



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 6 Sayı: 25 Volume: 6 Issue: 25

-Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU Armağanı-

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

## ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE GELENEKSEL ETKİLEŞİM

### IN THE CONTEMPORARY TURKISH PAINTING TRADITIONAL INTERACTION

Erol KILIÇ\*

#### Öz

Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren, sanatın diğer alanlarında olduğu gibi, Türk Resmî'nde de Türk ressamlarınca kimlik oluşturma çabalarına tanık olmaktadır. Buna verebileceğimiz ilk örnekler ise Turgut Zaim ve Nurullah Berk'tir. 1950'lerin başında sanatta kimlik oluşturma konusunda sanat alanında yoğun tartışmalar yapılmış ve bu bağlamda sanatçılar ilk ürünlerini geleneksel etkileşimle denemişlerdir. Turgut Zaim ve Nurullah Berk'in minyatür etkileşimli denemeleri devam ederken, soyut dışavurumcu sanatın tüm dünya sanatçıları etkileme sürecine paralel olarak, Türkiye'de de kaligrafi, süsleme ve halı-kilim desenlerinin yüzeysel ve dekoratif resim yaratmada etkilerini görmekteyiz. Başlangıçta, biçimsel olarak ortaya çıkan geleneksel etkileşim daha sonraki süreçte içselleşerek devam etmiş ve 1970 sonrası genç sanatçıların yaratımlarında da etkili olmuştur. Geleneksel etkileşim günümüz genç Türk sanatçılarının bireysel yaratımlarında da yoğunlaşarak devam eden bir süreç yaşanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Resmi, Kaligrafi, Bireysel Üslup, Geleneksel Etkileşim, Halk Resmi.

#### Abstract

Since the establishment of the Republic, we are witnesses to the efforts to form identity by Turkish painters in Turkish painting as in other areas of the arts. Turgut Zaim and Nurullah Berk are the first examples we can give. The early 1950s, intense discussions were made on the identity in the fields of art and in this context, artists have tried their first products in traditional interaction. While Turgut Zaim and Nurullah Berk's miniature interactive experiments were going on, in parallel with the influencing progress of the artists of abstract expressionist art, Calligraphy in Turkey, ornaments and decorative surface and creating an image of the carpet-rug patterns are seen in the effects. Initially, traditional interaction which was appeared as a formal has continued to be internalized in the following process and affected on creations of young artists generation after 1970 period. Traditional interaction is still going on in the individual creations of young Turkish artists at the present.

**Keywords:** Turkish Painting, Calligraphy, Individual Style, Traditional Interaction, Folk Painting.

\* Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ekilic@akdeniz.edu.tr

## Giriş

Cumhuriyet tarihimizde bir Türk kimliği yaratma çabası zaman zaman politikacılarımız tarafından gündeme getirilmiş, siyasetin malzemesi yapılmış, hatta zaman zaman devlet politikası oluşturma çabası olmuşsa da, Türk Resmi'nde, bir Türk Resmi kimliği oluşturma çabası hiç bir zaman devlet politikası olarak gündeme gelmemiştir.

Ancak, 'Türk Resmi oluşturma düşüncesi' Cumhuriyet tarihimizin çeşitli dönemlerinde ülkemizdeki politik ve sosyal gelişmelere de paralel olarak aydınlar, yazarlar ve sanatçılar tarafından gündeme getirilmiş ve tartışmalara sahne olmuştur. Böyle bir sorunun varlığı hala ortada ve tartışılmakta ve gelişen ve ortaya konan durumlara göre de tartışılmaya devam edecek gibi görünmektedir. Aslında tartışmaların odağına baktığımızda ise sorunun kaynağı gerçekten bir Türk Resmi yaratma endişesinden çok, geleneğe bağlı kalınması gerekenlerle geleneğin karışında duranlar arasında sürüp gittiğine tanık olmaktadır. Burada gelenekle kastettiğimiz şey; Batı resmi öncesi geleneksel olarak kabul ettiğimiz hat, minyatür ve süsleme sanatlarımızla sınırlı tuttuğumuz sanatlardır.

