geni kavislerle birbirini kesti i, düz renklerin kesin biçimleri doldurdu u resimler yer yer figür ça rı ımlarına yol açmaktadır. Dü ünsel olarak varmı oldu u geleneksel tabanlı resimleri yalın ve açık seçik çizgi ve renk düzeniyle uzaysal olu umları anımsatan ça da bir senteze ula mı tır. Sanatçının çalı malarında renk alanları sürekli ve ritmik, fon ise derinlik etkisine ula mı tır (Akda lı, 2007: 34).

Eldero lu'nun resimlerinde mekân duygusunu sıralanmı resimsel ögeler olu turur. Kimi zaman aynı resimsel ögenin tekrarlarıyla kurulan bir kompozisyon resmin içinde yer alırken kimi zaman da tek bir yazı çizgisiyle olu an bir resimsel öge resmi olu turmaktadır (Uluda , 2008: 43).

1950'lere gelindi inde sanat ya amının sonuna kadar sürecek olan açık-koyu etkileri üzerine kurulu grafik dönem kendini göstermektedir (Gökkaya, 2006: 162).

1940'ların sonları ile 1950'lerin sonlarına kadar süren deneyiminde ve soyuta ısınma yılları içindeki çalı malarında, onun daha sonra asıl tavrını



belirleyen resimlerinin habercisi olan formlara rastlanır. Çizginin yüzey üzerinde serbest kıvrımlar olu turarak gezinmesi sonucunda kompozisyonlarında biçimler açık ve koyu tonlarla doldurulur, bu tonların ya da renklerin kontrast olu turması sonucunda ortaya çıkan biçimlemelerin ço u, peyzajların ya da do adaki formların yorumları olan birçok çalı maya soyut bir görüntü verir. Özellikle 1955 sonrası çalı maları, Sabri Berkel'in de aynı dönemde yaptı ı bazı soyutlamaları andırmaktadır. Bu ba lamda Abidin Eldero lu'nun resminde soyutlamanın, kendi dinami inin do al bir sonucu olarak, bazı biçimsel ö elerin irdelenmesi ve abartılması ile geli ti i söylenebilmektedir (Erzen, 2005: 4).

1960'lı yıllara do ru ve bu yıllar boyunca Abidin Eldero lu'nu yine yeni aray ı lar içinde oldu u görülmektedir. Kaligrafik çizgilerden yararlandı ı yapıtlarını ilk kez 1959-60yıllarında üretmeye ba lamı tır (Rona, 1997: 513).

Asya Sanatı ve do uya özgü biçimsel durumlar onun resimlerinde 1935 ile 1940'lar arasında ba lamı tır denebilir. Çalı malarında her e riye, kar ıt bir e ri ile cevap aramakla çözülemeye gitti ini dü ünmektedir Abidin Eldero lu. Onun birçok resminde olu an ve ritmik bir dominant olu turan "S" hareketlerine bu yıllar arasında tanık olmaktayız (Büyüki leyen, 1989: 23). Türklerin çadır ya amından gelen motiflerle karakterler " M, S, V," gelecek yıllarda Türk resim sanatına etkisi olmu tur (Arık, 1975: 16).

Eldero lu, resmin Asya'daki olu biçimini ele alır. Asya sanatlarında fırça ustal ı ve çabuklu u vardır. Kontur çok önemlidir. Konturların ayırd ı ı yüzeylerde dü z boyamalar göze çarpmaktadır. Daha önce elde etti i valör sistemi de feda edilecek bir ey de ildir. Ezberledi i ya da zihnine yerle tirdi i bir biçimi, elinin serbest hareketlerine terk edip bir anda çizili verilmesine çalı ır. Çizgi bir ip yuma ıdır artık ya da bir ip yuma ından sa ılıp dökülen bir küme görünümündedir. Bu çizgilerin araları ise ayarlanmı renklerle doldurulur. Daha sonraları bu kesin görüntüler yumu ar. Çizgiler kaligrafik bir karakter kazanırken kalınlı ırlar, renkler de konturların dı ına ta arak ayrı bir sistem olu turmaktadırlar. 1960'ın sonu ve 70'li yıllar, sanatçının dü gücünde yaratt ı yeni biçimler, âdeta ba ka âlemlerden yankılar ta ıyan soyutlamaların yıllarıdır. Bir ara sarı-kırmızı-maviden olu an üç asal renkle boyamaktadır (Sa dıç, 1984: 67).

Ayrıca özellikle son yılların çalı malarında, rengin yanı sıra boya ile resmin içinde bir farklılık yaratma arzusu izlenir. Ya lı boya resimlerinin bazılarında ince bir boya sürü ü ile boyanmış yüzey üzerinde daha koyu renkte gölgeler belirirken, ön planda asıl konu olan biçimlerin adeta seramik kalınlı ında boyanarak iyice öne geldikleri neredeyse tuvalden ayrıldıkları görölür; hatta bunlar da kendi içlerinde açık ve koyu alanlar olarak farklıla ır. Aslında, biçimlerin olu masında sıvı boya da ılımının yarattı ı rastlantısala estetik bir vurgudur (Erzen, 2005: 9).

Abidin Eldero lu'nun olgunluk dönemi resimlerini konularına göre birkaç ana grupta toplamak mümkün olabilir: Soyutlanmış peyzajlar, su peyzajları (bir tür su altı dünyası), gerçeküstü mistik objeler ve evrenin sonsuzlu u içindeki olu umları akla getiren resimler: Fakat 1950'lerde ton kontrastlarının figürlerin okunurlu unu yok etti i soyutlamalardan ba layarak, eserlerini teknik ve üslup bakımından gruplandırarak olursak çizginin; özellikle de kaligrafinin egemen oldu u, akı kan bir tonalitenin bulundu u, renk, ton ve çizginin farklı anlatımlar yaratarak bir arada kullanıldı ı ya da sadece tonalitenin egemen oldu u resimler olarak ayırabiliriz. Bunların hepsinde ne denli soyut olursa olsun, biçimler genellikle çerçevenin içinde hareket ederler; çerçeve dı ına ta tıkları vakit bile resimde sunulan mekân çerçeveyi çok a maz. Bir ba ka deyi le kontrol edilmi bir kompozisyon vardır. Bu da soyut ve özgür olsa da, Abidin Eldero lu'nun resmine her zaman klasik bir anlayı ın ya da düzenin hâkim oldu unun ifadesidir. Bunun dı ında yapılabilecek bir di er genelleme ise gördü ümüz imgeleri adlandıramasak da ne olduklarını tarif edemesek de, Abidin Eldero lu'nun resminin tamamen figürden kopmu olmadı ıdır. Gerçeküstü, tinsel, ya da fantastik olarak tanımlansa da resimler soyut bir figürasyon içerir. Son resimlerinde kaligrafik çizgilerin, akı kan çini mürekkebinin ya da jestüel (bir eserin ön tasarımı olmaksızın tuvale uygulanması) formların bir tür insan figürü göndermesi yapması da Abidin Eldero lu'nun figürasyondan pek uzakla mamı oldu unu kanıtlamaktadır (Erzen, 2005: 11).

Abidin Eldero lu soyuta ve bu niteliklere ne denli önem vermi olursa olsun, konuyu terk etti i zamanlarda bile içeri i; mistisizm, duygu, ruh hali olarak terk etmemi tir. Tonalitenin ön plana çıkı ı ve çizginin adeta kaligrafik bir

hareket kazanması, maddenin a ırlı ını ve yer çekimini yok etmi , tinselli i derinle tirmi tir (Erzen, 2005: 4).

Eldero lu, yenili i sanatın öz sorunu olarak görmektedir. Ona göre her sanatçı ayrı bir varlık, ayrı karakterde bir güç ve heyecandır (Özsezgin, 1998: 114). Abidin Eldero lu, herhangi bir özgün modern Batılı sanatçıdan farksız tümüyle kendi yorumu ve yaratısı olan derinlikli bir resim ortaya koymu tur. 1960'ı yıllardan ba layarak Avrupa'da açtı ı sergilerde gördü ü profesyonel ilgi ile sanatının önemini yurt dı ında da kanıtlamı tır (Erzen, 2005: 3).

Paris Özel Akademileri Yöneticisi Henri Goetz 1963 yılında Abidin Eldero lu hakkında unları söylemi tir.

“ Kimileri, kimi resimlerindeki sembolizmin gününün geçti ini öne sürebilir. Ama bunun hiç önemi yok. Gelin, biz onun yarattı ı plastik dilini, kullandı ı ö elerin yalınlı ını, oynak tazeli ini ve ölümsüz Do udan aldı ı sanat ve duygu mirasını bizim duygularımıza çevirmesindeki becerisini hayranlıkla seyredelim” (Goetz, 1989: 48).

Eldero lu'nun resimlerinin bazıları geleneksel sanatımızın ürünleri olan tu raları, mühürleri, hat levhalarını, yüzey süslemelerini anımsatmaktadır. Ancak o sı bir biçim aktarmacılı ına dü medi i gibi resimlerinde plastik yo unluktan yoksun bir yüzey nakı çılı ının izlerine de rastlanmamaktadır. Usta bir fırçayla saydam bir boya sürülü üne ba lı yazısal biçim ve çizgi öğeleri onun resimlerinin plastik örgüsünü olu turmaktadır. Saydam bir boya katmanının olu turdu u gizemli atmosfer izlenimini uyandıran yüzeyler üzerindeki yazısal öğeler derinlik etkisini daha da güçlendirirken, biçimler kıpırdanı ları ça rı tırırlar.

Abidin Eldero lu'nun yeti ti i kültürel çevre do al olarak onun plastik algılama anlayı ını biçimlemi tir. Ondaki soyutlama e ilimi dü ünüldü ü gibi geleneksel Türk sanatlarından çıkarak uyarlamaya dayanan bir anlayı la varılmı bezemeci soyut de il, kayna ını do a incelemesinden alan ve sanat sorunlarının irdelenmesi sonucunda varılmı bir dü üncenin ürünüdür (Gençaydın, 1989: 25).

Eldero lu, 1960'lardan ba layarak yaptı ı resimlerde Do u sanatlarına do ru yürümesi, oradan derledi i bir dizi temel, ana elemanı yorumlayıp yeniden kurması ve bunu tuvale aktarması hem resmini son derecede özgün kılmı hem de ba langıç çizgisine ba layarak sürecini tamamlamı tır.

Do u sanatları, Türk sanatçıları için de Batı'lı sanatçılar için de her zaman bir aray ı noktası olmu tur. Türk sanatçısı konuya daha çok bir gelenek çizgisinin süreklili i içinde yakla ırken, Batı'lı sanatçı aynı olguyu bir potansiyel olarak de erlendirmi tir (Kahraman, 1989: 20).

İlk ki sel sergisini 1932 yılında açmı tı. zmir'de ö retmenlik yaptı ı sıralarda 1935, 1944, 1946, 1947 ve 1948 yıllarında da sergiler açmı tır. 1948'deki zmir sergisini stanbul ve Ankara da aynı yıl içinde yinelemi tir (Erbil, 1938: 38).

1932, 1935 zmir Ö retmen Okulu'nda, 1935 -1949 yılları arasında Buca ve Tilkilik Ortaokullarında, 1949, 1955 yılları arasında zmir Atatürk Lisesinde pek çok ö rencisine resim sanatının inceliklerini a ılarken bu arada kendi öz sanatını da geli tirmi ti (Erbil, 1984: 34). 1954 yılında Atatürk Lisesi ö retmenli inden emekli olunca Ankara'ya yerle mi tir (Gökkaya, 2006: 162).

1968 yılında öz olarak Asya sanatını yansıttı ı söylenen, 70 yapıttan olu an bir sergi Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisinde açıldı ında, kendine özgü biçimcili iyle Ankara'ya yeni bir nefes veren sanatçı Abidin Eldero lu bir gazeteye sanatını u sözcüklerle özetlemektedir: "Sanat çok çe itli bölümlere ayrılmı , kapsamı çok geni lemi tir. Ben kendi yurdumu kaynak olarak seçtim." Bir sanatçı, sanatının kayna ını bu cümle ile betimlerken, 67 yıllık bir ya amın, en az 40 yıllık bir sanat u ra ının ve ara tırmasının sonuçlandı ı deneyimlerin bir özetini de yapmaktaydı (Büyüki leyen, 1984: 51).

Abidin Eldero lu'nun Resim ve Sanat Tarihi Ö retmenli i toplam olarak 34 yıl sürmü tür. Eldero lu, i ini çok ciddiye alan bir ö retmendi. Gerek kuramsal bilgiler vermekte gerek uygulamalarda büyük bir ö retici idi. Genç beyinlere sanatı sevdirmeyi kendine görev bilmi tir (Erbil, 1984: 34).

Devamlı yeniyi arayan, kendini a ma çabaları ve her zaman genç kalan duyarlılı ı ile Ankara'da olu an sanat ortamında ve Türk resminde taze bir kan

ve yeni bir nefes oldu u, ölümünden bunca yıl geçmesine ra men sürdü ü yadsınamaz bir sanatçıydı (Büyüki leyen,1984: 61).

Sanatçı, 1963 yılında Sao Paola Bienali'nde eref Ödülünün, 1964'te Devlet Resim Heykel Sergisi'nde kincilik Ödülünün, 1966'da Tahran Bienali mparatorluk Büyük Ödülünün, 1972'de Cagnes-sur-mer Uluslararası Resim Sanatı Festival'inde "Prix National" ödülünün ve 1974 yılında Devlet Resim Heykel Sergisi Ba arı Ödülü'nün sahibi olmu tur (Büyüki leyen, 1989: 23).

### 2.4.3. Turgut Z A M (1906- 1974)

Zaim, orta ö renimini Kadıköy Saint Joseph Lisesi'nde tamamladıktan sonra Yüksek Ö retmen Okulu'nda ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ö renim görmü tür. brahim Çallı'nın ö rencisi olan Zaim, ö rencilik yıllarında stanbul'un çe itli kö elerinden manzaralar ve küçük Po at'lar çalı mı , özellikle mimari görünümümlerle ilgilenmi tir. Bir yıl kadar Konya'da çe itli okullarda gezgin resim ö retmenli i yapmı ; ancak daha sonra stanbul'a dönerek 1930'da Güzel Sanatlar Akademisinde e itimini tamamlamı tır. 1931'de Sivas Ö retmen Okulu'na resim ö retmeni olarak atanan Zaim, bir yıl burada kaldıktan sonra 1932'de Ankara'ya yerle mi tir (Arslan, 1997: 1960).

Yerel konulara yönelmesiyle yenilere öncülük etmi tir. Her türlü batı etkisinden kaçınan Turgut Zaim, folklorik öğelerle çevrilm i yörük köylülerinin ya antılarını, yer yer minyatürü ça rı tıran saf düz renklerle i lemi tir. Onun yerelli i, daha çok halk motiflerine dayanan bir boyut içerir. Bu bakımdan yenilerin ya antısının özüne inip, halkın sorunlarını yansıtmayı amaçlayan sanat anlayı ndan farklıdır (Türe, 2002: 32).

D Grubunun kurulu ve ilk sergilerini düzenleyi inde Turgut Zaim de bu gruptaki arkada ları ile beraberdir. Ama ne gruba katılmı , ne de yeni ressamların sanat görü ünü payla mı tır. Güzel Sanatlar Akademisinde Çallı atölyesinde çalı tıktan sonra kendi çabasıyla Paris'e gitmi , ama orada pek az kalarak memlekete dönmü tür. Batı sanatı, ona resim ö retim ve e itimi, belki de müzeleri onu pek ilgilendirmemi tir. Çizgi, renk ve konu dünyası erkenden zihninde yerle mi , Avrupa'nın ki ili ine hiç bir katkıda bulunmayaca ını Paris'e

gidince sezmi tir. “Halı Dokuyan Kızlar”, “Orta Oyunu”, “Yeni Cami Kemerı”, “Güvercinler” gençlik eserleridir ama Zaim’in ki ili i, tekni i, havası o resimlerde açıkça görölmektedir. Turgut Zaim, millilik, yerellik, bölgesellik gibi etkilere göre çalı mıyordu. Bu kavramları prensip kabul edip sanatını onlara göre ayarlıyordu. Ki ili inin asıl ilginç yönü, yerli tema, motif ve konuları içgüdüsünün etkisiyle i lemi olmasıdır (Berk ve Özsezgin, 1983: 78).

Turgut Zaim 1935’te Cemal Bingöl’e yazdı ı mektupta unları söylemektedir:

“Boyaya çalı , tesir altında kalma, Rembrand’ın, Lotun, Matis’in, Renoir’ın prensiplerini kabul etmekle beraber kendini muayyenlerde yo ur. Fazla kuru tekni e gitme, Alman Okulu’ndan kaç, talyan, Fransız primitiflerini tetkik et. Gözünü arkıtan ayırma. Hint, Çin, Japon, Acem, Türk ekollerini tetkik et, çünkü Cemal karde im Garp sanatının temeli ordadır. Modern konsepsiyon onlarındır. Senin kıblen arkıtır” (Erol, 1984: 72).

1940’lı yıllarda ba layan kimlik aray ı ları, geleneksel Türk sanatlarının estetik verileriyle Batı anlay ı ndaki resmi birle tirme fikrini de beraberinde getirmi tir. Ressamların ço u geleneksel sanatların ve halk sanatlarının de i ik verilerinden yararlanma yoluna gitmi lerdir. Geleneksel Türk sanatlarından olan minyatür sanatı da ressamlar için bir çıkı yolu olarak kabul edilmi ve uygulamaya konulmu tur. Sonuçta geriye dönölüp Türk resim sanatı tarihine bakıldı ında, minyatür sanatının de i ik verileriyle Batı tekni ini birle tiren ve haklı olarak adından söz ettiren pek çok sanatçı ile kar ıla ılmaktadır. Bu sanatçılar arasında, geleneksel sanatların önemine ilk i aret eden ve minyatür sanatının de i ik verilerini Batı tekni iyle birle tiren Turgut Zaim, önemli bir yere sahiptir. 1930’lu yıllardan 1974 ölümüne kadar kendi sanat anlay ı ndan taviz vermeden çalı malarında minyatür sanatının de i ik verilerini kullanmı tır. Zaim, Batı sanatını kendine yabancı buluyor, onunla kayna amıyordu. stanbul çalı malarında, Çallı brahim atölyesinde resim sanatının ilkelerini ö renmi ve bu temel, çalı malarına yeterli gelmi tir (Elmas, 1998: 128).

Ankara Devlet Tiyatrosu dekoratörlü üne getirildikten sonra 1940’lardan ba layarak yapıtlarında Orta Oyunu, Karagöz gibi geleneksel seyirlik oyunları

da i lemeye ba lamı tır. 1949'da gerçekle tirdi i Orta oyunu gibi tarihsel seyirlik türü konulara da ilgi duymu ve sanatında Türk minyatür resminin yalın çizgisini kendi özgün yorumuyla birle tirerek geleneksel bir konuyu a da bir yapıta dönü trm tr (Arslan, 1997: 1960). Turgut Zaim, slup karakteriyle geleneksel biçim iradesine ba lılı ı ye lemi ve buna nitelikçe a da bir anlam da verebilmi tir (Tansu , 1991: 175).

Zaim'in d nce ve uygulamalarının temelinde Anadolu insanı yatmaktadır. Bu nedenle akademik sanat disiplinlerine ilgi göstermemi , sanat akımlarına ilgi duymamı tır. Kayna ını geleneksel Türk tasvir sanatlarında aramı tır. 1930'lu yıllarda uygulamaya çalı tı ı bu anlayı ile ileriki yıllarda yaygınlaacak olan ulusallık aray larında ilk örneklerini vermi tir (Elmas, 1998: 128).

Ba ta, Orta ve Güney Anadolu olmak üzere yurdun e itli k elerini gezmi ; özellikle Yörükler'in ve Av arların ya amlarıyla ilgilenmi tir. Anadolu'yu ele alan bu düzenlemeleriyle birlikte Batılı anlayı tan bütünüyle uzakla an sanatçının üslubu bu yıllarda biimlenmi tir. 1939'da Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılı ıyla yürüttü  yurt gezileri programı kapsamında Kayseri'ye gitmi ve bir süre burada kalarak köy insanların ya antılarını anlatan kompozisyonlar gerçekle tirmi tir. Aynı yıl ilk kez düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik dln kazanmı tır (Arslan, 1997: 1960).

Türkiye'de gerek yerle ik köylü, gerek göçer tipte toplulukların folklor sanatlarına kar ı Türk aydınları arasında büyük bir ilgi olu mu tur. Cumhuriyetin erken dönemlerinde birer kültür oca ı olarak etkinlik gösteren Halkevlerinde zellikle Anadolu halk, sanat ve kültürü ara tırmalarında ba arı gösterilmi tir. Cumhuriyet Devleti'nin sanat ve kültür politikasının önemli bir yanını benimseyerek köy teması üzerinde çok durmu lardır (Tansu , 1991: 174).

Sanatçının, Yörükler resminde Orta Anadolu'ya ait bir co rafyada, koyu renk saçları, giysileri, yüz ve gözlerin biçimleri gibi Anadolu'lu fiziksel özelliklerinin vurgulandı ı figürleriyle kendi üslubunu geli tirmi tir. Sanatçının naif görsel dili, Anadolu kültürünün masalsı niteliklerine i aret etmektedir (Papila, 2012: 158).

Yapıtlarında, Anadolu görünümünden olu an mekanlar içinde, köy insanların ya ama ve çalı ma biçimlerini betimleyen Turgut Zaim, ço u kez köy, bozkır ve kent resimlerinde durgun ve kapalı insan gruplarına yer vermi tir. Anıtsal ifadeyi bu kapalı biçim dünyası içinde ara tıran sanatçı, biçimleri genellikle cepheden vererek anıtsallı ı güçlendirmi tir. Yumu ak renklerin egemen oldu u yapıtlarında bir kadın yemenisi, bir pantolon ya da bir hayvan figürüyle koyu ve belirgin bir renk vurgusu kullanmı tir. Sanatçının özgün ematik figür anlayı ı içinde erkekler güçlü ve yakı ıklı, kadınlar genç ve güzel, çocuklar sa lıklı ve sevimlidir (Arslan, 1997: 1960).

Kent ya amını konu alan resimlerindeyse kentin tekdüze ya amı yerine, lunaparklar, kalabalık kent kö eleri gibi de i ik görünümleri özgün bir figüratif anlayı la tuvale yansıtmı tir.

Hiç ku ku yok ki Turgut Zaim, son 40-50 yıllık resim sanatımızda bir benzeri olmayan, donup kalmı bu ki ilik; yarattı ı imgenin üzerine ömrünce titremi , hiç de i meyen bir Orta Anadolu dekoru önünde, hep aynı giysiler içinde, hep aynı dü sel ve destansal oyunun sahnelerini canlandıran cana yakın, sevimli ki ilerini yinelemi tir. Akıp giden zaman ne bu ki ileri ne de Turgut Zaim'i de i tirebilmi tir (Erol, 1984: 118).

Bedri Rahmi Eyübo lu'nun Turgut Zaim'in resimleri hakkındaki dü üncelerini ifade edi ini E ref Üren bir yazısında u ekilde aktarmı tir.

“Hiç unutmam bir toplantıda heyecana gelen aziz Bedri Rahmi Eyübo lu, Ankara Garının bombo duvarlarını telmihen: Bu duvarları, Turgut Zaim'e vermeli ki pırl pırl, ı ıl ı ıl bir Anadoluyu getirsin bizlere demi ti, gözlerimi ya artmı tı bu tevazu ve kadirbilirlik” (Üren, 1974: 58).

Turgut Zaim'in Anadolu resimlerinin en önemli özelliklerinden biri de gerek günlük kullanım e yasının, gerek giysilerin özgün birer belge niteli inde olmasıdır (Arslan, 1997: 1960) Zaim, sıcak bir içtenlik ve duyarlılı nı yitirmeyen bir süreklilik ve tutarlılıkla Anadolu köylü ve göçer ya amından sahneleri, resimde büyük bir ba arı ile uygulamı tir (Tansu , 1991: 175). Türk resminde yöresellik, onun da ötesinde milli temaları kullanmı tir. Seçti i konular ve



konuları anlatma biçimlerinde naifli ve varan bir sadelik görülmektedir (Ba kan, 1991: 57).

Turgut Zaim, minyatür düzenlemelerinden köylü nakıllarına kadar birçok folklorik unsuru yıllar boyu kararlı bir tutum içinde, kendine özgü bir şekilde yorumlayan bir sanatçı olarak kalmıştır. Türkiye’de yaygınlaşan bir akımın öncüsü olarak bilinen Zaim, Türk resim sanatında Batıda teknikten öte konu ve motif bakımından çok bir şey bulunamayacağını düşünen ender sanatçılardan biridir (Çeken, 2004: 95). Yöresel konulara ve ilmi olan sanatçının çalışmaları arasında biçimsel motifler ön plana çıkmakta, figür genel bir tip olarak ve yalınla tırlı dekoratif ilgilerle sunulmuştur. Zaim figürleri yoğun olarak kullanmıştır. Halde amacı ki iyi anlatmaktan çok belirli bir yaşamın öyküsünü aktarmaktır (Erzen, 1984: 21).

Turgut Zaim’in, “Yörükler Köyü” ve “Yaylada Yörükler” tablosu incelendiğinde birçok folklorik öğeden yararlanıldığı açıkça görülmektedir. Bu resimlerde yörüklerin yemek kültürü, giysileri, baş baş lama biçimleri, çorap ve bel baş lama kuşaklarındaki dokuma motifleri, giysilerdeki dokumalar ve günlük yaşamdan kesitler içeren folklorik öğelerinin başta gelmektedir. Bunların yanı sıra yöresel bina (yapı) özellikleri, yörüklerde renk anlayışı gibi konularda da Turgut Zaim’in resimlerinden fikir edinmek mümkün olmaktadır. Sofra sinisi ve ortaya konan tabaklardan aile fertlerinin tahta kâğıtlarla yemek yiyene kadar, imece kadınlarının yüzlerindeki yorgun görünüşü ve çocukların yaşamı içinde yer alan oyunlara kadar bir çok motif ve öğe Zaim’in resimlerinde yerini almaktadır (Çeken, 2004: 95).

Yapıtlarında yağlı boya başta olmak üzere sulu boya ve guvaj tekniği de kullanan Zaim, ayrıca çinko ve linol kullanarak oyma baskılar da gerçekleştirmiştir (Arslan, 1997: 1960). Turgut Zaim, 1930-40 arası, önce gravür, 1960’ tan sonra ise linolyum çalışmıştır. 1981 yılı Ankara Takı Sanat Galerisinde açılan sergisinde, 24 gravür ve 15 linol baskısı yer almıştır (Akalan, 2000: 108). Turgut Zaim’in bugün 39 adet özgün baskı resmi bulunmaktadır. Bunların 24 adeti çinko kalıptan çukur baskı, 15 adeti linol kalıptan yüksek baskı tekniği ile yapılmıştır. Çukur baskıların 1930-1940 arası, yüksek baskıların 1960-1966 arası yapıldığı anlaşılmaktadır (Aslıer, 1989: 158).

Ankara Devlet Tiyatrosu'nun dekoratörü olarak hayatını sürdürmüş olan sanatçının yapıtlarında, resim dekorunun bir çeşit sahne fikri olarak karşımıza çıkması ilginçtir (Tansu , 1991: 175).

İstanbul'da doğup büyüyen ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olup, bazı deneyimlerden sonra Ankara'ya yerleştiği 1940 öncesinden, ölümüne kadar bir daha başkentten ayrılmamıştır (Tansu , 1991: 174).

#### **2.4.4. Sabri BERKEL (1907- 1993)**

1907 yılında Üsküp'te doğmuştur. Berkel, Üsküp Sırp-Fransız Okulu'na gittiği, 1927'de Belgrad Güzel Sanatlar Okuluna devam etmiştir. 1929-35 yılları arasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Felice Carena'nın atölyesinde fresk ve oyma baskı üzerine çalışmalarını sürdürmüştür. Floransa yıllarında Rönesans ustalarını tanıma fırsatı bulmuştur (Bakan, 1991: 63). Eğitimini yapmış olduğu Floransa ve Paris'te modern sanatın en önemli anlatım biçimleriyle karşılaşmıştır (Tansu , 1991: 282).

1935'de Türkiye'ye gelmiş, Türkiye'ye geldikten sonra değişik yerlerde öğretmenlik yapmıştır. 1939'da Leopold Levy'nin isteği üzerine Güzel Sanatlar Akademisi Oyma Baskı Atölyesi'ne asistan olarak girmiştir. İlk sergisini de yine o yıllarda Akademi'de açmıştır. 1939-69 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki Oyma Baskı Atölyesi Öğretmenliği'ni yapmış, 1965-69 yıllarında da aynı bölümün Resim Bölümü Başkanı olmuştur (Erzen, 1997: 223).

Değişik gruplarının belli başlı liderlerinden biri olmuştur. Berkel asıl benliğini, görüş ve üslubunu grup dağıldıktan sonra bulmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğretim üyesi olarak atandıktan sonra da yürüttüğü gerçekçi titiz çalışmaları, 1945 yıllarında yavaş yavaş bırakmış daha özgür daha renkli türe yönelmiştir (Berk ve Özsezgin, 1983: 67).

1930-47 yılları arası figüratif eserler veren sanatçının resimlerinde, eğitiminin Floransa temelli olmasıyla da bağlantılı olarak en temel öğe yalınlıktır. Bu eserlerinde, açık seçiklik, uyum, denge gibi klasik ilkelerden yola çıkmıştır. Floransa'da yaptığı resimlerde, portre, nü ve natüremort gibi konuların üzerinde yoğunlaşmıştır. Çizgi kompozisyonun kurucu ögesi olarak önem kazanmıştır.

Bu dönem resimlerinde resmi olu turan ögeler ile ögelerin içinde yer aldığı mekanı birbirinden ayıran gerilimli bir yan söz konusudur. Sanatçının nesneyi ortamından ayıran bu gerilimli yaklaşımlarının onun konstrüksiyona olan ilgisini ortaya koymaktadır. Bu ise onun daha sonra yapacağı eserlerin bir habercisi sayılabilir. İlk yıllar sanatçının teknik, konu ve estetik tavır konusunda ara tırmalar yaptığı dönemdir. Daha sonra ise nesne-mekân ilişkisini sorgulamaya başladığı görülmektedir. Nesnelere mekân içinde özerklik kazanmakla birlikte, kompozisyonda bir hareketlilik de söz konusudur. 1940'ların sonuna doğru renklerin öne çıktığı, renk alanlarının iç içe geçtiği ve sanatçının doğadan ayrılığının ilk örneği kabul edilen resimlerini yapmıştır. Bu resimlerde canlı renkler kullanmaya başladığı olan sanatçının, giderek nesneyi parçalamaya yönelik tavrını ortaya koymuştur. Artık arka plan ve ön plan aynı düzlemde yer almakta, renk kullanımı ise lekeler haline dönüşmektedir (Bulunday, 2005 : 132).

Türk resminde soyut anlayışı 1950'lerden başlayarak sağlam ve yapısal bir görsel dil düzeyinde ve sanatın temel tasarım ve düzen ilkelerine bağlı olarak geliştiren Sabri Berkel'in yapıtları; özgün biçimlenmeleriyle, klasik ve çağdaş resim akımları ile, estetik biçim anlayışı yönünden kurdukları ilişkiyle ötürü Türk resim tarihinin içinde önem taşımaktadır (Erzen, 1997: 223).

1950'li yıllar başında "soyut-geometrik arabeskler" dediği tarzda resimler yapan sanatçı, 1955'ten sonra ise "kaligrafik –soyut düzenlemeler" adını verdiği eserler üretmiştir. 1950'lerin başlarında yaptığı resimler, Türkiye'deki soyut resmin ilk örnekleri arasında kabul edilmektedir. Berkel sürekli mekan ve renk sorunuyla ilgilenmiş bir sanatçıdır. İlk yıllarda mekanı verirken perspektifi ve derinliği kullanırken daha sonra soyut mekanlara dönmüştür (Bulunday, 2005: 132).

Sabri Berkel Türkiye'de soyut resmin olumuna doğrudan katkıda bulunan bir sanatçı kuşağının öncüleri arasında yer almaktadır. Bu yöndeki sanat anlayışı, zaman içinde geometrik soyuttan kaligrafik ve lekesele soyut doğrudan bir gidişat çizmiştir (Özsezgin, 1998: 122). Çizgisel öğeli katı geometrik kompozisyonlarının yanı sıra daha serbest görünümlü lekesele ve yüzeysel çalımalarda yapmıştır. Bu tür resimlerinde de önceden belirlenmiş

kompozisyon düzenine bağlı kalma duygusu renkten önce gelmiştir (Sadak, 1992: 20).

Berkel'in 1930-50 arası figüratif resim ve çizimlerinde bile kendini belli eden kalıcı düzen arayışı, çeşitli dönemlerinde yöneldiği farklı resimsel öğelerin sonsuz görsel olanakları deneyen, en azla en çok anlam amaçlayan ve Türk resmi içinde az rastlanan bir biçim sürekliliği ortaya koymuştur (Erzen, 1997: 224). Tümünüyle soyuta yöneldiği 1953'lerden bu yana ilgilenmiş olduğu mekan ve renk, daha önceki dönemlerdeki figüratif resimlerinde de asıl ilgiyi oluşturduğunu görülmektedir. Berkel'in 1953'lere kadar sürdürdüğü konulu resmin, kendi deyimi ile "müze resmi"nden farklı konunun biçimsel deneyimi e araç olarak kullanılmasıdır. Baskı ve yağlı boya resimlerinde ton ve renk parçalarının ve lekelerin, onları çevreleyen boş alanlar ile kurduğunu ileri sürer, ressamın mekân ve renk sorununa düşünsel ve soyut yaklaşımını göstermektedir (Erzen, 1982: 8). Sabri Berkel'in resimleri hiçbir zaman bir teknik gösteriye dönüşmemiştir. Onun resimlerinde renk kendi başına bir unsurdur. Ancak bir diğer rengin tamamlayıcısıdır. Resmin bir başka temel ögesi de mekândır. Baskı ve yağlı boya resimlerinde renk bölümlenmelerinin ve lekelerinin onları çevreleyen boş alanlar ile kurduğunu ileri sürer, sanatçının mekân ve renk anlatımlarının deneyimsel ve bu iki kavramın ilgisinin renk algısına verilen önemle yeni anlatımlar ortaya koyduğunu görülmektedir (Bakan, 1991: 63).

Berkel'in, her zaman çerçeve içindeki düzenin bütünlüğüne öncelik veren yapı anlayışı, ilk dönemlerinde biçim ve mekan arasında ayırt edici, 1940'lardan sonra biçim ve mekanı birbirine bağlayan çizginin gerilim, ritim ve üç boyutlu nitelikleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatçının 1939'da bağlayan oyma baskı çalışmaları, bu sanat dalıyla eski yakınlığını artırmış, sanatının grafik tasarım yönünü ve titizliğini geliştirmiştir. Hat ve minyatür sanatına ilgisi, soyut yaklaşımlarına çizgi ritmini ve dekoratif zarafetini getirmiştir (Erzen, 1997: 224). Sabri Berkel sanat yaşamının başından bu yana, devinim, hareket, yazı, mekân, denge ve daha birçok kavramdan yola çıkarak bir biçim deneyimi yaratmıştır (Erzen, 1982: 11).

Geometrik şekillerle kurmaya çalıştığı, bir üslup arayışının olduğu resimlerinde sanatçı ilk defa konulu resme yönelmiştir. Bu çalışmaları da yine

sanatçının renk ve biçim problemleri üzerine eildi i çalı malardır. Sanatçı bu dönemle ilgili olarak açıklama yapmı tır:

“Resmi ikiye ayırdım: alt yapı ve üst yapı. Nasıl bir yapı temelsiz olmazsa ve kendine göre hesapları kuralları varsa sanat eseri içinde böyledir. Evvela, bir resmin karakteri göz önüne alınır ve incelenir. Çünkü, bir Yunan filozofunun dedi i gibi, en kusursuz ekiller geometriye dayanır. te bu resmin alt yapısıdır. Resim sanatında plastik anlamda ekillerin bir ritmi vardır. ekillerin bir düzen içinde yerle tirmeliyiz ve birbirine ba lamalıyız” (Bulunday, 2005: 133)

Özgünbaskı resmin ta baskı tekni iyle ço altılan örnekleri, Cumhuriyet öncesine uzanmakla beraber, ça da anlamdaki ilk örneklerin, 1936 reformuyla akademide Resim Bölümü efl i'ne atanan Leopold Levy döneminde ba lamı , ilk çalı malarını ipekbaskı ve monotipi tekniklerde denemi olan Sabri Berkel'de ise 1960'lı yıllarda görüldü ü söylenebilir. Bunu Turgut Zaim'in çinkobaskı resimleri izlemektedir (Özsezgin, 1998: 67).

Sanatçının ölümüne kadar olan son 20 yılda yaptı ı çalı malar, artık önceki ara tırmalarının ve bunun sonucunda ortaya çıkan birikimlerini ortaya koymaktadır. Renkler ve biçimler farklı düzen ve ili kilerle ortaya konmu lardır. Renkleri ise kontrast tonlarda kullandı ı “Kompozisyon” adını verdi i bu çalı malarda; biçimler hem geometrik hem de do al formları ça rı tırmaktadırlar. Aslında 1986'ya kadar olan on yılın çalı maları onun son döneminin ürünleridir. Bu dönem çalı malarında, formları iki boyutlu düzlemleri anımsatan, sanki bir ka ıttan kesilip de yüzeye yapı tırılmı lar gibi kullanmı tır. 1993'e kadar olan dönemde ise sanatçı yeni eserler üretmekten çok atölyesindeki resimleri gözden geçirmi ya da eskiden yapmı oldu u resimlerinin yeni bir yorumunu yapmı tır (Bulunday, 2005: 134).

1939'da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıra lar Birli i'nin; 1941 ve 1945'te D Grubu'nun sergileriyle, 1940'dan sonra çe itli defalar Devlet Resim ve Heykel Sergilerine katılmı tır. 1961'de Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Birincilik Ödülü almı , 1991'de de Devlet Sanatçısı seçilmi tir. Sanatçı, koleksiyonunda

bulunan yaklaşık 300 resmini İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile Ankara ve İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzelerine bağışladı (Erzen, 1997: 225).

1949-1974 yılları arası Akademinin Dekoratif Sanatlar Bölümü Galerisi'nde görevi olan Berkel, 1965-1969 yılları arasında da Yüksek Resim Bölümü Başkanlığı'nı yürütmüştür. 1977-1978 yılları arasında İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi Müdürlüğü görevinde bulunmuş, 1978 yılında Akademi'den emekli olmuştur (Gökkaya, 2006: 132).

#### **2.4.5. Bedri Rahmi EYÜBO LU (1911- 1975)**

1911 yılında Giresun'un Görele ilçesinde doğmuştur. Babası o günlerde Görele Kaymakamı'dır. Bedri Rahmi'nin ilköğrenim her memur çocuğu gibi yurdun değişik yörelerinde, kentlerinde geçmiştir. Trabzon'daki ortaöğrenimi sırasında resim öğretmenisi Zeki Kocamemi'nin etkisiyle 1929'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir (Dal, 1997: 572).

1929 yılında Güzel Sanatlar Akademisine bağışlayan Bedri Rahmi, ilk yıl Nazmi Ziya Güran'ın, ikinci yıl ise Çallı'nın atölyesinde çalışmıştır (Erol, 1984: 29; 1982: 18). İbrahim Çallı'nın atölyesindeki Avusturya kilimi onun içindeki gelenekçilik duygularının kapılarını aralamıştır (Bağcı, 1991: 64).

1931 yılında Fransa'ya giden sanatçı bu süre içerisinde Paul Gauguin'den kopyalar yapmıştır. Bedri Rahmi Eyübo lu 1938 yılında Gauguin'le ilgili konuşmaları söylemiştir. "Ben resimle edebiyatı birbirine karıştırdım zamanlarda Paul Gauguin'i Paul Cezanne'a tercih ederken onun Tahiti Adalarında geçen ve her şeyden önce airane olan hayatına gıpta ediyordum." (Eyübo lu, 1989: 67).

1932'de ikinci kez Paris'e giden sanatçı orada Dijon, Lyon Güzel Sanatlar Okulu ve Andre Lhote Özel Akademisi'ne devam etmiştir (Erol, 1984: 29). Bu sırada atölye arkadaşı olan Romen asıllı Eren Eyübo lu ile tanışmış ve evlenmiştir (Bağcı, 1991: 64). 1936 yılında Paris'ten geri dönmüş, akademiye birincilikle bitirmiştir. Bu arada sanatçının akademide öğreniyken Paris'e giderek farklı atölyelerde çalışmıştır (Aydoğan, 2008: 315).

Bedri Rahminin, ilk gerçek ustası Van Gogh'tur. Ondan ve onun hasır iskemlesinden söz ederken, "Burnuma hasır kokusu geliyordu o resme bakarken," diye yazmı tır. 1935-1936 yılları arasında yaptı ı resimlerde Van Gogh'dan ba ka Henri Matisse'in etkileri görölmeye ba lanmı tır (Erol, 1984: 29). 1940'larda Henri Matisse ve Dufy'ye ilgisi artmı , bu sanatçıları sevmi ve benimsemi tir (Güvemli, 1976: 96). Resim fonuna yerle tirilen bir minyatür figürüyle Bedri'nin Matisse'e ve onun ötesinde Do u sanatına, minyatürlere olan e ilimini de ortaya koymaktadır (Erol, 1984: 29).

Bedri Rahmi Eyübo lu Akademi dergisinde "Bir Çırpıdan, Bin Çırpıya" adlı yazısında ressam olu u ile ilgili unları söylemi tir.

"Bir oför anasının karnından oför olarak do du una inaniyorsa, bir pilot, bir kunduracı, bir kapıca, bir çiftçi... bir ö retmen, bir savcı yürürlükteki mesleklerine ne kadar ba lı iseler ben de, ressam olarak do du uma o kadar inaniyor ve bunlar kadarda mesle ime ba lı oldu umu sanıyorum. Daha do rusu hiç kimsenin anasının karnından u veya bu olarak do du una inanmıyorum" (Eyübo lu, 1965: 27).

Bedri Rahmi'nin Lyon ve Paris'te yaptı ı resimlerde eri ti i ki isel, ça da Batı sanatına özgü kaygılarla Do u'lu havayı ba da tırması a irtıcıdır. Ço u küçük boyutlu, bazen avuç içi boyundaki desenleri, guajlarla yapmayı tasarladı ı tabloları için bir hazırlık çalı masıdır. Örne in "Adalardan Gelen Yar" ile "Yavuz Geliyor Yavuz" adlı yapıtları için sayısız ara tırma yapmı oldu una bakılırsa, tasarladı ı bir sonuca bilinçle ilerledi i görölmektedir (Erol, 1984: 35).

Tazelik duyumu, Bedri Rahmi'nin hiçbir zaman yitirmek istemedi i bir niteliktir. D Grubu'nun 27 Aralık 1934'te Galatasaraylılar Kulübünde açılan dördüncü sergisine tan 30 resimle katılmı tır. Sergi katalo unun kapa ını Bedri Rahminin bir deseni süslemektedir (Erol, 1984: 44). D Grubu'nun, 1935'te açılan 5. sergisi üzerine Yeni Adam'da yayınlanan bir haber-röportajda Bedri Rahmi sanatını öyle tanıtmaktadır:

"Ben tablolarımda her eyden önce tazelik bulunmasına çalı ırım. Üzerinde yıllarca bile çalı sam insana 'Bunu ben de yapardım.'

dedirtecek kadar sade olmasını, yeni yapılmı , üzerinde u ra ılmamı hissini vermesini isterim.” (Erol, 1984: 36).

Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyübo lu'nun D Grubuna katılmasıyla sanatçılar yerel motiflere ve temalara ilgi göstermeye ba lamı lardır. Kübist bir üslupla Anadolu'nun kırsal ya amı, geometrik soyut nakı ları arasında belli bir ba kurmaya çalı mı lardır (Ersoy, 1998: 27). 1934'te D Grubu'nun kurulu undan kısa bir süre sonra dördüncü sergisine resim vererek katılan sanatçı, son sergisine kadar gruba ba lı kalmı tır (Berk ve Özsezgin, 1983: 65).

Paris'e ikinci gidi inde tanı tı ı Romanyalı (Ernestine Letoni) Eren 'in çabalarıyla 1935'te ilk ki isel sergisini Bükre 'te açan Bedri Rahmi 1936'da Eren ile evlenmi tir (Dal, 1997: 573).

Bedri Rahmi, Levy'nin geli inden yakla ık bir ay sonra akademide göreve ba lamı tır. Görevi ba langıçta Leopold Levy ile birlikte atölyeleri dola mak, ona çevirmenlik yapmaktı. Bu görevi yaparken Levy'den çok ey ö renmi tir (Erol, 1984: 68). Uzun yıllar yönetti i Güzel Sanatlar Akademisi'nde pek çok ö renci yeti tirmi tir. Eyübo lu, Batı esteti inden kaçınmamakla beraber yerli tadı çizgide ve renkte süslemeci niteli indeki biçimlerin plastik karakterli resimlere aktarmasını ba arıyla denemi tir (Dılmaç, 2010: 69).

Bedri Rahmi Eyübo lu, Bütün Eserleri 6 adlı kitap da Leopold Levy'nin açmı oldu u bir sergi hakkında unları söylemi tir.

“Leopold Levy'nin Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında açılan sergisini geziyorum.

Onun, seyircisine dinlemek, koklamak ve ısırarak hisinden evvel doya doya bakmak arzusunu veren, içerisinde bazen kıldan ince bazen kılıçtan keskin olmasını bilen renklerin birer ebnem gibi titre ti i grillerle bezenmi serin göklerini büyük bir haz ile seyrediyor ve dü ünüyorum. Tanrı'nın eserini onun kadar yakından tanıyan ve seven sanatkar azdır.” (Eyübo lu, 1995: 189).

1937-1938 yılları Bedri Rahmi'nin de i ik, birbirinden ayrı yönlere bakan ara tırmaları bir arada yürüttü ü bir dönemdir. Bununla birlikte bu yıllarda Bedri



Rahmi'nin daha çok do aya, açık do aya yönelmi oldu u söylenebilir. Nazmi Ziya ile ba layan Van Gogh'la biçim de i tiren do a sevgisi, hiçbir zaman onun yakasını bırakmayacaktır.

Bedri Rahmi, bir "temalar" ressamıdır. Tüm büyük ressamlar gibi. O, bir konuyu bir resimde geli tirmek, yetkinle tirmek yerine birbirini izleyen birçok resimde de i tirmek, geli tirmek, yetkinle tirmek istemektedir. Bir resimde bir konunun sonuna de in götürülemeyece ine inananlardandır. Bugün bir portre yaparken, yarın bir natürmort, öbür gün bir görünüm çizmemi tir. Sanat ya amının çe itli dönemlerinde de i ik konuların pe inden ko mu tur (Edgü,1978:1).

Akademideki ö retmenli inin yanı sıra yazarlık da yapan ve bu bakımdan da çok yönlü bir ki ilik olan Bedri Rahmi, Halk Partisi'nin Halkevleri aracılı ıyla yürüttü ü Yurt Gezileri programı kapsamı içinde 1938'de Edirne'ye, esi Eren ile gitmi tir. Bedri Rahmi, Edirne'de stanbul'dan farklı bir hava, daha canlı bir gökyüzü bulmu tur. Tunca ve Arda boyunda çalı mak ho una gitmi tir. Kiri hane'den Çar ı içinden, Muradiye'den, camilerden, hamamlardan çok sayıda resim yapmı tır. Bunlardan on bir tanesini aynı yıl içinde ilk kez Ankara Halkevinde düzenlenen ve yirmi gün açık kalan I. Yurt Gezisi Sergisine vermi tir.

Bedri Rahmi'nin Edirne resimlerinin hemen hemen hepsi do a görünümündedir. Edirne resimlerinde insan figürüne rastlanmaz. nsana ve yerel konulara dayanan düzenlemeler 1941'deki Çorum gezisinden sonra ba lamı tır. Bedri Rahmi Anadolu'yu Çorum'da ke fetmi tir. Anadolu, onun resmine dinmeyen bir sızı gibi Çorum'dan sonra yerle mi tir (Erol, 1984: 68).

Edirne dönü ü, ilk sayısı 1 Kasım 1938'de çıkan Ses Dergisinde Bedri Rahmi; iirlerini, desenlerini ve deneme yazılarını birbiri üzerine yayınlamaya ba lamı tır. Dergi özellikle halk sanatlarının ve yerli kültür kalıtımının önemini vurgulamaya özen gösterirken bir yandan da endüstride, uygulamalı sanatlarda sanatsal yaratıcılı a yer verilmesi gerekti ini savunmaktadır (Erol, 1984: 69).

1941'de askerden döndükten sonra da Çorum'a gönderilmi tir (Dal, 1997: 573). Halk Partisi'nce sürdürülmekte olan Yurt Gezisi programı çerçevesinde 1942 yılında Çorum'a gitmesi Bedri Rahmi'nin sanatsal

ya amında silinmez izler bırakmı tır. Çorum ya antısı, gözlemleri zamanla yo unla mı , durdukça derinle mi ve Bedri Rahmi'nin ki ili i, sanatının asıl bildirisi bu ya antıdan çıkmı tır. Çorum gezisi ile sanatındaki farklı denemelerinden sonra ana temalarına kavu mu tur. Bunlar; han kahveleri, han avluları, pazar yerlerinin kalabalı ı, halay çekenler, saz çalan â ıklar, da köyünden kente hasta indirenler, pazardan köye dönenler, bebesini emziren köylü kadınlar, bayramlıklarını giymi köylüler, garipler, yoksullardır. Kısaca Bedri Rahmi Çorum'dan dopdolmuş bir yürekle dönmü ; 1942 yılı onun için iyi verimli bir yıl olmu tu, bir ba ka ba arıyla da sonuçlanmı tı. 31 Ekim 1942'de açılan Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisinde ikincilik ödülünü kazanmı tır (Erol, 1984: 79).

Bedri Rahmi, resminin yerli içeri ini, ana temalarını Çorum'da saptamı tır. Bu dönem konu da arcı ının dolduruldu u yılları da kapsamaktadır. O, bu da arcıktan zaman zaman çıkardı ı konuları, yeni biçimsel sorunların ve malzeme olanaklarının belirlendi i sınırlar içinde, yeniden yeniye i lemeden durmamaktadır. 1942-1946 yılları arasında Bedri Rahmi'nin konu da arcı ında Beylerbeyi, Çengelköy, Suadiye (Korupark), Fenerbahçe, Tophane, Karaba gibi stanbul kö eleri de, yeni bir yorumla sunulmak üzere yer almı lardır. "Uçan At Üstünde A ıklar" konusu, ta 1930'lara dayanır. Bu imgesel konu gerçeküstüçülü e varan bir sunu la yinelemekten geri kalmadı ı konulardandır. Erkek ve kadın köylü figürleri, bu dönemde ço unu deformasyon yöntemiyle çok sık yineledi i konular arasına girer. 1945-1946 yıllarında portrelere de a ırlık vermi tir. Ne var ki 1942 -1950 arasının en yo un etkili yapıtları, çalı maları, konulu düzenlemeleridir: "Han Kahvesinde Saz" "Garibin Yata ı", "Yaralarım Göz Göz Oldu," "A ık" (bazen Karacao lan, bazen a ık figürü), "Halay", "Horon" ( deli Gelin, Kemeçeci vb.), "Han Avlusu", vb. (Erol, 1984: 82). Bedri Rahmi Eyübo lu'nun sanatının asıl sırrı gördü ünü ya amasında, renkli ve canlı olan her eyi sevmesindedir (Tanpınar, 1982: 19).

Fransa'ya gitti i yıllarda yöresel özellikler ta ıyan, halk türkülerinden esinlenen resimler yapma iste indedir.

Bedri Rahmi resmi u sözlerle ifade etmi tir:

"Dört küheylan çeker arabamızı,

Biri Çizgi, biri leke, biri renk,  
Biri de mini minnacık benek”...

Bedri Rahmi, bulundu u ortam veya dönem içinde, ça da larından farklı davranabilmi ara tırmacı yapısıyla özgün olabilecek, kurgu, biçim, leke ve renk tasarımlarına ula abilmi tir. Hazırcı olmamı , ulusal veya de il, pek çok plastik unsuru didikleme , u ra mı tır. Genel olan birçok kavramı kendine göre yorumlayabilmi ve "Resimsel Bir Dil" olu turma sürecini yakalayabilmi tir (Keçelio lu, 2010: 102). Türk resminde yerellik ve ulusallık kavramlarına yeni bir boyut getirmi tir. Eserlerini Halk bilimi ve kültürüyle ça da akımları bozacak bir ekilde gerçekte tirmi tir (Karo lu, 1995: 120).

Bir sanatçı belirli bir kültür kalıtımının orta ı de ilse, ortaya koyaca ı i ler bo ve içeriksiz kalıplardan öteye gidememektedir. Bedri Rahminin resimleri bir iç zenginli e, bir halk kültürü kalıtımına dayandı ndan resimsel anlatım araçlarını ve resim dilini ö renir ö renmez özgün bir üslup ve ki ilik geli tirme yoluna gitmekte gecikmemi tir (Erol, 1982: 18).

Elindeki her eyi de erlendirebilmi tir. Sırt çevirmemi , ilgi duymu tur. Kilimden, heybeye, yazmadan, çoraba, alvara kadar otantik özellikli tükenmez kaynakları ara tırma zevkini kendinden mahrum bırakmamı tır. Bu özellik air Bedri Rahmi'ye de yansımaktadır. Anadolu motifleri ile süslü birçok dizeleri de vardır. Ama aynı zamanda evrensel unsurlara çok sıkı ba lıdır. Hiçbir zaman katı bir gelenekçi olmamı , ba naz bir tutuma girmemi tir. Ulusal motifler onun için bir çıkı noktası olmu tur. Orada saplanmamı , tıkanmamı tır (Keçelio lu, 2010: 103).

Bedri Rahmi Eyübo lu kendisini Anadolu ile özde le tiren, Anadolu insanının ya amını ve çilesini tüm eserlerinde mükemmel bir ekilde yansıtmayı bilen usta bir sanatçıdır. Ayrıca, do a tutkusunu, insana kar ı olan sevgisini, ya ama sevincini ve toplumsal sorunları yansıttı ı edebiyat alanında da birçok eseri bulunmaktadır (Gümü ay, 2008: 147).

Çoraplar, yazma ve heybeler, kilimler onun elinde halkın ortak ürünü olma niteli inden sıyrılıp, öznelle ip soyutlamacı sanat biçimleri ile bütünle erek görsel bir be eni düzeyi yaratmı , zengin renk ve biçimleri daha önce

denenmemi ba arılı bir sentez gücüyle modern bir sanatçının elinde yepyeni görsel tatlar vermi tir. Hiçbir zaman do adan tüm olarak uzakla madan, renge a ırlık vermesine kar ın desenden de tümüyle vazgeçmemi tir. Halkın ya amında ne varsa hepsini iyisi ve kötüsü ile renk, biçim, konu, tema ya da nakı olarak resimlerine yansıtmı tır. 1960'lı yıllarda karı ık tekniklerle denemeler yapan sanatçı plastik tutkal, kum, tala ve buru turulmu Japon ka ıdı kullanarak soyut yapıtlar üretmi tir (Ersoy,1998: 68).

Anadolu folkloruna e ilmi olan Bedri Rahmi, klasikle mi süsleme sanatlarımızdan ve halk sanatlarından seçti i motifleri, ona kadar denenmemi ba arılı bir sentez gücüyle ya lı boya tabloya, gravüre, mozaik ve serami e aktarmı tır. Böylelikle Türk süsleme sanatlarının de i ik, zengin biçim ve renk klavyesi modern bir sanatçının elinde yepyeni bir tada kavu mu tur (Berk ve Gezer, 1973: 62). Sanatçı 4 haziran 1956 yılında Cumhuriyet Gazetesinde yayınlanan bir yazısında “Susan renklerle arki söyleyen renkler, söze karı mayan biçimlerle yüksek sesle konu an biçimlere sayısız örnek bulmak isterseniz köy nakı larına alıcı gözle bakın.” demi tir (Eyübo lu, 1997: 99).

Bedri Rami Eyübo lu, Anadolu kırsal motif örneklerini resminde i lemeye çalı mı tır. Ancak resimlerinde deformasyona gitmi , yararlandı ı folklorik öğelerini deforme ederek yorulmamı tır. Resminde folklorcu e ilimlere a ırı ölçüde yer vermi tir (Çeken, 2004: 96).

Yurt gezilerinin etkisiyle yaptı ı Anadolu görünümlü ve Anadolu'ya özgü konuları i leyen resimlerinden sonra yöneldi i alan duvar resimleridir. 1950'lerden sonra ise mozaik çalı malarında yo unla mı tır (Dal, 1997: 573). 1943 yılında Ortaköy'deki Lido Yüzme Havuzu için ilk duvar resmini yapmı tır. Bedri Rahmi ikinci duvar resmi denemesini 1946'da Ankara'da Sergievinden bozma Büyük Tiyatronun (Opera) giri indeki kapıların üzerine yapmı tır. Bedri Rahmi Büyük Tiyatrodaki bu çalı manın öyküsünü öyle anlatmaktadır:

“Aradan on yıl geçti i halde bu panolara çalı ırken çekti imiz sıkıntının tadı hâlâ dama ımızdadır. Mevsim kı tı, yapının kapıları pencereleri daha takılmamı tı. O güne kadar hiçbir çe it duvar resmi yapmamı tık. Sehpa resminin her türlüşünü denemi tik; ama

duvar bizim için üzerine resim yapılan de il, üstüne resim asılan, huyunu suyunu bilmedi imiz bir varlıktı. Kar ımıza da gibi dikilmi ti. Aramızda her fırça vuru ta inip tekrar tırmanılması gereken bir de iskele vardı..”

Büyük tiyatrodaki üç küçük pano, Bedri Rahmi'nin gelecekteki büyük duvar i leri için çok de erli bir deneyim olmu tur. Boya, boyama tekni i, duvar resmi gereçleri ve yöntemleri, duvar resminin sorunları üzerine yaptı ı bu çalı ma sırasında edindi i bilgiler ilerde ona yol göstermi , i ine yaramı tır. 1950'ye do ru stanbul da üretime ba layan bir mozaik yapımevi, yıllardır boya ile denedi i mozaik tekni ini, gerçek gereçle uygulamasına olanak vermi tir. Ayasofya mozaiklerini sıva altından çıkarmakta olan Prof. Wittemor'la tanı mı , ondan mozaikler üstüne epeyce bilgi edinmi tir. Bedri Rahmi Türkiye'de ve Türkiye dı ında yüzlerce, binlerce metrekare tutarında geni boyutlu mozaik panolar gerçekle tirmi tir (Erol, 1984: 91).

1953-1960 yılları arasında Bedri Rahmi çok büyük boyutlu mozaik panolar yapma olana ı elde etmi tir. Standart boyutlu, yassı cam mozaiklerle ba lattı ı denemeler, giderek geli mi ve 1958 Uluslararası Brüksel Sergisi'ndeki Türkiye Pavyonu'na yaptı ı 227 m<sup>2</sup>'lik büyük düzenleme ile Paris'te Nato merkezine yaptı ı (1959) 50 m<sup>2</sup>'lik bir ba ka panoda en iyi mozaik ta larıyla çalı mı tır (Erol, 1984: 114).

Bedri Rahmi olu turdu u biçimlerde, halk sanatını sa lam bir kaynak olarak görebilmi tir. Buradan yola çıkarak kendine ait yeni anlatım biçimleri ke fetmi tir. Anadolu'ya ait minyatürler, kilimlerin geometrik ve de soyut biçimleri ayrıca çiniler esinlendi i kimi kaynaklar olmu tur. Bu kaynakları kendi ke fetti i yeni biçimlerle birle tirip birçok sanat alanında ürünler vermi tir. Anadolu gezileri sırasında ke fetti i yerlerden esinlenerek, renk ve kompozisyon düzenlemeleri üretmeye ba lamı tır ya adı ı dönemde. Do a ve halk sevgisi onun toplumsal resimlerine oldukça iyi bir ekilde yansıdı tır. Gecekondu, hanlar, kahvehaneler, portreler, insan manzaraları onun için temel konular olmu ; konuların zenginli i, yeni renk ve doku deneyimleri ile birle erek çe itli ürünlerin ortaya çıktı ı önemli bir sürecin ortaya çıkmasını sa lamı tır (Gümü ay, 2008: 150).

Bir yüzeyi, bir resim dörtgenini kilimlere, halılara özgü bir istif anlayışıyla bezeme, hacmi olmayan, nakılları biçimlerle, bu biçimleri derinliksiz, bir yüzey üstüne dağınık; yemeni yorgan yüzü ya da yazma örtü tadında bir sonuç almayı da 1945'ten sonra denemeye başlamıştır. Bu düzenleme hiçbir süsleme işinin kopyası ya da taklidi olmadığı halde yazmalarla dokumalarda gördüğümüz bir niteliği yansıtır. Bu istif beşenisi daha sonraki yıllarda, uygulama ve malzeme zorunlulukları nedeniyle daha kesin ve geometrik biçimlerinin yalınlığını anımsatan, kısaca, stilize biçimlere dönüşmüştür (Erol, 1984: 88).

“Han Kahvesi” düzenlemelerinde sanatçı bizi canlı renk çatı malarıyla yapıtın öyküsünden koparmak, önce resimsel olanla karşılaşmak istese de bu resimlerde insanın içiyleyen bir havası vardır. Bu kadar yerli olabilmek; çizdiği, resmettiği insanların kimliğine bürünebilmek; konusunu, yani Anadolu insanını yürekten sevmek demektir. Bu insanlardaki değerlere inanmak demektir (Erol, 1984: 140).

Çağdaş resim sanatımızın yöreselliğe, halk sanatının anonim ürünlerine dikkat çeken yorumlarıyla, kendisinden sonra gelenler üzerinde dolaylı ve dolaysız etkiler yaratmış olan Bedri Rahmi, bir döneme damgasını vurmuş sanatçılar arasında yer almaktadır. Ayrıca her türlü araç-gereç yardımıyla yeni atılımlara yönelme konusunda, özendirici bir etkide bulunmuştur (Özsezgin, 1998: 118).

Bedri Rahmi, bir usta bir öğretmen olarak, yetkin öğrencilerinin sanat yaşamına ilk adımlarını atmalarına yardım etmek için onlara bir sergi düzenleme önermiş ve yardımcı olmuştur. Genç sanatçılara el birliğiyle, dayanışmanın önemini kavratmak istiyordu. Akademinin yemekhanesinde 1947 yılının baharında açılması kararlaştırılan sergiye katılacak sanatçılar Onlar Grubu adını almışlardır. Bir yıl içinde üye sayısı otuzdan fazla kümenin çekirdeğini oluşturmuş genç sanatçı olmaktadır (Erol, 1984: 96). 1970'li yıllarda doruğuna ulaşmış ve sıklıkla en son gruplarla meşgul oldukları arasında (Özsezgin, 1998: 48).

Yasamı boyunca Anadolu kaynaklı halk sanatı örneklerine atıfta bulunan Bedri Rahmi. Batı resminin teknik olanaklarını kullanarak Anadolu duyarlılığını yansıtmak istemiştir (Dal, 1997: 573).

Bedri Rahmi, geometrik katılıktan uzak kalmaya özen göstermi olsa da yine kübizmin esintilerinden izler taşıyan resimlerinde bile do ulu bir anlayı yansıtmaktadır. "Yataklı Vagon", "Horon" adlı eserlerinde kübizm etkisiyle biçimlerin geometrik bir yapı içinde sadeleştirilmesi dikkati çekmektedir. Aynı etki "Baltaba Kemeçeci", "Nü", "Brik", "Yarelerim Göz Göz oldu" adlı tablolarında da gözlenmektedir. Bedri Rahmi, kalın çevre çizgilerinin oluşturduğu düzlemlere bazen renkle bazen de açık koyu ve çizgi desenleriyle bu dönem resimlerine hacimsel bir yapı kazandırırken, nakış sanatında resimlerine katmayı ihmal etmemiştir (Özbek, 1994: 79).

Sanatçının Resimlerine bakıldığında, birçok tema görebilmekteyiz: Karadeniz'in kıyıları, balıkçılar, balıkların pulları, Ankara'nın kavakları, Bodrum'un, İstanbul'un kıyıları; kilimler, cicimler, saç sobalar, pirinç mangallar, dalında elmalar ve güneş, renklerin çeşitliliği, suların hareketi ve deniz kokusu ... Bütün bunlarla birlikte, bu resimlerde "çizgi var, leke var, renk var, benek var", diyebilmektedir (Keçelioğlu, 2010: 105).

Sanatçı Anadolu kültürünün tek bir ögesiyle yetinmediği gibi, çalılımlarını tek bir sanat türüyle de sınırlamamış, kendine özgü bir üslupla yağlı boya, oymabaskı, mozaik ve seramik en çok denediği alanlar olmuştur. Kullandığı renkler, seçtiği halk sanatı örneklerinin canlılığını taşırlar. Tüm etkilenmelerine karşın Bedri Rahmi'nin resimlerinde halk örgeleri aynen kopya edilmemiştir. Onun amacı öğelerin biçim ve renk zenginliğini çağdaş teknikleri kullanarak birleştirilmesine ulaşmaktır. Bu anlayışla yaptığı çalılımları renk ve çizginin soyutlama olanaklarını araştırmasıyla birlikte geliştirmiştir (Erol, 1984: 109). Bedri Rahmi'nin araştırmacılığı yalnız motifleri yakalayıp onları ustalıklarla resme uygulamakla bitmemiştir. Sanatçı aynı zamanda renk çalılımlarına girişir, gravür, serigrafi (ipek baskı), litografi (tahta baskı) teknikleriyle çeşitli ürünler vermiştir (Özdoğru, 1974: 9).

1951-1960 arasındaki bütün figür dağarcığı, Anadolu köylüsünün yaşamından çekilmiş, alınmış ve tezgâh, gereç olanakları göz önünde tutularak biçimlenmiştir (Erol, 1984: 109). Bedri Rahmi'nin 1970 yılından sonraki resimlerinde de ipek malzeme deneyi ve olanaklarından etkilendiği yepyeni bir renk etkileri, yeni bir doku, bir örgü bir zemin bulmaya yönelik ve alımlagelen

renkler dı na çıkma özelli iyle yeniden do aya ve eski konulara e ildi i görül (Özbek, 1994: 91).

Amerika'da bir üniversitede yürütülen toplu bir çalı ma sırasında, otoportre konusu ortaya atılmı ve Bedri Rahmi'nin yaptı ı otoportre hayranlık uyandırmı tır. 1961-1962 yılları arasında Amerika gezisinden dönen Bedri Rahmi konuyu elden bırakmamı ve böylece "Bedroslar" dizisi ba lamı tır. 1950'den önce yapılmı yandan otoporeler genel olarak çini mürekkeple bazen de boya ile yapılmı yüzlerce Bedros'un ilk örne idir (Erol, 1984: 126). Bedri Rahmi'nin mitolojik konulu resimlerindeki portrelere bakıldı ında otoportrelerdeki yüz ifadelerine rastlanır. Bedri Rahmi, kendi yüzüne, yüzünün dı avurumuna sürekli ilgi duymu tur (Özbek, 1994: 94).

1940'ların tarihini ta ıyan portrelerinden renk ve biçim ara tırmalarına, baskı örnekleri üzerine yaptı ı müdahalelere, duvar mozai i tasarımlarına, kemençeci ve otoportre gibi tutkulu çalı malarına, sıradan defter sayfaları üzerindeki karalamalarına, çocuklu anne eskizlerine, kum ve boya karı mı i lerine, balık desenlerine kadar uzanan geni oylumlu resimler dizisi bir sanatçının bakı ındaki esnekli i yansıtmaktadır (Özsezgin, 2003: 2).

1950 yılında, Ankara Dil ve Tarih-Co rafya Fakültesi'nde 150 resimden olu an "Restrospektif" sergisi düzenlemi tir (Nurol, 2002: 2) Ya amı boyunca Türkiye'de ve dı arıda özel ve karma sergilere katılmı olan sanatçı, 1958'de Brüksel Dünya Sergisi için 272m'lik mozaik panoyu, 1959'da da Paris'teki NATO Binası için bugün yine Brüksel'de bulunan 50 metre karelik panoyu yapmı tır. Bedri Rahmi. 1939'da Türkiye'de düzenlenen ilk Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde üçüncülük, 4.sergide ikincilik ve 33 sergide birincilik ödülleri; 1958 Brüksel Dünya Sergisi için koyulan Büyük Ödül'ü, São Paulo Bienali'nde de altın madalyayı kazanmı tır (Dal, 1997: 573). Ölümünden sonra 1976'da Ankara'da "Ya ayan Bedri Rahmi" adıyla bir sergisi düzenlenmi tir. Aynı yıl stanbul'da da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde adına düzenlenen bir sergiyle anılmı tır. 1984'te stanbul'da "Bedri Rahmi-Her Dönemden" adlı bir toplu sergisi açılmı tır (www.ahmetatan.com).

Halk iirine de ilgi duyan sanatçı, ressamlı ının yanı sıra air yanıyla da tanınmı tır. Bazı gazete ve dergilerde yayınlanan deneme ve ele tirileri onun



çok yönlü ki ili ini yansıtan örneklerdendir (Dal, 1997: 573). Bedri Rahmi, iirinden resmine, resminden iirine uzanan ve birbirini besleyen damarlarla mozaikten boya resme kadar birçok alana kucak açan yaygın disipliniyle Türk resmine yeni bir a ı gerçeikle tirmi tir (Atan, 2012, 2)

Akademi'nin ilk ö retmeni olan Nazmi Ziya üzerine 1937 yılı içinde ilk kitabını yazmı tır. Bu kitabı Bedri Rahmi akademideki görevine ba ladıktan birkaç ay sonra yazmı tır. Nazmi Ziya incelemesinde Bedri Rahmi, yeti me ko ulları göz önünde tutulursa, ça ına göre çok olgun, mesle inin sorunlarını derinlemesine kavramı , bilgili bir sanatçı yazar olarak görülmektedir ve o günlere göre yeni sayılan görü ler getirmi tir. Bu yeni görü ler nelerdi? Bedri Rahmi Nazmi Ziya'nın güne i ile Van Gogh'un güne ini kar ıla tırmaktadır. Nazmi Ziyanın ço u resimlerinde güne , nesnelerin üzerine sıcak bir bu u gibi yayılırken, Van Gogh'un resimlerinde renkler daha da belirginle mektedir (Erol, 1984: 60-61).

1951 yılında Yeni Sabah gazetesine haftalık makaleler vermeye ba layan Bedri Rahmi, seçti i konular nedeniyle, buradaki yazarlı ını sürdürmemi tir. Yeni Sabah'tan sonra Cumhuriyet ona sayfalarını açmı tır. Bedri Rahmi bu gazetenin ço u ikinci sayfasında, "Pazartesi Konu maları" ya da "Sanat Sohbetleri" genel ba lı ı altında 1952 yılının ocak ayından, 1958 yılının nisan ayına kadar hemen hemen aralıksız her hafta bir yazı yayınlamı tır. Sanatçı 1960-1970 arasında yazarlı a ara vermi tir. 1970'den sonra onun bazen Cumhuriyet'te, ço unlukla da sanat dergilerine anı, inceleme, deneme türünde yazdı ı yazılar görülmü tür. Hastalı ının en bunalımlı günlerinde bile yazıya da zaman ayırmakla Bedri Rahmi, yazarlı ın kendisi için vazgeçilmez bir i lev oldu unu kanıtlamı tır (Erol, 1984: 110).

Aynı zamanda Türk iirinde önemli bir yeri olan sanatçının 1933 sonrası Yeditepe, Yaprak, Ses, Güney, nsan, nkılâpçı Gençlik ve Varlık dergilerinde iirlerine yer verilmi , 1941 sonrası bazı iir kitapları yayımlanmı tır. Bedri Rahmi iirde ve resimde halk diline, kültürüne yakla ma ve yakınlama çabalarını ölümüne kadar devam ettirmi tir (Özen, 2010: 48).

Fırçanın yanı sıra kalemle de arası iyidir (Ergüven, 2002: 77). Nakı lar, renkler, düzenler üzerine yazılar da yayınlayan Bedri Rahmi'nin ana temaları,

büyük ço unlukla folklorik de erleri ve bunlara ili kin duyguları içermektedir (Tansu , 1991: 216).

Yazarlık onda bir tutkuydu. Bunun ötesinde, gazete yazarlı ının, iirlerinin ve resimlerinin büyük bir ço unluk tarafından tanınmasına yardımcı olmu tur. Halk iirinin sazın, ezginin kanatlarında ne kadar çabuk yayıldı ını biliyor ve görüyordu.

Nedenleri her ne olursa olsun, Bedri Rahmi yıllarca en yo un resim çalı malarının yanı sıra, yazarlı ı da dirençle sürdürmü tür. 1953 yılında anı, gezi, deneme türündeki yazılarından bir demetle, "Yaradana Mektuplar (1941)", "Karadut (1948)", "Tuz (1952)" gibi iir kitaplarından sonra, ilk düzyazı kitabını "Canım Anadolu'yu" yayınlamı tır (Erol, 1984: 110).

Bedri Rahminin yazı ve iir çalı maları 1968'den sonra yo unla mı , canlanmı tır. "Karadut 69" adı altında toplanan bütün iirlerinden sonra yazdı ı iirlere, makalelere ve onlarla birlikte üretti i yüzlerce resim, çini ve cam uygulamaları vardır. 1970 sonrası döneminin en canlı, taze tam bir bire im dönemi oldu u görölmektedir. Yazı ve iir Bedri Rahminin resmine büyük yararlar sa lamı tır (Erol, 1984: 101).

Yeteneklerinin yalnız biriyle, ki ili inin yalnız bir yönüyle kültürümüze mal olabilecekken, ilgileri onu birçok yere birden sürüklemi tir. Ö renimini resim alanında yapması nedeniyle gücünü en çok resimde yo unla tırmı tır. Resim alanında daha çok ürün vermi tir. İlk özgün ve üzerinde ya amakta oldu umuz Türk Anadolu gerçe ine dayanan bir ses olmu tur. Türk resmi onunla, içine kapanık, toplum dı ı niteli inden sıyrılmaya do ru ilk sa lam adımını atmı tır (Erol, 1984: 146).

1960-1961'de iki kez e iyle ABD'ne gitmi tir. 1969'da Sao Paulo'da onur madalyası kazanmı tır. Ölümünü izleyen yıl, 1976 yılında Ankara'da bütün dönemlerini içeren "Ya ayan Bedri Rahmi" adlı büyük bir sergi düzenlemi tir.

#### 2.4.6. Eren EYÜBO LU (1907- 1988)

Asıl adı Ernestin Letoni olan sanatçı, Romanya'nın Ya Kenti'nde doğmuştur. Romanya'da ortaöğrenimini yaptı ve sıralarda özel resim dersleri almıştır. Bir süre sonra Yas Güzel Sanatlar Akademisi'ne girerek resim eğitimi almıştır. Okulu bitirdikten sonra 1929'da Paris'e giderek önce Julian Akademisi'ne devam etmiş, ardından da dört yıl boyunca Lhote'la çalışmıştır. Fransa'daki eğitimi sırasında özellikle Manet ve Cezanne'dan etkilenen sanatçı, bu ustaların yapıtlarını incelemiş ve kopyalarını yapmıştır (Arslan, 1997: 573).

1930'da Bedri Rahmi Eyübo lu ile tanışmış, 1936'da Paris'te evlenerek Türkiye'ye gelmiş ve bir Türk ressamı kimliğiyle ölünceye dek Türkiye'de yaşamıştır (Ersoy, 1998: 69). İlk sergisini 1933 yılında Paris'te açmıştır (Bayav, 2011: 26).

E ile birlikte D Grubu'na katılarak topluluğun çalışmalarında etkin rol oynamıştır. Bedri Rahmi ile birlikte Anadolu'nun pek çok yerini gezen Eren Eyübo lu, resimlerinde yarı soyut ve dışavurumcu denebilecek bir doğa görüşüyle, doğu insanına ve geleneksel yaşamaya yönelik konuları işlemiştir. Yapıtlarında folklorik özellikleri plastik değerlerle bütünleştirmiş, biçim olgunluğu ve anıtsallığıyla leyerek süslemecilikten kaçınmış, portre ve figürlerinde ışık gölge dağılımını bu kaygı doğultusunda düzenlemiştir (Arslan, 1997: 573).

Anadolu'nun ve İstanbul'un doğal güzelliklerinden ve ya antısından seçtiği görüntüleri soyutlamalarla tuvallere aktarmış zengin renkleri nakısal özellikler onun sanatının da özünü oluşturmuştur. Köy ve köylü yaşamını, ortamı, giysileri ve tiplerleriyle canlandırmış, çok canlı parlak ve koyu renklerle fovist bir anlayışa bakanlanmaktadır (Ersoy, 1998: 69).

Anadolu kültürünü yansıtan tüm öğeleri resmine konu yapmıştır. Eline göre daha anıtsal bir anlatıma sahiptir. Parlak renklerle çalışmış sanatçı mozaik tekniğinde de çalışmalar üretmiştir. Portre ve natüremort konularında da eserler veren sanatçı bir süre non figüratif çalışmalar üretmiştir (Bayav, 2011: 26).

Eren Eyübo lu, Bedri Rahmi'nin beğenilerinden, zevklerinden etkilenmiş ve çalışmalarını onun çizgisinde ayarlamış olması muhtemel olmakla beraber,

eserlerinin tümü daha kunt biçimleri daha anıtsal çizgi yapısıyla “plastik” olarak nitelendirdi imiz “biçimsel tokluk ve olgunluk” özelliğinin hayli güçlü örneklerini göstermiştir. Rumen asıllı olan Eren Eyübo lu, Anadolu ya antısından aldığı konularda memleketimize has havayı canlandırmıştır (Berk ve Özsezgin, 1983: 66).

Eren Eyübo lu bir doğa tutkunedir, bir sanatçının bir aca, bir insana bakar gibi bakabileceğine inanmaktadır (Edgü, 1981: 3). Sanatçıyı yerinde sayıyor olmak korkutmaktadır. Sanatına ve yeteneğine güvenmektedir. Ama bunların yeterli olmadığını da bilmektedir. Sadece bir desen, iyi bir renk bilgisi ve sezgisi, istif, leke.. tüm bunlar iyi bir ressam olmak için yeterlidir ve onda bunlar fazlasıyla vardır. Ama o bu noktadan sonrasını aramaktadır. O noktadan sonrası adına yaratıcılık dediğimiz, zamana karşı koyan, ama tanımını, açıklaması pek yapılamayan bir güçtü. Sanatçıyı yetiştiren, yaratmaya zorlayan ve ölümünden sonrada yetecek olan. Eren Eyübo lu’nda bu gücün varlığını ona yaklaştıran herkes sezmi olmalıdır. Bedri Rahmi, eserinin resimlerine bakarken, “Eren anadan doğmuş, bizler sonradan olmuş” diye tekerlemektedir (Edgü, 1994: 17).

1930’larda gerçekleştirdiği yapıtlarında geleneksel süsleme sanatlarından yola çıkarak doğaya ve yöreye bağlı kalıplaştırılmış ve özgün bir biçime ulaşma çabası vardır. Eren Eyübo lu’nun bu dönem resimlerinde ise Bedri Rahmi’nin iki boyutlu ve nakışçı üslubuna karşı, yöresel anlatımlara plastik değerler kazandırma eğilimindedir (Arslan, 1997: 573).

Doğuslam sanatının perspektifinden, ışık ve gölgeden, yağlı boyadan uzakta gelişen minyatür sanatı, bitkisel saf renkler, perspektiften ve hacim duygusundan uzak bir mekân, özellikle soyutlama anlayışı yeni diller arayan 20. yüzyıl sanatı için açılım olanağı veren ana kaynaklardan birini oluşturur. Eren Eyübo lu içinde bu böyle olmuştur (Edgü, 1994: 20).

1950’lerde Picasso ve Braque gibi ustalardan yaptığı kopyalar sanatçıyı ayrıntıdan uzaklaştırarak yalınlaştıran, çizgisel ritim ve coşkulu bir renk lirizmine yönelmiştir. 1955’ten sonraysa bu bağlamda içinde rengin ön planda olduğu lirik-soyutlamalar yapmıştır (Arslan, 1997: 573).

Eren Eyübo lu'nun, dönem dönem Cezanne'a duydu u yakınlık, Andre Lhote atölyesinin etkisine ba lanabilir. Sanatçının resimlerindeki Cezanne etkisi, hocasından çok daha fazla özümsemi bir etkidir. Ama onun büyük a kı Matisse'dir. Matisse'nin son dönemi hariç, hemen hemen tüm dönemlerini, adım adım izlemi tir.

1936'da Türkiye'ye gelip yerle tikten sonra, ku kusuz, Bedri Rahmi ile çevresinin ve o yılların Türk kültür ve sanat dünyasındaki e ilimlerin de etkisiyle bir Anadolu serüveni ba lamı tır Eren Eyübo lu'nun sanatında. Bu serüven sanatının sonuna kadar sürmü tür. Öyle ki hiç kimse hiçbir zaman Eren'in bir yabancı ressam olarak görmemi tir. 1930'ların sonları, 1940'ların ba ları türküler, kilimler, yazmalar, ko malar, halaylar, uzun havalar ve köy enstitüleri yıllarıdır. Eren Eyübo lu'da e iyle ve dostlarıyla Anadolu'yu dola mı , Anadolu'nun insanlarını, do asını ve halkının görsel sanat malzemesine resminde yer vermi tir (Edgü, 1994: 20).

1970'den sonra o güne kadar edindi i deneyimlerini kullanarak daha önce çalı tı ı konulara dönmü tür. Bu dönem çalı malarında figüre daha güçlü bir ba lılık görülmektedir. 1980'e de in yeni renk ve çizgi de erleriyle yeni bir hayat bulan Anadolu görünümünün yanı sıra, gene aynı renk çizgi anlayı ndan yola çıkan anlamlı portre ve figürler de çalı mı tır (Arslan, 1997: 573).

Sanatçının resimleri konuları açısından büyük bir zenginlik göstermektedir. Hem atölye hem açık hava ressamlarının gelene ini sürdürmü tür. Ya amının son yıllarına de in, stanbul'da, Bodrum'da açık havada çalı maya çıkmakta, atölyesinde ise belle inden oldu u kadar modelden çalı ma tır. Dı dünyanın görsel öğeleri ile ilgisini hiç kaybetmemi tir (Edgü,1994: 21).

Eren Eyübo lu resim çalı malarının yanında mozaik çalı maları da yapmı tır. Bunlar arasında Ankara'da Etibank için gerçekle tirdi i mozaik pano, 4. Levent Mahallesi konut duvarları, Ankara Çocuk Hastanesi (Hacettepe), stanbul Manifaturacılar Çar ısı, Cerrahpa a Hastanesi ve Haydarpa a Gö üs Hastalıkları Hastanesi için gerçekle tirdi i mozaik panolar dikkati çeken yapıtlarıdır (Arslan, 1997: 573).

### 2.4.7. Cihat Burak (1915-1994)

Ortaö retimini Galatasaray Lisesinde tamamlayan Cihat Burak, lise yıllarında ilk derslerini Mehmet Ali Eniz ve Halil Dikmen'den alır. Ressam olmaya okul atölyesinde karar veren Burak, hazırladığı çizimleri İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi hocalarına götürmüştür. Resimleri gören Nurullah Berk ve Bedri Rahmi Eyübo lu pek fazla yorum yapmayınca umudu kırılan Cihat Burak, resmin kardeşi olarak gördüğü Mimarlık Bölümüne kaydolmuş ve 1943 yılında mezun olmuştur. 1951'de Bayındırlık Bakanlığı'nda mimar olarak çalışmaya başlamış, bakanlıkça aday gösterilerek Birleşmiş Milletler bursuyla Fransa'ya gönderilmiş, 1953-55 arası burada kalmıştır (Arslan, 1997: 300).

1961 yılında iki defa bursla Fransa'ya gönderilmiştir. Bursun bitiminde Bakanlıktaki görevinden ayrılarak Fransa'da kalmış ve resim çalışmalarına ağırlıklı yer vermiştir (Arslan, 1997: 300). 1965 yılında Türkiye'ye geldiğinde ise kısa bir süre resim öğretmenliği yapmış ve sonra Bayındırlık Bakanlığı'ndaki görevine geri dönmüştür (Erifo lu, 2009: 140)

Sanatçı Cumhuriyetin ilk on yılında Anadolu topraklarında ortaya çıkan gerçekleri, bu topraklarda oluşan kültürel yaşamı ve halkın yaşamını inceleyerek folklorik değerleri araştırıp basan bir görsel biçim dili yaratmaya çalışmış, ardından 1933'te kurulan D Grubu ile kent kültürünü vurgulayan bir yaklaşımı öne çıkarmaya çalışmıştır (Gürçalar, 2014: 92).

Cihat Burak'ın zengin hayal gücünü şekillendiren unsurların başında büyüdüğü ortam ve kendinden yavaşça hayli büyük olan ev halkından dinlediği hikâyeler gelmektedir (Öztürk, 2013: 114). Sanatçının resimleri belki de mimarlık eğitiminin etkisiyle olsa gerek yapısal özellikleriyle dikkati çekmektedir (Bakan, 1991: 74).

Hayatında önemli olan iki şehir, İstanbul ve Paris resimlerinde mimari yapılarıyla olduğu kadar bu yapılardan alınmış çeşitli ayrıntılarla da kompozisyonu biçimlendiren öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının Paris'te geçirdiği yıllar resimlerine çok kez kent manzaraları, natüremortlar, iç mekandan açılan pencereyle görülen kent kesitleri biçiminde yansımaktadır (Gürçalar, 2014: 88).

Cihat Burak, Çemberlita 'ta, Darü l-fâkâ Sanat Galerisi'nde açtı ı 14. kişisel sergisi ve eserleri için şunları söylemiştir:

"Son kişisel sergimde malzeme birliğini sağlamak nedeniyle, sadece pastel ve baskı ile olan eserlerimi sergiledim. Eserlerimin tümünde tamamen hayattan alınmış konuları seçerim. Hiçbir zaman nonfigüratif çalımadım. Ya adımı hayatı eserlerimde vermeyi kendime daha yakın buluyorum..." (Akyıldız, 1973: 8).

Resimlerinde toplumun ve bireylerin içinde bulunduğu çelişkileri bir halk sanatçısının saf ve önyargısız bakışıyla yorumlamaktadır. 1960'larda toplumsal psikoloji, toplumsal eleştiri ve toplumsal gerçekçilik anlayışını, açık bir anlatımla tuvale aktarmıştır. Yapıtlarındaki mizah duygusunun kaynağı halka özgü espri anlayışıdır. Ancak bu mizah bir eğlenmeden çok yozlaşmış gerçeklerle alay ve eleştirden kaynaklanmakta toplumun yaantısının çelişkilerine değinmektedir. Bu nedenle resimleri bir tür eleştirel gerçekliğe sahiptir. Konularını Naif'lere özgü bir duyarlık ve özgür bir kurguyla ele almakla birlikte Burak, gerek estimi gerek sanat birikimi ve bilincinden ötürü saf bir naif sayılmaz (Arslan, 1997: 300). İkonik bir anlatım ve dekoratif motif aktarmacılığı da bir üslupdo rultusunda yansıtmaktadır (Karo lu, 1995: 139) Sanatçı günlük yaşam içinde insanı, içinde bulunduğu toplumu ve onun değerlerini ele tirmekte ayrıntıcı bir yorumla sorgulamaktadır (Atmaca, 2007: 47). Günlük yaşam kesitlerini anılara ve bir dünya âlemine bağlayan sanatçının yapıtlarında, derin bir öyküsel anlatımla ilişkiler kuran zengin bir iç dünyanın yansımaları görülmektedir. Özellikle çirkinliği ve yozlaşmış kent görünümünde de gerçekleri bu bağlam içinde yansıtmıştır (Arslan, 1997: 300). Cihat Burak'ın resmi, kent kültüründeki bozguna, yıkıma karşı açılmış bir savaş ya da bağka bir deyimle bu yozlaşmanın onarımıdır (Tansu , 1993: 31). Tarihsel görüntülerden, güncel olaylardan, imgesel olanaklardan hareket ederek farklı uzantıları bir noktada birleştirmeyi bilmektedir (Özsezgin, 1976: 27).