Cumhuriyet tarihimizde kuruluşundan günümüze kadar ülkemizdeki resim sanatının gelişimine baktığımızda; Cumhuriyetin ilk yıllarında, 1940'lara kadar Türk Resmi'nde özgün bir sanatçı kimliği oluşturma çabası yerine, kurulan yeni Cumhuriyet'in devrim ve ilkelerine göre politika belirlenmiştir. "Cumhuriyet'in kuruluş felsefesine dayalı olarak, ulus bilincini artırıcı faydaya dönük eserler üretilmesi desteklenmiş ve teşvik edilmiş, sanat yoluyla duygu ve düşünce birliği oluşturularak yeni bir millet yaratmak ve milleti sosyal bilinç, ekonomi ve benlik konularında eğitmek amaçlanmıştır. Bunun için de, bizzat Atatürk'ü, inkılâpları, Türkiye'nin gelecekteki başarılarını, bireyin değil, yalnız vatanın önemli olduğunu anlatan oyunlar yazdırılmıştır"<sup>1</sup>. Aynı şekilde resamlara da Cumhuriyet devrimlerini konu alan ve devrimleri öven resimler sipariş verilmiştir.

Atatürk'ün sanatçıları yönlendirme ve istendik tarzda eserlerin üretilmesini desteklemelerini o günün ülke koşulları açısından normal karşılamak gerekir. Çünkü ülkemiz yeni bir sisteme geçmiş ve yeni bir nesil yaratılmak istenmiştir. Ulus egemenliğinin gerçekleştiği bu koşullarda, sanat eğitimi sonucunda ortaya çıkacak faaliyetlerin ülkenin her yerine ulaşması da program hareketinden birisi olmuştur<sup>2</sup>. Çallı grubu da dâhil, Müstakiller ve 'd' Grubu üyeleri 1940'lara kadar bu hedefler doğrultusunda eserler üretmişlerdir.

Devletin o dönemde resamlara verdiği desteğin bazı örneklerini görüyoruz. Bunlardan; 19 Mart 1927'de kurulan 'Türk Sanayi-i Nefise Birliği', devletin desteğinde kurulan bir birliktir. 1931 yılında kurulan yeni Türk devletinin ülkülerini, fikirlerini yerleştirmekte büyük payı olan ve Atatürk'ün açılışlarını 'Kültürel ve Sosyal Bir Devrim'<sup>3</sup> olarak nitelediği Halkevleri devletin desteğiyle kurulmuş ve İsmet İnönü bu kurumların amacını 'İlim ve Fenni, Güzel Sanatları Yaymak' biçiminde ortaya koymuştur.

Çallı Kuşağı diye bilinen Türk empresyonistlerinde henüz bir Türk Resmi kimliği oluşturmak gibi bir çabaya rastlamıyoruz. Çallı Kuşağı resim tarihimizde Batı tarzı pentür resim tekniğini olgunlaştırmıştır. Müstakiller diye bilinen grup ise, Türkiye'nin modernleşme projesine bağlı olarak, daha çağdaş bir sanat anlayışını Türkiye'ye getirmek için çaba sarf etmişler ve yeni batılı biçimleri resimde denemişlerdir. Henüz gelenekle bir bağlantıları olmamasına rağmen, bu grubun çağdaşlarından yalnızca Turgut Zaim'in resimlerinde çağdaşlarından farklı bir anlayış görmekteyiz. Turgut Zaim teknik yönden Batı resmine bağlı kalmakla birlikte, geleneksel Türk biçim ve renk duyarlığını yaşatma isteğini yansıtıyor. Zaim, minyatür düzenlemelerinde yöresel nakışlara kadar birçok yerli unsuru yıllar boyu kararlı tutumu ile kendine özgü bir biçimde araştıran ve deneyen biri olarak kalmıştır.

<sup>1</sup> Canlı, *Sanat Yazıları IV*, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 1, , s.39.

<sup>2</sup> Tansuğ, 1993: s.157.

<sup>3</sup> *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri 1*, 1981: s.383.

Müstakiller ve 'd' Grubu sanatçılarının resimde ulaştıkları düzey Türkiye'nin çağdaşlaşma ve modernleşme sürecinde değerlendirilmesi gereken bir durumdur. 1950 sonrası Türk Resmî'nde 'd' Grubu'nun kimi üyelerinde sanatçı kimliği oluşturmada geleneksel etkileşimin örneklerine rastlamaktayız.