Cihat Burak Boyut dergisinde yaptığı bir röportajında sanatı hakkında şunları söylemiştir:

"Resimlerimdeki çirkin görünümünde bulunduğunu söylediğiniz dünya âlemi ve fantasya etrafımdaki çirkinlikleri görmemek içindir.

Ama bu fildi i kuleye çekilmek, ya da deve ku u gibi ba ını kuma sokmak demek de ildir, ben çirkinli in de resmini yapmasını severim, ama içi kof gösteri li görünü ler, görmeden bakan gözler, betebe (küçük küp eklede kesilen camlardan yapılan duvar resmi) kaplı anlamsız ve de rahatsız binalar, içlerinde ya ayan nasipsiz insanlar beni fantasya alemine itiyor” (Burak, 1982: 20).

Sanatçının resimlerinde, grotesk (garip ve gülünç figürlerden oluşu mu ) istifler ve kar ıtlıklar dünyasının varlı ı dikkati çekmektedir. Fantastik tasarımlarını günlük gözlemlerinden çıkaran sonra da onlara hayal âleminin yaratıkları görünümünü veren bir masal resimcisidir. Kalabalı ın resim zevkine yakla an bir tutum içinde o zevke yabancıla an bir i yapmakta olan sanatçının eserlerinde sokak i i nakı lardan, kuralsız halk resimlerinden, ortak bir dilden i aretler bulunmaktadır (Tansu , 2008: 272). Cihat Burak resminin en önemli kayna ı hiç ku kusuz halk resimleridir. Halk resimleri, sözlü halk edebiyatı temelinde onun bir türevi olarak el yazmalarından, duvar panolarına nihayet ta baskı tekni ine bir gelene in adlandırılmasıdır (Günbilen, 2009: 16).

Burak'ın Halk sanatlarındaki kaynak arayışı, onu Halk sanatlarındakine benzer bir algılamaya yöneltmiştir. Nakı çı, ayrıntıcı, çizgisel bir anlatım ve do rudan ama ince bir söylem geli tirmesini sa lamı tır. Halk sanatları, minyatür ve Anadolu Uygarlıkları ile kurdu u ili ki ayrıntıcı bir dille verilmi , ele tiri ve mizah resminin önemli bir parçası olmaya ba lamı tır. Burak, Halk sanatlarına yönelimini de u ekilde anlatmaktadır:

“ nsanın aya ı yere basmalı, bunun için de resminin temellerini kendi kültüründen almalı. Bu, batının yaptığı ını kopya etmek yerine, geçmi in mirasından yararlanan orijinal olacak bazı eyler çıkartmaya galiba yarıyor. Halk resminin, bunları yapan ressamların aynısını yapmak aklımdan geçmedi. Ama onları dü ündüm. Malik Aksel'in “Türk Resimleri” adlı kitabı beni etkiledi“ (Gürça lar, 1997: 4 ; Elvan, 2001: 131).

Her resminde içten, arınmı , yapmacıksız ve çocuksu bir üslupla bir öykü anlatmaktadır. Bu resimler Tarihsel Anadolu ve halk kültürü ile Batı kültürünü



birle tiren bir taban üzerinde dü ündürürken gülümseten resimlerdir (Ersoy, 1998: 162). Resim çizerken dünyadan aldı ı tüm algıyı resim konusuna ekleyen, sanatı hayatın yansıması olarak gören Cihat Burak'ın resimlerine hayaller, iirler, dü ler karı mı tır. Gerçeküstü öğeleri kara mizahla birle tirerek özgün bir resim dili yaratan sanatçının ele aldı ı çe itli konular arasında; Osmanlı tarihi, Cumhuriyet Türkiye'si'nin sosyo-politik ya am tarzı, çocukluk anıları, edebiyat metinleri ile dü sel bir dünyanın iç içe geçti i anlatımlar yer almaktadır. Cihat Burak'ın masalsı sanatında, "Seyirlik Figürleri" isimli resimde oldu u gibi gerçek hayattan resme türlü yollardan sıçrayıp geçen kahramanlar oldu u görülmektedir (Öztürk, 2013: 114). 1970'lerden sonra ki resimlerinde ölüm dü üncesi a ırlıklı kazanmaktadır (Atmaca, 2007: 47). Yapıtlarında gerçekçi bir duyarlılıkla garip kentler, dolambaçlı yollar, kediler, ku lar, çe meler kalabalıklarla karı ık bir yapı içinde yer almakta bo kalan yerler ise renklerle doldurulmaktadır (Ersoy, 1998: 162).

zleyicisini halk sanatlarına, kaybolmakta olan de erlere götüren "Köro lu Destanı", "Pehlivanlar" gibi resimler yapmı tır. Bu resimlerde sınırlı ve soluk renk kullanımı dikkat çekmektedir. Halk resmi gelene ine uygun dü en siyah-beyaz kar ıtlı ı, sa lam bir kompozisyon anlayı ı içinde verilmi tir. Köro lu Destanı'nda minyatür gelene inin izlerini bulmak mümkündür. "Pehlivanlar" isimli tabloda, tuval yüzeyini kazıyarak ilkel bir perspektif ve kompozisyon anlayı ı ile amatör bir etki bırakmaya çalı mı tır (Elvan, 2001: 133). Güre tutan iki figür ematik bir deformasyon ve alaycı bir üslupla karakterize edilmi , belirgin özellikler ön plana çıkarılmı tır. Kültürel ve sosyal de erlerimizin resimde vurgulanması açısından önem ta ımaktadır (Karo lu, 1995: 139). Cihat Burak'ın serbest ve dı avurumcu tekni ine ra men, resimlerinde mesaj psikolojik bir atmosfer içerisinde verilmekte, resmin tüm öğeleri figürün anlatım gücüne katkıda bulunmaktadır (Erzen, 1984: 21). Burak'ın toplumsal e ilimli düzenlemeleri dı ındaki figürleri, natürmortları ve gravürleriyle ressamca kalitesini göstermektedir. Grafizm'i, çizgi düzeni ilginçtir, içtenli ini belirtmektedir (Berk ve Özsezgin, 1983: 85).

Sanatçının resmi düzlemler halinde bölümlenmesi, konuyu parçalayarak tüm resim yüzeyine da ıtması, kompozisyonlarında kullandı ı bu çok çe itli figür ve nesnelere, analitik bir duyarlı ın göstergesidir. Çizgi resmin temel ifade

biçimlerinin ba ında gelir; ama çizginin bu belirleyicili ine kar ın renkler sanatçının içsel heyecanlarını ifade eden bir vasıta olarak resminin ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir (Gürça lar, 2004: 89).

Burak'ın resminde renk hep ikinci planda kalmı tır. Sanatçının çoklukla tercih etti i griler ve ye illerden olu an koyu, kirli ve puslu renkler zaman içinde onun resminin vazgeçilmezleri haline gelmi , kendine özgü bir boyama tarzı da olu turmu tur. Tuval yüzeyine yo un boya kullanımıyla kalın ve pütürlü bir yüzey elde etmi tir. Aldı ı mimarlık e itimi, çizgiye dayalı bir resim dili olu turmasında ve çalı malarında mimari ve dekoratif öğelere yer vermesinde etkili olmu tur (Özay, 2010: 46). Kullandı ı çizgi ve boya ressamca bir serbestlik ve duyarlık da ta ımaktadır. Boya kullanımındaki dokusallık, kar it renkler ve duygu sanatçının bir noktada dı avurumcu anlatıma yakla masını sa lamı tır. Çizgisel de erleri vurguladı ı yapıtlarında tüm öğeler en ince ayrıntılarıyla i lenmi tir. Dolayısıyla oymabaskı tekni ini yakın bulan Burak'ın, Paris'te kaldı ı süre içerisinde gerçekle tirdi i çalı malarında çizgi herhangi bir kurala ba lı kalmaksızın kalın, koyu ve doymu boya dokularıyla biçimlenmi tir (Arslan, 1997: 300).

Öte yandan yalnız ya lı ve sulu boya resimlerle yetinmez, baskı tekniklerine girer ve bu alanda da önemli etkiler yaratmı tır. Vitraylar da yapan sanatçı, cam üstü boyanın dökülmemesini sa layan teknikler geli tirmi tir. Yaptı ı seramikler bu i in en iyi ustalarına ta ı çıkarabilmektedir. Ama o, seramikten ku evleri yapmayı ye ler. Çe itli figür kompozisyonlarından olu an bibloları tek kelimeyle birer ba yapıttır (Tansu , 1993: 31).

Burak'ın resimleri naif, fantastik, çocuksu, gerçekçi, sürrealist gibi çe itli ve kimi zaman birbiriyle çeli en terimlerle tanımlanmı tır. Ancak Cihat Burak'ı asıl özgün kılan, sanatının bütün araçlarını ve ya ama dair çe itli yakla ımları sorgulayarak olu turdu u "Büyük Anlatı"dır (Günbilen, 2009: 3)

Sanat alanında verdi i ürünler sadece resimleriyle sınırlı de ildir. Sanatçının mimari bezeme alanında renkli porselen ve cam i leri de bulunmaktadır. Yıldız Porselen Fabrikası'nın fırınlarında üretti i heykelcikler Türk seramik sanatının önemli ürünleri arasında yer almaktadır. Bu heykelcikler geçmi dönemin halk tiplerinden ve ya amından seçilmi lerdir. Sanatçının

seramik heykelticikleri özellikle geçmi yüzyılın halk tiplerinin bir yansıması, katıksız bir halk sanatının yüzyıllar boyunca heykele dönü emeyen görünümleridir (Grlar, 2014: 91).

Ülkemizde figüratif resmin özgün bir temsilcisi olan Cihat Burak Paris'te ya adı ı dönemde bir Utrillo dl kazandıktan sonra, stanbul ve Ankara sergilerinde dikkat çekici ki ili iyle ortaya çıkmı tır. a da Türk resmi üzerine giri ilen yorum çabalarına en geni ufukları açan sanatçılardan biri de Cihat Burak olmu tur (Tansu , 1991: 270).

Sanatçının aldı ı ödüller, 1964'de Bronz madalya Salon interministeriel-Musee De L' Art Moderne-Paris, Gümü Madalya Prix Utrillo-Paris Uluslar arası, 1967'de a da Türk Ressamlar Birli i, Dolmabahçe Resim Müzesi I. dl, 1973'de Devlet Resim ve Heykel Sergisi Ba arı dl. Sanatçı yurt içinde ve yurt dı ında ki isel sergiler açmı , birçok karma sergiye de eser vermi tir (Akyıldız, 1973: 8). Burak, 1982'de Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar dl'nü, 1991'de de Plastik Sanatlar Derne i Onur Belgesi'ni almı tır (Arslan, 1997: 300).

Kendini anlatmak için sadece boya ve tuvalle yetinmeyen Burak edebiyatta da izler bırakmı tır. Ya amysnn a ır bastı ı öykülerinde özellikle üslubuyla boya fırçası de mi gibi bir yorum katmı tır sanatçı. 1981'de "Gardonlar", 1992'de Yunus Nadi yk dl'nü "Yakutiler" adlı eserleriyle kazanmı tır (Atmaca, 2007: 47). Son yk kitabı el yazısı ve daktilo yazılarından derlenen "Zenci Kalınız" ise ölümünden dokuz yıl sonra yayımlanmı tır. Cihat Burak, 3 Mart 1994'te ya amını yitirmi tir.

#### **2.4.8. Nuri YEM (1915- 2005)**

lk renimini kodra'da (Arnavutluk) tamamlamı , orta renimini yarıda bırakarak lise e itimini stanbul'da sürdürmü tr. 1933'te Nazmi Ziya Güran'ın önerisiyle Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmi ve Güran'ın  rencisi olmu tur. Daha sonra 1935'te Hikmet Onat'ın, 1936'da brahim alli'nin atölyelerine devam etmi ve bu arada Akademiye uzman olarak getirilen Leopold Levy'nin atölyesine geçmi ve onun çalı malarını da yakından izlemi tir. 1937'de akademiye birincilikle bitirmi tir (Dal, 1997: 899).

1938 yılında Nuri yem Trakya'da askerlik görevini yapmaktadır. Askerlik görevini tamamlayan Nuri yem, Maarif Vekili Hasan Ali Yücel ile görüşmek üzere Ankara'ya gitmiştir. Yaşamını bir ressam olarak kazanmanın olanaksız olduğunu bu yıllarda öğretmen olarak bir okulda görev alabilmeyi amaçlamıştır. İstanbul'da bir okul öğretmenken yem'in ataması Giresun'a çıkmıştır. Bir ders yılı Giresun Ortaokulu'nda resim öğretmeni olarak görev yapmıştır (Giray, 2001: 33). Hemen İstanbul'a dönmüş ve istifasını göndermiştir. İstanbul'a döndüğünde Akademi'nin yüksek kısmı henüz açılmıştır. 1940 yılında yüksek kısmın ilk öğrencilerinden biri olarak öğrenime başlamıştır (Bender, 1998: 53).

yem, Yüksek Resim Bölümü'nde öğrenimini tamamlamak için akademiye Levy atölyesinde katılmıştır. Aynı yıl bir grup arkadaşıyla Liman Resim Sergisi'ni düzenlemiştir, ertesi yıl aynı sanatçılarla birlikte, Türk resmi'nde figüratif temalere ve içerik sorunlarına yeni öneriler getirecek olan "Yeniler Grubu'nu" oluşturmuştur (Salam, 2004: 205). Bu sıralarda ikinci kez askere çağrılmasıyla öğrenimini yarım bırakmak zorunda kalmışsa da 1942'de yeniden akademiye dönmüş 1944 de ikinci kez diploma almıştır. Aynı yıl seramik sanatçısı Nasip Özçapan'la (Nasip yem) evlenen sanatçı, öğrenci olaylarına karıştığı gerekçesiyle 1944-45'te aralıklı olarak iki kez tutuklanıp yargılanmış ve tahliye edilmiştir. yem, Yeniler Grubu'nun 1950'lere dek süren grup sergilerine katılmış, 1946'da da ilk kişisel sergisini açmıştır (Dal, 1997: 899).

1946 yılında ilk kişisel sergisini Beyoğlu'nda Stil Mobilya Maazası'nın ikinci katında açan yem, bu tarihten başlayarak her yıl bir kişisel sergi açmak amacını programlamış ve bütün günlerini ve enerjisini bu sergilere çalışmak için kullanmıştır. Yaşamını ikinci bir kez kazanmak yerine, profesyonel bir sanatçı kimliğiyle atölyesinde çalışarak değerlendirilmeye özen göstermiştir (Giray, 2001: 313).

Nuri yem'in resimlerinin Devlet Resim ve Heykel Sergileri içerisinde görülmeye başlaması, Yüksek Resim Bölümü'nde sürdürdüğü öğrencilik yıllarına rastlamaktadır. Üçüncüsü düzenlenen etkinlik içerisinde Nuri yem'in de resimleri vardır. Sanatçı bu sergiye "Portre" ve "Topkapı'dan Peyzaj" adlı yapıtlarıyla katılmıştır (Giray, 2001: 303).

Nuri yem ba ta olmak üzere “Yeniler”in ça da lık, gelenek ve yenilik kavramlarını, 1940’lı yıllarda tekrar gündeme getirmi lerdir (Özsezgin, 1998: 70). yem, Yeniler Grubu üyeleriyle birlikte resimde toplumculuk anlayı nı benimsemi bir sanatçı olarak görülmektedir. Liman ehri stanbul sergisinde balıkçı resimleri ile dikkatleri üzerine toplayan Nuri yem, bu yıllardan ba layarak dü ünsele temele dayalı toplumsal içerikli resim anlayı ı üzerinde yo un ara tırmalara ve uygulamalara yönelmi tir (Giray, 2001: 55). 1940’larda toplumsal sorunları dile getiren gerçekçi figüratif resimler yapmı tır, 1950’lerde non-figüratif resme dönmü tür (Ba kan, 1991: 71).

Resimleri ile Yeniler Grubu sergilerinde önemli ba arılar elde eden Nuri yem, 1944 yılında açılan üç a amalı Akademi yarışmasının son a amasında verilen “Nalbant” konusunu i leyen yapıtıyla birincilik kazanmı ve mezun olmu tur (Giray, 2001: 60).

Sanatçı, yakla ık 1940-1950 yılları arasında in acı, kübist çizgilerin egemen oldu u bir anlayı la birlikte, çalı maların da toplumsal ve sosyal konuları ele almı , bu dönemin sonuna do ru ise çe itli soyut denemeler de yapmı tır (Gören, 2011:5). Nuri yem, yenilerin kurucu üyesi olarak 1946 yılından 1952 yılına de in kendi adlarını kullanarak düzenledikleri bütün sergilere katılmı tır. Bu sergiler sırasında birçok sanatçı biçim de i tirmi ve özellikle dönemin gözde akımı olan non-figüratif anlayı a yönelmi tir (Giray, 2001: 77). 1949’a de in gerçekçi ve anlatımcı resimler üreten sanatçı, bu tarihten sonra giderek iç gerçe ini yansıttı ı soyut denemeler yapmı tır. Bu çalı malarıyla Türkiye’de ilk soyut çalı an sanatçılar arasında yer alan yem’in, bu çalı maları daha çok manzara ve nesnelerin özelliklerini yitirmeden soyutlanmaları biçimindedir. yem, 1950’lerin sonlarına do ru yeniden figüratif resme yönelmi tir. “Çe me Ba ı (1979)” ve “Tükenmeyen Çilenle Anlatabilmek Seni (1979)” gibi resimlerinde i ledi i kadın ba ları, sanatçının toplumsal kaygıyla yakla tı ı Anadolu kadınını simgeleyen resimlerdir. yem, desendeki güçlülü üyle biçimlerin geometrik a ırlı nı yansıtır ve figürlere anıtsallık kazandırmaktadır (Dal, 1997: 899).

Önceleri sosyal içerikli resimler yapan Nuri yem, daha sonraki dönemlerde resimlerinde Anadolu’dan çe itli kadın ba larını i lemi tir.

Eserlerinde Anadolu insanının ya amını portrelere yansıtarak bir anlamda duygusal mesajlar vermektedir. Ba ba lama biçimleri, kadınların köy ya amı, portrelerindeki yorgun bakı lar yem'in tablolarına aldı ı ba lıca konulardır (Çeken, 2004: 96).

Toplumsal gerçekçilik anlayı ıyla ele aldı ı iri köylü kadın portreleriyle tanınan Nuri yem, 1950'li yılların ortalarında soyut düzenlemelere yönelmi tir. yem bu çalı malarında Kaligrafik biçimleri anımsatan soyut kompozisyonları, iç dünyasını yansıtan hızlı ve sürekli fırça vuru larıyla dı a vururken kullandı ı teknik, ta izmi anımsatmaktadır (Özay, 2010: 44).

yem'in soyut çalı malarını kendi içinde gruplamak mümkündür. Bunlardan bir kısmı tuval yüzeyini bölümlere ayıran geometrik lekelerin da ılımı olarak kar ımıza çıkmaktadır. Bu tür ürünler, kendi içinde de iki ayrı gruba ayrılabilir: Birincisi, kesin çizgilerle bölünen tuval yüzeyleri üzerinde olu an, geometrik strüktürün estetik kurulu unu tamamlayan armonilerin i ledi i soyut anlatımlardır. Bu grubun kendi içinde geli en a amalarında anlatıma, geometrik formlara dönü türülmü nesnel de erlerin varlıkları da katılmaktadır.

yem, ikinci grup olarak ayrımlı bir yorum ara tıracaktır. Lekesel de erlerin strüktürünü inceleyen ürünler üzerinde de öznel anlatımlara yönelecektir. Birbiri üzerine katmanla arak ço alan yumu ak ve da ılgan renk lekelerinin yarattı ı armoni, bu resimleri çekici kılan de erlere götürmektedir. Tuval yüzeyinde katmanlar olu turan kalın boya dokusunun yarattı ı devinimler, anlatımı vurucu boyutlara götürmektedir. yem'in, 1956 tarihli kompozisyonları bu dönemi i aret etmektedir (Giray, 2001: 110).

Nuri yem'in, 1960'larda açtı ı sergiler sanat ya amının dönüm noktasını göstermektedir. Soyut resimler kendi içinde gruplanarak ço almı ; fakat baskın olan gene figürsel anlatımlar olmaya ba lamı tır. Ancak soyut deneyimler figürsel anlatımlara önemli de erleri de birlikte ta ımaya ba lamı tır. Anlatımı etkili kılan arındırmalar, rengin ve lekelerin soyut ça rı ımları, figürler, çevre ve do a görünümünde ula ılan simgesel yorumlar, figürsel soyutlamalara dönü mektedir (Giray, 2001: 313).

Nuri yem'in sanatında soyutla somutun birle t i ince çizgide boya dokusunun yaratt ı topraks ı görünümlerden süzülen portreler, görkemli örnekler olarak ortaya çıkar. Boya katmanlarının yaratt ı pütürlü dokunun renkle bulu tu u görsellik içinde bir anda beliren lekesele figürler, çizgisel boya akı larıyla anlamlı boyutlar kazanmaktadır.

Bu üretimin ileri a amasında toprak kadınlarının ve adamlarının anıtlarla an portreleri yer alm ı tır. Bu resimler, yem'in portre duyarlı ının yeniden ortaya çıkı ı olarak anlamını ta ıyacaktır. Dönemin sanal anlayı ı içinde önemli bir ver alan köy ya amı ve bu ya amın asal elemanı olan kadın, yem'in sanatında da anıtlarla arak resimlenmi tir (Giray,2001:136).

Nuri yem'in sanatı, konusunu yöresel kaynaklarda bulmu tur. Soyutçu akımlar kar ısında figürünü savunan, toplumsal kökenli e ilimlerin yılmaz bir savunucusudur. 1953'lerden 1967'lere kadar soyut resimler yaptı ı bir dönemdir. Soyut döneminden tekrar figüre geçi i birdenbire olmamı tır. O deneyimlerin kendisine kazandırdı ı resimsel, al ılmadık doyumları, eski figür a inalıklarıyla bulu turarak bir geçi yapmı tır (Bender, 1998: 57).

Nuri yem, Türk resminde toplumsal içerikli resim anlayı ının önde gelen isimlerinden biridir. 1941'de henüz ö renciyken Yeniler Grubu'nun ortak hareket do rultusu içerisinde ba layan figür ilgisi, 1950 ve 1960'lı yıllar arasında soyut kompozisyon denemeleriyle kesintiye u rasa bile, 1960'lardan günümüze dek devam etmektedir (Sa lam, 2004: 205).

yem 1967'den itibaren yeniden figüratif anlayı a döner. 1950'den 1970'e kadar uzanan soyut dönemde bile sanatçının, kırsal kesim insanının günlük ya amında kullandı ı ve nerdeyse bu ya amın sembolü haline gelmi bazı nesnelerin geometrik formlara dönü türerek olu turdu u kompozisyonlar dikkat çekicidir. Sanatçı 1965'de Beyo lu ehir Galerisi'nde açtı ı sergi ile soyut dönemini noktalamı tır. Nuri yem, 60'lı yıllarda figüratif canlanmanın en önemli isimleri arasında gösterilmektedir. yem' in resimlerinde 1967'den bu yana topluma yönelen bir esteti e uygun yarı gerçekçi, yarı üslupla mı ve idealize edilmi Anadolu kadın yüzleri ve köylü tiplmeleri görülmektedir. Genel bir portre gelene inin olmadı ı bu resimlerde, ço unlukla sitem, acı öfke, deh et;

zaman zaman sevgiyi ya da ümitsizli i, tedirginli i ifade eden yüzlerle kar ıla ılmaktadır (Özay, 2010: 45).

yem, çocukluk yıllarını geçirdi i Mardin köylerinin ya amını saklı tutan belle inde kalan imgeleri resimlemeye koyulmu tur. Köy ya amının bütün ayrıntılarına inmi tir. Yıllar önce yitirdi i sevgili ablasının yüzünü yem ya amı boyunca yeniden resimlemi tir (Giray, 2001: 139). Anadolu topraklarının insanlarını ve bu insanların ya adıkları çevreyi ba arıyla tespit etmi tir. Özellikle köy kadınlarının yüzlerini ve gözlerini, onların ya am artlarından çıkarılan anlamları zenginle tirmi tir. Köylerden kente göç eden insanlarımızın serüveni, gecekonduların yapımı, yeni ya am çevresi, yapı i çileri portreleri de yakından gözlemledi i konulardan birkaçıdır (Bender, 1998: 57).

Tuval yüzeyini tümüyle kaplayan gözler, derin bir hüznü, Anadolu kadınının trajedisini, tüm ya am öyküsünü sadece salt bakı larla kurulan ba lar aracılı ıyla aktarmakta ve derin anlamlar ta ılmaktadır Nuri yem'in resimleri. Bir figürün bu kadar ayrıntıya inen bir yakla ımla resimlenmesine, yalnızca Nuri yem resimlerinde rastlanmaktadır (Giray, 2001: 140). Çalı malarının merkezine Anadolu kadınlarını alan sanatçı, onların yüz ve gözleri üzerindeki vurgulu anlatımların pe ine dü mü ve giderek bu tiplerini anonim bir nitelik üzerinde adeta "simge-biçime" dönü türmü tür (Sa lam, 2004: 205).

Bazen bir beyaz, bazen de bunu çevreleyen siyah bir örtü, kimi zamanda aynı i levi görsel olarak tamamlayan saçların çevreledi i oval yüzlerin egemen olmu tur yem'in tuvallerinde. Hiddetten, sabra; sevgiden, nefrete; çaresizlikten umutsuzlu a; kararlılıktan, sevdaya önemlisi de gizli ba kaldırılardan, sarsıcı çı lıklara uzanan ı ıkların yandı ı gözler baskındır yem'in anlatımında. Anıtları an yüzler, bakı ların yansıttı ı duygularla sarsılmaktadır. Bu resimler izleyenler üzerinde derin izler bırakmaktadır (Giray, 2001: 147).

Portrelerde ba ı saran kuma lar ve saçlar, tensel dokuyu belirgin kılan leke de erleri olarak yüzleri çerçevelemektedir. Yüze anlam ve ki ilik katan tüm mimikler ve çizgiler, bilinçli bir seçimle ayıklanmaktadır. Yalın formlara indirgenmi dudaklar ve burun yüzün heykelsi yapısından yaratılan dondurucu etkiyi peki tirmektedir. Bireyselli in öznelli i ve ki ili in yanılısaması için saklı



tutulan tek öge gözler, çarpıcı bir görsellikle ortaya çıkarılmıştır (Giray, 2001: 150).

Bazen sessiz dünyanın dışarı açılan çiçeklerle süslü penceresinin önünde veya balkonunda görülür kadın Nuri yem'in resimlerinde. Genelde ön planda anıtlı kadın portresinin, ya amının tüm olgularını paylaştığı evi, komuları ve belki de kuması, arka planda akıp giden bir öykünün sembolik nesnel deşerleriyle bütünleşmektedir.

Bu portre kadınlarının yaşadığı coğrafyaları belirleyen kent görünüşleri arasında Mardin önceliklidir. Mardin evleri, ya amının on dört yılını geçirdiği evlerin bilinçaltısından sıyrılıp tuvale yansımalarıdır.

Bazen kalbin derinliklerine gömülürcesine göğüslere bastırılan mektuplardır gurbetteki sevgiliyi hatırlatan. Kimi zaman okuma bilmemenin ezikliğini yansıtan, bir bakışın sesinden dinlediği mektuplarından akan satırların utangaçlığına dinleyen gözler yakalanmıştır anlatımlara. Bazen resimlerde tüm umutlar beyaz güvercinlerin kanatlarının vuruşları kadar uçuş kandır. Kadınların bakışlarının üzerinde uçuşan ya da ellerinde tuttukları güvercinler özgürlük umutlarıdır. Özellikle Mardin, Urfa ve Diyarbakır kadınlarının besleyip baktıkları ve yarınları hazırladıkları güvercinler, özgürlükle kuşatılmışlık arasında gelip giden karışıklıkları anlatmaktadır. Nuri yem'in kadın portreleri Türkiye'nin farklı coğrafyalarının, ayrımlı geleneklerini, kültürlerini ve özellikle de tiplerini tanıtmaktadır (Giray, 2001: 155).

Nuri yem'in ayrıntılı gözlemlere dayalı duyarlılığı, çevresinde gelişen olayları ve insan ilişkilerine ve hatta özel yaşam kesitlerine uzanmaktadır (Giray, 2001: 91). Anadolu insanı ahlakını ve sevgisini en soyut boyutlarda yaşamaktadır. Benliklerini saran tüm duygular çok gizli bir sırdır ya da platonik boyutlarda yaşamaktadır. Sevgiliyle ilişkili konular ancak dâhîleri süslemektedir. Gelenekler, toplum baskıları sevgilerin masum akışını ayıpla, günahla sorgulamaktadır. Bu yargıların uzantısı evliliklerine kadar yansımaktadır. Sevgiyi aktarmanın tek yolu vardır bakılmak. Kaçamak, sıkılgan bakışları anlatmaktadır sevdaları (Giray, 2001: 198).

Tarlaya ve i e giden insanlar da yem'in resimlerinde konu olarak kar ımıza çıkmaktadır. Sabahın alaca karanlı ında dar toprak yollarda ocuk ocuk ve hayvanların olu turdu u konvoylar grlmektedir. Yorgun argın insanlar yükleriyle ilerlemektedir. Yry n sonu "Tarlada alı an Kadınlar " serisine ula maktadır. Sıcak altında tarlayı apalayan, ürünü toplayan, bir  le yeme i arasında ba rına bastı ı çocu una süt vererek dinlenmeyle sevgiyi payla an kadınlardır (Giray, 2001: 232).

Nuri yem'in resimlerinin büyük bir kısmı kırsal kesim görünümleri ve büyük kentler, özellikle de stanbul'u çevreleyen gecekondu dünyasına açılan pencerelerdir. Gneydo u Anadolu özellikle de Mardin ve evresi, Harran Ovası; simgelerle soyutlamalarla yalın ve çarpıcı co rafya görünümleri olarak kar ımıza çıkmaktadır. Bu yöreleri bu denli yalın ve bu denli zengin anlatan örnekler bulmak çok güçtür. Çocukluk yıllarının sokakları, evleri, ovaları, bu yılların saf, temiz, katı ıksız gözlemiyle eklenmi tir Nuri yem'in sanatına. Büyük bo luklar, sıca ı hissettire açık sarılar, beyazlar ve alabildi ince yüksek gökyüzü, derinli i vurgulamaktadır. yem'i simgeleyen anıtsal kadın portreleri ön plandadır. o u iki figürden olu makta ve önemlisi yöre kadınının fiziksel özelli ini yansıtmaktadır (Giray, 2001: 256).

yem Anadolu insanının ya am kesiti üzerinde geli en bir sanat diline ula mı tır ve imzaya bile gereksinim duyulmayan Nuri yem resimlerini üretmeye ba lamı tır. Toprak insanları, gler, gecekonducularda sürüp giden ya am ve özellikle de kadınlar yem'in paletinin vazgeçilmez konuları arasına katılmı tır. Bu a amadan sonra yem imzası kadın portreleri ile özde le mi tir. Tuval yüzeyine egemen olan yüzler, gözler yem'in içinde ya adı ı toplumsal dramın tüm ayrıntılarını sergilemektedir. Kadınlara; a kları, sevdaları, sevgileri, kederleri, acıları ve zor ya am ko ullarını belirleyen ifadeleriyle yem'in resimlerine dönü m lerdir (Giray, 2001: 329).

Sadece kadın portrelerinden ibaret de ildir resimleri. Anadolu topraklarının insanlarını ve bu insanların ya adıkları çevreyi ba arıyla belirlemektedir. Ancak onun kadın portrelerindeki n, özellikle köy kadınlarının yüzlerini ve gözlerini, onların ya am ko ullarından çıkarılan anlamlarla zenginle tirmesinde yatmaktadır (Bender, 2009: 48).

1970'li yıllarda açılan sergilerde öyküleri olan konulu resimler görülmektedir. Çevreleri, doğa kesitleri ile bütünleşen insan manzaraları anlatılmaktadır. Nuri Yem 1986 yılının aralık ayında, Taksim Etap Otelinin altında yer alan Tüyap salonunda bir retrospektif sergi düzenlemiştir. Çeşitli koleksiyonlardan derlenen bu sergi, Yem'in sanat yaşamını bir bütün olarak incelenmesine olanak tanıdığı için önemlidir. Nuri Yem'in 50.yıl sergisi, onun üretim gücünü de tanımaya yardımcı olmuştur. Yaşamının tüm zamanını resim yapmaya adanmış Nuri Yem'in bu sergisinde yer alan yapıtlar ancak resimlerinin sadece üçte birini kapsamaktadır (Giray, 2001: 322).

1969'da Ankara'da Ulus Çarşısı duvar resimlerini, İzmir'de Emlak Kredi Bankası duvar resimlerini, 1970'te de Türkiye Petrolleri'nin Gölbaşı Gazinosu'na duvar resimleri yaptırmıştır (Dal, 1997: 899).

Yem, bir ömür boyu portre ressamı olmuştur. Ancak bu portreler ismarlama portreler değildir. Kimlikleri gözlerinde, bakışlarında saklı kadınların, bir başka söylemle Anadolu'nun portreleridir. Yem'in portreleri, toplumun gerçek benliğini kazanmıştır. Müze müze, koleksiyon koleksiyon, ev ev dağılmıştır (Giray, 2001: 137). 1940'lardan günümüze ulaşan gelişim aşamasında kendine özgü üslup savmış veren ressamlar arasındadır. 1960'tan sonra figürücü bir resme dönmüş ve İstanbul'un gecekondu semtlerinde yaşayan insanların çehrelerini yansıtan portreler dizisine yönelmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, onu "değişik çehreleri birbiriyle kenetli bir kitap"a benzetmektedir (Özsezgin, 1998: 70).

Nuri Yem 1946-1983 yılları arasında yaklaşık kırk kadar kişisel sergi açmıştır. 1946 yılında Paris, 1956 yılında Venedik, 1957 yılında Sao Paulo Bienallerine, 1947'de Hollanda'da düzenlenen Türk Ressamlar Sergisine katılmıştır (Tansu, 1991: 380).

1938'de ilk kez mezun olduğu Akademi öğreniminden başlayarak bir halk sanatçısı olma yolunda ilerleyen Yem, sanat anlayışını geçen 60 yıllık zaman içinde özgün yorumlara açarak günümüze ulaşmış ve resim sanatımızın tarihi içinde yapıtlarıyla ayrıcalıklı bir yer kazanmayı başarmıştır (Giray, 2001: 331).

#### 2.4.9. Mustafa ASLIER (1926- )

İlkokulu Bulgaristan'da bitirerek, Türkiye'ye göç etmiş ve Bursa'da ortaokulu okumuştur (Tansu , 1991: 386). Balıkesir Necati Bey İlköğretim Okulu'nda öğretmenlik gördüğü sıralarda resim hocası Sırrı Özbay'ın yakın ilgisi sonucu resme yönelmiş, ilk grafik oymabaskı çalışmalarını bu yıllarda gerçekleştirmiştir. 1946-49 arasında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-Bölümü'nde Refik Epikman, Malik Aksel ve İsmail Barutçu'nun öğrencisi olmuştur. Tek baskı ve linol baskı üzerinde de bu yıllarda çalışmıştır. 1949'da Rasim Erseven'in yardımıyla ilk tablolarını yapmış, Matbaa Meslek Lisesi'ne grafik resim öğretmeni olarak atandıktan sonra da metal oymabaskı çalışmalarıyla devam etmiştir (Arslan, 1997: 152).

Mustafa Aslier, 1958'de Almanya-Münih Grafik Sanatlar Akademisi'ne, ardından da Stuttgart Grafik Sanatlar Yüksekokulu'na uzmanlık öğrencisini tamamlamak için gönderilmiştir (Akalın, 2000: 125). Almanya'dan döndükten sonra 1957-58 öğretim yılında açılan, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Öğretmen Okulu'na atanmıştır. Bu okulda özgün baskı çalışmaları, çeşitli sanatçıların yaşadıkları bir alan olma özelliğine kavmuştur (Özsezgin, 1998: 67). Bu okulda uzun süre yönetim görevini de sürdürmüştür (Bakan, 1991: 88). Aslier, okulun amacı olan (teknolojik olanakların) deneme ve araştırmaların çeşitliliği ve yeniyi yaratma başarısının teknolojik olanaklarla olacağını inancıyla, atölyeye ilk presini kurarak gravür çalışmalarını başlatmıştır. Sanatçılığının yanında, eğitimci yanıyla da kendi kuşağının öncüleri arasında yer alan Aslier, gravür sanatçısı olarak da atölye çevresinde yeni sanatçılar grubu oluşturmuştur (Akalın, 2000: 135).

Bilim Sanat Galerisi tarafından yayınlanan Mustafa Aslier adlı kitapta sanatçı çalışmaları hakkında şunları söylemiştir:

“Tablo baskı resimleri ilk kez gördüğümde yirmi yaşımdaydım.... Bu tekniğin ne olduğunu öğrenme tutkusuna kapıldım... Bölümde litografi konusunda malzeme ve donanım yoktu. Litografi görünümlü resimler veren monotipi tekniğine yöneldim.... 1947 yılında Halkevleri Merkezi “Genç Sanatçılar Sergisi”nde sergilenen bu resimlerim beğenildi ve ödüllendirildi... Bir gün Ankara Erkek

Sanat Enstitüsü atölyelerinde bir ta baskı ustası oldu unu ö rendim.... Hamallar ve kahvede konulu 1949 tarihli ilk ta basmalarım Rasim Arseven'in yardımıyla gerçekleşti" (Aslıer, 1995: 65).

Yapıtlarının büyük ço unlu unu özgün baskı resim tekni iyle yaratan Mustafa Aslıer'in, bu tür sanat içindeki yeri uygulamada ve yaygınla tırmada yüklendi i sorumluluk yadsınamaz bir gerçektir. Çizgi resim sulu boya çalı malar, akrilik, guvaj ve sulu boya ile resimler de üretmi olmasına kar ın Aslıer bugün özgün baskı Türk resminde çok önemli bir isimdir. Sanat e itimine ba ladı ı 1946 yılından bu yana yükselen sanatçı grafi i, ulusal ve uluslararası katıldı ı sergiler, sanat e itimcili i, yöneticilik, yayınladı ı sanat kitapları, makaleleri ve konferansları ile büyük bir geli im göstermekte, özgün baskı Türk resmine yaptı ı katkılarla da adından vazgeçilmez bir sanatçı olmaktadır. Özgün baskı çalı malarında daha çok figüratif istif düzenlemelerine a ırlık vermektedir (Ersoy, 1991: 14).

Mustafa Aslıer, Türk gravürcülü ü konusunda akla gelen isimlerin ba ında verimli bir sanatçıdır. Siyah-beyaz, tahta ya da linol kazısı, kesin çizgilerle geometrik düzene vurulmuş ilk resimlerinde halk sanatlarımızın geleneksel motiflerini daha da stilize ederek uygulamı tır. Siyah-beyazlardan renkli gravürün de i ik tekniklerine geçerek yine geleneksel motif ve tiplerine ba lı kalmı tır (Berk ve Özsezgin, 1983: 100; Ersoy, 1998: 162).

Bir katalo unun ön sözünde Zahir Güvemli Mustafa Aslıer için unları yazmı tır:

"Aslıer'den bana ilk bahsedenler Ya ar Nabi ile Vedat Nedim Tör olmu lardır yıllar önce. O zamanlar Almanya'da tahsildeydi. Bir Alman ehrinde onun eserlerinden basılan takvimi gördüm zaman gözlerime inanamamı tım. Kilim ve halk sanatının, tezgah ve kasna ın ba landı ı kö eli biçimlerin, koyu siyahların en yakı an uyumlu renklerle bezendi i, pırıl pırıl turuncuların, kırmızılarının yer aldı ı bu resimlerden sonra Aslıer, üslubundan hiçbir ey kaybetmeksizin çok uzun bir mesafe aldı. Grafik sanatlar hakkında memleketimize önemli bilgiyi getiren de galiba o oldu. Ondan önceki

afi ressamaları, reklam grafi ini baskı tekni iyle ba da tıramamanın sıkıntısında bunalırlarken, çok genç ya ta Aslier, grafik sanata modern resim sanatının bütün ilkelerini tatbik etmi bulunuyordu.

Aslier, sanatını sa lam temellere oturtmu , ça ımızın insanı olarak her türlü fantezi a ırılıklarına tenezzül etmeyen, ama mütemadiyen daha mükemmele, daha ba arılıya gitmek içinin kendi kendini a ma çabasında bir gerçek sanatçıdır. Sergisini bu gözle inceleyip neticelerden sebeplere do ru gitmek isteyen bir kimse, insanı a kına çeviren bir labirente dü mü olmaz. Onun eserleri, kendi inançlarına ihanet etmeyen bir sanatçının dürüst ve samimi çalı malarıdır” (Berk ve Gezer, 1973: 96).

Aslier, gravür çalı malarında daha çok figüratif istif düzenlemelerine yönelmi tir (Tansu , 1991: 308). Almanya’daki e itimi sırasında, o güne de in gerçekçi bir biçimde resimlemeye çalı tı ı insan figürlerine, daha yalın biçimlere dönü türmeye yönelmi tir. Bir süre biçimleri yalnızca siyah-beyaz lekelerle vermeye çalı mı , bu yalın biçim tutkusu giderek salt biçime kadar varmı tır. 1956’ya kadar geçen sürede do ayı ve insanı birlikte gözlemi , parklarda, kahvelerde, köyde, kentte, fabrikada kısaca her yerde insanın duru u ve hareketlerini saptamaya çalı arak bunları tuvale aktarmı tır. Bu dönemde Daumier’nin insanları, Rembrandt’ın çizim ve oymabaskıları, Goya’nın Kapriçyolar’ı sanatçıyı etkilemi tir (Arslan, 1997: 152).

1 Temmuz 1957 de Stuttgart’ta, Galeri Senatore’de ilk özgün baskiresim sergisini açmı tır. Eserlerin hemen hepsini bu sergide satılmı tır. Bu sergiden Karlsruhe C.F. Müller Yayınevi tarafından 13 resim satın alınmı tır. Alınan bu resimlerle 1959 yılı için “Türk Grafik Sanatı” adı verilen bir duvar takvimi basılmı tır (Ersoy, 1991: 14).

“Takvimde ve el baskısı kitapta yer alan baskı resimlerim ekilsel yalınla tırma ve simgele tirme denemelerimin ilk örnekleridir. Yöresel etkileri çok belirgindir. Sergimin, takvimin ve kitaptaki resimlerimin Almanya’da ilgi görmesinin nedeni de budur” (Aslier, 1995: 16).

1956-66 arası Aslıer'in bugünkü çizgisinin belirginlik kazanmaya başladığı bir dönemdir. Sanatçı geleneksel Türk folklorunun zengin görünümlerinden etkilenerek yöresel konulara eğilimi, kırsal insanın duruşunu, hareketlerini dramatik bir görünüm içinde, simgesel ve stilize bir yalınlıkla vermiştir. Doğaya insanın kaynaşmasını simgeleyen bu kompozisyonlarda folklorik malzeme, resimsel detaylar ve estetik özellikler içinde sunulmuştur. 1970'lerde tuval resmi de yapmaya başlayan hem yağlı boya hem de sulu boya çalışmalarında gerek figür, gerek kompozisyon açısından oyma baskılarındaki düzen anlayışına paralel bir geometrik üslupla tırma eğilimi sergilemiştir. Bu döneminin "Bir Adam Bir Alem", "İnsan Dokularımız", "Çocuklar", "Ana" ve "Yalıllar" gibi çalışmaları düzen, kurgu, çizgi ve renk dokuları içinde üslupla tırılmış insan figürleriyle, yerel ve aynı zamanda çağdaş bir anlatımı, sanatçının kişisel bir yorumuyla birleştirilmiştir (Arslan, 1997: 152). Sanatçı yapmış olduğu çalışmalar hakkında şunları söylemiştir:

"Salt biçim ve renklerin sonsuz keşillendirici ve anlatıcı olanaklarını kişisel yaratıcılımla özgün bir bütünlüğe ulaştırmam gerektiğini anladım. Görsel öğelerinde gücünden yararlanarak, ikonalarının yalın kurguları ve simgeci anlatımları kendi dilime yakın buluyorum. Türk-İslam Resmî'nde yeterince anlatılamamış olan insan, zamanı ve mekânı ana an yalın simgeler gibi resmediyorum" (Aslıer, 1998: 194).

"1960'lı yıllarda yaptığım baskı resimlerde yakaladığım yalın ve simgeci anlatım, figürlerime ve onların kurgularına anıtsal bir etki kazandırıyor. Tüm yüksek baskıresimlerimde şekil, renk gibi görsel öğelerin olanaklarından yararlandığım, bu arada da özgün bir anlatım yakalayıp geliştirdiğim, simgelere dönüşen figürlerimle yöresel özelliklerine evrensel düzey kazandırdığım görülebilir (Aslıer, 1995: 18-30).

1970-1980 yılları arası on yıllık dönemde kurgularda halk sanatı düzenlemelerindeki mantıktan yararlanmayı denedim. Halı ve kilimlerdeki kesin ve yalın düzenlemeyi simgeci figürsel anlatımına uygun buluyordum" (Aslıer, 1995: 107.108).

Aslier'in çalı malarının tümüne baktı ımız da özgünlük arayı ını gözlemleyebilmekteyiz. Ö rencilik yıllarına ait çalı maları temelde çizgiye dayalı kalabalık semt kahveleri, tren istasyonundan izlenimlerdir. Resimsel ö eler yerine konu içeri inin ön plana çıktı ı resimlerdir. kinci dönemde yöresel ve ulusal konulu resimler, Batı sanatının sanatçı üzerinde yo unla an etkisiyle salt biçimsel ve renkle ekillenen plastik öğelerin olu turdu u soyut çalı malara yerini bırakmaktadır. 1960'lardan sonra yeniden insan figürüne dönen sanatçı yapıtlarında görsel öğelerle figürü birle tirmektedir. Giderek insan davranı biçimlerini yansıtan soyutlanmı simgeci bir anlatıma ula maktadır.

Geometrik mekan kurgulu katı, sert kö eli formlar içinde istiflenen figür ve nesnelere yalınla makta, Anadolu'nun eski uygarlıklarından kaynaklanan anıtsal görkemli bir görünü kazanmakta. İlk bakı ta az hareketli dura an bir etki bırakan simgeci ve biçimci kurgulu çok figürlü kompozisyonlarında gizli bir dinamizmin varlı ı Mustafa Aslier imzasını ta ıyan özgün yaratmalar olarak Türk sanatı içinde özel yerini almaktadır (Ersoy, 1991: 15).

Çe itli gazete ve dergilerde sanat konusunda yazılar yazan sanatçının "Var Olmayana Biçim Vermek" (1980) adlı bir de kitabı bulunmaktadır. Aslier, 1973'te Cumhuriyet'in 50. Kurulu Yıldönümü Sergisi'nde Cumhuriyet Ödülü'nü almı tır (Arslan, 1997: 152). Yurt içinde ve dı ında çe itli sergiler açan sergilere katılan Aslier; 1974'te Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ba arı ödülünü kazanmı tır (Tansu , 1991: 386). Sanatçının yurt içi ve yurt dı ında müzelerde eserleri bulunmaktadır. Aslier, 1992 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden emekli olmu tur.

#### **2.4.10. Mustafa Pilevneli (1940...)**

Mustafa Pilevneli'nin stanbul'un Fenerbahçe Semtinde do up büyüme tür. Fenerbahçe bugün de ya amını sürdürdü ü, çocukluk ve ilk gençlik yıllarının anılarıyla sıcak tuttu u çevredir. Fenerbahçe, Pilevneli'nin özellikle sulu boya resimlerine de i mez bir malzemesini olu turan iri gövdeli sakız a açları ve geni parkları, kıyıya çekilmi sandalları, canlı pazar yerleri, oltacılarıyla bugün de ya ayan bir yöredir (Özsezgin, 1997: 8).



Yelde irmeni Ortaokulu'nda okurken, Saim Türe resim ö retmenidir. Ö rencisinin içindeki do a sevgisini fark eden resim ö retmeni, ortaokul birinci sınıfta onu brahim Çallı ile tanı tırmı tır. Çallı küçük Pilevneli'yi yüreklendirmi tir. Pilevneli daha sonra Teknikler Okulu'na devam etmi tir. Teknikler Okulu'nun atölyelerinde malzemeyi de erlendirici gözlem ve deneyimleri kendisine sa layacak olan ortamı bulmu tur (Özsezgin, 1997: 10).

Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun Dekoratif Resim Bölümü'nde dört yıl ö renim görmü tür (Rona, 1997: 1480). Mustafa Pilevneli, ilk gençlik yıllarında Kadıköy Halkevi'nde canlı modele dayalı resim çalı malarından foto rafçılı a kadar uzanan etkinlikleri, uzaktan da olsa izlemi bir sanat meraklısı olarak her tür malzemeyle, iki ya da üç boyutlu sanatın gerçeikle tirilebilece i yolunda, eylemsel bir bilinç kazanmı tır. Malzemenin her türüyle oynamaktan büyük bir zevk aldı ı ve yaratıcı duyarlı ını her tür malzemeye uygulayabildi i okul dönemi, onun sanatçı kimli inin olu umunda büyük bir katkı sa lamı tır (Özsezgin, 1997: 12).

Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Dekoratif Resim Bölümü'nü 1960'da bitirince, aynı kurumda asistanlık görevine ba lamı tır Pilevneli. ki yıl sonra da Federal Almanya bursunu kazanarak uzmanlık e itimi için Stuttgart gitmi tir. Pilevneli bu yıllarda özellikle duvar resmi ve duvar uygulamaları konusunda ara tırmalara yönelmi tir. Bir yandan duvar resminin gerektirdi i teknik ve estetik olguların çözümüne yönelirken, bir yandan da "Ma ara Ça ından Günümüze Duvar Resimleri ve Teknikleri" konulu tezini hazırlamı tır. Stuttgart kenti sanatçıları te vik yarışmasında ikincilik ödülünü kazanmı tır (Özsezgin, 1997: 28).

1965'te yurda dönü ünde, çalı tı ı kuruma ö retim görevlisi olarak atanmı tır. Pilevneli'nin 1970'te ikinci kez yurtdı ına çıktı ı tarihe kadar geçen süre, onun duvar uygulamaları yanında gravür ve baskı tekniklerine de yo un biçimde yöneldi i bir dönemi de kapsamaktadır (Özsezgin. 1997: 28). 1965'te Atatürk Kültür Merkezi, Büyük Ankara Oteli ve Tarabya Oteli için açılan duvar resmi uygulamalarını gerçeikle tirmi tir (Rona, 1997: 1480).

istanbul'da Intercontinental, Etap ve Divan Otelleri'nin duvar resimleri ve iç dekor uygulamaları; Ankara'da Cumhurba kanlı ı Kö kü vitray çalı maları

mimari mekânda sanat yapıtının i levine yönelik çözümler üzerine, Mustafa Pilevneli'nin özgün arayı lara giri ti i yapıtların da ilk uzantılarıdır (Özsezgin,1997: 62).

Mimariye uyarlanan duvar resimleri ya da gravürleri kadar, Pilevneli'nin co ku içinde yöneldi i bir ba ka alan, seramik ve emay teknikleridir. Bu tekniklerle, gravürlerinde baskı resimlerinde gerçekle tirdi i Anadolu mitolojisine ve ya amına ili kin biçimleri üçüncü boyuta aktarmaktadır. Kimi yapıtta bir Kibele Efsanesi'ne, kiminde bir arap tanrısına ya da Hitit tanrısına veya tanrıçasına dönü en bu seramikler, konu aldıkları figürün ya da efsanenin boyutlarını, ça da bir sanatçı yaratımının yorum ve fantezi zenginli i düzeyinde geni letir, imgelemin sınırlarını, tıpkı gravürlerinde oldu u gibi, yorumsallı ı kı kırtıcı noktalarına götürmektedir (Özsezgin, 1997: 44).

Mustafa Pilevneli'nin sanatsal geli im sürecinde çok çe itli tür ve konular görülmekle birlikte sanatına Anadolu'ya ili kin konuların sık sık girmesinin nedeni hiç ku ku yoktur ki kendisinden çok ey ö rendi i Bedri Rahmi Eyübo lu'dur (Ba kan, 1991: 114).

Pilevneli'ye göre zenci sanatını bilmeden, tanımadan, Picasso'nun sanatını kavramak nasıl mümkün de ilse, ülkemizin yerel kültürünü tanımadan, insan ve do a ili kileri hakkında gözlemler edinmeden yaratıcı bir senteze ula mak da öylece mümkün de ildir (Özsezgin, 1997: 74). Pilevneli Boyut dergisinde yaptı ı bir röportajında halk sanatları ile ilgili unları dile getirmi tir:

“1970'lerden sonraki gezilerimde Anadolu'nun halkı ile, halk kültürleri ile, kilimi, halısı, bakırı ve çe itli ustalıkları ile yakınla tım. Önce de onları biliyordum, evim, çevrem onlarla dolu idi. Ama bunları ya adı ı yöre ile, öyküleri, ya antıları ile tanıyınca sevgim kat kat arttı. Anadolu ya anmalı, Anadolu bilinmeli, izlenmeli” (Pilevneli, 1982: 14).

1960'lı yıllardan günümüze kadar görsel sanatların çe itli dallarında ürün veren çok yönlü bir sanatçıdır. Klasik Türk resminde ustaların yaptı ı peyzaj çalı malarını kendine özgü teknik ve yöntemlerle yeniden yorumlayan sanatçı özgün eserler ortaya koymaktadır. Teknik olarak, ya lı boyanın yanında akrili i

sulu boya gibi kullanarak rengin effaflı ından faydalanmaktadır (Gümü ay, 2008: 154). Pilevneli ö rencilik yıllarında yaptı ı “Fenerbahçe ve Marmara Adası’nda Kı ” gibi ya lı boya tuvallerinde geni fırça vuru larının, kalın dı çizgilerin ve canlı renklerin egemen oldu u dı avurumcu bir anlatım benimsemi tir (Rona, 1997: 1480).

1963 tarihli pastel manzara ve ondan kısa bir süre sonra (1968) gerçekte tirdi i ve imdi Atatürk Kültür Merkezi’nde yer alan ah ap üzerine figüratif ya lı boya kompozisyonun geçi a aması ürünleri arasında yer almaktadır (Özsezgin, 1997: 118).

istanbul’un çe itli yerlerini kendi fırçasıyla yeniden yaratmı tır adeta. Fenerbahçe Evleri, Kapalıçar ı, Sultanahmet, Göç ve Anadolu’ya ili kin birçok görüntü onun çalı malarının esin kayna ını olu turmaktadır. Sulu boyayı kullanım tarzıyla izleyiciye farklı bir do a çe itilmesi sunmaktadır (Gümü ay, 2008: 155).

Mustafa Pilevneli’nin sulu boya resimlere öncelik tanınması dikkat çekicidir. Sergilerine daha çok bu tür çalı malarını koymayı bir ilke haline getirmi tir. İlk örneklerine Tatbiki’deki ö rencilik yıllarında tanık oldu umuz bu çalı malar, ya lı boya resimleri de içeren bir verimlilik do rultusunda hemen tümüyle peyzaj a ırlıklıdır (Özsezgin, 1997: 46). 1970’li yıllardan sonra neredeyse bütünüyle sulu boya ve baskı resim teknikleri do rultusunda yo unla mı olan sanatçı illüstrasyon nitelikli bezemeci üslubunu bu teknikle geli tirmi tir (Rona, 1997: 1480).

İlk sulu boyalarında, Pilevneli, hem do up büyüdü ü yörenin (Kadıköy-Fenerbahçe) do a pitoreskini (güzelli inin görünü e önem verilerek yapılmı do a resmi) yaygın bir tema olarak benimser hem de Anadolu’ya yaptı ı gezilerin yerinde saptanmı izlenimlerini öne çıkarmaktadır. Özellikle Mavi Gezi Günlü ü olarak adlandırdı ı sulu boyalarında kullandı ı kompozisyon yöntemi, sözcüklerin renklere dönü mü oldu u bir masal dünyasının kavrayıcı etkisini yansıtmaya yöneliktir (Özsezgin, 1997: 118). 1970’lerde çıktı ı Anadolu gezilerinde eski uygarlıkların kültür mirasından, halk sanatından ve yörenin insanlarından etkilenmi bu etkilerden hareketle gerçekte tirdi i kompozisyonlarında do a görünümelerini, kıyıları, insanları, a açları ve balıkları

büyük bir canlılık içinde betimlemi : saydam renk de erleri, zengin nüansları, ince ayrıntıcı fırça vuru larıyla iirsel bir görsellik kazanmı tır. Renk-doku, leke-biçim ili kilerini ustaca kuran ve ı ık, hareket, renk de i imlerini özenli bir gözlemlerle yakalayan sanatçı, bu de i ken ortama uygun oldu u için ço u yapıtında sulu boyayı seçmi tir (Rona, 1997: 1480 ; Ersoy, 1998: 107). Pilevneli sulu boyanın göz be enisine dayanan ve do ayla bir çırpıda örtü en saydam renk de erleri, zengin nüanslarıyla soyut ve somut renk, doku, leke, biçim ili kilerini ı ık ve devinim olgusuyla ustaca yakalamaktadır.

Akdeniz, Ege, Marmara kıyılarına Ürgüp-Göreme çevresinde Anadolu'nun unutulmu köyelerine, özlem dolu kıraçlarına uzanan resim yolculuklarından derlenmi “Mavi Yolculuk”, “Gezi Notları” dizilerinde yöresel renk ve ya am özellikleri, atmosfer ayrıcalıkları, ya anmı izlenimlerin duyarlık birikimleriyle yansıtılmaktadır. Sanatçı genel izlenimini duyuran iki temel renk üzerinde fırçanın ince, ayrıntılı yöntemini özenli ayrıntılarla bütünle tirerek ça da bir be eniye açmaktadır (Köksal, 1997: 125).

Bunun yanında büyük boyutlu akrilik düzenlemelerinde denizaltı derinliklerini, ma ara a ızları ve içlerinden gözlerden ırak kalmı , az rastlanır güzellikleri de i ik açılardan yansıtmaktadır. Sulu boyanın akıcı etkisini akrili e de uygulayarak sulu boyanın saydamlı ını yakalamı olan sanatçı geni tu lar, duyarlı renkleriyle do anın ya anmı lı ını akrilik tekni i ile de ustalıkla yansıtmı tır (Gümü ay, 2008: 15 ; Köksal, 1997: 125).

Büyük boyutlu akrilik resimlerde söz konusu olan yine aynı do adıdır, aynı denizler, sandallar, a açlardır, ama imdi sanatçının kavradı ı do a artık yalın duygusal do a de ildir, aynı zamanda dü ünülen ve bu nedenle de soyut bir karakter kazanan do adıdır (Tunalı, 1997:159).

“Yine bazı sanatçı vardır, dünya ile kavgasını ta ırır eserlerine. Kendi ki isel yorumlarını aktarır bize. Bazı sanatçı da vardır ki, daha alçakgönüllü bir i leve adamı tır kendini. Aya ı yere basar. Önünden geçip de farkına varamadı ımız nice küçük do a nimetlerini taze bir çocuk duyarlılı ıyla yeni ke fedilmi çesine algılar. Her ya antısını, “Siz de tadın benim taddı ım mutlulu u” diye,

cömert bir insancılıkla bize iletir. Mustafa Pilevneli, i te bu sanatçılardandır” (Taner, 2012: 2)

Ku kusuz Pilevneli gezip gördü ü yerleri, çıktı ı avları, top oynadı ı çocukları, sevdi i yöreleri, içinde ya adı ı kentin kö e buca ını resimlemektedir. Resimlerinin ilk örneklerine baktı ımızda, onun da yetenekli bir ressamımız gibi kendi yolunda ba arılı örnekler verdi i görülmektedir. Seramik heykellerinde Anadolu'nun Yunan-Roma öncesi örneklerine yönelmi tir. Ah ap i lerinde Edirne ah ap i çili ini gözetmi tir. Metal i lerinde en a ır ı soyutlamalara gitmi tir. Cam i çili inde Osmanlı sanatı ile bulu mu tur. Osmanlı hattını görüp etkilendi inde onu camda görmek istemi tir. Bu denli de i ik materyali böylesi bir ustalıkla kullanmı tır (Edgü, 1985: 5-6).

Pilevneli'nin sanatı dı dünyayı yorumlama amacı gütmemektedir. çinde ya adı ımız dünyaya, çevreye, topluma bazı öneriler getirmektedir. Bunlar güzeli unutmayan, uyumu da ön planda tutan biçim ve renk önerileridir. Bu önerileri yalnız resimle de il, daha çok di er yapıtlarıyla da gerçekle tirmektedir. Bu yapıtlarında da kullanmadı ı malzeme yoktur. Her malzemenin hakkını vermekte ve her malzemeyi kendi plastik de eri içinde kullanmaktadır (Edgü, 1985: 6). Yalnız resimle yetinmeyip sanatın öteki dallarına duydu u yakın ilgi, onu daha ilk yıllarından ba layarak malzeme ile uygulama biçimleri arasında ciddi ara tırmalara yönlendirmi tir. De i ik araç-gereçleri kullanım yöntemlerine uygun biçimler altında bir araya getirmek, kendine özgü malzeme sentezleri kurmak, onun çocukluk yıllarından beri ilgi duydu u bir u ra olmu tur (Özsezgin, 1997: 208).

Sanatçı geleneksel Türk sanatının tüm birikimini yinelemelerle de il, ça da bir anlayı la de erlendirmektedir. Tuvalin ve resim ka ıdının, sulu boya ya da ya lı boyanın tutsa ı de ildir. Kil de ah ap da metal de ta da plastik bir ögedir onun için. Bu açıdan bakıldı ında Pilevneli'nin sanat etkinli i, resmiyle, gravürüyle, serami iyle; cam, ah ap, metal i leriyle bir bütünü olu turmaktadır (Edgü, 1985: 7). Bakır üzerine emay çalı maları da yapmı tır (Ba kan, 1991: 114).

1963'te DAD burslusu olarak Almanya'ya gidip Stuttgart'ta çalı tı ı dönemde, sonradan kendisi için ilgi oda ı haline gelecek olan vitray (cam)

ilgisinin yo unla tı ı alan olmu tur. Tiyatro ve sahne dekorasyonu, vitrin çalı maları, bu malzemenin a ırlıklı bir yer tuttu u ilk deneyimlerini olu turmaktadır. Stuttgart'ta bir konser salonu için yapılacak vitray projesinde, ikincilik ödülünü kazanmı tır ve deneyimlerini bu alana kaydırmasında büyük ölçüde etken olmu tur (Özsezgin, 1997: 210).

1981'de yeniden açılı hazırlıkları süren ve Cumhuriyetin ilk yıllarında Atatürk'ün buyru uyla Türk Oca ı Binası olarak yaptırılan imdiki Ankara Resim Heykel Müzesi, mimar Abdurrahman Hancı'nın projelendirdi i yeni düzenleme çerçevesinde, Mustafa Pilevneli'nin alçı vitray uygulamalarıyla de i ik ve ça da nitelikli bir mekân boyutu kazanır (Özsezgin, 1997: 74). 1989'da ABD ve Meksika'da duvar resimleri üzerine incelemeler yapmı tı (Rona, 1997: 1480).

Gravür, bir bakıma onun ilk göz a rısıdır. Sonraki yıllarda da ilgisini kesmedi i bu alan, özellikle Anadolu mitolojisinden ve folklor kaynaklarından esinlenerek olu turdu u kompozisyonları için, ilk yerel motiflerin biçimlenmesine uygun bir ortam olu turmu tur (Özsezgin, 1997: 40).

Ka it üzerine metal gravürleri, genel açıdan de erlendirildi inde, Anadolu'nun yerel kültüründen dev irilmi figürlerin ya da olguların, birbirini izleyen tasarımsal elemanlar olarak kompozisyonlara yaydırıldı ı, böylece aynı temanın farklı yorum olanaklarıyla ça da bir anlatım dizgesi yönünde ele alındı ı görülmektedir. Anadolulu tanrılar ve tanrıçalar, kendilerini olu turan kültürel ortamın ve ko ulla birer ürünü olsalar da, Pilevneli'nin renkli gravürlerinde, bu ko ulla a maktadırlar (Özsezgin, 1997: 96).

çindeki birikimin yenilenerek ço alması ile belli bir birikim sonucu köprüler kurarak, kendiyile, yöresiyle, kültürüyle köprüler kurarak bir yerlere varabilece ine inanmak Pilevneli'nin sanatı için bir çe it anahtardır (Özsezgin, 1998: 236). Çevresine bakmasını ve baktı ını görmesini bilen ve gördü ünü kendi resim dilinde yaratmasını bilen bir sanatçıdır. Pilevneli'nin resimleri, yalanı dolanı olmayan bir sevgi, bir a k resimleridir. Tüm resimleri de bu dünyanın çok renkli birer türküsüdür (Edgü, 1997: 137). 1972'den ba layıp bugüne gelen bir bilinçli sadeli e yönelmi tir. Her gördü ü do a kesitini, her ya adı ı mutlu anı resimleyip, uçuculuktan, geçicilikten kurtarmayı ba ödev edinmi tir (Taner, 1997: 146).

1971 yılı, sanatçının etkinliklerini, yurtiçinde ve dışarıda yaygınlaştırdığı bir dönemin de başlangıcıdır. Yugoslavya, Macaristan ve Çekoslovakya'da düzenlenen ortak gravür sergilerine katılmıştır. Cumhuriyet'in 50. yılı nedeniyle düzenlenen yarı mada başarı ödülünü almıştır. Uluslararası Skenderiye Bienali'nde grafik dalında İkincilik Ödülü'nü, 1975'te İstanbul Arkeoloji Müzeleri tarafından düzenlenen sergide başarı ödülü kazanmıştır. Almanya'da ve İsviçre'de karma sergilere katılmış, Üsküp'teki uluslararası grafik bienaline, Amsterdam'daki "Print Shop"a yapıtlarıyla katkıda bulunmuştur, aynı zamanda sergi komiserliği görevini üstlenmiştir. Çin Halk Cumhuriyeti'nde düzenlenen özgünbaskı bienalinde, onur diploması ile ödüllendirilmiştir. 1985'te, 19. DYO Resim Yarışması'nda, başarı ödüllerinden birini kazanmıştır. 1986'da da Akademik kariyerde profesörlük unvanını almıştır (Özsezgin, 1997: 48).

Pilevneli'nin sanatı bir bütün olarak incelendiğinde maddi ve manevi bütün etkenlerin, sanatçıdan çevresine yönelik ilgi odakları üzerinde yoğunlaşması dikkat çekmektedir. Hiçbir zaman azalmayan, aksine artarak genişleyen bu ilgi odakları, Anadolu'nun geleneksel kültürleri ve doğaya gerçekleri çevresinde biçimlenmektedir. Anadolu toprağında, tarihin erken çağlarından bugüne kadar var olan bütün kültürleri, kendi malı olarak benimsemiş ve ilmi, Pilevneli'nin yapıtlarına evrensel içerik katan başlıca değerlerdir. Doğaya ve insan sevgisi, Mustafa Pilevneli'nin sanatında, bir tür kurucu ilkedir. Her şey bu kurucu ilke çevresinde çiçeklenir, somutlaşır ve kendi içeriğinin olumunu sağlamaktadır. Gördüğü ve izlediği her şeyin içine sızmak, oradan kendi sanatına uyumlu yeni malzemeleri toplamak ve ilgisini bu amaçla canlı ve sıcak tutacak bir sürekliliğe doğru yönlendirmek, onun başlıca kaygısıdır. Pilevneli, ister görüntü düzeyinde, ister araç-gereç başlığında olsun, gözlemlendiği ya da bulguladığı olguları yayıp genişletir, bu gözlem ve bulguları, başlıcalarıyla zenginleştirilmeye çalışmaktadır (Özsezgin, 1997: 278).

Ne var ki halk sanatı, Pilevneli'nin gözünde hazır kullanılacak bir miras değildir. Onun derinlerine dalıp çağdaş sanat damarıyla buluşacak değerler yakalamadıkça, olumlu sonuçlar elde etmek mümkün değildir. O nedenle hiçbir yapıtında Anadolu kültürünün motifleri "kalıp" olarak karşımıza çıkmamaktadır. Daha çok bu motifler kendilerini içten içe duyurmakta, ama açıktan açığa ele vermemektedir (Özsezgin, 1997: 288).

### 2.4.11. Ergin nan (1943.....)

Malatya’da doğan Ergin nan ilk ve orta öğrenimini burada tamamlamıştır. İnternet sitesinde yapmış olduğu bir söyleşide belleğinde derin izler bırakan çocukluk yılları hakkında şunları söylemiştir:

“Malatya’da doğdum ve 19 yaşına kadar da orada yaşadım, liseyi de Malatya’da bitirdim. Malatya kendi içerisinde bir şehir, şehir çok fazla dükkanı arıya çıkmıyorsanız bulunduğunuz mekânlar içerisinde kalıyordunuz, en fazla gidebileceğiniz yer ise Nemrut Tepesi oluyordu. Malatya Camii ve buna benzer birkaç tarihi mekân dışında etrafta çok fazla bir şey gördüğümü hatırlamıyorum. Çocukluğum genellikle bahçelerde geçti, sokakta da il de hep bahçelerde oynadık. Toprakla çok haşır neşir oldum” (nan, 2014: 1).

Belleğinde derin izler bırakan çocukluk yılları büyük bahçelerde geçmiştir. Derin yeşiller, parlak kırmızılar, sonbaharın kuru solgun sarısı, günü ve doğayı aydınlatan sarı ve maviler bu renkler üzerinde bu şehir ve özellikle de çiçek damlaları, dalların ve yaprakların arasından süzülerek toprağı dekşen ve sınırsız parçalara ayıran ışıklar arasında türlü bütüncüllükler ve özellikle de böcekler dünyasını izleyerek büyümüşür (Giray, 2001: 12).

Sanatçı ilkokul yıllarında sürekli olarak resim yapmış ve kendisine resim yaptırılmıştır. Tarih eserlerini yapmak, anma günlerini resimlendirmek ondan beklenen görevler olmuştur. Lise yılları nan için resim yapma konusunda ilk bilinçlenmenin yaşandığı dönemdir. Ressam olma isteğinin ilk kıpırtılarını bu yıllarda duyumsamaktadır. Lise defterinin kenarlarına doldurulan desenler bu dürtünün boyutlarını göstermekle kalmaz. Resim derslerinin de en gözde öğrencisidir. Resim derslerinin akışığında konuların anlatımında öğretmenine yardımcı olmaktadır (Giray, 2001: 16).

Ergin nan, 1963 yılında İstanbul Hukuk Fakültesi öğrencisi olmuştur. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi sınavlarına girmek için sınavın yapıldığı tarihte İstanbul’a gidememiş, üniversite sınavı sonuçlarıysa onu Hukuk Fakültesi’ne götürmüştür.



Amacı Güzel Sanatlar Akademisine girmektir. Bu amaçta çabalar harcarken Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun varlığını öğrenmiştir. Bu okula başvurmuş ve kabul edilmiştir. Ergin'in resimlerinin biçimsel belirlemelerinin ilk adımları Karl Schlamminger ve Helmut Hungerberg'in öğrencisi olduğu yıllarda atılmaya başlanmıştır. Schlamminger'in dersleri Ergin'in, sanatın çok katmanlı kaynaklarını tanımasını, araştırmaların getireceği ayrıcalıkları yakalamasını sağlamıştır. Ergin'in bu yıllardan başlayarak yazdığı kitap ise Mesnevi olmuştur (Giray, 2001: 20).

Ergin'in 1965-1966 yıllarında zamanının önemli bir kısmı kitapların özellikle de resim sanatı kitaplarının arasında geçmiştir. Bu kitaplar arasında birisi de onun ilgisini çekmiştir. Francis Bacon Kataloğu. Ergin'in, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü öğreniminin son yıllarında belirlemeye başlayan biçiminin ilk örnekleri Bacon eserleriyle zenginleşmiştir. Siyah-beyaz ekspresif resimler dönemi başlamıştır (Giray, 2001: 21).

1968 yılında Ergin'in Topkapı Sarayı Müzesi restorasyon çalışmalarında görevli öğrencilerin koordinasyonu için görevlendirilmiştir. Restorasyon çalışmalarının yapıldığı zaman dilimi içinde Topkapı Sarayı'nda bir sergi açılmıştır. 'Siyah Kalem' sergisi. Siyah kalemin minyatür sanatını sınırlarını zorlayan, hatta modern sanat arayışlarına kaynak olacak uygulamalar ve yorumlar içeren figürsel anlatımlar ilk kez sergilenmektedir. En ince ayrıntılarına kadar bu çalışmalarını inceleme fırsatı yakalamıştır (Giray, 2001: 23). Mehmet Siyahkalem'in resimlerinin çizgisel akıllarını, onların arasında oluşan ritimleri gözlemlemiştir, onun siyah-beyaz figür çalışmalarından ve biçim bozmalarından etkilenmiştir, bu kaynaktan imgeler kurmuştur (Rona, 1997: 844). Ergin'in siyah-beyaz resimlerin 1-14 Haziran 1968 tarihinde İstanbul Türk-Alman Kültür Merkezi'nde açılan ilk kişisel sergisinde büyük ilgi ile karşılanmıştı (Giray, 2001: 23).

1964 tarihli desen çalışması, Ergin'in Leonardo'yu etüt ettiği insan gövdesinin organik yapısını araştırdığını, acının bedende yarattığı gerilimi çözümlenmeye çalıştığını ve bu yolla anlatımı pekiştirmeye yöneldiğini kanıtlayan bir örnektir.

1965 yılında üretilen desenler arasında portre çalışması, ışık ve gölge ayrımlarıyla oylumlanan ve organik yapısı çözümlenen figürün gerilimli yüz hatları ile pekişen endişe ve acı dolu bakışları, insan'ın ifade gücünü yansıtan öncül bir örnektir. 1966 yılı içinde üretilen desenler arasında hayvan figürlerine dayalı etütlerin ağırlık kazandı ve gözlemlenir. Aynı kağıt üzerinde farklı eylemler ve konumlarda çizilerek bir anlatım bütünlüğü içinde toplanan köpek desenlerini, at ve insan figürlerinin iliklendirildiği biniciler izlemektedir (Giray, 2001: 26). Özgün baskı sanatçılarından en başarılı olanların desen alanındaki ustalıklarına dikkat çekilmektedir. Ergin İnan, en duyarlı resimsel fantezileri bu alana geçiren bir sanatçı olarak ilgi görmüştür (Tansu, 1991: 311).

Ergin İnan, 1968 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümünü bitirmiş ve aynı yıl asistanlık sınavını kazanarak 31 Aralık'ta Helmut Hungerberg'in asistanlığına atanmıştır. İnan 1969 yılının Temmuz ayında, İstanbul Avusturya Kültür Merkezi'nin bursu ile Salzburg Yaz Akademisi'ne gönderilmiş ve burada Emilio Vedova'yla çalışmıştır (Giray, 2001: 32). Sanatçı bu yıllarda psikolojik anlatımı ağırlık basan portreler oluşturmaya başlamıştır. Federal Alman Hükümetince verilen (DAD) bursunu kazanmış ve 1973'e kadar Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde Max Zimmermann'la çalışmıştır. 1975'te "Baskı Resim Teknikleri" adlı teziyle Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda öğretim üyesi olmuştur (Rona, 1997: 844).

"Dachau Temerküz Kampı Gravürleri", İnan'ın sanatçı duyarlılığıyla tarihin bir kesitini irdelemesi, yaşamın içsellik kavramı yansıtmada ediniminin sanat yapısına dönüşümüdür. Bu yapıtlar insanın varlığını derinden sarsan bir tarihsel olayın yorumudur (Giray, 2001: 36). Özellikle gravürlerinde yorumladığı kaligrafi ile ortaya koyduğu çalışmalarını ilginçtir. Konu olarak aldığı Anadolu insanının inanç ve dünya dünyasının imgeleri sanatında mistik boyutlar yaratmaktadır. Ahap üzerine ikon tekniğiyle yaptığı yağlı boya çalışmaları sanatsal repertuarını zenginleştirmiştir (Bakan, 1991: 117). Ergin İnan'ın resimlerinde düsel bir dünya ile karşılaşmaktadır. Ancak bu düsel dünyası gerçekten kopuk değildir. Düsel dünyasının odağı insandır. Acılarıyla, yalnızlığıyla, yazgısıyla tüm zamanların insanıdır (Piroğlu, 2000: 58). Sanatçının resimlerindeki insan figürü, ister bir çıplak olsun, ister yalnız bir yüz, bizi adını koyabileceğimiz bir insana, bir bireye göndermez. Kadın veya erkektir.

Hemen hemen hiçbir zaman yalnız değildir. Do anın birçok yaratı ı ona e lik etmektedir (Edgü, 1998: 264).

1970'lerden ba layarak böcekleri ve embriyonik insanları i leyen nan, bu yapıtlarında imgeler arasında kurulan görsel ve simgesel ili kileri yansıtmı tır. Genelde ikonografik evrensel imgelere yönelmi , zaman zaman eski uygarlıklardan kaynaklanan kültürel imgelere de yer vermi tir. Sanatçı genellikle yüzleri üst üste bindirerek i ledi i Psiko-Portre, Portre ve nsan gibi yapıtlarında; elleri ve ayak izlerini temel aldı ı resimlerinde ve tarihsel kent dokusunu figürle birle tiren "Berlin" gibi dizilerinde, kompozisyonu böcekler, kabuklular, sürüngenler, kelebekler, yaprak, tüy, gözya ı damlası vb tanımlı ya da tanımsız nesnelere ve yazıyla bütünle tirmi tir (Rona, 1997: 844). Ergin ve böcekleri arasında derin ve mistik bir ba vardır. Ergin'in ellerinde do uma hazırlanan gebe kraliçeler gibi görkemlidirler (Türemen, 1983: 11).

Resimlerinde insan sureti, anatomisi bilinmeyen bir evren içinde ve dı nda, börtü böcek, kabuklarla olu turulmu do a birlikteli i ile anlatım, resimlerindeki perspektif hiçbir zaman kuramsal değildir. Bir santimetre kareye evren sı dırabilmektedir. Resimlerine kattı ı yazılarda sanki binlerce yıl sonrasına sözcükler ve biçimlerle tüm dünya insanlarına yazılan mektuplardır. Ço unu da "Dostlara" diye adlandırmaktadır (Pilevneli, 1983: 9). Böcek çizimleri ve yazıyla olu turdu u mektup dizilerini 1980'lerin sonunda gerçekle tirmi tir. Kullanılan imgelerin hiçbirisi yeni, bilinmeyen ve yaratılmı imgeler değildir. Tüm gerçekli i ile tanınan nesnelere olarak sanatçı tarafından açıkça görülebilen nesnelere (Ersoy, 1998: 139). Ergin nan'ın fantastik öğeleri fazla abartmalara ya da tanınmaz çarpıtmalara kaçmadan, daha çok bakı uzaklı ı ya da yakınlı ı, farklı kapsamlardan alınmı imgelerin arasında kurulan görsel ve simgesel ili ki ile ilgilidir (Erzen, 1982: 12).

Fantastik gerçekçi resimlerinde çok boyutlu, çok anlamlı ve çok görüntülü varlıkların süreklili i ele alınmakta, evrensel ilkelerin yanı sıra kültürel imgeler de kullanılmaktadır. Yazı, kaligrafi, eski dinsel kitap sayfaları, eski mezar ta larını anımsatan yazılı yüzeyler özgün bir anlatım biçimi içinde resimlerinde yer almaktadır (Ersoy, 1998: 139). nan, yapıtlarında hem Latin hem de Arap harfleriyle yazılı metinlerden yararlanmı , hatta bazı imgeleri sadece yazıyla

olu turarak hat sanatında oldu u gibi yazıyı bir ba ina imgele tirmi tir. Kimi yapıtlarında alıntılar yerine kendi dü üncelerini yansıtan tümceler kurmu , kimilerindeyse eski yazılı sayfaları kolaj tekni iyle kompozisyona eklemi tir. nan 1990'ların ba ında gerçeikle tirdi i portre çalı malarında söz konusu öğeleri imge içinde daha sıkı ık bir düzende istiflemi tir (Rona, 1997: 844). Resimlerinin vazgeçilmez öğeleri böcekler ve figürler olan sanatçı Türk resim sanatında doku üzerine yo unla mı sanatçılarımızdandır (Ersoy, 1998: 107).

Doku ve ayrıntı titizli i içinde üçüncü boyutu önemsemeyen renklerin parlak boya katmanları ile rengi bir öge olarak kullanmaktadır. Çizgi, çatlak olarak veya ka ıtta leke ve ton olarak kullanılmakta, eskimi lik etkisi yapan yırtılmı ve sararmı sayfa yüzeyleri ile geçmi e gönderme yapmaktadır (Ersoy, 1998: 139). Bir minyatür ustasının ayrıntı i çili iyle çalı an sanatçı, yapıtlarında çok farklı malzemelerden yararlanmı , tuvalin yanı sıra ah ap, duralit, ka ıt, bazen de ahar'lı ya da el yapımı ka ıt üstüne ya lı boya, tempera, sulu boya, renkli mürekkep çizimi ve kolajı bir ba ina ya da birlikte uygulamı tır. Renkli oyma baskılarının (gravür) yanı sıra ta baskı üzerine de çalı maktadır. Yapıtlarında varolu la yok olu arsındaki anlamı kendine özgü bir gizemle irdeleyen sanatçı Do u ve Batı kültür birikimlerini olgun bir birle ime ula tırmı tır (Rona, 1997: 844).

Ergin nan, sessizli in çizgilerindeki yöresel ama bir o denli evrensel içtenli in ayrılmazlı na kar ı biçimini yüreklili iyle belgelemektedir (Elibal, 1983: 12). 1978-79'da Münih ve Berlin Güzel Sanatlar akademilerinde, 1983-84'te Berlin'de 1985'te de gene Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalı mı tır. MSÜGSF Resim Bölümünde ö retim üyesi olarak çalı mı tır. Yeditepe Üniversitesi GSF ö retim üyesidir (Rona, 1997: 844).

1980 stanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi Açık Hava Sergisi'nde, 1983 Uluslararası Cleveland Desen Bienali'nde ve 1988 2.Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nde Birincilik ödülleriyle, 1983 Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü kazanmı tır. 1987'de Ankara Sanat Kurumu tarafından resim alanında Yılın Sanatçısı seçilmi , 1993'te de Osaka Trienali'nde Üçüncülük Ödülü'nü (Bronz Madalya) almı tır (Rona, 1997: 845).

**2.5. CUMHUR YET DÖNEM NDE GELENEKSEL TARZDA ÇALI AN TÜRK  
RESSAMLARINA A T RES M KATALO U**

	<b>Resim No</b>
Hüseyin Avni Lifij	
smail'in Kurban Edili i .....	12
Nef'i Devrinden Bir Sahne .....	13
Testili Kadın.....	14
Kalkınma / Belediye Faaliyeti.....	15
Abidin Elderoglu	
Minare .....	16
Su Altında Hayat .....	17
Fezadan Görünü .....	18
Kaligrafik Soyutlama .....	19
Turgut Zaim	
Halı Dokuyanlar .....	20
Hamur Açan Kadın .....	21
Orta Oyunu.....	22
Yaylada Yörükler .....	23
Sabri Berkel	
Ege'de Tütün .....	24
Zeybek .....	25
Balıkçılar .....	26
Simitçi .....	27
Bedri Rahmi Eyübo lu	
Köylü Kadın (Tren, Yataklı Vagon) .....	28
Baltaba Kemeçesi .....	29
Desen Defterinin Gömle i .....	30
Kırmızı Han Kahvesi .....	31
Eren Eyübo lu	

Ozan .....	32
Bursalı Gelin .....	33
erbetçi .....	34
Türkmen Kızı .....	35
Cihat Burak	
Pehlivanlar Serisinden.....	36
Topkapı Sarayı III.Ahmed Yemi Odası I. Mahmud Çe mesi .....	37
Telli Baba'da Gelin ve Damat .....	38
Askerlik Hatırası .....	39
Nuri yem	
Urfa – Harran .....	40
Köylü Ailesi .....	41
Babaya yi Geceler .....	42
Tarlada Dinlenme.....	43
Mustafa Aslıer	
Pehlivanlar .....	44
Ana .....	45
Yeraltı .....	46
Bu Tepe .....	47
Mustafa Pilevneli	
Balıkçının Dü ü .....	48
Antikacı Mustafa.....	49
Kibele Ana Tanrıça .....	50
Peri .....	51
Ergin nan	
El Görür .....	52
Adem .....	53
Havva .....	54
Amos Mektupları .....	55

KATOLOG NO : 1  
RESİM NO : 12  
ESERİN ADI : Smail'in Kurban Edilişi  
ESER YAPAN SANATÇI : Hüseyin Avni Lifij  
ESERİN BOYUTLARI : 23 x 18 cm.  
ESERİN YAPILDIĞI YIL :  
TEKNİK : Kağıt üzerine karakalem  
BULUNDUĞU YER : B. Aksoy Koleksiyonu

**ANALİZ** : Resim bir hikayeyi anlatmaktadır. Bu hikâyede Hz. İbrahim, oğlu Hz. İsmail'i tam kesmek üzereyken melek, gökten bir koç indirerek onu kesmesini ister. Resimde üstte yer alan kanatlı melek resmi, Hz. İbrahim'in durumu ve uzanması yatmakta olan oğlu İsmail'e bakmayı yapıyor olduğu ifade edilmiştir. Uzanmakta olan İsmail, tam bir teslimiyet içerisinde. Hz. İbrahim onun bir elini kendi elinin içine alarak germiştir, onun bir kolunu da ağaca bağlayarak kendisi yaratıcıya teslim olmuştur. Koç figürü hikâyede olmasına rağmen burada resmedilmemiştir. Resmin sağında yer alan Hz. İbrahim, koyu bir elbise ile resmin valör değerini mükemmel bir şekilde vermiştir. Anıtlık tam olarak Hz. İbrahim'dedir. Yatmakta olan Hz. İsmail'in ise büyük bir kısmı çizgilerle ifade edilmiştir. Bu ifade ile aratonlar da vurgulanmıştır.

KATOLOG NO : 2  
RESİM NO : 13  
ESERİN ADI : Nef'i Devrinden Bir Sahife  
ESER YAPAN SANATÇI : Hüseyin Avni Lifij  
ESERİN BOYUTLARI : 12.2 x 25.6 cm.  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1922  
TEKNİK : Tuval üzerine yağlı boya  
BULUNDUĞU YER : Eski Çankaya Koleksiyonu

ANALİZ : Nef'i, 1572-1635 yılları arasında yaşamı, eski Türk edebiyatının en büyük şairlerinden biridir. Resimde konu bir aşk hikayesi gibi görünmektedir. Bir duvarın üzerinde yatmış, elini çenesine yaslamış, gözleri kapalı, sevgilisinin kendisine okuduğu şiirleri dinleyen genç bir kadın figürü ile kadına bakan kavuklu, bıyıklı, bir elinde bir bardak içecek tutan genç adam görülmektedir. Kadının duruşu, gözünün kapalı olması kendisine okunan şiirlerle ve aşkının bakışlarıyla adeta onun bulutlar üzerinde gezmekte ve tamamıyla o sevginin karışında bir teslimiyet göstermektedir. Kadın figürünün altında pembe renkli bir kilim, kilimin alt kısmında da bir incir ağacı vardır. Adamın sol tarafında bir sürahi, onunun solunda bir servi ağacı vardır. Ayrıca daha arkada belli belirsiz gözüken surlar, evler ve sağ üst tarafta deniz ve dağlar dikkati çekmektedir. Resme hakim olan sarı renk, gün batımındaki güneş ışıklarının yansımalarıdır. Resmin konusu ile renklerin serpiştirilmesi bu ulu bir atmosfer içerisinde aynı zamanda lirik bir görüntü sergilemektedir.