1930-1940 yılları arasındaki Türk resmindeki gelişmeler, yurt gezileri sergileri yerellik ve ulusallık bağlamında tartışmalar içinde değerlendirilebilir. Bu dönemde üretilen eserler yerel ve ulusal özellikler gösterir. Henüz gelenekle sıkı ilişkileri yoktur.

1940'lı yıllarda Yeniler Grubu, ulusallık ve yöresellik kavramlarının yoğun olarak tartışıldığı bir ortamda, bozkırı, günlük yaşamı, köylüyü, yurdumuzun ve halkımızın yaşamını içeren konuları resimlerine yansıtarak toplumcu gerçekçiliğin savunuculuğunu yaptıkları resimleri ile asıl ideolojilerini Hilmi Ziya Ülken'in kişiliğinde özdeşleştirmişlerdir. Ahmet Hamdi Tanpınar da onları yazılarıyla desteklemiştir. Ülken, 1942'de yayınlanan Resim ve Cemiyet adlı kitabında, Yeniler'i, "milli resmin can damarına parmaklarını basmış" kişiler olarak selamlıyor ve yöresel biçimleri resimlerinde kullanan bu ressamı, resimde 'aydınlık bir ufuk' açtıklarını belirtmektedir. Yeniler grubu üyeleri de tıpkı 'd' Grubu'nun kimi üyeleri gibi bireysel üsluplarını ve gelenekle olan ilişkilerini 1950 sonrası gerçekleştirebilmişlerdir.

1945 yılında, ülkemizde 'Millî Şeflik' döneminin sona erip çok partili demokratik sisteme geçişle Batı ile olan temaslar daha da yoğunlaşmış ve iletişimdeki hızlı gelişme ile Türkiye'de çağdaşlaşma olgusu daha da anlaşılır olması sonucu, sanatçılarımızın da daha özgür eser üretme düşüncelerinin altyapıları oluşmaya başlamıştır.

1950'lerdeki siyasal alanda görülen hareketlilik ve farklı görüş eğilimleri sanata da yansımıştır. Bu dönem, aynı zamanda Türk kültüründe farklı bir anlayışın da başlangıcı olmuştur. Bu dönem aynı zamanda Türk kültürü ve Türk kimliği üzerinde en yoğun tartışmaların yaşandığı dönemdir. Bu dönemin en yoğun tartışılan ulusallık-evrensellik kavramları içinde bir grup sanatçı ulusal değerlere yönelik çalışmaları benimser ve çağdaş bir sorgulama içinde eserler üretirler. Bu dönem Türk resminde kimlik arayışlarının sürdüğü dönemdir.

1937'de Akademiye hoca olarak getirilen Leopold Levy'nin yeni resim yapma öğretileri ve Bedri Rahmi'nin öğrencilerine verdiği "folklorik öğelerin resimde kullanılması gerektiği öğütleri", 'On' lar Grubu üzerinde büyük tesir yaratmış ve çağdaş resim yaratmada geleneksel etkileşimin gereği hissedilmiştir.

Bedri Rahmi, öğrencilerinin oluşturduğu On'lar Grubu'nun sergileri ve hazırladıkları Genç Ressamlar kitabı için yazdığı yazıda, resim sanatımızın en önemli kaynağı olarak geleneksel el sanatlarımızı işaret etmektedir. Bu sava göre yeni ve gerçek Türk resmî'ni, halılarımız, kilimlerimiz, hatlarımız ve minyatürlerimizin esinlerini duyuran yapıtlar oluşturacaktır Türk ressamların büyük bir çoğunluğu bu coşkulu dalgalanmaya katılır. Tuvallere hatlar, kilimler, motifler yerleşir. Genç sanatçılar da o arayışçı, atılımcı düşün güçlerini bu noktada yoğunlaştırırlar. Amaçları, esin kaynaklarını en doğru sentezde buluşturmak, özgün anlatıları yakalayarak kalıcı olmaktır.