KATOLOG NO	: 3
RESİM NO	: 14
ESERİN ADI	: Testili Kadın
ESER YAPAN SANATÇI	: Hüseyin Avni Lifij
ESERİN BOYUTLARI	: 21 x 25 cm.
ESERİN YAPILDIĞI YIL	: Tarihsiz (Tahmini 1915 – 1920 arası)
TEKNİK	: Mukavva üzerine yağlı boya
BULUNDUĞU YER	: Türkiye Bankası Koleksiyonu

**ANALİZ** : Resimde Ortada elinde kara bir kazan taşıyan siyah hırkalı, mavi alvarlı ve kırmızı kuşaklı bir köylü kadın vardır. Kadının vücut hareketi taşıdığı yükün ağırlığını izleyiciye hissettirmektedir. Kadın ağır yükü taşımasına rağmen, aynı zamanda iri açık gözleri ve dudaklarındaki gülümseme geleceğe büyük ümitlerle baktığını ifade etmektedir. Kadının elinin uzandığı sağ tarafta ahşap bir ev görülmektedir. Kadının hemen önünde kırmızı bir testi, daha arkada beyaz başörtüsü ile yerde oturmuş, elini başına koymuş düğün başı kadın vardır. Oturan kadının arkasında bir ağaç, daha arkada bir ev, evin üst kısmında ağaçlar ve ağaçların arkasında yükselen bir kale görülmektedir. Kazan taşıyan kadının renklerinde bir bütünlük ve üç boyutluluk görülmektedir. Oysa oturan kadının alvarı zemin rengine yakın bir kırmızıyla yapılmasına rağmen, alvarın kıvrımları siyah çizgilerle verilerek bir yüzeysellik oluşturulmuştur. Hüseyin Avni Lifij, bu resminde de yine sarı rengin ve tonlarının hakim olduğu pastel renkleri kullanmıştır.

KATOLOG NO : 4  
RESİM NO : 15  
ESERİN ADI : Kalkınma / Belediye Faaliyeti  
ESER YAPAN SANATÇI : Hüseyin Avni Lifij  
ESERİN BOYUTLARI : 172 x 505 cm.  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1916  
TEKNİK : Tuval üzerine yağlı boya  
BULUNDUĞU YER : İstanbul Resim Heykel Müzesi

**ANALİZ** : Resim çok figürlü ve günlük bir konuyu dile getirmektedir. Çalıyorlar resmedilmiş olan insanlar, resmin sağına ve soluna dengeli bir biçimde yerleştirilmiştir. Soldaki yıkık binaya karşılık sağ tarafta sağlam binalar bulunmaktadır. Resmin ortasındaki binaların üzerindeki iki adeta güneş ışığı ile kendiliğinden parlayan yapay bir güneş formu gibidir. İnsanlardan bazıları kazma kürek sallarken bazıları da el arabası ile bir şeyler taşımaktadır. Resmin sol ortasında duran çıplak figürün detayları görülmektedir. Bu figürün yüz ifadesi ve vücut yapısı, ağır spor yapan bir güreçi görünümündedir. Resimde figürler anatomi ve perspektif kurallarına bağlı olarak resmedilmiştir. Hüseyin Avni Lifij, birçok eserinde olduğu gibi bu eserinde de pastel renkleri kullanmıştır ve konturları koyu bir şekilde belirtmiştir. Sanatçı resme değerleri serpiştirirken bunları hayalinden vererek hiçbir şekilde doğaya bağlı kalmamıştır.

KATOLOG NO : 5  
RESİM NO : 16  
ESERİN ADI : Minare  
ESER YAPAN SANATÇI : Abidin Eldero lu  
ESERİN BOYUTLARI : 93.5 x 130 cm  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1961  
TEKNİK : Tuval üzerine yağlı boya  
BULUNDUĞU YER : İstanbul Resim Heykel Müzesi

ANALİZ : Sanatçının bu eseri ilk bakışta bize yırtınla yapılar arasında ortada tek şerefeli bir minare görünümü vermektedir. Oysa geleneksel Türk mimarisinde, özellikle de camilerde minareler, kubbe veya kubbelerin yanında veya yanlarında yükselmektedir. Aynı zamanda sanatçının üslubundan anlaşıldığı gibi burada da bir kaligrafi ve özellikle hat sanatı tadında bir görünüm vardır. Kalın ve ince çizgilerden oluşan, akıcı ve rahat çizgilerin arasında yer alan lekeler, tek renk ve düz satırlar olarak boyanmıştır, yer yer de bu çizgilerin arasına hiç renk katmadan zemin renginin çizgiler arasından da görülmesine önem verilmiştir. Mavinin yanında yeşiller, morlar ön plana çıkmadan ve çizgi tadını ikinci plana düşürmeden verilmiştir.

KATOLOG NO : 6  
RES M NO : 17  
ESER N ADI : Su Altında Hayat  
ESER YAPAN SANATÇI : Abidin Eldero lu  
ESER N BOYUTLARI : 92 x 73 cm.  
ESER N YAPILDI I YIL : 1970  
TEKN : Tuval üzerine ya lı boya  
BULUNDU U YER : Özel Koleksiyon

ANAL Z : Sanatçı, “Su Altında Hayat” adlı bu çalı masında su altının o bulanık görüntüsünü eserinde belirgin bir ekilde i lemi tir. Suyun içinde yakından net görülen nesnelere ve ekiller arkaya do ru uzakla tıkça bulanıkla ıp kaybolmaktadır. Bu eserde de yine sanatçının üslup özelliklerinden kaligrafik unsurlar göze çarpmaktadır. Aynı zamanda serbest çizgilerle Türk hat sanatının sülüs (Arap abecesiyle yazılan bir tür süslü yazı) üslubuna yakın bir çizgi kıvraklı ı olu turmu tur. Resmin ön tarafında kalın koyu çizgilerden olu an soyut bir kompozisyon görülmektedir. Çizgiler arkaya do ru uzadıkça solukla makta ve kaybolmaktadır. Sanatçı, bu ekilde yaparak suyun içindeki derinlik etkisini ortaya çıkarmaktadır. Suyun derinliklerine do ru baktıkça suda var olan di er nesnelere silüetleri görülmektedir. Resme mavi ve tonları hâkimdir. Suyun yüzeyine yakın olan yerlerde mavinin açık tonları hâkimken, resmin alt tarafında, suyun daha derin oldu u yerlerde renk gittikçe koyula maktadır.

KATOLOG NO : 7  
RES M NO : 18  
ESER N ADI : Fezadan Görünü  
ESER YAPAN SANATÇI : Abidin Eldero lu  
ESER N BOYUTLARI : 75 x 116  
ESER N YAPILDI I YIL : 1968  
TEKN : Tuval üzerine ya lı boya  
BULUNDU U YER : Özel koleksiyon

ANAL Z : Sanatçının bu çalı masında kalın çizgiler geni kavislerle uzatılmı ve ekilerin içleri düz renklerle doldurulmu tur. Bu kaligrafik biçimler yer yer figür ça rı ımlarına yol açmaktadır. A ırlıklı olarak sıcak renklerin hakim oldu u bu çalı mada, ön kısmın sol kö esinden sa a ve yukarıya do ru uzanan koyu kaligrafik biçimler görölmektedir. Hemen onların arkasında turuncunun hakim oldu u biçimler daha da arkada, sarıya do ru a ama a ama açılarak devam eden biçimler görölmektedir. Bu sayede resimde derinlik etkisi sa lanmaktadır. Resmin sol tarafında yo un olan kaligrafik çizimler sa tarafa do ru yo unlu unu kaybetmekte ve resimde bir bo luk etkisi uyandırmaktadır. Resmin üzerinde dört adet effaf beyaz daireler göze çarpmaktadır.

KATOLOG NO	: 8
RESİM NO	: 19
ESERİN ADI	: Kaligrafik Soyutlama
ESER YAPAN SANATÇI	: Abidin Eldero lu
ESERİN BOYUTLARI	: 26 x 39 cm.
ESERİN YAPILDIĞI YIL	: 1972
TEKNİK	: Kağıt üzerine karıkk teknik
BULUNDUĞU YER	: Huma Kabakçı Koleksiyonu

**ANALİZ** : Resmin içinde üç farklı kompozisyon varmış gibi görünse de hepsi birbiri ile bağlantılı bir bütünü oluşturmaktadır. Resimde kahverenginin hâkim olduğu geniş alanın sol üst bölümünde beyaz zeminli kare bir alan mevcuttur. Bu alanda sanatçı resmin bütününden kopmadan ama kendi içinde de bir bütün oluşturarak kaligrafik öğelerden bir kompozisyon kurmuştur. Aynı şekilde resmin sağ alt bölümünde zemini sarı ve tonlarından oluşan daire biçiminde bir alan vardır; bu alan içerisinde de resmin bütününden kopmayan kaligrafik çizimler mevcuttur. Resmin alt kısmındaki büyük kaligrafik çizimler, resmin sağ tarafından yukarıya doğru devam edip resmin sol üst kısmındaki beyaz karenin içine doğru küçülerek devam etmektedir. Bu hareket de resmin üst kısmında geriye doğru bir derinlik etkisi oluşturmaktadır. Dikkatlice bakıldığında sanatçının burada da sülüs yazısının etkisinden hareket ettiğini özellikle üst sol köşedeki beyaz zemin üzerine çizmiş olduğu çizgiler de hat sanatımızın “mim”, “vav” ve “kaf” harflerini görmekteyiz. Sağ alt köşede ise sarı lekenin altında yine sülüs yazıyı andıran bir “he” harfi görülmektedir.

KATOLOG NO : 9  
RES M NO : 20  
ESER N ADI : Halı Dokuyanlar  
ESER YAPAN SANATÇI : Turgut Zaim  
ESER N BOYUTLARI : 38 x 50 cm.  
ESER N YAPILDI İ YIL :  
TEKN : Guvaj  
BULUNDU U YER : Özel Koleksiyon

ANAL Z : Sanatçı, bu eserde geleneksel Türk sanatında önemli bir yeri olan halı dokumacılı ına ve genelde de bu sanatı üstlenen köylü kadınlarımıza yer vermiştir. Kadınlar geleneksel kıyafetleri ile biri ön cepheden, di eri arkasını dönerek halı tezgahında dokuma i lemini yapmaktadır. Açık havada çalı an iki figürün ve halı tezgahının arka planında bulutlu bir gökyüzü yüksek a açlar ve da lar vardır. Uzakta görünen yörük çadırı da sa yan kö ede yarım olarak resmedilmiştir. Türk kadını her yerde oldu u gibi burada da çocuklarıyla ilgilenmekte ve çocuklarını yanlarında bulundurmaktadır. Yüzü bize dönük olan kadın figürünün önünde pi mi topraktan bir testi yer almaktadır, önünde ise bir bebek toprakla oynamaktadır. Alt sol kö ede ise içinde ka ık bulunan yo urt dolu bir bakraç bulunmaktadır. Tezgahın arkasında ise mavi giysili bir çocuk adeta ben de bu sanatı ö renece im kararlılı ıyla dokumayı izlemektedir.

KATOLOG NO : 10  
RESİM NO : 21  
ESERİN ADI : Hamur Açan Kadın  
ESER YAPAN SANATÇI : Turgut Zaim  
ESERİN BOYUTLARI : 92 x 76 cm.  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1932  
TEKNİK : Tuval üzerine yağlı boya  
BULUNDUĞU YER : Türküye Bankası Koleksiyonu

**ANALİZ** : Turgut Zaim'in birçok resminde konu olarak i ledi i yörük kadını, bu resimde de her zaman oldu u gibi yanından hiç ayırmadı ı çocuklarıyla günlük i lerini yapmaya devam etmektedir. Kadın figürü yere serdi i bir örtünün üzerine koydu u ah ap sofranın üzerinde elinde oklavasıyla hamur açmaktadır. Sofranın üzerinde açılmayı bekleyen üç tane hamur parçası bulunmaktadır. Kadının hemen yanında mavi elbiseli bir kız çocu u, onun da yanında sarı kazaklı bir o lan çocu u vardır. Çocuklar yere oturmu annelerinin hamur aç ını izlemektedir. Arkadaki iki figürün erkek olanı kızdan ya ça daha büyük oldu u hissini vermektedir. Yörük kadınının ba ında beyaz yazması, üzerinde de sarı elbisesi vardır. Hamur açmak için elbisesinin kollarını dirseklerine kadar sıvamı tır. Figürlerin arkasında görülen duvardan bir oda içerisinde olduklarını anlamaktayız. Kompozisyona a ırlıklı olarak turuncu ve sarı tonları hakimdir.



KATOLOG NO	: 11
RESİM NO	: 22
ESERİN ADI	: Orta Oyunu
ESER YAPAN SANATÇI	: Turgut Zaim
ESERİN BOYUTLARI	: 100 x 84.5 cm.
ESERİN YAPILDIĞI YIL	: 1949
TEKNİK	: Tuval üzerine yağlı boya
BULUNDUĞU YER	: Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

**ANALİZ** : Turgut Zaim'in Türk Geleneksel Tiyatrosunda önemli bir yeri olan orta oyununu konu alan bu resminde, kalabalık insan topluluklarını ve onların izlediği bir orta oyunu resmedilmiştir. Ortada ayakta duran iki kadın figürü ve onların önünde taburede oturan bir erkek figürünün yer aldığı oyunu seyreden kadın ve erkeklerin, ayrı ayrı yerlerde oturdukları dikkat çekmektedir. Resmin sağ tarafında kadınların bulunduğu yer paravanlarla ayrılmıştır. Resmin solunda ise erkekler yerde bağı kurarak oturmuş oyunu seyretmektedirler. Oyunun oynandığı alan, tel örgülerle çevrilmiştir. Ortadaki oyuncuların arka tarafında yerde pembe bir örtü ve örtünün yanındaki siyah obje sahnenin dekorunu oluşturmaktadır. Sahnenin daha da arkasında oyun alanının girişi kapısı görülmektedir. Kapının hemen sağında iki çocuk ayakta dikilmiş oyunu seyretmektedir. Kapının solunda oyun alanında ve kapının sağında oyun alanının dışında beyaz çiçekler açmış iki büyük ağaç görülmektedir. Oyun alanının etrafı beyaz tellerle çevrilidir; tellerin üzerinde beyaz, sarı ve kırmızı bayraklar bulunmaktadır. Giriş kapısının üzeri üçer bayraktan oluşan, üç grup kırmızı bayrakla süslenmiştir. Oyun alanının dışında, kapının sağında ve solunda birer kişi, tellerin arkasından oyunu izlemektedir. Onların da arkasında uzaktaki dağlar ve beyaz bulutlar görülmektedir. Resimde mavi, yeşil, turuncu ve beyaz en çok kullanılan renklerdir. Resim titiz bir üslup ve minyatürü hatırlatan bir disiplinle resmedilmiştir. Kadın figürlerin yüz ifadelerinin karikatürize edildiği, özellikle bacakları ve yüzleri kapalı olan kadın figürlerinde daha çok

minyatür sanatının etkileri görülmektedir. Oysa sol taraftaki erkek figürlerinin yüz ifadeleri kesinlikle birbirine benzemez. Aynı zamanda erkek figürlerinin bir kısmının başında sarıklar ve kavuklar, bir kısmının da başlarının açık olması o dönemin bir geçiş dönemi olduğunu bize hissettirmektedir. Orta oyunu, bugün artık yerini başkalarına terk etmiş olsa da bu çalı ma, sosyal olguları, geleneksel ve yöresel öğeleri sergileyen ve belgeleyen bir eser olacaktır.

KATOLOG NO	: 12
RESİM NO	: 23
ESERİN ADI	: Yaylada Yörükler
ESER YAPAN SANATÇI	: Turgut Zaim
ESERİN BOYUTLARI	: 135 x 175 cm
ESERİN YAPILDIĞI YIL	: 1965
TEKNİK	: Tuval üzerine yağlı boya
BULUNDUĞU YER	: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

**ANALİZ** : Turgut Zaim Yörüklerin yaşamını konu aldığı bu çalışmada kadınlar, çocuklar ve keçiler, resimdeki yerlerini almıştır. Doğu ayla içiçe yaşamayan, hayvanlarını otlatmak için yaylalara çıkan yörüklerin sade yaşamı bütün duyguları ile aktarılmıştır (Karaoğlu, 1995, 68). Eserde yöresel kıyafetleri içerisinde yörük kadınları yanlarından hiç ayırmadıkları çocuklarıyla yaylada keçi otlatmaktadırlar. Resimde iki kadın, beş çocuk ve üç keçi görülmektedir. Resmin sağındaki kadın, sol yandan görülmektedir ve kadının önünde yere serilmiş bir örtünün üzerinde mısırlar vardır. Resmin solundaki kadın, hafif sağa dönük otursa da yüzü karıdan resmedilmiştir ve kucağında bir bebek tutmaktadır. Figürlerin hepsi oturmaktadır. Resmin ön tarafındaki mavi elbiseli küçük kız, siyah bir kediyi sevmektedir, onun arkasındaki beyaz elbiseli kız elinde bir mısır yemektedir. Kızın sağındaki erkek çocuğunun üzerinde sarı bir kazak, ayakta beyaz uzun çoraplar, elinde de bir sopa bulunmaktadır. Daha arkada pembe elbiseli bir kız kollarını bağda tırnı oturmaktadır, önünde bir sepet meyve vardır. Kızın arkasında aynı yöne bakan üç keçi bulunmaktadır. Resmin sol arka kısmında uzakta bir köy görülmektedir. Resmin genel atmosferine bakıldığında özellikle gökyüzündeki koyu renk havanın kararmakta olduğu hissini uyandırmaktadır. Figürlerin üzerindeki ve keçilerdeki açık renkler o atmosferle kontrast olmaktadır. Arka planda altta kalan ve uzakta görülen kalabalık bir köyün evleri yer almaktadır. Genellikle geleneksel kıyafetlerimizdeki o rengarenk ılımlı atmosfer bu eserde yoktur.

KATOLOG NO	: 13
RES M NO	: 24
ESER N ADI	: Ege'de Tütün
ESER YAPAN SANATÇI	: Sabri Berkel
ESER N BOYUTLARI	: 200 x 300 cm
ESER N YAPILDI I YIL	: 1954
TEKN	: Tuval üzerine ya lı boya
BULUNDU U YER	: stanbul Resim Heykel Müzesi

ANAL Z : Eserde ege bölgesinde ya ayan ve geçimini tütünden sa layan insanların ya amlarından bir kesit yansıtılmı tır. Sanatçı, geni düz renkle zemini boyamı tır. Ön planda yer alan dokuz figür kübist bir yakla ımla parçalara bölünerek ve her parça düz birer satır olarak boyanmı tır. Tütün yaprakları resmin geneline hakimdir. Tütünde çalı an i çilerin yanında, ba ında testi tutan bir kadın figürünün i çilere yardım etti i görülmektedir. Resmin sa ında tütünün toplanıp düzgün bir hale getirilmesi, resmin solunda ise istiflenip paketlenmesi gösterilmektedir. Sa ve sol yandaki figürler, aynı meyille resmin merkezine yönelmeleri kompozisyon seyircisinin gözünü merkezde tutmasına yardımcı olmu tur.

KATOLOG NO : 14  
RESİM NO : 25  
ESERİN ADI : Zeybek  
ESER YAPAN SANATÇI : Sabri Berkel  
ESERİN BOYUTLARI : 67.5 x 46 cm. 70x100  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1955  
TEKNİK : Tuval üzerine yağlı boya  
BULUNDUĞU YER : İstanbul Resim Heykel Müzesi

**ANALİZ** : Sabri Berkel'in geometrik biçimlerin inası ile oluşturma olduğu bu resminde, resmin merkezine yerleştirilmiş olan figür ve mekanın geometrik şekilleri birbirini içine geçmektedir. Sanatçının bu kompozisyonunda "konstrüktivizm" anlayışı ile hareket ettiği, ayrıca kübist yaklaşımdan da etkilendiği dikkati çekmektedir. Figürün kontur çizgileri ve mekanın perspektif görünümünü siyah çizgilerle vermiştir. Mekan daha büyük geometrik parçalardan oluşurken figür daha küçük parçalardan oluşmaktadır, bu da figürü mekandan ayırmakta ve ön plana çıkarmaktadır. Ayrıca mekandan farklı olarak figür üzerinde belirli alanlarda kullanılmış olan turuncu renk de figürü mekandan ayırmada etkili olmuştur. Kullanılmış olan perspektif, resimde derinlik etkisi uyandırmaktadır. Geleneksel kıyafetleri ile zeybek figürü yere diz çökmüş ve iki eliyle kucağında yuvarlak bir nesneyi tutmaktadır. Figürün başı vücuduna göre küçük resmedilmiştir. Figürün genel görünümünde alt kısmından yukarı doğru bir küçülme dikkat çekmektedir.

KATOLOG NO : 15  
RESİM NO : 26  
ESERİN ADI : Balıkçılar  
ESER YAPAN SANATÇI : Sabri Berkel  
ESERİN BOYUTLARI : 163 x 129 cm.  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1955  
TEKNİK : Tuval üzerine yağlı boya  
BULUNDUĞU YER : Hacettepe Sanat Müzesi

**ANALİZ** : Sanatçı balıkçılar adlı eserinde ağırlık bir parçalanma ve renk bölünmelerini ustaca kullanmıştır (Aksüür, 1981, 26). Resimde iki balıkçı, tezgahlarının gerisinde balık satmaktadır. Her iki tezgahta farklı balık türleri resmedilmiştir. Sağ taraftaki tezgahta, iki adet geniş yüzgeçli balık varken; soldaki tezgahta dört adet büyük balık bulunmaktadır. Resmin sağındaki balıkçının üzerinde kap onlu bir pelerin vardır ve ayakta durmaktadır. Soldaki balıkçı ise oturmaktadır ve sağdakine oranla daha geride resmedilmiştir. Burada kontur çizgisine vurgu yapılmıştır. Resmin ortasında açık tonlarda büyük bir üçgen vardır ve her iki tezgahı ve balıkçıyı birbirinden ayırmaktadır. Resmin sağ arka kısmında, sarı renk hakimken sol arkada koyu renkler hakimdir. Resmin genelinde birbiri içerisinden geçen geometrik parçalar uyum içerisinde bir bütünü oluşturmaktadır.

KATOLOG NO : 16  
RESİM NO : 27  
ESERİN ADI : Simitçi  
ESER YAPAN SANATÇI : Sabri Berkel  
ESERİN BOYUTLARI : 163 x 92 cm.  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1952  
TEKNİK : Tuval üzerine yağlı boya  
BULUNDUĞU YER : İstanbul Resim Heykel Müzesi

**ANALİZ** : Sanatçı gündelik yaşamın içinden, sokaklarda rastladığımız tipik figürlerden biri olan simitçiyi kübist geometrik bir biçimde resim yüzeyine taşımıştır. Resimde birbirini dengeleyen yönlerde kesen, eğrilerin ve düz çizgilerin, kendi aralarında oluşturdukları bir uyum göz önüne serilmiştir. Resimdeki çizgilerle, bu çizgilerin bir araya gelerek oluşturdukları yüzeysel biçimler ve renkler tam bir uyum içindedir. Geometrik şekiller tablonun bütününe kapsamaktadır. Ressam genel olarak sıcak renkleri kullanırken zeminde açık ve koyu gri tonlarını tercih etmiştir. Simitçinin sol eliyle tuttuğu ve başında taşıdığı tabloda yedi adet simit bulunmaktadır. Simitçi sağ omzunda da tablasını üzerine koymak için kullandığı sehpasını taşımaktadır. Tabladaki simitler ve sehpanın dairesel yüzeyi uyum içindedir. Simitçinin arkasında İstanbul silüetlerini oluştururan kubbeler görülmektedir. Üç kubbe ve bu kubbelerin altında da revakları (Üstü örtülü önü açık yer) andıran, dairesel Türk mimarisinin özelliklerini taşıyan biçimler yer almaktadır. Resmin sağ tarafında bir bant şeklinde gördüğümüz motifler, Türk kilim sanatının özelliklerini yansıtmaktadır. Simitçinin fonundaki geniş dairesel çizgiler, konuyu toparlayıcı bir etki yaratmaktadır.

KATALO NO : 17  
RES M NO : 28  
ESER N ADI : Köylü Kadın (Tren, Yataklı Vagon)  
ESER YAPAN SANATÇI : Bedri Rahmi Eyübo lu  
ESER N BOYUTLARI : 183 x 146 cm.  
ESER N YAPILDI I YIL : 1954  
TEKN : Duralit üzerine ya lı boya  
BULUNDU U YER : stanbul Resim ve Heykel Müzesi

ANAL Z : Resimde siyah zemin üzerine a ırı stilize edilmi , geleneksel kıyafeti ile bir Türk kadınının kuca ında bir çocuk emziren geleneksel kıyafetler içinde bir kadın görölmektedir. Kadının çenesinin altındaki bir eli ile gö sünü tutarak çocu unu emzirdi ini, di er eliyle de çocu unu tuttu unu görmekteyiz. Köylü kadının sırtına bindi i geometrik bezemelerden olu an bir e ek görölmektedir. Resmin alt kısmında da ların ve ormanların arasından geçen bir kara tren dikkati çekmektedir. Mozaik sanatını andıran bu ya lı boya eser, pointist bir yakla ımla yapılmı tır. Sa kö ede kırmızı boyanmı bir üçgen yer almaktadır.



KATOLOG NO : 18  
RESİM NO : 29  
ESERİN ADI : Baltaba Kemeçesi  
ESER YAPAN SANATÇI : Bedri Rahmi Eyübo lu  
ESERİN BOYUTLARI : 70 x 50 cm.  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1950  
TEKNİK : Guaj  
BULUNDUĞU YER :

**ANALİZ** : Sanatçı aynı resmi birçok kez farklı renklerde çalmıştır. Resim e ri ve düz illerinin yinelenmesinden epey parçalanmış görünse de anıtsal anlatımdan çok şey yitirmez. Baltaba Kemeçecisi Anadolu köylüsünün yaşamından çekilmiş, alınmış ve tezgah, gereç olanakları göz önünde tutularak biçimlenmiştir (Erol, 1984: 109).

Bedri Rahmi bu resminde konu olarak Karadeniz'in folklorunu işlemiştir. Resmin orta kısmında sağa doğru bakan, elindeki kemeçeyi çalmakta olan yöresel kıyafetlerini giymiş bir kemeçeci vardır. Kemeçeci yere bağlanarak oturmuştur. Kemeçecinin etrafı horon oynayan figürlerle çevrilidir. Kemeçecinin sağında, solunda, altında ve üstünde birbirinden ayrı horon oynayan dört grubu vardır. Horon oynayanlar kemeçecinin etrafına birer motif gibi işlenmiştir. Horon oynayan figürlerin, kolları havadadır ve el ele tutunmaktadır. Kemeçecinin altında ve solunda horon oynayan gruplar on iki kişiden oluşurken sağındaki on, üst kısımda horon oynayan grup ise beş kişiden oluşmaktadır. Alt kısımda horon oynayan grup mavi ile renklendirilirken diğerleri kahverengi ile renklendirilmiştir. Horon oynayan figürlerin başta duranların ellerinde mendiller vardır. Sanatçının imzası kemeçenin üzerindedir.

KATOLOG NO : 19  
RES M NO : 30  
ESER N ADI : Desen Defterinin Gömle i  
ESER YAPAN SANATÇI : Bedri Rahmi Eybo lu  
ESER N BOYUTLARI : 50 x70 cm.  
ESER N YAPILDI I YIL : 1932  
TEKN : Sulu boya, Mürekkep  
BULUNDU U YER : Mehmet Eybo lu koleksiyon

ANAL Z : Resmin ortasında madalyonu anımsatan bir ekil grlmektedir. Bu yuvarlak eklin etrafında e itli süslemeler vardır. Orta kısmında ba ları kadın ba ı, g üsleri olan ve vücudunun kalan yerleri ku a benzeyen iki figür bulunmaktadır. Bu yarı insan, yarı hayvan figürler bir a acın sa a ve sola ayrılan dallarının üzerinde durmakta ve kafa kafaya vermi izleyiciye do ru bakmaktadır. Aynı a a figürü madalyonun dı ında da grlmektedir. Gövdesinin altında B. Rahmi yazan a acın sa a ve sola ayrılan dalları madalyonu birer kol gibi sarmaktadır. ki dalında uçlarında farklı çizimler vardır. Sa daki dalın uçlarında ku tüyünü andıran üç adet renkli çizim vardır; soldaki dalın üzerinde de Arapça bir yazı bulunmaktadır. Resmin en üst kısmında boydan boya Arapça bir yazı mevcuttur. Bu yazıda “ Bu kitap, çok güzel bir kitaptır.” Yazmaktadır ve herhangi bir yazı kuralına ba lı olmadan tamamıyla el yazısı olarak çizilmi tir. Bu resmin geleneksel halk resimlerinden esinlenerek yapıldı ı izlenimi vardır.

KATOLOG NO : 20  
RESİM NO : 31  
ESERİN ADI : Kırmızı Han Kahvesi  
ESER YAPAN SANATÇI : Bedri Rahmi Eyübo lu  
ESERİN BOYUTLARI : 122 x 122 cm.  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1975  
TEKNİK : Duralit üzerine yağlı boya  
BULUNDUĞU YER : Özel Koleksiyon

**ANALİZ :** Bu resimde kırmızı bir fon üzerine yöresel kıyafetleri ile dört köylü bir kahvede saz çalıp türkü söylerken resmedilmiştir. İnsan figürleri Bedri Rahmi Eyübo lu'nun elinde de iğme u ramaktan kurtulamaz. Figürler a ırıklı olarak deforme edilse de, figürlerin bütünsel yapısı büyük bir uyum içindedir. Gözümüz figürlerin bütününe algılamakta güçlük çekmez. Kompozisyonda mekan içindeki nesnelere oldukları gibi resmedilmiştir, çok fazla de iştirilmemiştir. Yan yana sıralanmış dört figürden en soldaki, diğerlerinden farklı olarak profilden resmedilmiştir. Onun omzuna elini yaslamış olan sağ taraftaki figür, diğer eliyle dirseğini masanın üzerine yaslamış ve çenesini tutmaktadır. Onun sağında, bir yandan sazını çalıyor diğer yandan gözleri kapalı türküsünü söyleyen figürü görmekteyiz. Resmin sağ tarafındaki figür ise en çok deforme edilendir. Her bir figürün başında, farklı renklerde ve modelde bere bulunmaktadır. Kompozisyonun ortasında sarı bir masa, masanın sağ ve sol tarafında birer tabure vardır. Masanın biçimi ve figürlerin üzerindeki renkler perspektif kurallarından ve egemenlikten kurtarılmıştır. Ancak bu resimde figürler nasıl deforme edilmişse türkü söyleyen figürün elindeki saz da deforme edilmiştir. Zira sazın mızrap bölümü bir divan veya balama sazdan öte bir cura sazı andırırken sapı, küçük bir sazdan ziyade bir divan sazının sapı gibi iğlenmiştir.

KATOLOG NO : 21  
RES M NO : 32  
ESER N ADI : Ozan  
ESER YAPAN SANATÇI : Eren Eyübo lu  
ESER N BOYUTLARI : 49.5 x 51.5 cm.  
ESER N YAPILDI I YIL : 1947  
TEKN : Tuval üzerine ya lı boya  
BULUNDU U YER : M. Eyübo lu Koleksiyonu

ANAL Z : Sanatçı bu eserinde açık ve koyu ye iller, parlak sarılar kullanarak kompoze etmi tir. Beyaz sakallı, çıplak kafalı, ba ı sazına do ru e ik olan erkek figürü adeta Anadolu a ıklarında oldu u gibi, dünyanın bütün ıstıraplarını yüklenmi gibidir. Resmin görünümü ve renkleri bir Anadolu a ının hüznü atmosferini iyi bir ekilde yansıtmı tir.

KATOLOG NO : 22  
RESİM NO : 33  
ESERİN ADI : Bursalı Gelin  
ESER YAPAN SANATÇI : Eren Eyübo lu  
ESERİN BOYUTLARI : 50 x 38.5 cm.  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1947  
TEKNİK : Tuval üzerine yağlı boya  
BULUNDUĞU YER : M. Eyübo lu Koleksiyonu

ANALİZ : Resimde gelin bir oda içerisinde ellerini tutmuş kolu ile bir yere yaslanarak oturmaktadır. Yöresel kıyafetler giyen gelinin üzerinde sarı işlemeli mavi bir kaftan, kaftanın altında da kırmızı bir alvar vardır. Gelinin başı öne eğiktir ve düğünceli görünmektedir. Başında da kenarları sarı oyalı kırmızı bir yazma vardır. Gelinin arkasındaki duvar, üçe bölünmüştür; kenarlar mavi, orta kısım ise sarı ile renklendirilmiştir. Arkadaki sedir örtüsünde kullanılan çizgisel motifler kolda ve etekte de kullanılan zikzak çizgilerle bir bütünlük göstermektedir. Resmin sağ tarafında gelinin arkasında turuncu bir örtünün üzerinde bir bal kabağı durmaktadır. Yer, sarı renkte resmedilmiştir. Resmin genelinde canlı sarılar ve turuncular kullanılmıştır.

KATOLOG NO : 23  
RESİM NO : 34  
ESERİN ADI : erbetçi  
ESER YAPAN SANATÇI : Eren Eyübo lu  
ESERİN BOYUTLARI : 25 x 16 cm.  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1952  
TEKNİK : Fügen ve guaj  
BULUNDUĞU YER : M. Eyübo lu Koleksiyonu

ANALİZ : Resimde erbetçi arkadan görülmektedir. Sırtında erbet güümü taşımaktadır ve hafif öne doğru elimi elindeki bardağa erbet dökmektedir. erbetçinin belindeki kemerde üç bardak görülmektedir. Arkasındaki duvar iki renkle ayrılmıştır; yarısı kırmızı, diğeryarısı da yeşildir ve her iki renk de sarı bir çizgi ile birbirinden ayrılmıştır. erbetçinin üzerindeki giysi mavi ile renklendirilirken alt kısmı fondaki yeşil rengin aynı tonu ile renklendirilmiştir ve fonun bir parçası gibi görülmektedir. Eren Eyübo lu bu resimde kübik bir izlenim yaratmakla birlikte yüzeysel lekeler kullanmıştır.

KATOLOG NO : 24  
RES M NO : 35  
ESER N ADI : Türkmen Kızı  
ESER YAPAN SANATÇI : Eren Eyübo lu  
ESER N BOYUTLARI : 20 x 88 cm  
ESER N YAPILDI I YIL : 1954  
TEKN : Tuval üzerine ya lı boya  
BULUNDU U YER : Roche Koleksiyonu

ANAL Z : Resmin orta kısmına büyükçe resmedilmi olan Türkmen kızının arkasında gri bir duvar ve kızın sol tarafındaki duvarda asılı rengarenk geometrik ekillerle bezeli bir Türkmen kilimi görülmektedir. Türkmen kızı ayakta durmaktadır. ki eliyle sarı tonlardaki ete inin ön kısmından tutmaktadır. Kızın ba ında ye il bir örtü vardır ve örtünün altından ön taraftan kızın saçları gözükmetedir, yanlarda saç örgüleri vardır. Kızın yuvarlak bir yüzü, çekik iri gözleri vardır. Üzerinde mor bir ceket, boynunda da bir be ibirlik bulunmaktadır. Ayrıca duvakta asılı iki adet daire ekindeki sarı renkli motifler altını andırmaktadır. Figür kalın siyah çizgilerle kontur hatları verilerek belirgin hale getirilmi tir.

KATOLOG NO : 25  
RES M NO : 36  
ESER N ADI : Pehlivanlar Serisinden  
ESER YAPAN SANATÇI : Cihat Burak  
ESER N BOYUTLARI : 73 x 60 cm.  
ESER N YAPILDI I YIL : 1955  
TEKN : Tuval Üzerine ya lı boya  
BULUNDU U YER : Özel koleksiyon

ANAL Z : Cihat Burak'ın bu eserinde ön planda iki güre ç i, güre ç iler in üzerinde ya lı güre te giyilen deriden yapılmı kıspet adı verilen giysiler vardır. Sa daki figürün boynunda bir muska, soldaki figürün boynunda bir muska ve nazar boncu u yer almaktadır. Bu figürler tamamen ya lı güre in ruhuna uygun bir ekilde pala bıyıklı olarak resmedilmi tir. Ancak iki figürün de seyirciye yönelik yüzleri, sert bakı ları ve çevrelerindeki atmosferle foto raf makinesine poz verirmi gibi durmaktadırlar. ki figürün ortasında küçük bir mermer havuz ve havuzdan yükselen fıskiyeyi görmekteyiz. Resmin sa tarafında büyük bir vaz o ve içerisinde büyük yapraklı çiçekler vardır. Resmin sol tarafında yaprak motifleri yer almaktadır. Sol üst kö ede ise "ma allah" yazısı bulunmaktadır. Ancak bu kelime yazımında elif harfi eksiktir.



KATOLOG NO : 26  
RES M NO : 37  
ESER N ADI : Topkapı Sarayı III.Ahmed Yemi Odası-  
I.Mahmud Çe mesi  
ESER YAPAN SANATÇI : Cihat Burak  
ESER N BOYUTLARI : 48 x 49 cm.  
ESER N YAPILDI I YIL : 1975  
TEKN : Gravür üzerine karı ık teknik  
BULUNDU U YER : stanbul Modern Sanatlar Müzesi

ANAL Z : Cihat Burak resminde Topkapı Sarayı içerisinde var olan III. Ahmed'in "Yemi Odası" olarak bilinen ve ba tanba a natürmort tasvirli süslemelerle dolu olan odayı konu olarak i lemi tir. Sanatçı resimde yemi odasının içine bir de I. Mahmud Çe mesini çalı mı tir. Resmin alt kısmında sa lı sollu iki adet kapı bulunmaktadır. Sa daki kapının önünde kara çar aflı iki kadın oturmaktadır. Resmin sol alt kısmındaki kapının içinden bir ba ka oda görülebilmektedir. Kapının sa nda I. Mahmud Çe mesi vardır. Çe me dört sütundan olu maktadır ve sütun ba lıkları korint (yunan mimarisinde bir sütun ba lı ı üslubu) eklindedir. Her sütunun arasında zincirlerle asılı birer ferforje avize bulunmaktadır. Sütun ba ları i lemelidir ve yine i lemeli kemerlerle birbirine ba lanmı tir. Çe menin üzerindeki yuvarlak kubbe, çe menin iç kısmından ve alttan görülebilmektedir. Çe menin arka tarafı belli belirsiz birbiri içerisine geçmi silüetler halinde resmedilmi tir. Çe menin sol ön tarafında bir kedi görülmektedir. Resmin üst kısmında ise Yemi Odasının duvar süslemeleri görülmektedir. Duvarda altı tane birbirinden ba ımsız, vazo içerisinde çiçeklerin oldu u süslemeler vardır. Sol üstteki süsleme içlerinde en büyük olanıdır ve kara kalem çalı ması eklindedir ve sadece fon kısmında az miktarda kahve tonları görülmektedir. Di er be süslemenin sa ve sol kısmındaki iki süsleme, birbiri ile aynı büyüklüktedir ve açık tonlarda resmedilmi tir. Ortadaki üç süsleme di erlerinden daha küçük ve birbirleriyle aynı

büyükölüktedir. Bu üç süslemeden orta kısımdaki açık zemin üzerine i lenirken di er ikisi siyah zemin üzerine i lenmi tir. Duvardaki çiçekli süslemeler, çe menin arkasından görölebilmeleri için özellikle farklı boyutlarda resmedilmi hissi vermektedir. Süslemeler çe menin etrafında dönmeöktedir. Resim a ırlıklı olarak kahve tonlarında renklendirilmi tir ve ka it üzerine yapılmı bir çizim gibi görölmektedir.

KATOLOG NO : 27  
RES M NO : 38  
ESER N ADI : Telli Baba'da Gelin ve Damat  
ESER YAPAN SANATÇI : Cihat Burak  
ESER N BOYUTLARI :  
ESER N YAPILDI I YIL : 1984  
TEKN : Tuval üzerine ya lı boya  
BULUNDU U YER : Özel koleksiyon

ANAL Z : Gelin ve damat resmin sol kısmında resmedilmi tir ve gelin damadın koluna girmi mutlu mutlu gülümsemektedir. Damat ise biraz durgun etrafa bakmaktadır. Damadın gözünde gözlükleri, boynunda papyonu, kolunda saati vardır. Gelin ve damadın hemen solunda, kuca ında kedisiyle küçük bir kız çocu u görölmektedir. Saçını toplamı , ba ına beyaz bir toka takmı , beyaz bir elbise giymi tir. Gelin ve damadın hemen önünde geni yapraklı büyükçe bir bitki görölmektedir. Resmin sa ında ise gelin arabasına geni yer verilmi tir. Araba Hakkari plakalıdır. Mavi renkteki gelin arabasının hemen ön kısmına oyuncak bir gelin bebek oturtulmu ve kurdelelerle ba lanmı tır. Gelin arabasının üstünde de sarı çiçeklerden olu an bir demet yerle tirilmi , araba boydan boya kurdelelerle süslenmi tir. Aracın içinde mavi ceketli bıyıklı bir adam, direksiyon ba ında oturmakta, gelin ve damadı beklemektedir. Aracın arka kısmında biraz uzakta, üzerinde kırmızı meyveleri olan bir elma a acı görölmektedir, onun da arkasında ye illikler içinde çiçekler görölmektedir. Ye illikler ormanı anımsatmaktadır.

KATOLOG NO : 28  
RESİM NO : 39  
ESERİN ADI : Askerlik Hatırası  
ESER YAPAN SANATÇI : Cihat Burak  
ESERİN BOYUTLARI : 95 x 62.5 cm.  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1956  
TEKNİK : Tuval üzerine yağlı boya  
BULUNDUĞU YER :

ANALİZ : Resimde üç asker bir foto rafçıya poz verirken görülmektedir. İki asker ayakta, bir asker de onların önünde yere çömelmiş durumdadır. Sağdaki asker soldakine oranla daha kısa boylu ve daha kiloludur. Yüzü yuvarlak, yanakları alıdır. Bir eliyle kemerini tutarken, diğer elini arkadaşının omuzuna koymuştur. Belinde kahverengi bir kemer omzunda da yuvarlak arma vardır. Sol taraftaki asker, ona nazaran daha uzun boylu ve zayıftır. Ön taraftaki asker bir elini dizine, diğer elini çenesine koymuş poz vermektedir. Onun giydiği üniforma mavidir, buradan da onun bir havacı olduğunu anlamaktayız. Askerlerin arkalarında Atatürk'ün bir at üzerinde durduğu heykel görülmektedir. Fakat askerler heykelin önünde de değil, bir foto rafçı stüdyosundadırlar. Bunu da yerdeki ahşap döşemeden ve arkalarındaki sarı sulu çiçekli vazolardan anlamaktayız. Cam vazolar birbirini ile aynıdır ve yaklaşık olarak askerlerin boyu kadar büyüktür. Vazoların içlerinde beyaz, sarı ve pembe çiçekler bulunmaktadır. Fondaki Atatürk heykelinin arkasında mavi bir gökyüzü görülmektedir. Resmin genelinde teknik olarak bir sulu boya etkisi görülmektedir.

KATOLOG NO : 29  
RES M NO : 40  
ESER N ADI : Urfa - Harran  
ESER YAPAN SANATÇI : Nuri yem  
ESER N BOYUTLARI :  
ESER N YAPILDI I YIL : 1960  
TEKN : Tuval üzerine ya lı boya  
BULUNDU U YER : Özel Koleksiyon

ANAL Z : Ressam, Urfa Harran'dan bir görünümü bizlere yansıtmı tır. Resimde Harran'ın fiziki yapısı, insanların ya am alanları ve mimari özellikleri görölmektedir. Resmin sa ön tarafında iki kadın figürü vardır. Sa taraftaki kadının yüzü bize dönükken soldaki kadın profilden resmedilmi tir ve kadının ba ında bir testi bulunmaktadır. Daha arkada aynı yükü ba larında ta ıyan üç kadın daha resmedilmi tir. Resmin solunda iki atlı görölmektedir. Resimde görülen dört ev de birbirinden farklı mimari özelliklerde ve renklerde resmedilmi tir. Her bir evin kapısı birbirinden farlı boyutlardadır. Resmin sa tarafında görülen evin kenarına yaslanan olan merdiven, evlerin çatısız olu u ve evin damında bir kadının olması, Harran'da evlerin çatılarının gündelik ya am içinde kullanıldı ını göstermektedir. Resme hakim olan sarı renk ve tonları, evlerin arkasında görünen güne in altında kavrulmu kıraç da lar, Harran'ın sıcaklı ını hissettirmektedir.

KATOLOG NO : 30  
RES M NO : 41  
ESER N ADI : Köylü Ailesi  
ESER YAPAN SANATÇI : Nuri yem  
ESER N BOYUTLARI :  
ESER N YAPILDI I YIL : 1970  
TEKN : Tuval üzerine ya lı boya  
BULUNDU U YER : Özel Koleksiyon

ANAL Z : Anadolu'da gelenekler, toplum baskıları insanların sevgilerini, a klarını ayıpla, günahla sorgular. Bu durum evliliklere de yansımaktadır. E ler birbirlerine olan sevgilerini kaçamak ve sıkılgan bakı larla aktarırlar. Nuru yem'in bu resminde, ön tarafta sert mizaçlı ya lı bir kadın görüyoruz ve kadının arkasında duran genç çift duygularını birbirlerine bakı larıyla ifade etmektedirler. Babanın kuca ında, boynuna sarılan bir erkek çocuk bulunmaktadır. Arka zeminde a açlar adeta sonbaharın geli ini göstermektedir. Kadın figürlerinin ba örtü ekilleri, Anadolu kadınının geleneksel ba örtüsünü temsil etmektedir ve bu ba örtüsünün aralarından saçların görülmesi de tipik özelliklerden biridir. Erke in ba ındaki kasket ise kıyafet devriminden sonra sarık yerine kasket giyen tipik bir köylü erke inin özelliklerini yansıtmaktadır.

KATOLOG NO : 31  
RES M NO : 42  
ESER N ADI : Babaya yi Geceler  
ESER YAPAN SANATÇI : Nuri yem  
ESER N BOYUTLARI : 60 x 50 cm.  
ESER N YAPILDI I YIL : 1977  
TEKN : Tuval üzerine ya lı boya  
BULUNDU U YER : Evin – Ümit yem Koleksiyonu

ANAL Z : Sanatçının bu çalı masında, ana-baba ve çocuktan olu an üçlü bir figür, arkada çocu un yata ı, yata ın yanında sehpa, sehpanın üzerinde çiçekli bir vaz0 ve arka tarafta duvara asılı bir tablo görmekteyiz. Annenin yatırmadan önce çocu u babasının yanına getirmesi ve babasının ona iyi geceler dileyerek öpmesi ile sonuçlanan bir sahne yer almaktadır. Bir ev atmosferi içerisinde yapılan bu resmin ilginç yönü, duvarda asılan resimde görölmektedir. Bu resimde gökyüzünün henüz karardı ı ve birkaç katlı fabrika binalarında ı ıklar yandı ı, adeta i ler durumda oldukları görölmektedir. Binaların önünde dev bir a aç ve küçük bir baraka bize orada çalı an i çilerin barınmaları için yapılan küçücük bir yer oldu unu göstermektedir. Hem babanın, hem de annenin gözündeki ifadeler duygu yüklü ifadelerdir. Renkler genelde armoni bir biçimde da ılmı tır, ona uygun olarak valör de erleri birbirine yakındır.

KATOLOG NO : 32  
RES M NO : 45  
ESER N ADI : Tarlada Dinlenme  
ESER YAPAN SANATÇI : Nuri yem  
ESER N BOYUTLARI :  
ESER N YAPILDI I YIL : 1995  
TEKN : Tuval üzerine ya lı boya  
BULUNDU U YER : Bankası Koleksiyonu

ANAL Z : Tarlaya i e gidenler Nuri yem'in resimleri arasında üretilen seriler olarak kar ımıza çıkmaktadır (Giray, 2001: 232). Bu resimde de bir köylü aileyi, tarlada çalı tıktan sonra verdikleri bir öyle yeme i molasında görmekteyiz. Yemeklerini yemi ler ve dinlenmektedirler. Baba, resmin sa tarafında çimlere oturarak bir a aca yaslanmı ve uykuya dalmı tır. Resmin sol tarafındaki anne de çimlere oturmu bir a aca yaslanmakta ve kuca ına aldı ı kızının ba ını ok ayarak ona sevgisini göstermektedir. Resmin sa ön tarafında yemek yedikleri sofraya görülmektedir. Yere serilmi pembe bir sofraya bezinin üzerinde mor renkte bir yemek tenceresi, mor bir küçük yo urt bakracı, kırmızı bir su testisi, mor bir bardak ve turuncu iki ka ık bulunmaktadır. Ailenin oturdu u yerin arka tarafında, çalı tıkları tarlalar görülmektedir. Tarlaların bazıları sürülmü , bazıları da ekilmi tir. Tarlaların arkasındaki sıra da lar birbiri ardına uzanmaktadır. Gökyüzünde gri bulutlar vardır. yem, bu resminde di er resimlerine nispeten daha çanlı renkler kullanmı tır.



KATOLOG NO : 33  
RESİM NO : 44  
ESERİN ADI : Pehlivanlar  
ESER YAPAN SANATÇI : Mustafa Aslıer  
ESERİN BOYUTLARI : 22 x 32 cm.  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1956  
TEKNİK : Linol oyma baskı  
BULUNDUĞU YER :

ANALİZ : Resimde bir meydana iki pehlivan güre mektedir. İki figür de görünüm olarak birbiri ile aynıdır. Pehlivanlar birbirlerine doğru eklemleri yüz yüze bakmaktadırlar. Karşılıklı bir elleri üstten birbirlerinin ensesinden tutarken diğer ellerini aşağıya doğru uzatmış ve el ele tutmaktadırlar. Figürlerin üst kısmı çıplaktır. Altta giydikleri kıyafetleri üzerindeki geometrik şekillerden oluşan iğneler ise aralarındaki tek fark gibidir. Figürlerin ayakları arasında üçer tane ters bayrak formunda soyutlanmış şekiller vardır. Aynı şekiller figürlerin arkasında resmin sağ ve solunda yerde büyüyen birer bitki olarak da resmedilmiştir. Bu spor dalının daha ziyade çim üzerinde yapıldığı bilinmektedir. Sanatçı çimin şeklini burada da yansıtmıştır. Resmin sağ üst kısmında da iki erkek figürü vardır. Soldaki figürün belinde geniş bir kuşak vardır ve ayakta durmaktadır. Sağdaki figürse başında şapkası, bacak bacak üstüne atmış bir sandalyede oturmaktadır. Ayaktaki figürün solunda bir kutu ve yanında iki adet testi bulunmaktadır. Resmin sol üst kısmında ise güre meydanında davul ve zurna çalan iki figür vardır. Soldaki figür belinde geniş kuşak ve başında zurnası ile göbekli bir zurnacı, sağındaki de başında kasketi olan bir davulcudur. Davulcu başını öne eğmiştir ve havaya kaldırdığı elinde davulun tokmasını görülmektedir. Davulcu diğer eliyle omzuna bir iple asılı olan davulu tutmaktadır. Resmin en arka sıradaki seyirciler meydana güreşi seyretmektedir.

KATOLOG NO : 34  
RES M NO : 45  
ESER N ADI : Ana  
ESER YAPAN SANATÇI : Mustafa Aslıer  
ESER N BOYUTLARI : 38 x 26 cm.  
ESER N YAPILDI I YIL : 1967  
TEKN : Tahta Oyma  
BULUNDU U YER :

ANAL Z : Resmin tam ortasında büyük bir kadın figürü vardır. Kadın kollarını ve bacaklarını yanlara do ru açmı , yere do ru çömelmi ve bir figürün üzerinde oturmaktadır. Resmin en altındaki bu figür elini ba ının altına koymu dizleri ve dirseklerinin üzerinde durmaktadır. Kadının kollarının altında ve üstünde figürler bulunmaktadır. Kadının ba ının sa ında, kolunun üzerindeki figür elleri ve ayakları üzerinde durmakta ba ını kadının ba ına yaslamaktadır. Kadının sol tarafında kolunun üzerinde duran figür ise ellerini dizlerine koymu ba da kurarak oturmaktadır. Kadının kolları altındaki figürler di erlerine oranla daha küçüktürler ve kadın sanki bu figürleri kucaklamaktadır. Kadının sa daki kolunun altında duran figür kollarını ve bacaklarını yanlara do ru açmı kolları ile kadını tutmaktadır. Soldaki figür ise bir kız figürüdür, dimdik ayakta durmakta, kollarını sa a do ru uzatmı sanki kadını göstermektedir. Bu kız figürü ve resmin ortasındaki büyük kadın figürü dı ındaki di er tüm figürler erkektir. Resmin en altta ve en üst sa ındaki figürler yandan resmedilmi ken di er tüm figürler ön cepheden resmedilmi tir. Tüm figürler kırmızı bir fon üzerinde gri tonlarda resmedilmi tir, siyah kalın konturlarla belirtilmi tir, detaylara girilmeden düz çizgilerle ifade edilmi lerdir. Figürlerin tamamında geometrik bir atmosfer ve sadele mi bir ekillendirme hakimdir, detaylara yer verilmemi tir. Resimde anne ailenin tüm yükünü üzerinde ta ımaktadır.

KATOLOG NO : 35  
RES M NO : 46  
ESER N ADI : Yeraltı  
ESER YAPAN SANATÇI : Mustafa Aslıer  
ESER N BOYUTLARI : 40 x 30 cm.  
ESER N YAPILDI I YIL : 1967  
TEKN : Metal Gravür  
BULUNDU U YER :

ANAL Z : Mavi zemin üzerine yapılan bu gravürün sa kısmı iki bölüm, orta kısmı iki bölüm, sol kısmı üç ayrı bölümden oluşmaktadır. Figürler detaylara girilmeden düz çizgilerle ifade edilmiştir. Her bölüm farklı bir yaşam biçimini, kalabalık bir aileyi yansıtmaktadır. Kalabalık bir aileyi yansıtmaktadır. Aile kadını ve erkeği ile erkek ve kız çocukları ile verilmiştir. Sol üst kısımdaki grubun altındaki küçük alanda bir erkek figürü, bir kadın figürü üzerine edilmiştir onu korumaktadır. Her iki figürün yüzü seyirciye dönük resmedilmiştir. Alt köşede ise oturan üç figür düz olarak resmedilmiştir, onlardan boş kalan yerleri doldurmak için oturan iki figür ters yerleştirilmiştir. Orta üst bölümde en üstte yatay bir figür, onun altında ise güre tutan iki figür yer almaktadır. Orta alt kısımda ise en alt ve en üste uzanan iki tane figür, yanlarında biri büyük, ikisi ortada, ikisi küçük oturan figürler vardır. Solda ise iki koluyla başını tutan ters bir kadın figürü yer almaktadır. Sağ üst bölümde, yarı uzanan bir figür ve onun sırtında oturan bir figür, onunda üstünde omuzlarında oturan diğer bir figür, ortada oturan çıplak bir kadın figürü, onun yanında oturan erkek figürü bir eli gösünde diğer elini meydan okurcasına resmedilmiştir. Bu resmin üst kısmında yukarı açılan bir yol vardır ve resmin etrafında yazılar bulunmaktadır.

KATOLOG NO : 36  
RESİM NO : 47  
ESERİN ADI : Bu Tepe  
ESER YAPAN SANATÇI : Mustafa Aslıer  
ESERİN BOYUTLARI : 40 x 49 cm.  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1967  
TEKNİK : Metal Gravür  
BULUNDUĞU YER :

ANALİZ : Resme baktığımızda ilk olarak bir tepenin yamacına kurulu bir köy görülmektedir. Ancak resme daha dikkatli baktığımızda tepenin tamamı oturan, yatan ve başa baş duran insan figürlerinden oluştuğunu görmekteyiz. Tepenin dibinde kalan kısım yatay çizgilerle doldurulmuştur. Tepenin sol üst kısmında daire içerisinde yere çömelmiş, bir kolunu dizine dayamış, diğer kolu havada bir figür görülmektedir. Tepenin sağ üst köşesinde yine daire içerisine alınmış bir "A" harfi görmekteyiz. Tepenin üst kısmında bir kadın ve erkek birbirine sarılmış yere diz çökmüş oturmaktadır. Daha aşağıda bir dikdörtgen içerisinde üçgen, hemen onun solunda da kare içerisine alınmış bir üçgen daha görülmektedir. Daha aşağıda sağ tarafta yine kare içerisinde farklı şekillerde üçgenler, sol ortada bir ev, evin altında daire içerisinde bir elektrik direği, onun solunda üst kısımda iki üçgen görüldüğü bir cami, caminin altında sağ ve sol tarafta beşer ev bulunmaktadır. Resmin alt kısmında dikdörtgen içerisinde farklı türlerde beşgenler, sol tarafta da yine farklı türlerde üçgenler görülmektedir. Bu gördüğümüz nesnelere etrafı siyah kalın kontur çizgileri ile belirtilmiştir. Resmin geneline sarı renk hakimdir.

KATOLOG NO : 37  
RESİM NO : 48  
ESERİN ADI : Balıkçının Düğünü  
ESER YAPAN SANATÇI : Mustafa Pilevneli  
ESERİN BOYUTLARI : 32 x 24 cm.  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1980  
TEKNİK : Gravür + Sulu boya  
BULUNDUĞU YER :

ANALİZ : Resim üç yatay dikdörtgenden oluşmaktadır. Üst kısmı koyu bulutlarla kaplı gökyüzü olarak düşünülmüş ve onun altında silüet halinde dallar yer almaktadır. Orta dikdörtgende kayısı küreklerini iki taraftan çeken bir balıkçı, alt kısmında ise büyük bir balık görmekteyiz. Balık hem renklerle hem de gravürde olduğu gibi koyu çizgilerle resmedilmiştir. Bütün bir balığın anatomisi adeta hiçbir yönüyle ihmal edilmeden resmedilmiştir. Sanatçının kullanmış olduğu tekniklere ne kadar hakim olduğunu da bu eserinde vurgulamıştır.

KATOLOG NO : 38  
 RES M NO : 49  
 ESER N ADI : Antikacı Mustafa  
 ESER YAPAN SANATÇI : Mustafa Pilevneli  
 ESER N BOYUTLARI : 32 x 48.5 cm.  
 ESER N YAPILDI I YIL : 1973  
 TEKN : Ka ıt üzerine metal gravür  
 BULUNDU U YER :

ANAL Z : Dükkanının hemen önünde kapı giri inde bir tabure üzerinde oturmakta olan antikacı bir omuzu ile kapının kenarına yaslanmakta ve bir eliyle de tespih çekmektedir. Antikacının hemen önünde yerde bir sürü büyüklü küçüklü e yalar görülmektedir. Aynı ekilde antikacının sa lı sollu vitrinleri de tıka basa e ya ile doludur. Saatinden sandı a, sürahisinden amdanına, testisinden taba ına aklımıza gelebilecek büyüklü küçüklü her türlü bakır ve cam e yayı bulmanın mümkün oldu u bu dükkanın sol vitrin camında “Antikacı Mustafa” yazmaktadır. Yazının üzerinde dükkanın içinde tavanda asılı bir lamba görülmektedir. Onun da üstünde tam açılmamı olan kepenk dikkati çekmektedir. Vitrinin en üst kısmı boydan boya bir sarma ık tarafından sarılmı , i lenmi bir motif gibi görülmektedir. Dükkana sı mayan e yalar adeta soka a saçılmı tır. Camda da yazdı ı gibi, antikacı Mustafa dükkanın önüne oturma mü teri beklemektedir. Dükkanın sa vitrininde parlak sarılar varken, sol vitrinde koyu renkler kullanılmı tır. Vitrinin sol üst kısmında bir Türk bayra ı adeta ık gibi parlamaktadır. Dükkanın önünde oturan figürün öne çıkması ve daha belirgin olabilmesi için, arkası sarı ve turuncu tonlarda resmedilmi , sa bo lu a do ru gittikçe renkler siyaha do ru koyula mı tır.

KATOLOG NO : 39  
 RES M NO : 50  
 ESER N ADI : Kibele Ana Tanrıça  
 ESER YAPAN SANATÇI : Mustafa Pilevneli  
 ESER N BOYUTLARI : 30 x24 cm.  
 ESER N YAPILDI I YIL : 1971  
 TEKN : Ka ıt üzerine kur un kalem  
 BULUNDU U YER :

ANAL Z : Anadolu tanrı ve tanrıçaları, kendilerini olu turan kültürel ortamın ve ko ulların birer ürünü olsalar da, Pilevneli'nin renkli gravürlerinde bu ko ulları a arlar; sanatçının fantezisi ya da yaratıcı duygularına uyumlandırılmı bir esneklik kazanırlar. Ortaya çıkan i artık Bereket Ana'nın bir benzeri de il, ça da bir sanatçının imgesel yorumudur. İlk ça lara özgü bir inancın idolü olan Bereket Ana tasvir edildi i de i ik kaynaklarda oturmu , kalın bacaklı, göbekli ve dolgun memeli görüntüsüyle, Pilevneli'nin çalı malarında da kar ımıza çıkmaktadır. Adları ve sıfatları ne kadar çe itliyse, bu çe itlili in tümü Pilevneli'nin Kibele çalı malarında dile gelmektedir (Özsezgin, 1997: 96).

Tanrıça'nın geni tombul kolları, geni iri basenleri vardır. Ellerini açarak gö sünün üzerinde yan yana getirmi tir. Sa taraftaki elinin üzerinde bir göz bulunmaktadır. Aynı göz elin hemen üzerinde gö sünde de vardır. Sa daki kolunun üzerinde iki, solda ki kolunun üzerinde bir gö üs vardır. Ellerinin hemen altında kollardan çıkan birer el daha görölmektedir. Bu iki el de yine gö sün orta yerinde yan yana gelmi yuvarlak bir nesneyi tutmaktadır. Tanrıçanın yüzünün yarısı siyah, yarısı beyazdır. Saçları dört bir yana da ılmı tır. Saçlarındaki hareket vücudunun yanlarından a a ıya do ru devam etmektedir. Figürün sol tarafı daha düz çizilmi ve i lenmi ken, sa taraf daha hareketli ve parçalanmı olarak resmedilmi tir. Figürün tamamını saran siyah lekelerle adeta alevler içerisindeymi gibi görölmektedir.

KATOLOG NO : 40  
RES M NO : 51  
ESER N ADI : Peri  
ESER YAPAN SANATÇI : Mustafa Pilevneli  
ESER N BOYUTLARI : 33 x 25 cm.  
ESER N YAPILDI I YIL : 1972  
TEKN : Cam arkası  
BULUNDU U YER :

ANAL Z : Resmin ortasında havada uçmakta olan büyükçe bir kadın figürü görmekteyiz. Figürün kolları ve kanatları vardır; ancak ayakları ve bacakları tam olarak resmedilmemi tir. Kadının sa kolu havada kanadıyla bir bütün gibi gözükmektedir. Sol kolu ise a a ı do ru uzanmakta ve sanki kolunun altında kırmızı gözlü, sarı benekli mavi bir balık tutuyor gibi gözükmektedir, ancak kırmızı üzerine siyah nokta kadının göbe i de olabilir. A a ıya do ru uzanan elinde altı parmak bulunmaktadır. Kadının kabarık saçları üzerinde tüylü taç görünümünde bir ba lık vardır. Yüzünün etrafı renkli yuvarlak i lemelerle geçilmi tir. Yanakları al aldır ve alınının ortasında da beyaz içerisinde siyah bir nokta bulunmaktadır. Kolları sarı, gövde ve bacakları kırmızı renktedir. Resimde fonun üst kısmı siyah ile renklendirilirken alt kısmı mavi ve sarı tonlarında renklendirilmi tir. Resmin tümüne de i ik renklende benekler serpi tirilmi tir.



KATOLOG NO : 41  
RES M NO : 52  
ESER N ADI : El Görür  
ESER YAPAN SANATÇI : Ergin nan  
ESER N BOYUTLARI : 30 x 27 cm.  
ESER N YAPILDI I YIL : 1988  
TEKN : Gravür  
BULUNDU U YER : Özel Koleksiyon

ANAL Z : Elin dinlerin ve kültürlerin inanç sembeleri arasında öncelikli bir yeri vardır. Kutsal anlamda affetmek, anlamına geldi i gibi, avuç içine açılan göz de gerçekleri yanılmadan görebilme yetene inin simgesidir. Elin özellikle avuç içinin çizgilerini anlamlandırmaya ve bunlardan yola çıkarak gelece in izlerini yorumlamaya çalı mak ellerin gizemini artırmaktadır. Ergin nan'ın resimlerinde kullandı ı kolaj ve eski yazılar geleneksel de erlerle ili kilendirilmi tir. Elin be parma ında da i aretler, sembeler ve sanatçının birçok resminde kullandı ı böcekler yerlerini almı tir. El, mühürler ve eski yazılarla bezelidir. Elin ba parma ının üst kısmında "ma allah" ibaresi sülüs yazıyla yazılmı ve daire içine alınmı tir. Eski yazılar elin de i ik yerlerine serpi tirilmi tir. Ancak bu yazılar nesih üslupla yazılıp okunma gayesiyle de il, sanatçı burada, eski yazının sadece estetik de erlerinden faydalanma amacıyla resminde yer vermi tir. Avuç içindeki portre be farklı açıdan çizilmi ve sadece siyah-beyaz olarak resmedilmi tir. Portrenin üzerinde dört böcek resmedilmi ve portrenin etrafına birçok yazı yazılmı tir.

KATOLOG NO : 42  
RES M NO : 53  
ESER N ADI : Adem  
ESER YAPAN SANATÇI : Ergin nan  
ESER N BOYUTLARI : 103 x 78 cm.  
ESER N YAPILDI I YIL : 1988  
TEKN : Ka ıt üzerine kolaj, renkli desen  
BULUNDU U YER : Özel Koleksiyon, stanbul

ANAL Z : Resmin genel görünümü geleneksel hat sanatında kullanılan ve ismine hilye-i erife (Osmanlıda hattatlarca 17. yüzyılda geli tirilen bir süsleme sanatı) adı verdi imiz görünümü hatırlatmaktadır. Burada sanatçı, eski yazıları kullanımı , bu yazılar herhangi bir dini motif ya da okunması için yazılmış yazılar değil, daha çok sembol amaçlı kullanılmıştır. Resmin ortasında büyük bir daire, dairenin içerisinde farklı daireler ve onları nokta ekinde gösteren böcek ekilleri yer almaktadır. Eski kitaplardan ve kitap yapraklarından kolaj tekni i ile yapı tırılan resmin üzerinde bu görünümler boya ile ifade edilmiştir. Alt kısımda ise çıplak bir erkek figürü yer almakta, ancak sanki bu figür kaydırılarak birkaç ekil ile vurgulanmış , özellikle de iki gözün üzerinde iki göz daha yapılmıştır. Figürün vücuduna boyalar serpi tirilerek verilmiştir. Sa alt kö eye bir kitap kapa ı yapı tırılmış , ön taraf okunmamakla birlikte alfabe yazısı vardır.

KATOLOG NO : 43  
RESİM NO : 54  
ESERİN ADI : Havva  
ESER YAPAN SANATÇI : Ergin nan  
ESERİN BOYUTLARI : 110 x 77 cm.  
ESERİN YAPILDIĞI YIL : 1987  
TEKNIK : Kağıt üzerine kolaj desen  
BULUNDUĞU YER : Berna Tunalı Koleksiyonu, İstanbul

**ANALİZ** : Adem ve Havva resim sanatının vazgeçilmez konularından biridir. Ergin nan'ın bu resmi kağıt üzerine kolaj- desen olarak çalışılmıştır. Kolaj tekniği ile resmin alt yapısını oluşturan kitap sayfalarında geometrik şekiller, tablolar, listeler ve yazılardan oluşmaktadır. Yuvarlak ve üçgen formlar dikkat çekicidir. Resmin ortasında yer alan Havva'nın portresinde kaydırılmış izlenimi veren üst üste resmedilmiş iki göz vardır. Başın üst kısmında içinde böcek bulunan bir üçgen, onun da üst kısmında yazıların oluşturduğu bir üçgen daha bulunmaktadır. Başın etrafında nan'ın böceklerinden oluşan kare bir çerçeve, bu çerçevenin dışında da daireler yer almaktadır. Resmin sol üst bölümünde açık zemin üzerine resmedilmiş bir portre yer almaktadır. Havva'nın başının sağ tarafında birbiri üzerine gelmiş iki farklı açıdan yüzler resmedilmiştir. Havva'nın gövdesi üzerine de farklı şekiller ve renkler serpiştirilmiştir. Resmin zeminini oluşturan eski yazılardan sayfalar genellikle matbaa harfleri ile "Nesih" yazılardan oluşmaktadır. Sol taraftaki çizimler, kareler şeklinde bölünmüş ve içinde yer yer yine eski yazıyla rakamlar vardır. Yan solda ve sağda muntazam çizilen daireler adeta teknolojinin habercisidir. Bu dairelerin içerisinde yer alan altı ve sekizli yıldız şekli de bize burçları hatırlatmaktadır. En üstte olan iç içe daireler evreni ve güneş sistemini hatırlatmaktadır. Havva figürünün göğüs kısmında soyut bir kompozisyona rastlamaktayız, çıplak Havva bu soyut kompozisyonla adeta giydirilmiştir.

KATOLOG NO	: 44
RES M NO	: 55
ESER N ADI	: Amos Mektupları
ESER YAPAN SANATÇI	: Ergin nan
ESER N BOYUTLARI	: 305x 245 cm.
ESER N YAPILDI I YIL	: 1994
TEKN	: 17 Parça açılan defter kolaj, desen, ya lı boya
BULUNDU U YER	: Sanatçı koleksiyonu stanbul

ANAL Z : Amos kutsal bir kitaptır, .Ö. 8. yüzyılda eski Ahit'te bulunur. Amos'un de i lerinden ve gördü ü dü lerden olu maktadır. Kitabın içeri i bir kıyamet bildirgesidir. nan, Amos'a Mektuplar serisinden, bu eserini Arapça yazılarıyla dolu eski bir kitap sayfasının üzerine çalı mı tır. Resmin üst ve orta kısmında mavi bir yusufçuk, onun sa alt tarafında yarım resmedilmi bir kurba a, sol tarafında bir yarasa kanadı, onların da altında böcekler, bir göz, çiçek, kertenkele, çekirge ve resmin alt sa kö esinde de bir su damlası resmedilmi tir. Sanatçı, resimledi i ekillerin aralarına Türkçe mısralar yazmı tır. Zeminde yer alan yazılar, nesih yazısıyla yazılmı olup büyük ihtimalle rastgele alınan bu yazılı sayfa miras bölümünü anlatmaktadır. Bu kısım iki farklı sayfadan alınmı tır. En üst taraftaki sayfa 184, soldaki sayfa 185. sayfadan alınmı tır.

## 2.6. LG L ARA TIRMALAR

Çeken (2004) “Resim Sanatında Halkbilimsel Ögelerden Yararlanma” adlı yazmı oldu u makalesinde halk biliminin içerisinde bulunan birçok konunun, Türk resim sanatının hemen hemen her döneminde i lendi ini ifade etmi tir. Halk bilimi ögelerinden yararlanılarak yapılan resimler günümüze, kimi zaman toplumda ya anan sosyal olayların, kimi zaman da artık yok olmaya yüz tutmu kimi halk kültürü imgelerini ta imakta oldu unu belirtmi ve Türk toplumu uzun yıllar Türk resminde halkbilimsel ögelerden yararlanmı oldu unu vurgulamı tır. Di er çalı malarda oldu u gibi bu çalı mada da, Anadolu insanı ve do asının konu durumuna geldi i ve Cumhuriyetin erken dönemlerinde Halkevlerinin bir kültür oca ı olarak faaliyet göstermesi vb. sebepler, birçok alanla birlikte resim sanatında da özellikle Anadolu insanına yönelim sa landı ı belirtilmi tir. Ayrıca resimlerinde halkbilimsel ögeleri kullanan bazı sanatçıların üslupları hakkında kısa bilgiler verilmi tir.

kinici bir çalı ma Girgin (2009) “Cumhuriyet Sonrası Türk Resmin Sanatı’nda Yöresel Motifler” adlı tezinde, Yöreselli i “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıra lar Birli i”, “D Grubu”, “Yeniler Grubu”, “Onlar Grubu”, “Yeni Dal Grubu”, “Siyah Kalem Grubu”, “Profesyoneller Grubu” gibi Cumhuriyet sonrasında yer alan gruplar içerisinde ve sanatçı- eser analizleriyle irdelenmi tir. Yöresellik, motifler ve bunların Türk Resim Sanatına katkılarını de erlendirmi , Anadolu kültürünü benimseyip bu konuyu resimlerinde ele alıp i leyen sanatçıları, biçim, sanat anlayı ı ve Türk Resim Sanatına katkıları açısından incelemi ve de erlendirilmi tir. Yöreselli in içerisinde irdelenen temalar tek tek ele alınarak eser analizleri yapılmı tır.

Hanay (2009)’ın “1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması” adlı tezinde 1930’dan günümüze kadar olan dönemdeki sosyal, kültürel, ekonomik, siyasi geli meleri ve bunların resim sanatı üzerine yansımalarını ve bu olaylar do rultusunda Türk resim sanatında “Köylü Teması”nın ortaya çıkı ını hazırlayan nedenleri ele almı tır. Yurt Gezileri bir bakıma “Köylü Teması”nın çıkı ının ön safhasını olu turmu tur. Cumhuriyet dönemiyle ba layan, devletin destekledi i “Yurt Gezileri” hareketi sanatçıların Anadolu köylerine, oranın zengin kültürel de erlerine, ya am özelliklerine yönelmesinde büyük katkısı

olmu tur. Bu hareketi ve çıkı noktasını detaylı bir ekilde incelemek, sonuçlarını, sonraki sanat anlayı larına etkilerini tespit edip köy ya amının, yöreselcili in, Anadolu topra ının ça da Türk sanatına kültürel katkılarını de erlendirmek; bu konuyu ele alıp resimlerinde i leyen ressamların eserlerinin konu, içerik, biçim ve sanat anlayı ı açısından incelenmesi ve de erlendirilmesi sa lamak çalı manın amacını olu turmu tur.

Di er bir ara tırma Karo lu (1995)'nun "Batılı Anlamda Türk Resminde Yerellik" adlı çalı masında, Cumhuriyetin ilanıyla birlikte sanat ortamının canlandı nı, resimde yerellik konusunun Cumhuriyet'in ilanından günümüze kadar süre gelen bir olay oldu unu ve yerelli in sanatçıların çalı malarına konu, biçim ve motif aktarmacılı ı eklinde girdi ini belirtmi tir. Konunun ele alını biçimine içeri inin derinli ine inmeden eski- yeni, klasik- modern, figüratif- non figüratif ve soyut- somut ba lıkları altında yerellik kavramını ele almı tir. Hazırlamı oldu u katalogdaki eserleri ön ve arka yapı de erlendirilmesi eklinde yapmı tir. Katalogda yer alan eserler ele alındıkları konulara göre de erlendirilmi tir.

Öztürk (2006)'ün "Geleneksel Türk Kültür ve Sanatının Ça da Türk Resim Sanatına Etkileri" adlı tezinde geleneksel kültürün Türk resim sanatının her döneminde etkili oldu unu, Türk resim tarihi boyunca geleneksel kültürün, yerel konuların i lenmesi ve geleneksel sanatların biçim dilinin kullanılması olmak üzere iki e ilime kaynaklık etti ini belirtmi tir. Genel hatlarıyla Türk resminin geli imini slamiyet öncesinden Cumhuriyet döneminde Türk resmine kadar ele almı tir. Geleneksel Türk kültürünün resim sanatındaki yansımaları ba lı ı altında, geleneksel Türk kültürü ve yerel- ulusal tema, geleneksel Türk kültürünün biçim ve anlatım de erlerinin kullanılması ve geleneksel Türk resminde ça da yorum konularını ele alarak de erlendirmi tir.

Yapılan bu çalı malarda a ırlıklı olarak Cumhuriyet dönemi içerisinde, özellikle yurt gezileri sayesinde Anadolu'yu yakından inceleme fırsatı bulan, Anadolu'nun geleneksel kültür de erlerini tanıyıp ke feden sanatçılarımızı etkileyen ve eserlerinde a ırlıklı olarak i ledikleri temalar hakkında ara tırmalar yapılmı tir. Belirli bir ad altında ressamları sınıflandırma e iliminde bulunulmamı tir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### YÖNTEM

Bu bölümde, ara tırmanın modeli, evren ve örneklem/ara tırma grubu, ara tırmada kullanılan veri toplama teknikleri, verilerin analizi konusunda açıklamalara yer verilmiştir.

#### 3.1. ARA TIRMA MODELİ

Bu ara tırmada Cumhuriyet döneminde geleneksel tarzda çalışan on bir Türk ressamı sanatçıları, ürettikleri eserleri, tarzları, teknikleri, benzerlikleri ve farklılıkları bakımından ara tırılmıştır. Bu nedenle ara tırmada tarama modeli kullanılmıştır.

“Tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu biçimiyle betimlemeyi amaçlayan ara tırma yaklaşımıdır. Ara tırmaya konu olan kişiler, kendi kökülleri içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Tarama ara tırmacısı bireyin doğrudan kendisinin incelenebileceği gibi önceden tutulmuş çeşitli kayıtlara ( yazılı belge, resimler, ses ve görüntü kayıtları vb.) eski kalıntılar ve alandaki kaynak kişilere başvurarak, elde edilecek verileri, kendi gözlemleri ile bir sistem içinde bütünlükten yorumlamak durumundadır” (Karasar, 2011: 77).

Genel tarama modeli, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir kanaat varmak amacıyla evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir. Genel tarama modeli ile tekil ya da ilgisiz kisel taramalar yapılabilir (Karasar, 2011: 79). Genel tarama, ara tırmacının ara tırma konusunda incelediği, okuduğu,

çalı masına aktardı ı, literatür taramasını içermektedir (Cemalo lu, 2011: 154). Bu yakla ıma dayalı olarak cumhuriyet döneminde sanatsal üretimlerini gerçekle tirmi ressamlarımız arasından var olan yazılı kaynaklardan yararlanılarak ve sanatçıların çalı maları analiz edilerek geleneksel tarzda çalı an on bir ressam belirlenmi tir.

### 3.2. ARA TIRMA GRUBU

Bu çalı mada evren ve örnekleme yoluna gidilmemi olup Cumhuriyet dönemi içerisindeki sanatçıları incelenerek, geleneksel e ilimleri olan Anadolu kültür ve folklorundan etkilenmi , bu de erleri benimseyip sanatlarında geleneksel bir tarz olu turan ressamlar arasından on bir ressam (Hüseyin Avni Lifij, Abidin Eldero lu, Turgut Zaim, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyübo lu, Eren Eyübo lu, Cihat Burak, Nuri yem, Mustafa Aslıer, Mustafa Pilevneli ve Ergin nan) ele alınmı tır. Belirlenen çalı ma grubu üzerinden incelemeler yapılmı tır.

### 3.3. VERİ TOPLAMA ARAÇ VE TEKNİKLER

Cumhuriyet döneminde geleneksel tarzda çalı an Türk ressamlar konulu bu çalı manın olu turulmasında, nitel ara tırma veri toplama tekniklerinden tarihi ara tırma ve belgesel tarama yöntemleri kullanılmı tır.

Tarihi ara tırmalar, geçmi te meydana gelmi olay ve olguların çok boyutlu incelenip ayrıntılarının ortaya çıkarılması olarak tanımlanabilir. Geçmi te meydana gelen olgu ve olaylar hakkında;

“Geçmi te ne oldu?”

“Kimler etkilendi?”

“Nasıl gerçekle ti?”

“Sonuçları neler oldu?” ve

“Neleri etkiledi?” gibi benzeri sorulara yanıtlar bulmak amacıyla tarihi ara tırma yöntemleri kullanılmaktadır (Karakaya, 2011: 62).

Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denir. Tarananlar: geçmi teki olguların iz bıraktı ı, resim, film, ses ve resim kayıtlı bantlar vb. kalıntılar; olgular hakkında sonradan yazılmı ve çizilmi her



türlü rapor, kitap, ansiklopedi, resim ve özel yazı, tutanak, anı, ya am öyküsü, vb. belgelerdir. Belgesel tarama, belirli bir amaca dönük olarak, kaynakları bulma, okuma, not alma ve de erlendirme i lemini kapsar (Karasar, 2011: 183).

Tarihi ara tırmada kaynak olarak sanatçıların ya adıkları dönemde gazete ve dergilerde yaptıkları röportajlar taranmı tır. Sanat tarihi kitapları da ayrıntılı bir ekilde incelenerek veriler toplanmı tır. Farklı kaynaklardan elde edilen bilgiler sentezlenerek bir bütüne ula ılmı tır.

### **3.4. VER LER N TOPLANMASI**

Bu ara tırma nitel ara tırma yöntemlerinden, belgesel tarama yöntemi ile yürütülmü tür. Ba arılı bir belgesel taramanın temel ko ulu, konuya ili kin belgelerin bulunması, incelenmesi ve belli durum ya da görü leri aç a çıkartacak bir senteze varılabilmesi için gerekli düzenlemelerin yapılabilmesidir. Bu amaçla yapılan ilk i , amaca uygun bir yayın taraması yapmaktır.

Yayın taraması, ara tırılan konu hakkında yayınlanmı kaynakların listesinin çıkartılmasıdır. Yayın taramasında en çok izlenen yollar ise:

1. Uzman bilgisine ba vurmak,
2. Kitapların fi katalo u ile temel kaynak kitaplarını kullanmak,
3. İgili bibliyografyalardan yararlanmak,
4. Yayın taraması yapan kurumların yardımını almak,
5. nternet vb. uluslar arası a ları kullanmaktır (Karasar, 2011: 189).

Bu ara tırmada konunun ara tırılması için yapılan yayın taramasında Üniversite kütüphaneleri, Yüksekö retim Kurulu (YÖK) bünyesinde kurulan “Dokümantasyon ve Uluslar arası Bilgi Tarama Merkezi”, TÜB TAK’ın Türkiye Dokümantasyon Merkezi, il kitaplıkları, ki i ve kurumlara ait kitaplıklar, dergiler vb. kaynak olarak kullanılmı tır.

### 3.5. VERİLERİN ANALİZİ

Bu çalışmada nitel araştırma niteliinde oldu undan Türk resim sanatıyla ilgili elde edilen dokümanlar analiz edilerek sentezlenerek özetlenmiş ve yorumlanmıştır.

Nitel veri analizi aşağıdaki üç temel amaçla gerçekleştirilmiştir (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2009: 262):

**Verilerin düzenlenmesi:** Araştırma konusu hakkında kategoriler ve temalar belirlenmiştir. Verilerin düzenlenmesinde veriler okunurken, göze çarpan kelimeleri aramak ve ortaya çıkan konular için kodlar oluşturulmuştur.

**Verilerin özetlenmesi:** Düzenlenen verilerin özetlenmesi gerekir. Özetlemede araştırmacının görevi, aynı kategorilere ilişkin tüm girdileri dikkatle gözden geçirmek ve bilginin özünü yansıtan cümleler yazmaktır.

**Verilerin yorumlanması:** veriler kodlandıktan ve özetlendikten sonra kategoriler arasındaki ilişkiler belirlenerek genellenmelere gidilmeye çalışılmıştır. Araştırmacının buldukları ve bunların ne anlama geldikleri tüm detaylarıyla ortaya çıkarılmıştır.

**Yorumlama çözümlenmiş verilere,** araştırma amaçları doğrultusunda anlam vermektedir (Karasar, 2011: 245).

**Verilerin analiz edilmesi:** Bu amaçla elde edilen verilerin analizinde örneklemin seçilmesi, kategorilerin geliştirilmesi ve analiz biriminin saptanması gerçekleştirilmiştir. Her sanatçıdan dört resim seçilmiş, bu eserlerin analizinde eserleri, içerdikleri konular, tarzları, teknikleri, ifade biçimleri, benzerlikleri ve farklılıkları kategorileri geliştirilmiştir ve bunlara göre eserlerin analizi yapılmıştır.

### 3.6. GEÇERLİK VE GÜVENİRLİK

Bu çalışmanın geçerlik ve güvenilirliğinde nitel araştırmalarda geçerli olan ilkeler dikkate alınmıştır. Nitel araştırma ve veri toplama tekniklerinden tarihi araştırma ve belgesel tarama yöntemleri kullanılmıştır. Öncelikle geçerlik sağlanmaya çalışılmış ve bunun için araştırmacı esneklik ilkesi, verilerin toplanması, analizi ve yorumlanması sürecinin tutarlılığı sağlanmıştır ve

genellemeler deneyim ve örnekler biçiminde belirtilmiştir. Güvenirlik için ise, araştırmanın nasıl bir konuyla yapıldığı açıklanmış, veri toplama kaynakları açık bir biçimde tanımlanmış, verilerin analizinde kullanılan kavramsal çerçeve ve varsayımlar tanımlanmış, veri toplama ve analiz yöntemleri açıklanmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 1999: 78-82).

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, izlenen yöntem sonucunda ula ılan veriler, belirlenen alt problemlere göre dikkate alınarak düzenlenerek yorumlanmı tır.

#### 4.1. BULGULAR

##### **4.1.1. Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Tarzda Çalı an On Bir Türk Ressamının İledikleri Konular Bakımından Farklılıkları ve Benzerlikleri Nelerdir? Alt Problemine İlişkin Bulgular A a ıda Sunulmaktadır:**

Sanatçılarımızın İledikleri konuların kayna ı genel olarak Anadolu'nun geleneksel ya amı ve bu ya amın içinde var olan her türlü tarihi olay, günlük kullanım e yaları, dinsel temalar, ya anan çevre ve do a görüntüleri olmu tur. Sanatçılar etkilendikleri ve kendilerini bir parçası olarak hissettikleri ve bazen de be enmedikleri yönlerini ele tirdikleri bu temaları, farklı bakı açılılarıyla ele alarak İlemi lerdir.

Anadolu'nun geleneksel unsurlarını ve yerel konuları resimlerinde İleyen sanatçılarımızın ba ında, Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyübo lu gelmektedir. Zaim yurdun çe itli kö elerini gezmi , özellikle Yörük ve Av ar'ların ya amları dikkatini çekmi tir. Yörük köylülerinin ya antılarına dair tüm görüntüleri resimlerine İlemi tir. Resimlerinde köy insanının ya ama ve çalı ma biçimlerini, günlük İinin ba ında yanından ayırmadıkları çocukları ile durgun gruplar halinde köy insanlarını resmetmi tir. Turgut Zaim gibi Bedri Rahmi Eyübo lu da kendisini Anadolu ile bütünle tirmi tir, Anadolu'yu Çorum gezisinde ke fetmi olan sanatçı sanatındaki ana temalarına da bu süre zarfında ula mı tır. Anadolu insanının ya amını ve çilesini tüm eserlerine en iyi ekilde yansıtmaya

çalı mı tır. Ayrıca, do a tutkusunu, insana kar ı olan sevgisini, ya ama sevincini ve toplumsal sorunları da ele almı tır.