Hat sanatından, kilim motiflerine, minyatür esinlerinden çini desenlerine ulaşan geniş bir yelpaze içinden bireysel anlayışlarına yakın yorumlara yönelmenin gerekliliği tartışılmaya ve bu seçime yönelme, kimi yazar ve sanatçılar tarafından da şiddetle savunulmuştur. Elif Naci'ye göre "kökü ananeye dayanmayan bir sanat varlığının ebedileşmesi de imkânsızdır. Selçuklulardan başlayarak halı da olsun, tahta oymacılığın da olsun arabesklere, çini ve seramiklerde olsun abstrakte sanatın en iyisini yaptık. Avrupa'da resim sanatı türlü istihaleler geçirirken biz, 20. yüzyılın son cereyanlarını asırlarca evvel idrak etmiş bir milletiz"<sup>4</sup> demek suretiyle geçmiş mirasımızda soyut sanata kaynaklık edecek biçimsel birikimlerin varlığına işaret etmiştir.

---

<sup>4</sup> Kılıç, 2001: s.170.

Çağdaş Türk resim tarihi içinde kimlik arayışları ile ilgili tartışmalar ve gelişmeler sonucunda, Turgut Zaim'le birlikte başlayan geleneksel etkileşim Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nda farkındalık yaratmış ve bu farkındalık 1950 sonrası Türk resmindeki soyut etkiler ve demokratikleşmeye yönelik atılan adımlarla birlikte süreklilik kazanmıştır.

1950 sonrası Türk resminde sanatsal bir kimlik oluşturmada gelenek etkileşimini dört kategoride toplayabiliriz.

1. Kaligrafik etkileşim,
2. Minyatür etkileşimi,
3. Süsleme ve tezyini sanatlar etkileşimi,
4. Halk resimleri (cam altı resimleri) etkileşimi olarak dört kategoride sınıflandırabiliriz.

### **1. Kaligrafik Etkileşim**

1950'lerde Türk resminde İslam kaligrafisini resimsel bir unsur ve kompozisyonun temel biçimlerinden biri olarak kullanan ilk ressam Elif Naci olmuştur. Türk hattından hareketle resim sanatımıza yeni bir esin kaynağı oluşturmak istemiştir. Elif Naci'nin kaligrafik resimleri, özgün bir anlatım dilinden çok, milli bir resim oluşturmada iyi niyet çabalarından öteye gitmez.

Non-figüratif bir anlayışla soyut eserler veren Şemsi Arel, hat sanatı motiflerini, plastik ritmik yapısıyla bilinçli bir şekilde resimlerine yerleştirerek, kompozisyonlarını daha akılcı ve dengeli bir biçimde düzenlemiştir. Şemsi Arel, kaligrafiyi Elif Naci'de olduğu gibi okunabilir anlamıyla değil, biçimsel yapısıyla deforme ederek kullanmıştır. Onun kaligrafik formları, önceden hazırlanmış geometrik bir kompozisyon düzenlemesi üzerine istiflenmiştir (Resim- 1). Şemsi Arel'in bu tarz yaklaşımları Onun özgün bir üslup oluşturabildiği anlamına gelmez. Batı ve Doğu biçimlerinden sentez oluşturma çabası içinde bir ekletizmin biçimsel görüntüleri olarak değerlendirilebilir.

Bu dönem sanatçılarından Sabri Berkel, Adnan Çoker, Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Fahrünnisa Zeid'in kimi çalışmalarında da kaligrafik etkilerin izlerine rastlanır. Daha soyut bir anlatımla, Selim Turan, Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık ve Nejat Devrim'in eserlerinde de Kaligrafi'nin yansıması görülmektedir. Burhan Doğançay'ın kurdeleler serisi adını verdiği resimleri biçim dili olarak bizi ister istemez kaligrafiye götürür. Ayrıca 'kapılar' konulu eserleri de kavramsal olarak geleneği çağrışırlar.

Kaligrafiyi çarpıcı spontane bir üslupla kullanan sanatçımız Abidin Elderoğlu, soyuta varan ilk çalışmalarına 1947'de başlamıştır. Abidin Elderoğlu'nun 1960 sonrası resimlerinde spontane kaligrafik etki belirgin bir şekilde hissedilmeye başlamıştır. Kaligrafi onun resimlerinde okunabilir anlamı ya da yazıda kullanılan biçimsel karakteri ile kullanılmamıştır. Onun resimlerindeki biçimler bize ait formların içselliğini taşırlar. Kaligrafinin yuvarlak ve kıvrımları, bazen tuğraların formlarını anımsatan ritmik biçimleri bizi yazı formlarına götürür

Elderoğlu'nun çalışmalarında kaligrafi tek başına resimsel öge olarak kullanılmamıştır. Doğu ve Batı sentezi içinde oluşturduğu biçimsel öğelerde, Doğulu bir sanatçı olmanın getirdiği ruhsal derinliklerin izleri görülür (Resim -2).