Eren Eyübo lu da e iyle Anadolu'yu dola mı ve e i gibi kendisinde bir do a tutkunudur. O, bir sanatçının bir a aca, bir insana bakar gibi bakabilece ine inanmaktadır. Eserlerinde Anadolu kültürünü yansıtan geleneksel öğeleri resimlerinde konu olarak kullanmı tır. E ine göre daha anıtsal bir anlatıma sahiptir. Portre ve natürmort konularında da eserler veren sanatçı bir süre non figüratif çalı malar da üretmi tir.

Mustafa Pilevneli'nin sanatsal geli im sürecinde çe itli konular i ledi i görülmektedir. Anadolu'ya ili kin konuları sık sık çalı masının nedeni ise kendisinden çok ey ö rendi i Bedri Rahmi Eyübo lu'ndan etkilenmi olmasıdır. Eyübo lu'yla birlikte çıktı ı bir gezi sonrasında gerçekle tirdi i çalı malarında, Mavi Gezi Günlükleri diye adlandırdı ı kompozisyonlarında sözcüklerin renklere dönü tü ü bir masal dünyasını yansıtmaktadır. Do up büyüdü ü yöre resimlerinin en büyük kayna ıdır. Fenerbahçe evleri, Kapalıçar ı, Sultanahmet, Göç ve Anadolu'ya ili kin birçok görüntü çalı malarına konu olmu tur. Göç konusunu i leyen bir di er ressamımız da Nuri yem'dir. Anadolu insanını ve bu insanların ya adıkları çevreyi resimlerine en iyi ekilde yansıtmı tır. Toprak yollarda çocuklar, ya lılar ve sırtlarında yükleri konvoylar olu turarak kente göç eden insanlar, gecekondu ve i çi portreleri de i ledi i konulardan birkaçıdır. Köy ya amını bütün ayrıntılarıyla incelemi tir. Eserlerinde özellikle köy kadınlarının yüzlerini, gözlerini, onların ya am ko ulları, do a görünümüleri ile bütünle en insan manzaralarını yansıtmaktadır.

Mustafa Aslıer de do ayı ve insanı birlikte gözlemi olan ressamlarımızdandır. Parklarda, kahvelerde, köyde, kentte, fabrikada kısaca her yerde insanın duru u ve hareketlerini saptamaya çalı arak bunları tuvale aktarmı tır. Yöresel ve ulusal konulu resimleri yerini salt biçimsel ve renkle ekillenen plastik öğelerin olu turdu u soyut çalı malara bırakmaktadır.

Konularını do adan seçen birçok sanatçı gibi Abidin Eldero lu ve Sabri Berkel de do adaki formların yorumlanmasıyla olu turdukları birçok çalı maya soyut bir görüntü vermi lerdir. Soyuta giden yolun do adan geçti ini, ayıklamak, çözümlmek ve yorumlamak olayı oldu unu dü ünen Abidin Eldero lu'nun

özellikle 1955 sonrası çalı maları, Sabri Berkel'in de aynı dönemde yaptı ı bazı soyutlamaları andırmaktadır. Berkel, geometrik ekillerle kurdu u kompozisyonlarında ilk defa konulu resme yönelmi tir. ekiller hem geometrik hem de do al formları ça rı tırmaktadır. Abidin Eldero lu'nun resimleri tamamen figürden kopmu de ildir, gerçeküstü, tinsel, ya da fantastik olarak tanımlansa da resimleri soyut bir figürasyon içermektedir. Abidin Eldero lu da Lifij gibi büyük destanımsı kompozisyonları, Cumhuriyetin kurulu u ya da Kurtulu Sava ı gibi temaları da ilk dönem resimlerinde i lemi tir.

Hüseyin Avni Lifijin, figürlü kompozisyonları içerisinde sava , dinsel ve tarihsel temaların yanında, mitolojik, alegorik ve fantastik olanları da dikkat çekmektedir. Çalı maları a ırlıklı olarak, portreler, manzaralar, po adlar ve karakalem desen çalı malarından olu maktadır. Cihat Burak ise tarihsel görüntülerden, güncel olaylardan, yola çıkarak bunları bir noktada birle tirmi ve Osmanlı tarihi, Cumhuriyet Türkiye'sinin sosyo-politik ya am tarzı, çocukluk anıları, edebiyat metinleri ile gözlemleri sonucunda olu turdu u fantastik tasarımları dü sel bir dünyanın iç içe geçti i anlatımları resimlerine i lemi tir.

Cihat Burak Lifij'den farklı olarak tarihsel olaylara daha ele tirel tarzda yakla mı tır. Sanatçı günlük ya am içinde insanı, içinde bulundu u toplumu ve onun de erlerini ele tirmekte ve sorgulamaktadır.

Ergin an'ın çalı malarının ana teması, Anadolu insanını ya am ekli ya da günlük kullanım e yalarından ziyade, Anadolu insanının inanç ve hayal dünyasını sanatında konu olarak i lemi tir. an, böcekler, ikonografik evrensel ve kültürel imgeler, insan el ve ayak izleri, tarihi kent dokuları ile figürleri bir arada kullanmı tır.

#### **4.1.2. Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Tarzda Çalı an On Bir Türk Ressamının fade Bakımından Farklılıkları Nelerdir? Alt Problemine li kin Bulgular A a ıda Verilmektedir.**

On bir ressamımız da geleneksel tarzda çalı ıyor olsa da eserlerini olu tururken izledikleri yolda farklılıklar göstermektedirler. Gelenekselci olmalarına ra men kimi toplumsal gerçekçi çalı ırken bir di eri soyut kaligrafik

çalı makta ya da kübizmin etkisinde kalmaktadır. Avni Lifij'in resimlerinde, izlenimcilikten dış vurumculuğa, romantizmden sembolizme kadar belli başlı akımların etkileri görülmektedir. Çalı malarına klasik akademi anlayışı yansımaktadır.

Abidin Eldero lu 1930'da Paris'te aldığı resim eğitimi ile kübizmin etkisinde kalmıştır. 1940'lı yıllarda figüratif anlayışta çalı an sanatçıda, 1960'lı yıllarda soyut-kaligrafik eğilim görülür. Resimlerinde ulaştığı biçim sentezi sonucunda, geleneksel tarzına ulaşmıştır. Soyut eğilimlerin etkisinde kalan bir diğer sanatçımız da Sabri Berkel'dir. Sanatçı çizgisel katı geometrik kompozisyonlarının yanı sıra daha serbest görünümlü lekese ve yüzeysel çalı malar da yapmıştır. 1955'ten sonra geometrik soyut düzenlemelerden, kaligrafik ve lekese soyut düzenlemelere geçmiştir. Hat ve minyatür sanatına olan ilgisi, soyut yaklaşımlarına çizgi ritmini getirmiştir. Abidin Eldero lu'nun kaligrafi kökenli çalı malarıyla benzerlik göstermektedir. Çalı malarında geometrik biçimlerden kaligrafik formlara, lekese düzenlemelerden yerel motiflere de inçeyitli unsurları kullanmıştır. 1950'lerden başlayarak yapıtlarında Türk resminde soyut anlayışı sağlam temellere oturtturarak geliştiren Sabri Berkel, Abidin Eldero lu ve Nuri yem gibi Türkiye'de soyut resmin oluşumuna doğrudan katkıda bulunan öncü sanatçılar arasında yer almaktadır. 1950'ye kadar gerçekçi ve anlatımcı resimler üreten Nuri yem de bu tarihten sonra gerçekleştirdiği çalı malarında kaligrafik biçimleri anımsatan soyut kompozisyonlar oluşturmuştur. Güneydoğu Anadolu özellikle de Mardin ve çevresi, Harran Ovası, simgelerle, soyutlamalarla, yalın ve çarpıcı coğrafya görünümleri olarak karımıza çıkmaktadır. Nuri yem, Türk resminde toplumsal içerikli resim anlayışının önde gelen isimlerinden biridir. 1967'e kadar uzanan soyut dönemde bile sanatçının, kırsal kesim insanının günlük yaşamında kullandığı geleneksel öğeleri geometrik formlara dönüştürerek kompozisyonlar oluşturduğunu görülmektedir. yem' in 1967 den bu yana resimlerinde topluma yönelen yarı gerçekçi, yarı üslupla mı Anadolu kadın yüzleri ve köylü tiplerini görülmektedir.

Turgut Zaim, minyatür sanatını batı tekniği ile birleştirmiştir. Konuları ve anlatım biçimi sadedir. Turgut Zaim resimlerinde büyük bir duyarlılıkla yörük ve avarlara özgü geleneksel öğeleri kendi kişisel üslubuyla kullanmıştır. Akademik

sanat disiplinlerine ilgi göstermediği gibi kendi döneminin akımlarına da yakınlık duymamıştır. Resimlerinin kaynağını geleneksel Türk tasvir sanatlarında bulmuş ve bunu çağda bir anlayışla değerlendirmiştir.

Bedri Rahmi Eyübo lu'nun geometrik katılıktan uzak durmaya çalışması eserlerinde kübizm etkisiyle biçimleri sadeleştirildiği görülmektedir. Halk sanatını sağlam bir kaynak olarak görmüş ve buradan yola çıkarak kendine has yeni anlatım biçimleri keşfetmiştir. Yararlandığı geleneksel öğelerini deforme ederek yorumlamıştır. Anadolu'ya ait minyatürler, çiniler, kilimlerdeki geometrik ve soyut biçimler, sanatçının esin kaynakları arasındadır. Bu kaynakları oluşturmuş olduğu geleneksel tarzıyla birlikte birçok sanat alanında ürünler vermiştir. Eren Eyübo lu, Bedri Rahmi'nin beşenilerinden, zevklerinden etkilenmiştir. Eserleri; kurt biçimleri, daha anıtsal çizgi yapısıyla plastik olarak adlandırılan biçimsel tokluk ve olgunluk özelliğinin daha güçlü olduğunu göstermektedir. Eren Eyübo lu, Anadolu'nun ve İstanbul'un doğal güzelliklerinden ve günlük yaşantısından seçtiği görünüşleri soyutlamalarla tuvallerine aktarmıştır. 1930'larda gerçekleştirdiği çalışmalarında geleneksel süsleme sanatlarından esinlenmiş, doğaya ve yöreye bağlı kalarak çağda ve özgün bir biçime ulaşmıştır.

Mustafa Aslıer, Anadolu'nun geleneksel unsurlarından, zengin görünüşlerinden etkilenerek yöresel konulara eğilimi, kırsal insanın duruş ve oturma hareketlerini, simgesel ve stilize bir yalınlıkla resimlerine işlemiştir. Eserlerinde geometrik mekan kurgusu, sert köşeli formlar içinde istiflenen figür ve nesnelere anıtsal görkemli bir görünüş kazanmaktadır. İlk bakışta az hareketli, durak bir etki bırakan çok figürlü kompozisyonlarında gizli bir dinamizm vardır. Doğaya insanı kaynatmıştır. Mustafa Pilevneli'nin sanatı da Anadolu'nun kültür ve doğaya gerçeklerinin çevresinde biçimlenmektedir. Anadolu toprağında geçmişten günümüze var olan tüm geleneksel unsur ve kültür değerlerini benimsemiştir. Sanatçının algıladığı doğaya, zamanla yalın, duygusal bir doğaya olmaktan çıkarak, düzyünel ve soyut bir karakter kazanmıştır.

Cihat Burak Anadolu topraklarındaki Cumhuriyetin ilk yıllarına ait gerçekleri, bu topraklarda oluşan kültürel yaşamı inceleyerek geleneksel değerleri araştırıp basan görsel bir dil yaratmıştır. Eserleri toplumun yaşam



tarzındaki çeli kilere de indi inden bir tür ele tirel gerçekli e sahiptir. Konularını ematik bir anlatım ve dekoratif motif aktarmacılı ı ile olu turdu u tarzı do rultusunda çalı malarına yansıtmaktadır. Günlük gözlemleri sonucunda ortaya çıkardı ı fantastik tasarımları ile bir masal resimcisidir. Ergin nan ise fantastik gerçekçi resimlerinde çok boyutlu, çok görüntülü varlıkların tekrarlarını ele almaktadır. nan Mehmet Siyahkalem'in resimlerinde çizgisel akı kanlı ın olu turdu u ritimlerden etkilenmi , onun siyah-beyaz figür çalı malarından ve biçim bozmalarından yola çıkarak imgeler kurmu tur. Yorumladı ı kaligrafi ile ortaya koydu u çalı maları vardır.

#### **4.1.3. Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Tarzda Çalı an On Bir Türk Ressamının Çalı malarında Kullandıkları Geleneksel Unsurlar Nelerdir? Alt Problemine li kin Bulgular A a ıda Verilmektedir:**

Sanatçılar belirli bir sürecin sonunda tarzlarını olu turmaktadırlar. Bu süreçte ya adıkları çevre, gezip gördükleri mekanlar, ya amlar ve birçok ey etkili olmaktadır. Özellikle yurt gezileri sayesinde Anadolu'yu ke feden birçok sanatçımız, Anadolu'nun geleneksel unsurlarından etkilenmi ve bunları resimlerinde kullanmı lardır. Hüseyin Avni Lifij'in cami, çe me gibi önemli mimari yapıtları, kentin çe itli kö elerindeki mezarlıkları, bahçeli evleri, sokakları, yangınları, günlük ya amdan çe itli sahneleri ustaca yansıttı ı sayısız çalı ması bulunmaktadır. Figürlü kompozisyonlar içinde sava lar, dinsel, tarihsel temaları i lemi tir.

Abidin Eldero lu, geleneksel sanatımızın ürünleri olan hat, levhalar, mühürler ve tu ralardan esinlense de bunları resimlerinde birebir kullanmamı tır. Abidin Eldero lu'nun resimlerinde baskın olan "S" hareketi ve Trüklerin çadır ya amından gelen M,S,V motif ve karakterleri Türk resminde etkili olmu tur. Yüzey üzerine yazıyla derinlik etkisi uyandırmı tır. Sanatçı, eski yazının özellikle de hüsnü-hat yazısının özelliklerinden esinlenerek yeni aray ı ların ürünlerini vermi tir. Sabri Berkel'in hat ve minyatür sanatına ilgisi, soyut yakla ımlarına çizgi ritmini ve dekoratif zarafetini getirmi tir. Berkel de bir çok sanatçımız gibi Anadolu insanını gözlemlemi , tarlada tütün kıran i çiler, balıkçı tezgahları, zeybekler, simitçiler onun temalarını olu turmasında esin kayna ı olmu tur.

Yazı ve kaligrafiyi resimlerinde yo un olarak kullanan sanatçılarımızdan biri de Ergin nan'dır. Eski dinsel kitap sayfaları, eski mezar ta larını anımsatan yazılı yüzeyler özgün bir anlatım biçimi içinde onun resimlerinde yer almaktadır. Bir dönem kaligrafik biçimleri anımsatan soyut kompozisyonlar yapmı olsa da, Nuri yem toplumsal gerçekçilik anlayı ıyla Anadolu insanını, bu insanların ya adıkları çevreyi, kadınların ba ba lama biçimlerini, köy ya amını, göçleri, tarlaya ve i e giden insanları en iyi ekilde resimlerine yansıtmı tır.

Turgut Zaim'in, Yörükler Köyü ve Yaylada Yörükler tablosu incelendi inde birçok geleneksel unsurdan yararlandı ı açıkça görülebilir. Bu resimlerde yörüklerin yemek kültürleri, giysileri, ba ba lama biçimleri, çorapları, dokuma motifleri, günlük kullanım e yaları ve ya amdan kesitler sanatçının kullandı ı geleneksel unsurların ba ında gelmektedir. Zaim'in eserlerinde görülen köylü ve göçerlerin günlük ya am içerisinde kullandıkları e yalar ve giydikleri yöresel kıyafetleri gelecekte de insanlara tanıtacak olan bir belge özelli indedir. Anadolu'nun geleneksel unsurlarına, kültürüne ve folklorik de erlerine kayıtsız kalamayan Bedri Rahmi Eyübo lu, çevresindeki her eye ilgi duymu ve onları eserlerinde de erlendirmi tir. Kilimden, heybeye, yazmadan, çoraba, alvara kadar, geleneksel özellikli sınırsız kaynakları, ara tırmı tır. Ulusal motifler, Anadolu'nun geleneksel unsurları onun çalı malarının çıkı noktası olmu tur. Geleneklerimize her ne kadar yabancı olsa da Eren Eyübo lu da geleneksel unsurlarımızı kısa sürede benimsemi ve Anadolu'nun insanlarını, do asını ve halkının geleneksel de erleri olan türküler, kilimler, yazmalar, ko malar, halaylar, uzun havaların anlattıklarını resimlerinde i lemi tir. Mustafa Aslier resimlerinde halk sanatlarımızın geleneksel motiflerini daha da stilize ederek uygulamı tır. Do ayı ve insanı birlikte gözlemi tir. Anadolu'nun geleneksel unsurlarından, zengin görünümlelerinden etkilenecek yöresel konulara e ilmi , köy insanının duru , oturu hareketlerini, simgesel ve stilize bir yalınlıkla resimlerine i lemi tir.

Mustafa Pilevneli,1970'lerde çıktı ı Anadolu gezilerinde eski uygarlıkların kültür mirasından, halk sanatından ve yörenin insanlarından etkilenmi , bu etkilerden hareketle gerçekle tirdi i çalı malarında do a görünümlelerini, kıyıları, insanları, a açları ve balıkları büyük bir canlılık içinde resmetmi tir.

Cihat Burak, Anadolu topraklarındaki gerçekleri, kültürel ya amı ve halkın ya ayı nını inceleyerek geleneksel de erleri a ır basan görsel bir dil yaratmı tır. Tarihsel görüntüler, güncel olaylar ve halk sanatı, sanatçıyı etkileyen unsurlardır. zleyicisini halk sanatlarına, kaybolmakta olan de erlere götürmektedir

#### **4.1.4. Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Tarzda Çalı an On Bir Türk Ressamının Çalı malarında Kullandıkları Teknik Yönünden Farklılıkları Nelerdir? Alt Problemine li kin Bulgular A a ıda Sunulmaktadır:**

Resim sanatı içerisinde birçok yöntem, teknik denenmi ve kullanılmı tır. Ressamlarımız da sanat ya amalarında, kimi tek bir tekni e sadık kalırken, kimi de süreç içerisinde farklı tekniklere yönelmi ve ya birçok tekni i bir arada kullanmı tır. Avni Lifij kullandı ı ya lı boya tekni iyle akademinin etkisi altında renkleri ço unlukla empresyonistlerin güne ı ı ı ile de i en renk tonlarında olu turmaktadır. Güne in etkisiyle ı ıklı alanlar sarı, turuncu, kırmızı, gölgeler mavi, ye il ve mordur. Resimlerinde hep bir puslu hava izlenimi vardır.

Çalı malarında ya lı boya ve karı ık teknik kullanan Abidin Eldero lu'nun yapıtlarında dikkat çekici olan, fırça kullanımındaki, rahatlık ve serbestliktir. Kaligrafik çalı malarda boya, yer yer incelik saydamla makta, bazen de çizgi ile bütünle mektedir. Çizgiler kıvrılarak yüzey üzerinde kompozisyonlar olu turmaktadır. Yüzey üzerinde olu turulan biçimler açık-koyu tonlarla renklendirilmektedir. Renklerle kontrast olu turarak yorumlanan formlara soyut görünüm kazandırılmı tır. Son dönem çalı maları (1970) farklılıklar yaratmı tır. Bazı resimlerinde ince boyanmı bir yüzey üzerinde belirtilmek istenen ekil, öne çıkarılmak için kalın boya katmanları halinde öne çıkmaktadır.

Sabri Berkel resimlerinde renk, kendi ba ına bir unsurdur, aynı zamanda da bir di er rengin tamamlayıcısıdır. Sanatçı renkleri öne çıkarmı ve renk alanlarının iç içe geçti i, canlı renkleri kullanmaya ba ladı ı resimler yapmı tır. 1960 yıllarında mukavva üzerine ya lı boyalarında çizgisel nitelikli kompozisyonlar, yerini lekesele bir anlayı a bırakmı tır. Sanatçı 1939'da çalı maya ba ladı ı oyma baskıları, sanatının grafik tasarım yönünü ve titiz i çili ini geli tirmi tir. Sabri Berkel 1960'lı yıllarda ilk ipekbaskı ve monotipi tekniklerde çalı malar denemi tir. Bunu Turgut Zaim'in çinkobaskı resimleri izler. Zaim, çinko ve linol ile oyma baskılar yapmı tır. Renklerin yumu ak oldu u

resimlerinde, bir hırka, bir pantolon ya da bir hayvan figürü ile koyu bir renk vurgusu kullanmıştır. Turgut Zaim çalı malarında ya lı boya ba ta olmak üzere sulu boya ve guvaj tekni i de kullanmıştır

Bedri Rahmi Eyübo lu ve Mustafa Pilevneli kullandıkları teknik ve malzeme bakımından benzerlik göstermektedirler. Bedri Rahmi Eyübo lu Anadolu kültürünün tek bir ögesiyle yetinmedi i gibi, çalı malarını tek bir sanat türüyle de sınırlamamı , karı ık tekniklerle denemeler yapmı ; plastik, tutkal, kum, tala ve buru turulmu Japon ka ıdı kullanarak yapıtlar üretmi ve bunları ya lı boya tabloya, gravüre, mozaik ve serami e aktarmı tır. Zengin renk ve biçimleri ba arılı bir sentezle birle tirmi tir. Bedri Rahmi, kalın kontur çizgilerinin olu turdu u düzlemlere bazen renkle, bazen de açık koyu çizgi de erleriyle, resimlerine hacimsel bir yapı kazandırmı tır. Pilevneli için de her türlü malzeme plastik bir ögedir. Pilevneli'nin sanatı resmiyle, gravürüyle, serami iyle, cam, ah ap, metal, kil, plastik i leriyle bir bütün olu turmaktadır. Pilevneli'nin resimlerinde sulu boya önceliklidir. Ya lı boyanın yanında akrili i sulu boya gibi kullanarak rengin effalı ndan faydalanmı tır. Duvar uygulamaları yanında gravür ve baskı tekniklerine yo un biçimde ilgi göstermi tir, ayrıca seramik ve heykeller de üretmi tir. Eren Eyübo lu da ya lı boya çalı malarının yanında mozaik ve seramik çalı maları yapmı tır. Sanatçının çalı malarında canlı, parlak ve koyu renklerle fovist bir anlayı görülmektedir.

Nuri yem yapmı oldu u ya lı boya çalı malarda, boya katmanlarının yarattı ı pütürlü dokunun bir araya gelmesiyle lekesele figürler olu turmu tur. Sanatçı aynı zamanda duvar resim çalı maları da gerçekele tirmi tir.

Mustafa Aslier çizgi resim, sulu boya, akrilik, guvaj ve akuael tekniklerinde çalı mı olsa da özgün baskı alanında Türk resminde çok önemli bir isimdir. Birçok resmini baskı resim tekni i ile yapmı olan Mustafa Aslier, baskı resim tekni inin uygulanması ve yaygınla tırmasında önemli bir sorumluluk yüklenmi tir. İlk resimlerinde halk sanatlarımızın geleneksel motiflerini daha da stilize ederek uygulamı tır. 1970'lerde yapmaya ba ladı ı ya lı boya ve sulu boya çalı malarında gerek figür, gerek kompozisyon açısından oyma baskılarındaki düzen anlayı na paralel bir geometrik üslup sergilemi tir. Aslier gibi Cihat Burak da özellikler oyma baskı alanında ürünler

vermi tir. Gravür üzerine karı ık teknik uygulayan sanatçının porselen ve seramik çalı maları da vardır. Yapıtlarında farklı malzemelerden yararlanan ve bunları bir arada kullanan di er bir sanatçımız da Ergin nan'dır. Tuvalin yanı sıra ah ap, duralit, ka ıt, bazen de ahar'lı ya da el yapımı ka ıt üstüne ya lı boya, tempera, sulu boya, renkli mürekkep çizimi ve kolajı bir ba ına ya da birlikte uygulamı tır. Renkli oyma baskılarının yanı sıra ta baskı üzerine de çalı maktadır. Çizgi, resimde bir çatlak, leke ve ton olarak kullanılmakta, eskimi lik etkisi yapan yırtılmı ve sararmı sayfalar üzerine de çalı maktadır.

#### 4.2. YORUM

Çalı mamızda belirlemi oldu umuz alt problemler do rultusunda ara tırıp inceledi imiz on bir sanatçımız, seçtikleri konular bakımından benzerlik ve farklılıkları, çalı malarındaki üslup farklılıkları, kullandıkları geleneksel unsurlar ve teknik yönünden ele alınarak incelenmi tir.

Minyatürle ba layan resim sanatımız Cumhuriyet döneminde de erini yitirmi , Batılı sanatçıların ölkemize getirtilmesiyle ve sanatçıların yut dı na resim e itimi için gönderilmesiyle birlikte Türk resminde Batı etkileri görölmeye ba lanmı tır. Cumhuriyet ile birlikte geli en olaylar, özellikle de Yurt Gezileri, Anadolu'nun, geleneksel unsurlarının, yöresel ve folklorik de erlerinin Türk resminde ba lıca konulardan biri olmasına neden olmu tur. Sanatçılarımız bu konulara yo un bir ilgi göstermi lerdir.

Birçok sanatçımız Anadolu'nun geleneksel unsurlarını, köylü ve göçerlerin ya malarını, günlük kullanım e yalarını, insanların ya adıkları zorlukları, toplumun sorunlarını, Anadolu'nun do asını, mimari özelliklerini, vb. Anadolu'ya ve Anadolu insanına ait olan her eyi resmetmi lerdir. Bu sanatçılarımızın kimileri konu bakımından benzerlik gösterirken kimilerinde de üslup benzerli i görölmektedir. A ırlıklı olarak kullandıkları geleneksel unsurlar bakımından bir bütünlük olu turmaktadırlar. Yıllarca inceledikleri geleneksel de erler, zaman içerisinde konularıyla, tuvalleriyle, kendileriyle bir bütünlü olu turmu tur. Sanatçıları bu süre zarfında olu an tarzları do rultusunda yaptıkları eserler bizlere geleneksel olanı anlatmaktadır.

Daha önce yapılmı olan benzer çalı malarda Türk ressamların çalı malarında ele aldıkları köy teması, yöresellik, halkbilimsel ögeler, yerellik ve geleneksel Türk kültür sanatının resme yansımaları yönünden incelenmi tir. Yaptıkları ara tırmalar ve analizler sonucunda özellikle Cumhuriyet döneminde Türk resim sanatı içerisinde ressamlarımızın bu de erlere yo un bir e ilim duymu olduklarını ve çalı malarını bu do rultuda yaptıklarını belirtmi lerdir.

Yapılan bu çalı malar, genel olarak Cumhuriyet dönemindeki belirli sanatçıları merkez alarak de il, resim sanatımız içerisindeki temalar, geleneksel Türk kültür sanatı ve yöresel konuların varlı ını savunmu lardır. “Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Tarzda alı an Türk Ressamlar” adlı bu çalı mamızda gelenekselci oldu unu savundu umuz on bir Türk ressamımız ve eserleri konu, teknik, ifade ve kullandıkları geleneksel unsurlar bakımından incelenerek bu sanatçıların geleneksel tarzda resim yaptı ı iddia edilmi tir. Daha önce yapılmı olan benzer çalı malarla ba langıç a amalarında benzerlik göstermi olsalar da belli bir noktadan sonra içerikleri yönünden farklılık göstermektedirler.

## BE NC BÖLÜM

### SONUÇ VE ÖNER LER

Bu bölümde, izlenen yöntem sonucunda ortaya çıkan bulgu ve yapılan yorumlar, analizler irdelenerek ara tırmanın temel amaçlarını açıklayan sonuçlara ve geli tirilen önerilere yer verilmi tir.

#### 5.1 SONUÇ

Cumhuriyetin geli iyle birlikte her anlamda gerçekle en yeniliklerin, sanayi ve teknolojiadaki ilerlemelerin sanatımızı da etkilemesi kaçınılmaz olmu tur.

Türk resim sanatı içerisinde yapımı oldu umuz bu çalı mada Cumhuriyet döneminde geleneksel tarzını koruyup, toplumsal gerçeklikleri do al bir yakla ımla ele alıp geleneksel imgeleri sentezleyerek eserler üretmi olan on bir Türk ressamımız ve eserleri ele alınarak incelenmi tir. Bu ressamlar H.Avni Lifij, Abidin Eldero lu, Turgut Zaim, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyübo lu, Eren Eyübo lu, Nuri yem, Mustafa Aslıer, Cihat Burak Mustafa Pilevneli, Engin nan'dır.

Cumhuriyet döneminde Yurt Gezilerinin etkisiyle Anadolu'yu ke feden sanatçılarımız, Anadolu'nun her türlü kültürel de eri, geleneksel unsurları, köy ve kent ya amı, tarihi olayları, dinsel temaları, do a güzellikleri ve mimari özelliklerinden etkilenmi tir. Tüm bu de erleri özümseyip kendi yorumlarıyla tuvallerine yansıttıkları duygu, dü ünçe ve hayallerini bizlerin be enisine sunmu lardır. Bizlere farklı bakı açılılarıyla görsel olarak Anadolu'yu ve tüm geleneksel de erlerini yaptıkları çalı malarıyla tanıtmı lardır.

Konu bütünlü ü bakımından Anadolu'nun geleneksel unsurlarını, yerel konuları çalı malarında i leyen sanatçılarımızın ba nda Turgut Zaim gelmektedir. Anadolu'nun de i ik kö elerinden özellikle yörük ve av arların ya antılarına dair olan her eyi çalı malarında i lemi tir. Bedri Rahmi ve Eren Eyübo lu do a tutkunudurlar ve Anadolu kültürüne ait olan her eyi çalı malarında kullanmı lardır. nsanların mutluluklarını ve toplumun sorunlarını çalı malarına yansıtmı lardır. Bedri Rahmi Eyübo lu'ndan etkilenen Mustafa Pilevneli de Anadolu'ya ili kin konuları sık sık çalı malarında i lemi tir. Do up büyüdü ü yöre çalı malarının esin kayna ı olmu tur. Nuri yem çalı malarında Anadolu insanı ve çevresini sadece görsel olarak resmetmemi tir. Yaptı ı çalı malarda insanların ya adı ı duyguları mutlulukları, üzüntüleri ve hasretlerini de izleyiciye hissettirmektedir. Sanatçı çalı malarında köy ya amını tüm ayrıntılarıyla incelemi , do a ile bütünle en insan manzaralarını resmetmi tir. Do a ve insanı birlikte gözlemleyen bir di er ressamımız Mustafa Aslier'dir. O çalı malarında geleneksel ya am içerisinde insanın duru u ve hareketlerini saptamaya çalı mı tır, eserlerini bu yönde gerçekle tirmi tir. Konularını do adan seçen ancak bunları soyut formlara dönü türerek çalı an Abidin Eldero lu ve Sabri Berkel her ne kadar soyuta yönelseler de figürden kopmamı lardır. Berkel, insanları günlük ya am içerisinde resmetmi tir. Hüseyin Avni Lifij, Anadolu insanını ve do asını tarihi, dinsel ve sava temaları içerisinde i lemi tir. A ırlıklı olarak portre ve manzaraları vardır. Cihat Burak da Anadolu insanını tarihi görüntüler ve güncel olaylar içerisinde resmetmi tir. çinde ya adı ı toplumu ve de erlerini ele tirmekte ve sorgulamaktadır. Ergin nan ise Anadolu insanının daha çok inanç ve hayal dünyasını konu olarak ele almı tır. Böcekleri ve kültürel imgeleri, tarihi kent dokuları ile figürleri bir arada kullanmı tır.

Ele aldı ımız sanatçılarımız temelde benzer eylerden etkilenmi olsalar da bunları yorumlayıp tuvale aktarıırken farklı anlatım biçimleri kullanmı lardır. Geleneksel konuları Batı resim teknikleriyle birle tirip olu turdukları sentezleri tuvallerine yansıtmı lardır. Farklı sanat akımlarının etkisinde kalan ressamlarımızın bazıları seçtikleri konuları tuvallerine toplumsal gerçekçi, bazıları izlenimci, bazıları de soyut kaligrafik ya da kübizmin etkisiyle i lemi lerdir.



Geleneksel bir tarz olu turmu olsalar da konularını tuvallerine aktarıırken farklı anlatım yolları izlemi lerdir. çinde bulundu u dönemin etkisiyle Hüseyin Avni Lifij'in çalı malarında izlenimcili in yanı sıra dı avurumculuk, sembolizm ve romantizm gibi akımların da etkileri görölmektedir. Abidin Eldero lu almı oldu u resim e itimi ile bir dönem kübizmin etkinde kalmı tır. Zaman içerisinde figüratif çalı malar yapan sanatçı, son olarak soyut-kaligrafik bir anlayı la çalı malar üretmi tir. Aynı anlayı ı benimseyen Sabri Berkel, soyut e ilimleri içerisinde çizgisel geometrik kompozisyonlar da olu turmu tur. Hat ve minyatür sanatını kaynak olarak gören Sabri Berkel'in yanı sıra Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyübo lu ve Ergin nan da minyatür sanatının etkisi altında kalmı lardır. Sade bir anlatım biçimi olan Turgut Zaim minyatür sanatını Batı tekni i ile bulu turmu tur. Bedri Rahmi Eyübo lu kübizmin etkisiyle biçimleri sadele tirmi tir. Minyatürle birlikte çiniler, kilimlerdeki geometrik ve soyut biçimler sanatçının esin kaynaklarındandır. Eren Eyübo lu da Bedri Rahminin be enilerinden etkilenmi tir. Eren Eyübo lu'nun çalı maların da sa lam biçimlere ve anıtsal çizgi yapına sahiptir. Do a ve günlük ya am görüntülerini soyutlamalarla tuvallere yansıtmı tır. Bir dönem soyut kompozisyonlar olu turan Nuri yem daha sonra toplumsal gerçekçi çalı malara yönelmi özellikle de Anadolu kadın yüzlerini anıtsal bir biçimde ifade etmi tir. Mustafa Aslıer kırsal insanın duru , oturu hareketlerini, geometrik mekan kurgusu içerisinde sert kö eli formlar halinde i lemi , istiflenen figür ve nesnelere anıtsal görkemli bir görünü kazanmı tır. Pilevneli'nin sanatı da Anadolu'nun kültür ve do a gerçeklerinin çevresinde biçimlenmektedir. Sanatçının zamanla algıladı ı do a yalın duygusal bir do a olmaktan çıkmı , dü ünsel ve soyut bir karakter kazanmı tır. Cihat Burak konularını ematik bir anlatım ve dekoratif motif aktarmacılı ı ile olu turdu u tarzı do rultusunda çalı malarına yansıtmaktadır. Cihat Burak gibi Ergin nan da fantastik gerçekçi resimler yapmaktadır. nan'ın resimleri de çok boyutlu, çok görüntülü varlıkların tekrarları ele alınmaktadır. Yorumladı ı kaligrafi ile ortaya koydu u çalı maları da vardır.

Sanatçılarımız Anadolu'yu kö e bucağ resmetmi lerdir. Sanatçılarımızın bir kısmı kent ya amına, bir kısmı köy ya amına ve do aya ilgi duymu tur. Ya amı içerisinde insanı, günlük kullanım e yalarını, tarihi olayları, dinsel temaları çalı malarında i lemi lerdir. Yörüklerin ya amı, kilimlerimiz,

yazmalarımız, hat ve minyatür sanatımız, çe me lerimiz ve sokaklarımız vb. Anadolu insanına ait olan geleneksel unsurların hepsini çalı malarında kullanmı , en ince ayrıntısına kadar resmetmi lerdir. Bu nedenle onların eserleri geçmi te ya anan olaylar ve var olan tüm de erleri yansıtmaları bakımından bir belge niteli i de ta ımaktadırlar.

Avni Lifij cami, çe me gibi önemli mimari yapıtları, kentin çe itli kö elerindeki, günlük ya amdan çe itli sahneleri, figürlü kompozisyonlarında sava , dinsel, tarihsel temaları i lemi tir. Abidin Eldero lu geleneksel sanatımızın ürünleri olan hat, levhalar, mühürler ve tu ralardan esinlenmi tir, Aynı ekilde Sabri Berkel'in hat ve minyatür sanatına ilgisi, soyut yakla ımlarına çizgi ritmini ve dekoratif zarafetini getirmi tir. Yazı ve kaligrafiyi resimlerinde yo un olarak kullanan sanatçılarımızdan biri de Ergin nan'dır. Eski dinsel kitap sayfaları, eski mezar ta larını anımsatan yazılı yüzeyleri etkili bir biçimde resimlerinde kullanmı tır.

Bir dönem kaligrafik biçimleri anımsatan soyut kompozisyonlar yapmı olsa da, Nuri yem Anadolu insanını, bu insanların ya adıkları çevreyi, ba ba lama biçimlerini, kadınların köy ya amını, göçler, tarlaya ve i e giden insanları en iyi ekilde resimlerine yansıtmı tır. Turgut Zaim'in resimlerini inceledi imizde birçok geleneksel unsurdan yararlandı ını açıkça görebilmekteyiz. Bunlar yörüklerin yemek kültürü, giysileri, ba ba lama biçimleri, çorapları, dokuma motifleri, günlük kullanım e yaları ve ya amdan kesitleridir. Bedri Rahmi Eyübo lu, çevresindeki her eye ilgi duymu ve onları eserlerinde de erlendirmi tir. Eyübo lu Kilimden, heybeye, yazmadan, çoraba, alvara kadar, geleneksel unsurları çalı malarında kullanmı tır. Eren Eyübo lu da Anadolu'nun insanlarını, do asını ve halkının geleneksel de erleri olan türküler, kilimler, yazmalar, ko malar, halaylar, uzun havaları resimlerine i lemi tir. Mustafa Aslıer köy insanın duru , oturu hareketlerini, simgesel ve stilize bir yalınlıkla resimleride i lemi tir. Mustafa Pilevneli, eski uygarlıkların kültür mirasından, halk sanatından etkilenmi ve çalı malarında do a görünümelerini, kıyıları, insanları, a açları ve balıkları büyük bir canlılık içinde resmetmi tir. Cihat Burak tarihsel görüntüler, güncel olaylar ve halk sanatı, etkileyen unsurlardır.

Sanatçılarımız çalı malarını gerçekte tirirken birçok teknikten faydalanmı lardır. Türk resminin Batı sanatından etkilendi i ilk dönem çalı malarında sanatçılar ya lı boyayı a ırlıklı olarak kullanılmı olsa da, daha sonraları sanatçıların yeni arayı lar içerisinde olması onların farklı teknikleri denemelerini ve birçok tekni i bir arada kullanmalarını sa lamı tır. Sadece boya ile yetinmeyip her türlü malzemeyi de erlendirerek eser üretmi lerdir. Karı ık tekniklerle denemeler yapmı lar; plastik tutkal, kum, tala vb. malzemeleri tuval üzerinde kullanmı lardır. Gravür, mozaik, seramik, cam, ah ap, metal, kil ve plastikten eserler üretmi lerdir.

Akademinin etkisi altında kalan Hüseyin Avni Lifij çalı malarını ya lı boya tekni iyle gerçekte tirmi tir. Resimlerinde ço unlukla güne ı ının etkisiyle de i en renk tonları ı ıklı alanlarda sarı, turuncu, kırmızı; gölgelerde ise mavi, ye il ve mor ekinde görölmektedir. Çalı malarında ya lı boya ve karı ık teknik kullanan Abidin Eldero lu'nun çalı malarında fırça kullanımı rahat ve serbesttir. Kaligrafik çalı malarda boya yer yer incelip saydamla makta, bazen de çizgi ile bütünle mektedir. Sabri Berkel mukavva üzerine ya lı boyalarında lekesele bir anlayı a hakimdir. Sanatçı 1939'da oyma baskı çalı maları yapmı , 1960'lı yıllarda ipek baskı ve monotipi tekniklerde çalı malar denemi tir. Bunu Turgut Zaim'in çinko baskı resimleri izler. Zaim, çinko ve linol ile oyma baskılar yapmı tır. Turgut Zaim çalı malarında ya lı boya ba ta olmak üzere sulu boya ve guvaj tekni i de kullanmı tır. Bedri Rahmi Eyübo lu karı ık tekniklerle denemeler yapmı , bunları ya lı boya tabloya, gravüre, mozaik ve serami e aktarmı tır. Zengin renk ve biçimleri ba arılı bir sentezle birle tirmi tir. Mustafa Pilevneli cam, ah ap, metal, kil, plastik gibi her türlü malzemeyi çalı malarında kullanmı tır. Pilevneli'nin resimlerinde sulu boya önceliklidir. Ya lı boyanın yanında akrili i sulu boya gibi kullanarak rengin effaflı ndan faydalanmı tır. Duvar uygulamaları yanında, gravür ve baskı tekniklerine yo un biçimde ilgi göstermi tir, ayrıca seramik ve heykeller de üretmi tir. Eren Eyübo lu da ya lı boya çalı malarının yanında mozaik ve seramik çalı maları da yapmı tır. Nuri yem ya lı boya çalı malarıyla birlikte duvar resimleri yapmı tır. Mustafa Aslıer çizgi resim, ya lı boya, sulu boya, akrilik, guvaj ve akvarel tekniklerinde çalı mı tır. Özgün baskı alanında Türk resminde çok önemli bir isimdir. Aslıer gibi Cihat Burak da özellikler oyma baskı alanında ürünler vermi tir. Gravür

üzerine karı ik teknik uygulayan sanatçını porselen ve seramik çalı maları da vardır. Ergin nan da bir çok malzemeyi bir arada kullanan sanatçılarımızdandır. Tuvalin yanı sıra ah ap, duralit, ka it, bazen de aharlı ya da el yapımı ka it üstüne ya lı boya, tempera, sulu boya, renkli mürekkep çizimi ve kolajı bir ba ına ya da birlikte uygulamı tır. Renkli oyma baskılarının (gravür) yanı sıra ta baskı üzerine de çalı maktadır.

Bu çalı madaki sanatçıların her biri, birçok akımın ve e ilimin izlerini ta ıyan eserler üretmi olmalarına ra men, Anadolu'nun geleneksel unsurlarını yansıtmada bir bütünlük olu turmu lardır. Üretmi oldukları sanat eserleri, zaman içerisinde toplumumuzun göstermi oldu u geli im ve de i imleri göstermekte tarım toplumundan sanayi toplumuna, köy toplumundan kent toplumuna geçi a amalarını da yansıtmaktadırlar.

## 5.2 ÖNER LER

Cumhuriyet dönemine baktı ımızda sanat içerisinde gelenekselli in var oldu unu görmekteyiz. Türkiye'de soyut sanata yönelimlerin artmaya ba ladı ı dönemde bile, geleneksel anlayı kendisini yo un olarak hissettirmektedir. Devletin yürüttü ü sanat politikaları sayesinde etkisi artan geleneksel anlayı , sanatçıların çalı malarının bu do rultuda ekillenmesine neden olmu tur. Geleneksel tarzda çalı an birçok sanatçı Batıyı tamamen reddetmemi ve Batının resim tekniklerini çalı malarında kullanmı lardır. Sanatçıların çalı malarında kullandıkları Batı resim tekniklerinin, sanatçılarımız üzerindeki etkileri hakkında daha kapsamlı bir ara tırma yapılabilir.

Geleneksel olmak, sahip olunan de erlerimizin farkına varmak, hissetmek ve hissettirebilmektir. Gelenek, geleneksel, geleneksellik terimlerinin daha iyi anla ılabilmesi için Türk resim sanatı tarihi içerisinde geleneksel sanatlarımız tanıtılabilir.

Türk resminde 1914 ku a ının ardından 1950'lere kadar, birbirini izleyen yeni sanatçı birliklerinin kuruldu u görülür. Bu süre içerisinde sanatçılarımızın çalı maları dahil oldukları grupların görü leri do rultusunda gerçeikle mi tir. Cumhuriyet ile birlikte geli en olaylar, özellikle de Halkevleri, nkılap Sergileri ve

Yurt Gezileri, sanatçılara Anadolu'nun geleneksel kültür de erlerini tanıma imkanı sunmu tur. Geleneksel tarzda çalı malara yönelmeden önce sanatçılar farklı üslup özellikleri içerisinde çalı malar üretmi lerdir. Geleneksel bir tarz olu turmadan önce sanatçılarımızın ne yönde çalı malar üretmi oldukları ara tırılabilir.