1980 sonrası ülkemizde pek sanatçı kaligrafiden esinlenerek bireysel üsluplarını oluştururken, bazı sanatçılar da kaligrafiyi imgeleştirerek kavramsal yorumlarda eserler üretmişlerdir. Bazıları da kaligrafi ile dinsel anlam ve içerik yüklemişlerdir. Erol Akyavaş, Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli, Murat Morova öne çıkan sanatçılardır.

Erol Akyavaş'ın resimlerinde İslam kaligrafisi iki farklı dönemde ve iki farklı yorumla ortaya çıkmaktadır. İlki, 1950'lerdedir ve sanatçı bu dönemde Arap harflerinin soyut plastik

niteliğinden kendi soyutlamacı anlayışı çerçevesinde yaratımlara gitmiştir. Sanatçının bu gayreti 1959'da New York'ta meyvesini vermiş ve 1950'li yıllarda dünya sanat merkezi koleksiyonuna kaligrafik içerikli eserini yerleştirmiştir. İkinci dönem, zaman olarak 1980'lere tarihlenmektedir. Bu dönemde ise, İslam kaligrafisine harf, sözcük ya da tümceler biçiminde, okunurluluğuyla hatta orijinal biçimini koyarak kompozisyonlarında plastik öge olarak kullanmıştır (Resim -4).

Akyavaş'ın, kaligrafik eğilimli resimlere başından beri ilgi duymasının temelinde, resmindeki Doğu-Batı sentezi mantıklı bir izaha kavuşturma arzusu vardır. Amerikan kültürü ile bir Avrupalı ve Asyalı olarak karşı karşıya geldiğini düşünürken, aslında bir Doğulu olduğunu anlaması, onu bu kültür üçgeninde kendi merkezini tanımlamaya zorlamıştır<sup>5</sup>. Gerçekten de yapmak istediği sentezin, farklılıkların bir arada olabileceği bir biçimselliği vardır. Bu üç ayrı dünyanın düzlemlerinde şekillenmeye başlayan Akyavaş'ın resmi, 1970'lerden 1980'lere kadar düşünsel dayanağı güçlü bir özgünlüğe kavuşarak, O'nu uluslararası platformda yetkin bir konuma getirmiş olduğu söylenebilir. Akyavaş geleneksel motif ya da öyküleri resimlerine taşıırken, bunları modern sanatın kavramlarıyla ilişkilendirir<sup>6</sup>.

Erol Akyavaş'ın resimlerinde, geleneksel etki olarak sadece kaligrafi bulunmaz; kaligrafi ile birlikte sembolik olarak kullandığı (minyatür figürleri, kaleler, surlar, hanlar, fermanlar, ikonografik imgeler, mimari planlar) sembolik biçimler tarihini gözümüzün önünde yeniden canlandırır; kaybolmaya yüz tutmuş kültürel değerlerimizi yeniden hatırlatır (Resim-3).

O'nun kaligrafiyi okunabilir anlamıyla kullanması ise tasavvufa tanışmasıyla başlar. "Sanatsal anlamda tasavvufa yönelişini etkileyen bir diğer olay da 1971 yılında 'Gülşen-i Raz-i' okumuş olmasıdır"<sup>7</sup>.

Kaligrafiyi sanatının ve bireysel yaratımlarının esin kaynağı olarak gören Selim Turan Paris'te Hans Hartung, Pierre Saulages, Jean Bazaine, Auguste Herbin gibi tanınmış soyut sanatçıları yakından izleme imkânı bulmuştur.

Selim Turan, özgür renk kullanımı ve içgüdüsel fırça tuşlarıyla yapıtlarında yazısal bir ifadeye gitmiştir. Hans Hartung'u anımsatan kalın çizgisel fırça darbelerine karşın, sanatçı, ondan daha yoğun bir dinamizmi yansıtır. Geniş kol hareketleriyle oluşturduğu yazısal eğrilerin yarattığı devinim ve üst üste kullandığı boya dokusu ile anlatımına lirizm katmaktadır (Resim -4).