## KAYNAKLAR

- Akalan, G. (2000). *Gravür*, Kaleseramik Sanat Yayınları, İstanbul
- Akalay, Z. (1976). Minyatürlü bir coğrafya kitabı, *Kültür ve Sanat Dergisi*, Kültür Bakanlığı, Sayı:4, Haziran 1976, İstanbul, s. 60-71.
- Akdağlı, S. (2007). 1950 sonrası türk resminde soyut eserler, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum
- Aksel, M. (2010). *Anadolu halk resimleri*, Kapı Yayınları, 2. Basım, İstanbul
- Aksel, M. (2011). *Sanat folklor*, Kapı Yayınları, 2. Basım, İstanbul
- Aksoy, N. (1997). Hat sanatı, *Kültür Sanat*, Kültür Bakanlığı Yayınları, sayı 5, Ocak 1977, Ankara, s.115-137.
- Aksügür, N. (1981). Resim tarihimizde bir dönem "Soyut Düşünçüculük", *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni Dizi:49, Haziran 1981, s. 16-19.
- Akurgal, E. (1990). Osman Hamdi Bey kongresi bildiriler, Osman Hamdi'den günümüze de inen eski eserler sorunumuz, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, s. 29-34.
- Akyıldız, E. (1973). Elif Naci "Avni Lifij, Türk resmine yeni bir çığır getirdi" *Milliyet Sanat*, Sayı 36, 8 Haziran 1973, s. 9-10.
- Akyıldız, E. (1973). Elif Naci: Avni Lifij'in 400 eserini korumak için gençliği imi feda ettim, İstanbul: *Milliyet Sanat*, sayı 36, 8 Haziran 1973, s.10-11.
- Akyıldız, E. (1973). Cihat Burak, "Resim sevgilim edebiyat flörtüm" *Milliyet Sanat*, Sayı: 36, 8 Haziran 1973, İstanbul, s. 8.
- Alparslan, A. (1999). *Osmanlı hat sanatı tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
- And, M. (1999). Bir Renaissance Hezar-fenni: Matrakçı Nasuh, *Sanat Dünyamız*, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:73, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş. 1. Baskı İstanbul s. 125-133.
- Andı, M. F. (2006). Ahmet Hamdi Tanpınar'da geleneksel Süsleme Sanatlarından Birisi Olarak Hat Sanatı, *Toplumbilim*, sayı:20, Ba lam Yayıncılık, 1.Baskı, İstanbul, s. 7-16.
- Aracı, N. (2005). Nakka Osman'ın "Surname" yapıtından resim yorumları, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Mersin
- Arık, R. O. (1975). *Türk Sanatı*, Dergah Yayınları, 1. Baskı, İstanbul

- Arslan, N. (1997). Eyübo lu Eren, *Eczacıba ı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, 1. Cilt, stanbul
- Arslan, N. (1997). Aslier Mustafa, *Eczacıba ı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, 1. Cilt, stanbul
- Arslan, N. (1997). Burak Cihat, *Eczacıba ı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, 1. Cilt, stanbul
- Arslan, N. (1997). Zaim Turgut, *Eczacıba ı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, 3. Cilt, stanbul
- Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, 3. Basım, stanbul
- Aslier, M. (1973). 1972 de Türk gravür sanatı, *Kültür ve Sanat*, Haziran 1973, Sayı: 1, s.49-55.
- Aslier, M. (1989). *Ba langıcından bugüne ça da Türk resim sanatı tarihi*, Tıglat Basımevi, 4. Cilt, stanbul
- Aslier, M. (1995). *Mustafa Aslier*, Bilim Sanat Galerisi, stanbul
- Aslier, M. (1998). Mustafa Aslier, *Yetmi be inci yıla arma an Türk plastik sanatlar*, Bilim Sanat Galerisi, stanbul
- Aslier, M. (1998). Sanatla geçen yarım yüzyıl ve ressam Mustafa Aslier, *stanbul: Sanat Cevresi*, Sayı:242, Aralık 1998, s.79.
- Atan, A. (2012). Türk resim sanatında "d" grubu hareketi (2). <http://www.ahmetatan.com/?p=4zpp=11> (27.08.2012)
- Atasoy, N. (1999). Tarih konulu minyatürlerin usta nakka ı Osman, *Sanat Dünyamız*, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi Sayı:73, Yapı Kredi kültür Sanat Yayıncılık A. . 1. Baskı stanbul, s. 213-223.
- Atasoy, N. (2000). Geleneksel Türk sanatları, minyatür sanatı, Güzel Sanatlar Ders Notları, stanbul Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü, stanbul
- Atasoy, N. (2010). Hasbahçe rengarenktir, *Avrupa Kültür Ba kenti*, Sayı: 04 Sonbahar 2010, stanbul, s. 52-55.
- Atasoy,N.(2008).[http://www.hatdergisi.com/HAT%20DERG%C4%B0S%C4%B0/minyatur\\_sanati.htm](http://www.hatdergisi.com/HAT%20DERG%C4%B0S%C4%B0/minyatur_sanati.htm) (18.06.2014).
- Atba , Z. (2009). Mehmed Siyah Kalem, 1453 *stanbul Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 6, s.142-150.
- Atmaca, E. (2007). Cihat Burak hakkında her ey, *Milliyet Sanat*, Sayı: 585, s.46-47.

- Avcı, C. (1977). Türk sanatında aynalı yazılar, *Kültür ve Sanat*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sayı 5, Ocak 1977, İstanbul s. 20-33.
- Aydın, E. B. (2008). Sanat eğitiminde bir duayen sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu ve 10'lar Grubu, *Trakya Üniversitesi Dergisi*, Aralık 2008, Cilt 10, Sayı 2, s. 312-326.
- Bakan, S. (1991). *Ondokuzuncu yüzyıldan günümüze Türk ressamları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1.Baskı, Ankara
- Bakan, S. (1997). *Tanzimat'tan cumhuriyet'e Türkiye'de resim*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1.Baskı, Ankara
- Bayav, D. (2011). 19. yy. sonu ve 2011 yılında kadın ressamlarımız, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 29, Nisan 2011, s.15-28.
- Bayer, Z. C. (2009). Cumhuriyet dönemi (1923-1950) Türk ressamların Türk resim sanatının gelişimine yazıları ile katkıları, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Bender, M. T. (1998). Yeniler grubu ressamlarının resimlerindeki insan-doğa ilişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli
- Bender, M. T. (2009). "Nuri Toprak'ın resimlerinde göz" *Yedi Dergisi*, Sayı:2 İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, s. 46-50.
- Berk, N. (1964). Çağdaş Türk sanatı Avrupada, *Akademi Mimarlık ve Sanat*, Sayı: 2, s.12-16.
- Berk, N. ve Gezer, H. (1973). *50 yılın Türk resim ve heykeli*, Türkiye Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, Ankara
- Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet dönemi Türk resmi*, Türkiye Bankası Kültür Yayınları, 3. Baskı, Ankara
- Berk, N. ve Turani A. (1998). *Bağcıoğlu'ndan bugüne çağdaş Türk resim Sanatı tarihi*, Cilt 2, Tıglat Basımevi, İstanbul
- Bulunday, H. S. (2005). "Bir sanatçı ve zanaatçı olarak Sabri Fethah Berkel", *Antik Dekor*, 90, Eylül-Ekim 2005, Ankara, s. 130-136.
- Burak, C. (1982). Cihat Burak ile söyleşi, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Haziran 1982 Yıl:1 Sayı:4, s.18-21.
- Büyükelçin, Z. (1983). Çağdaş Türk resminde Abidin Elderoğlu, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Ocak 1983 Yıl:2 Sayı:10, s.26-27.



- Büyüki İeyen, M. Z. (1989). Ölümünün 15. yıldönümünde tam anlaşılamayan ve ara tırılması gereken bir usta: Abidin Eldero lu, *İstanbul Sanat*, Sayı 124, s. 22-23.
- Büyük Larousse Sözlük. (1986). İnterpress Basın ve Yayıncılık A. . 9. Cilt, İstanbul
- Cemalo lu, N. (2011). *Bilimsel Ara tırma Yöntemleri*, Anı Yayıncılık,2. Baskı, Ankara
- Cezar, M. (1993). *Osman Hamdi Bey, foto raflarla resim sergisi*, Erol Kerim Aksoy Kültür, E İtim, Spor ve Sa lık Vakfı, İstanbul
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı'ya açılı ve Osman Hamdi*, Erol Kerim Aksoy Kültür, E İtim, Spor ve Sa lık Vakfı Yayını, Cilt:1, 2. Basım, İstanbul
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı'ya açılı ve Osman Hamdi*, Erol Kerim Aksoy Kültür, E İtim, Spor ve Sa lık Vakfı Yayını, Cilt:2, 2. Basım, İstanbul
- Cezar, M. (1999). Çok yönlü bir de er: Osman Hamdi, *Sanat Dünyamız*, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi Sayı:73, Yapı Kredi kültür Sanat Yayıncılık A. . 1 Baskı İstanbul, s. 227-231.
- Çeken, B. (2004). Resim sanatında halkbilimsel ö elerden yararlanma *Milli Folklor*, Cilt:8 Yıl: 16, Sayı: 64, s. 94-97.
- Çoruhlu, Y. (1993). *Türk sanatının ABC'si*, Simavi Yayınları, İstanbul
- Y. Dal, E. (1983). D grubu ve Türk resmindeki yeri, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Eylül 1983 Yıl:2 Sayı:15, s.3-9.
- Y. Dal, E. (1984). Türk resminde grupların yeri, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Kasım 1984 Yıl:3 Sayı:26, s. 3.
- Dal, E. (1997). Eyübo lu Bedri Rahmi, Eczacıba ı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1, Yem Yayın, İstanbul
- Dal, E. (1997). yem Nuri, Eczacıba ı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2, Yem Yayın, İstanbul
- Demirsar, V. B. (1989). *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle li kiler*, Kültür Bakanlığı ı Yayınları, 1. Baskı, Ankara
- Denizci, A. Mirza, H. (2012). *Müze E İtimi 12*. Milli E İtim Bakanlığı ı Yayınları. 1. Baskı. Ankara
- Dilmaç, O. (2010). 1914-1940 yılları arasında Avrupa'da e İtim alan sanatçılarımızın ö lkemizdeki sanat e İtimine katkıları, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 13, Sayı: 23, Haziran 2010, s. 63-78.

- Dilmaç, O. (2012). Avrupa'da eğitim almış sanatçılarımızın çağdaş Türk sanatının gelişimindeki rolü, *Önüm Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 2, Sayı 4, s.85-101.
- Diyarbakırlı, N. (1964). Akademi, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Tarafından Yayınlanmaktadır, Sayı: 2, İstanbul, s.32.
- Edgü, F. (1978). *Bedri Rahmi babatomiler*, Kaya Basımevi, İstanbul
- Edgü, F. (1981). *Eren Eyübo lu*, Ada Yayınları, İstanbul
- Edgü, F. (1985). *Mustafa Pilevneli*, Ada Yayınları, 1. Basım, İstanbul
- Edgü, F. (1986). *Osman Hamdi bilinmeyen resimleri*, Ada Yayınları, İstanbul
- Edgü, F. (1994). *Eren Eyübo lu*, Ada Yayınları, İstanbul
- Edgü, F. (1997). *Mustafa Pilevneli*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul
- Edgü, F. (1998). Ergin Han, *yetmiş beşinci yıla armağan Türk plastik sanatlar*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul
- Edgü, F. (2011). *Görsel yolculuklar toplu sanat yazıları*, Sel Yayıncılık, Birinci Baskı, İstanbul
- Ekrem, I. (2004). Muhammed Siyah Kaleme atfedilen minyatürler, *Ben Mehmet Siyah Kalem*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey sözlüğü*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
- Elibal, G. (1983). Tanıdığımız Ergin Han, *İstanbul: Sanat Çevresi*, Sayı: 58, İstanbul, s.12.
- Elmas, H. (1998). Çağdaş Türk resminde minyatür etkileri, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi Anabilim Dalı, Konya
- Elvan, N. (2001). Türk plastik sanatlarında otodidaktik ve naif sanat, çocuk yaratıcılığı (1950-1960), Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Emel, E. (2004). Saçaklardaki tasvirler, *Ben Mehmet Siyah Kalem*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Epikman, R. (1967). *Osman Hamdi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

- Erbil, D. (1965). İlk Türk ya lı boya ressamları, *Akademi*, stanbul Güzel Sanatlar Akademisi Tarafından Yayınlanmaktadır, Sayı: 3-4, stanbul, s 20-26.
- Erbil, D., Büyüki leyen, Z., Sa dıç, O. (1984). *A. Abidin Eldero lu*, Türkiye Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, Ankara
- Ergüver, M. (2002). *"d" Grubu (1933-1951)*, Yapı Kredi Yayınları, stanbul
- Erol, T. (1982). Bedri Rahmi Eyübo lu, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Eylül 1982, Yıl:1 Sayı:5, s.18-19.
- Erol, T. (1984). *Günümüz Türk resminin olu um sürecinde Bedri Rahmi Eyübo lu, Yeti me Ko ulları, Sanatçı Ki ili i*, Cem Yayınevi, stanbul
- Ersoy, A. (1991). Özgün baskı resim ve Mustafa Aslıer, *stanbul: Sanat Çevresi*, Sayı: 147, Ocak 1991, stanbul, s.14-15.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk resim sanatı*, Bilim Sanat Galerisi, 1. Baskı, stanbul
- Erzen, J. N. (1982). Ergin nan - "Dönü ümler", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Ekim 1982, Yıl:1 Sayı:6, s. 11-15.
- Erzen, J. N.(1982). Sabri Berkel ile söyle i ve dü ündürdükleri, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Ocak 1982 Yıl:1 Sayı:1, s.6-11.
- Erzen, J. N. (1984). Türk resminde figür, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Kasım 1984 Yıl: 3 Sayı:26 s.15-23
- Erzen, J. N. (1997). Sabri Berkel, *Eczacıba ı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, 1. Cilt, stanbul
- Erzen, J. N. (1999). Osmanlı sanatı ve mimarisinde estetik ve duyarlık, *Sanat Dünyamız*, Sayı:73, Yapı Kredi Kültür, Sanat Yayıncılık, stanbul, s.55-69.
- Erzen, J. (2005). *Bir dünya ressamı Abidin Eldero lu*, Galeri Nev Ajans Türk, Ankara
- Esin, U. (1993). *Osman Hamdi Bey ve dönemi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, stanbul
- Eyübo lu, B. R. (1965). Ne tuhaf, *Akademi Mimarlık ve Sanat*, Sayı 3-4, Haziran 1965, stanbul s. 27-31.
- Eyübo lu, B. R. (1989). *Bütün eserleri 6 Yukule-le'ye mektuplar*, Bilgi Yayınları, 1. Basım, Ankara
- Eyübo lu, B. R. (1995). *Bütün eserleri 6 resim yaparken*, Bilgi Yayınevi, 1. Basım, Ankara

- Eyübo lu, B. R. (1997). *Bütün eserleri 10 körolası*, Bilgi Yayınevi, 1. Basım, Ankara
- Gençaydın, Z. (1989). Eldero lu'nun dü ündürdükleri, *stanbul: Sanat Çevresi*, Sayı: 124, stanbul, s. 24-25.
- Germaner, S. (1993). *Osman Hamdi Bey ve dönemi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, stanbul
- Giray, K. (2001). *Nuri yem*, Türkiye Bankası Kültür Yayınları, 2. Basım, stanbul
- Giray, K. (2004). *Cumhuriyetin ilk ressamı*, Türkiye Bankası Kültür Yayınları, stanbul
- Girgin, F. (2009). Cumhuriyet sonrası Türk resim sanatı'nda yöresel motifler, Yüksek Lisans Tezi, Trakya üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne
- Goetz, H. (1989). Abidin Eldero lu için yazılanlar, *stanbul: Sanat Çevresi*, Sayı 124, s.48.
- Gökkaya, E. K. (2006). Türk resminde cumhuriyetin ilk yıllarında geli en geometrik biçim anlayı ı ve figüratif Türk resmine etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale
- Gökkaya, E. K. (2012). Osmanlı döneminde stanbul'da günlük ya am ve Türk resim sanatında ça da dönem öncesine yansımaları, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 2 A ustos 2012, s. 53-72.
- Gören, A. K. (1990). Hüseyin Avni Lifij Türk resim sanatı içindeki yeri ve önemi, Yüksek Lisans Tezi, stanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, stanbul
- Gören, A. K. (1990). Hüseyin Avni Lifij; Türk resim sanatı içindeki yeri ve önemi, stanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü S.T. Ana Bil. VI. Eyüpsultan Sempozyumu
- Gören, A. K. (2001). *Avni Lifij*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, stanbul
- Gören, A. K. (2003). Eyüpsultan sempozyumu VI. Eyüp Belediyesi, stanbul
- Gören, A. K. (2011). 100 Koleksiyondan 100 Nuri yem, zmir Sanat Galerisi, zmir
- Gümü ay, S. (2008). nsanın ya am alanlarıyla kurudu u ili kinin resmin olanaklarıyla incelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana

- Günbilen, S. L. (2009). Cihat Burak resminde modern epik anlatı, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Gürçalar, A. (2004). Gelenek-evrensellik-imgelem-gerçeklik: Cihat Burak, *Antik Dekor Dergisi*, Sayı: 82, s. 86-94.
- Güvemli, Z. (1976). Bedri Rahmi'nin resimleri, *Kültür ve Sanat*, Haziran 1976, s. 96-101.
- Hanay, A. (2009). 1930 sonrası Türk resminde köylü teması, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trakya
- nan, E. (2014). <http://ergininan.net/pPages/pArtist.aspx?palD=13&section=555&lang=TR&bhccp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0>
- repo lu, G. (1999). "Lale Devri"nin 'Çelebi' nakka ı: Levni, , *Sanat Dünyamız, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi* Sayı:73, Yapı Kredi kültür Sanat Yayıncılık A. . 1.Baskı, İstanbul
- p iro lu, M. . (1985). *Bozkır rüzgarları Siyah Kalem*, Ada yayınları, İstanbul
- p iro lu, M. . (2009). *slamda resim yasa ı ve sonuçları*, Yapı Kredi Yayınları 2. Baskı, İstanbul
- p iro lu, N. (2000). *Alımlama Boyutları ve Çe itlemeleri1 Resim*, Papirüs Yayınevi, 1 Basım, İstanbul
- p iro lu, N. ve p iro lu, M. (1983). *Olu um süreci içinde sanatın tarihi*, Cem, Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul
- Kahraman, H. B. (1989). Abidin Eldero lu resminin temel sorunsalları üstüne bir yorum denemesi, *İstanbul Sanat Çevresi*, Sayı:124 ubat 1989, s. 16-21
- Karaesmer, E. (1989). Hocam Abidin Bey, *İstanbul Sanat Çevresi*, Sayı 124, ubat 1989, s. 14-15.
- Karakaya. . (2011). *Bilimsel ara tırma yöntemleri*, Anı Yayıncılık, 2. Baskı, Ankara
- Karasar, N. (2011). *Bilimsel ara tırma yöntemleri*, Nobel Akademik Yayıncılık, E itim Danı manlık, 22. Basım, Ankara
- Karo lu, A. (1995). Batılı anlamda Türk resminde yerellik, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Keçelio lu, T. (2010). Bedri Rahmi Eyübo lu'nun "Benek" söylemi ve etkileri üzerine, *Atatürk Üniversitesi E-Dergileri*, s.100-105.

- Köksal, A. (1997). *Mustafa Pilevneli*, Bilim Sanat Galerisi, stanbul
- Kuban, D. (2004). *Ça lar boyunca Türkiye sanatının ana hatları*, Yapı Kredi Yayınları 1.Baskı, stanbul.
- Kuruyazıcı, H. Ve Alsaç, Ü. (1981). Resim ve minyatür sanatı, *Sanat Tarihi Ansiklopedisi* 4, Görsel Yayınlar, stanbul
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı minyatür sanat*, Kabalıcı Yayınevi, Birinci Basım stanbul
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı minyatür sanatı*, Kabala Yayınevi, 1.Basım, stanbul
- Nurol Sanat Galerisi. (2002). *Bedri Rahmi Eyübo lu*, Ankara
- Ortaylı, . (1999). Aslında en kötü oryantalistler bizleriz, *Sanat Dünyamız*, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi Sayı: 73, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, stanbul, s. 7-11.
- Öncül, R. (2000). *E itim ve e itim bilimleri sözlü ü*, Milli E itim Bakanlığı Yayınları, stanbul
- Özay, H. (2010). 1940-2000 yılları arasındaki toplumsal olayların Türk resmine yansımaları, Yüksek Lisans Tezi Eser Metni, Mimat Sinan Üniversitesi Bilimler Enstitüsü
- Özbek, N. (1994). Bedri Rahmi Eyübo lu'nun sanat anlayışına ulusallık ve yerellik açısından bir yaklaşım, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uygulamalı Resim Anabilim Dalı, Ankara
- Özdo ru, N. (1974). Bedri Rahmi ve Eren Eyübo lu'nun aynı yazmalarda eme i var, *Milliyet Sanat Dergisi*, 11 Ocak 1974, Sayı: 62, s.8-9.
- Özen, M. E. (2010). Cumhuriyet dönemi Türk resmi'nde kırsal yaşamı konu alan yapıtların irdelenmesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Çanakkale
- Özsezgin, K. (1989). *Ba langıcından bugüne ça da Türk resim sanatı tarihi*, Tıglat Basımevi, Cilt 4, stanbul
- Özsezgin, K. (1976). Cihat Burak, *Milliyet Sanat*, Sayı: 207, Kasım 1976, stanbul, s. 27.
- Özsezgin, K. (1989). Eldero lu'nun resminde üç dönem, *stanbul: Sanat Çevresi*, Sayı 124, ubat 1989, s. 12-13.
- Özsezgin, K. (1997). *Mustafa Pilevneli*, Bilim Sanat Galerisi, stanbul

- Özsezgin, K. (1998). Mustafa Pilevneli, *yetmi be inci yıla arma an Türk plastik sanatlar*, Bilim Sanat Galerisi, istanbul
- Özsezgin, K. (2000). *Cumhuriyetin 75. yılında Türk resmi*, Türkiye Bankası Kültür Yayınları, 1. Basım, Ankara
- Özsezgin, K. (2003). *Bedri Rahmi Eyübo lu Eren Eyübo lu dirim*, No: 5, 1. Baskı, stanbul
- Öztürk, , O. (2006). Geleneksel Türk kültür ve sanatının ça da Türk resim sanatına etkileri, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, stanbul
- Öztürk, N. (2013). Türk resminde masallı anlatımı benimseyen sanatçılar; Cihat Burak, Nuri Abaç, Burhan Uygur, *E itim ve Ö retim Ara tırmaları Dergisi*, Kasım 2013, Cilt: 2, Sayı:4, Makale No:3
- Papila, A. (2012). Cumhuriyet döneminin Türk kimli inin, cumhuriyet ideolojisinin olu tu u (1923-1950) yılları arasında üretilen resimler üzerinden analizi, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 16, Sayı 1, s.151-168.
- Payza, N. ve Sa dıç, O. (1989). Abidin Eldero lu üzerine yazılar, stanbul: Sanat Çevresi, Sayı 124, ubat 1989, s. 43-47.
- Pischel G, (1981). *Sanat tarihi ansiklopedisi*, Cilt 4, Görsel Yayınlar, Çeviren: Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç
- Pilevneli, M. (1982). Mustafa Pilevneli ile görü me, *Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi*, Aralık 1982 Yıl:1 Sayı:8, s.12-16.
- Pilevneli, M. (1983). Ellerine sa lık Ergin nan, *stanbul: Sanat Çevresi*, Sayı:58, A ustos 1983, stanbul s. 8-9.
- Renda, G. ve Erol, T. (1980). *Ba langıcından bu güne ça da Türk resim sanatı tarihi*, Tıglat Yayınevi, Cilt 1, stanbul
- Renda, G. ve Erol, T. (1997). *Ba langıcından bu güne ça da Türk resim sanatı tarihi*, Tıglat Yayınları, Cilt 1, stanbul
- Renda, G. (2001). *Osmanlı minyatür sanatı*, Promete Kültür Dizisi, stanbul.
- Rona, Z. (1997). Pilevneli Mustafa, *Eczacıba ı Sanat Ansiklopedisi*, 3. Cilt, stanbul
- Rona, Z. (1997). nan Ergin, *Eczacıba ı Sanat Ansiklopedisi*, 2. Cilt, stanbul
- Rona, Z. (1997). Eldero lu Abidin, *Eczacıba ı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt, stanbul

- Sadak, Y. (1992). Sabri Berkel üzerine okuma notları, *Türkiye de Sanat*, Sayı 5, Eylül-Ekim 1992, s. 18-24.
- Salam, M. (2004). *Sanat koleksiyonu 1*, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası 1. Baskı, Ankara
- erifolu, Ö. F. (2009). Mekteb-i sultani'den galatasaray lisesi'ne ressamlar 1868-1968, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul
- ehsuvarolu, N. ve Güre sever, G. (1976). Bilim ve sanat tarihi bakımından sabuncuolu cerraahiyesi. *Kültür ve Sanat Dergisi*, Kültür Bakanlığı 1, Sayı:4, Haziran 1976, İstanbul, s.44.
- Taner, H. (1997). *Mustafa Pilevneli*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul
- Taner, H. (2012). <http://mustafapilevneli.com/hakkinda.html> (31.08.2012)
- Tanıncı, Z. (1996). *Türk minyatür sanatı*, Türkiye Bankası Kültür Yayınları, Ankara
- Tanpınar, A. H. (1982). Bedri Rahmi Eyübo lu üzerine, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Eylül 1982 Yıl:1 Sayı:5, s.19-21.
- Tansu , S. (1961). *enlikname düzeni*, De Yayınevi, 1. Basım, İstanbul
- Tansu , S. (1983). *Kar ıtı aramak*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul
- Tansu , S. (1991). *Ça da Türk sanatı*, Remzi Kitabevi, 2.Baskı, İstanbul
- Tansu , S. (1993). *Türk resminde yeni dönem*, Remzi Kitabevi, 3. Baskı, İstanbul
- Tansu , S. (1997). *Ça da Türk sanatına temel yakla ımlar*, Bilgi Yayınevi, 1. Basım, Ankara
- Tansu , S. (2006). *Resim sanatının tarihi*, Remzi Kitabevi, Altıncı Basım, İstanbul
- Tunalı, . (1997). *Mustafa Pilevneli*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul
- Turan, . (2000). *Türk kültür tarihi*, Bilgi Yayınevi, Üçüncü Basım, Ankara
- Turani, A. (2006). *Sanat terimleri sözlü ü*, Remzi Kitabevi, 11. Basım, İstanbul
- Turani, A. (1980). *Sanat tarihi ansiklopedisi*, Bate Yayınları, Cilt 2, İstanbul
- Turani, A. (1982). Soyut ve soyutlama dı avurumcu resmimiz üzerine, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Haziran 1982 Yıl:1 Sayı:4, s.31-32.



- Türe, A. (2002). 1940'dan sonra Türk resminde toplumsal gerçekçilik, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Türemen, . (1983). Ergin ve böcekleri, *istanbul: Sanat Çevresi*, Sayı 58, Aralık 1983, s.10-11.
- Türk Dil Kurumu. (1992). *Türkçe sözlük*, Milliyet Tesislerinde Hazırlanıp Basılmıştır, istanbul
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe sözlük*(Geni letimli Baskı), 11. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- Türk sanatı tarihi ara tırma ve incelemeleri*, (1963) istanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları: 2, Baskı 1, istanbul
- Uluda , R. (2008). Türk resim sanatında hiyeroglif etkiler, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Eser Metni, istanbul
- Ulusoy, M. D. (2005). *Sanatın sosyal sınırları*, Ütopya Yayınları, 1. Baskı, Ankara
- Üren, E. (1974). Turgut Zaim, *Kültür ve sanat*, Sayı 4, Aralık 1974, s.58-60.
- Yıldırım, A. ve im ek H. (1999). *Sosyal bilimlerde nitel ara tırma yöntemleri*. Seçkin Yayınevi, Ankara
- Y. Yaman, Z. (2004). *D grubu 1933-1951*, Yapı Kredi Yayınları, istanbul
- <http://www.ahmetatan.com/?p=4&pp=11> (27.08.2012)
- <http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/osmanhamdi.htm> (13.01.2013)
- <http://sanattarihi.net/forum/index.php?topic=438.10> (11.10.2013)
- <http://www.turkcebilgi.com/sozluk/kunt> (02.05.2014)
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Ta%C5%9Fizm> (02.05.2014)



Resim 1. Mehmet Siyah Kalem, Dala an Demonlar, 23.7x19.3 cm.



Resim 2. Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet'in Portresi, Tüyb.



Resim 3. Nakka Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmed'in Portresi, 39x29 cm.



Resim 4. Ayyuki, Varka ve Gülsâh,



Resim 5. Matrakçı Nasuh, İstanbul ehri, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn



Resim 6. Matrakçı Nasuh Nis Limanı Süleymanname



Resim 7, Levni, III. Ahmed ve ehzadesi, Silsilename



Resim 8, Levni, Ulema (Alimler) ve ö renciler, Surname-i Vehbi



Resim 9, Abdullah Buhari, Genç Kadın, ayrıntı



Resim 10, Osman Hamdi, Sultanahmed Camii Giri inde Kadınlar, 65x53 cm Tüyb



Resim 11, Osman Hamdi, Rüstem Pa a Camii Önünde, 220x120 cm Tüyb



Resim 12, Hüseyin Avni Lifij, smail'in Kurban Edili i,23x18, Ka ıt üyb.



Resim 13, Hüseyin Avni Lifij, Nef'i Devrinden Bir Sahne, 12.2x25.6 cm, Tüyb.

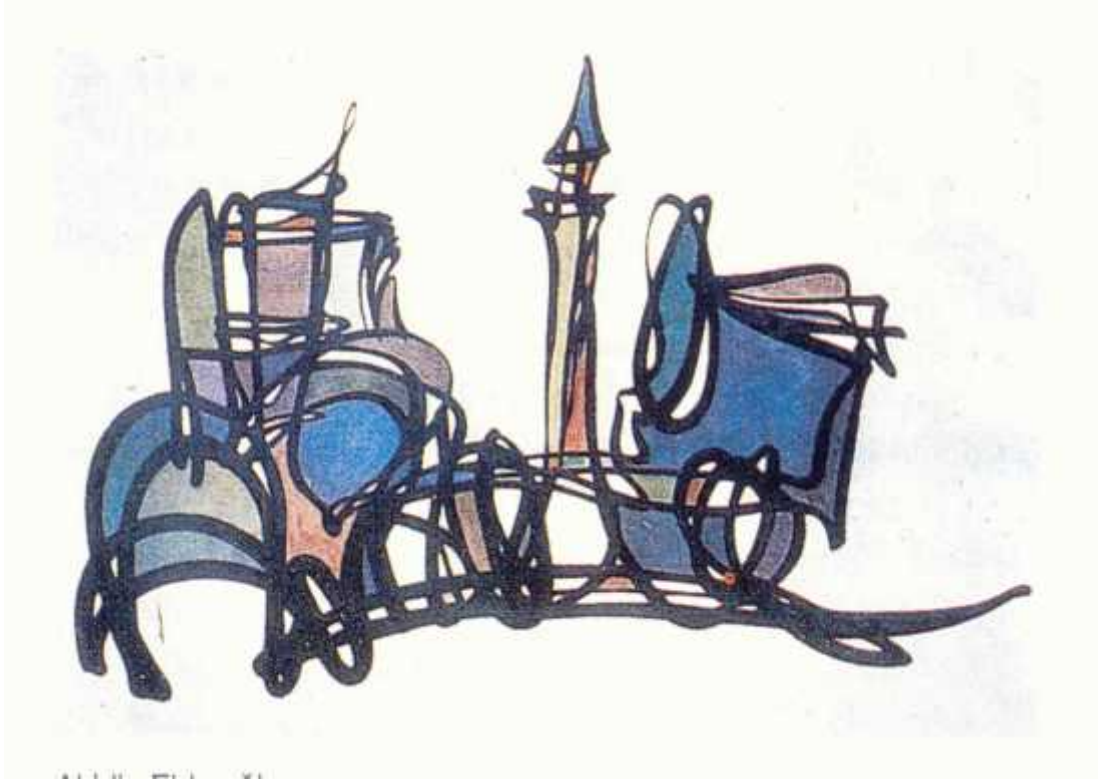




Resim 14, Hüseyin Avni Lifij, Testili Kadın, 21x25 cm, Müyb.



Resim 15, Hüseyin Avni Lifij, Kalkınma/ Belediye Faaliyeti, 172x505 cm, Tüyb.



Resim 16, Abidin Eldero lu, Minare, 93.5x130 cm, Tüyb.



Resim 17, Abidin Eldero lu, Su Altında Hayat, 92x73 cm, Tüyb



Resim 18. Abidin Eldero lu, Fezadan Görünü ,75x116 cm, Tüyb



Resim 19, Abidin Eldero lu, Kaligrafik soyutlama, 26x39 cm, Ka ıt üzerine karı ık teknik



Resim 20, Turgut Zaim, Halı Dokuyanlar, 38x50 cm, Guvaj



Resim 21, Turgut Zaim, Hamur Açan Kadın, 92x86 cm, Tüyb



Resim 22, Turgut Zaim, Orta Oyunu, 100x84.5 cm, Tüyb.



Resim 23, Turgut Zaim, Yaylada Yörükler, 135x175 cm, Tüyb.



Resim 24, Sabri Berkel, Egede Tütün, 200x300 cm, Tüyb



Resim 25, Sabri Berkel, Zeybek, 70x100 cm, Tüyb.



Resim 26, Sabri Berkel, Balıkçılar, 163x129 cm, Tüyb.



Resim 27, Sabri Berkel, Simitçi, 163x92 cm, Tüyb.



Resim 28, Bedri Rahmi Eyübo lu, Köylü kadın (Tran, Yataklı Vagon), 183x146cm, Tüyb.



Resim 29, Bedri Rahmi Eyübo lu, Baltaba Kemeñçe, 70x50 cm, Guvaj





Resim 30, Bedri Rahmi Eyübo lu, Desen Defterimin Gömle i, 50x70 cm, Solu Boya, Mürekkep



Resim 31, Bedri Rahmi Eyübo lu, Kırmızı Han Kahvesi, 122x122 cm, Düyb.



Resim 32, Eren Eyübo lu, Ozan, 49.5x51.5 cm, Tüyb



Resim 33, Eren Eyübo lu, Bursalı Gelin, 50x38.5 cm, Tüyb



Resim 34, Eren Eyübo lu, erbetçi, 25x16 cm, Füzen ve Guvaj



Resim 35, Eren Eyübo lu, Türkmen Kızı, 20x88 cm, Tüyb.



Resim 36, Cihat Burak, Pehlivanlar Serisinden, 73x60 cm, Tüyb.



Resim 37, Cihat Burak, Topkapı Sarayı III.Ahmed Yemi Odası - I.Mahmut Çe mesi, 48x49 cm, Gükt



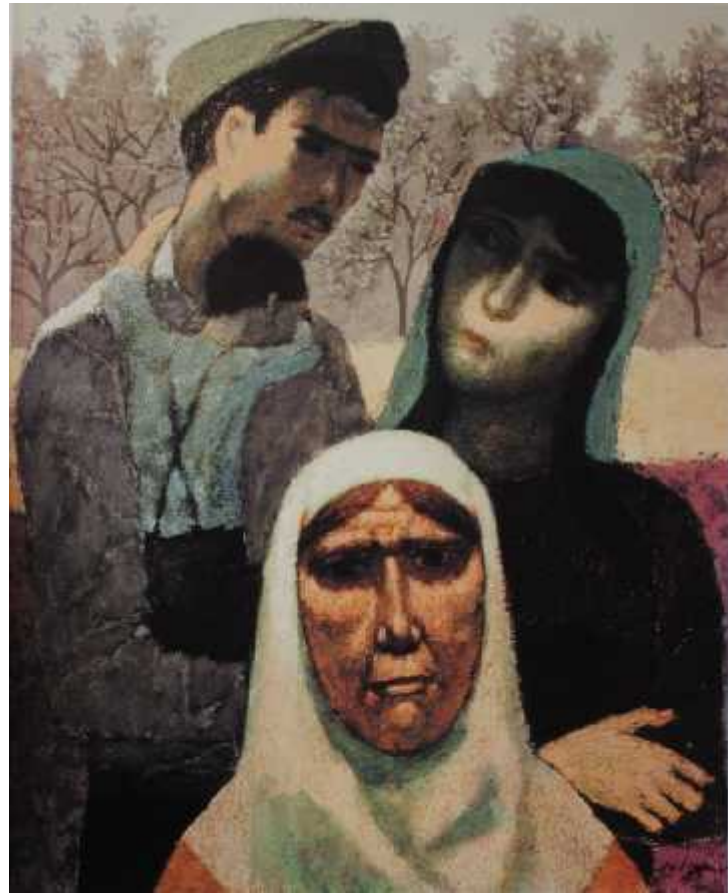
Resim 38, Cihat Burak, Telli Baba'da Gelin ve Damat, Tüyb.



Resim 39, Cihat Burak, Askerlik Hatırası, 95x62.5 cm, Tüyb.



Resim 40, Nuri yem, Urfa Harran, Tüyb.



Resim 41, Nuri yem, Köylü Ailesi, Tüyb.



Resim 42, Nuri yem, Babaya yi Geceler, 60x50 cm, Tüyb.



Resim 43, Nuri yem, Tarlada Dinlenme, Tüyb.



Resim 44, Mustafa Aslier, Pehlivanlar, 22x32 cm, Linol, Oyma Baskı

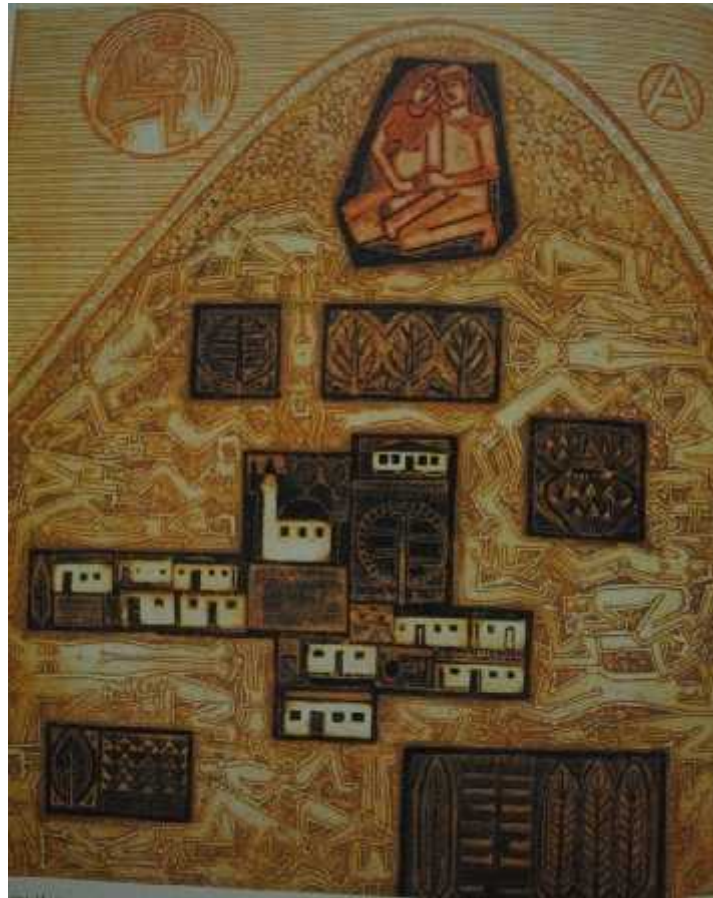


Resim 45, Mustafa Aslier, Ana, 38x26 cm, Tahta Oyma.

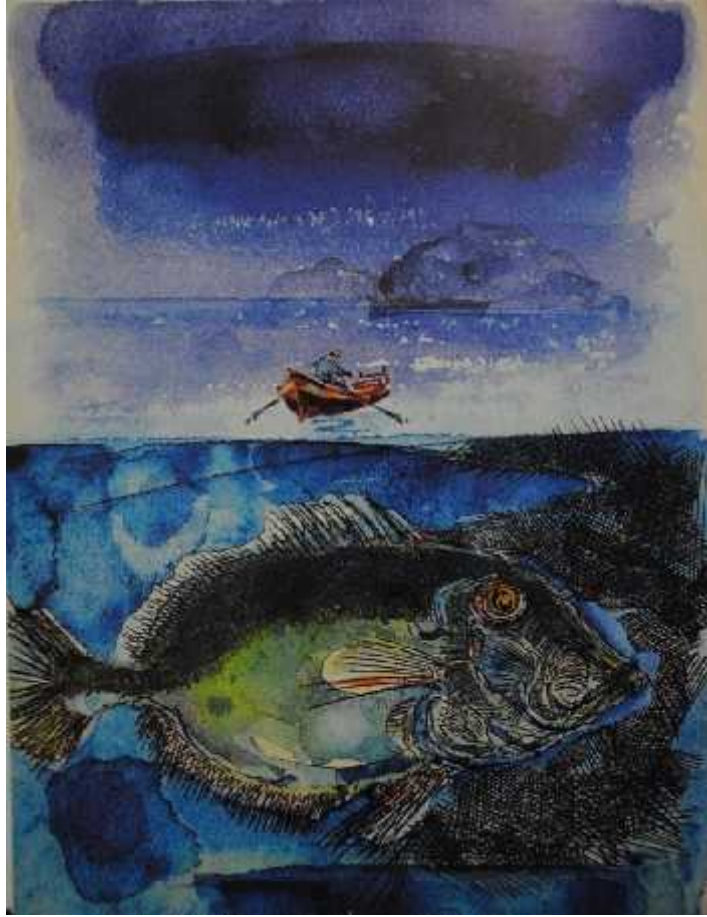




Resim 46, Mustafa Aslier, Yeraltı, 40x30 cm, Metal Gravür



Resim 47, Mustafa Aslier, Bu Tepe, 40x49 cm, Metal Gravür



Resim 48, Mustafa Plevneli, Balıkçının Dü ü, 32x24 cm, Gravür-Sulu boya



Resim 49, Mustafa Plevneli, Antikacı Mustafa, 32x48.5 cm, Metal gravür



Resim 50, Mustafa Pilevneli, Kibele Ana Tanrıça, 30x24 cm, Karakalem



Resim 51, Mustafa Pilevneli, Peri, 33x25 cm, Cam Arkası



Resim 52, Ergin nan, El Görür, 30x27 cm, Gravür



Resim 53, Ergin nan, Adem, 103x78 cm, Ka ıt Üzerine Kolaj, Renkli Desen



Resim 54, Ergin nan, Havva, 110x77 cm, Ka ıt Üzerine Kolaj, Desen



Resim 55, Ergin nan, Amos Mektupları, 305x245 cm, 17 Parça Açılan Defter Kolaj, Desen,  
Ya lı Boya

<b>Ki isel Bilgiler</b>	
Adı	Elif
Soyadı	KOCAMAN AKGÜL
Do um yeri ve tarihi	Vakfıkebir / 24.07.1978
Uyru u	T.C.
İeti im adresi ve telefonu	Hakkı Dereköylü GÜZEL sanatlar Lisesi Gerzele Mah. Hakkı Dereköylü Caddesi No:40 posta kodu:2055 DEN ZL
<b>E itim</b>	
İkö retim	Osmantan İkö retim Okulu
Ortaö retim	Vakfıkebir Sa lık Meslek Lisesi
Yüksekö retim(lisans)	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar E itimi Bölümü Resim- E itimi
Yüksekö retim(yüksek lisans)	Pamukkale Üniverstesesi E itim Fakültesi Resim- E itimi Bölümü
<b>Yabancı dil</b>	
İngilizce	45
<b>Mesleki Denetim</b>	
2005-	Hakkı Dereköylü Güzel Sanatlar Lisesi DEN ZL
2001-2004	Bayburt Bilim ve Sanat Merkezi BAYBURT