Selim Turan'ın resimlerinde kaligrafinin spontane kalın fırça darbeleriyle çizgisel bir plastizme dönüşmesi, resimlerinde kaligrafinin hissedilmesi, onun daha akademide öğrenciyken minyatür, hat, tezhip, ebru gibi geleneksel sanatlarla olan ilgisinden kaynaklanmaktadır (Resim-5). Dönemin ünlü hattatı Hacı Kamil Efendi'den hat dersleri, Necmettin Okyay'dan ebru dersleri aldığı bilinmektedir. Bu yüzden de sanatçı daha öğrenciyken geleneksel sanatlarımızdaki soyut etkiyi hissederek ve geleneksel olana karşı büyük bir ilgi duymuştur.

Süleyman Saim Tekcan, at figürlerini ve hat uygulamalarını iç içe kullananmış; yapmış olduğu gravür baskı ve yağlı boya tablolarında, Türklerin İslam öncesi inanç sistemlerinde ve yaşayışlarında ayrılmaz bir öge olan atları eserlerinin ana teması olarak kurgulamıştır. Bu kurgu içinde, İslamiyet sonrasında günlük yaşamın da bir parçası olan hat yazılarını da atın üzerine tamamlayıcı bir unsur olarak yer vermiştir.

Tekcan, bu eserleri her ne kadar felsefi bir düşüncenin etkisi altında yapılmış olan çalışmalar olarak betimlese de içinde yaşadığı toplumun inançlarına dair öğeleri, bilinçaltının plastik bir dışı vurumu olarak yansıtmıştır.

<sup>5</sup> Erzen, , 1995: s. 17.

<sup>6</sup> Kurt, 1010: s.19.

<sup>7</sup> Berksoy, 1997: s. 63.

Tekcan'ın atlar dizisinin gelişiminde 'minyatürün anatomisi'ne nüfuz etmek için giriştiği deneylerinin ve yoğun araştırmalarının etkisi olduğunu söylemek mümkün olabilir. Selçuklu ve Osmanlı minyatürlerinde rastlanan çok sayıda canlı rengin kullanıldığı yüzey bezemelerinin, iç desenlerde karmaşık dokular oluşturan motiflerin hatta kaligrafinin resmin içine sızmasının etkisi bu işlerde zaman zaman hissedilir. Ama onun resimlerinde en önemlisi, bizzat at figürünün minyatürün evreni kuran temel öğelerden biri olarak ortaya çıkmasıdır<sup>8</sup> (Resim- 6).

Kaligrafiyi hazır şekliyle resimlerine aktaran ve kaligrafinin plastizmini resimlerinin düşünce boyutuna dönüştüren Ergin İnan, 'Mesnevi', 'İlyas Mektubu' ya da 'Amos Mektubu' gibi çalışmalarında, kendisi için önem taşıyan bir dinsel simge ya da öykünün, belleğinde bıraktıkları olarak dinselliği resimlerine taşımıştır. Burada İnan için belirleyici olanın, o imgenin resmini yapmak değil, konuyu kendiyile özleştirdiği yanlarıyla resmetmek olduğu gözlenir. Ergin İnan için yapıtlarında kullandığı eski kitap sayfaları ve yazı, yarattığı dinsel çağrışımın ötesinde estetik birer öge olarak önem kazanmıştır. İnan, yapıtlarına konu ettiği tasavvuf ise inanç boyutunda değil, Mevlana ile ilgili örneklerde olduğu gibi düşünce boyutundadır denilebilir (Resim- 7).

İnan'ın Mesnevi serisindeki desenler, birçok böceğin yüzey üzerindeki girift dağılımından oluşmaktadır. Arka planda ise Mevlana'nın Mesnevi 'sinde yansıttığı temel görüşlerin özünü sunan simgesel anlatımlar yer almaktadır. Derviş Baba resimleriyle başlayan bu seri, Mesneviden alınan kesitlerle sürer. Mevlevi sarığı, çarkıfelek, yaratılış ve dinlerin simgeleri, yapıtların merkezinde anıtsal formlarda betimlenirler<sup>9</sup>.

Son yıllarda günümüz Türk resminin önde gelen isimlerinden Balkan Naci İslimyeli, Murat Morova ve İsmet Doğan gibi yeni isimler kaligrafiye kavramsal anlamlar yüklemişlerdir.

Balkan Naci İslimyeli'nin resimlerinde kaligrafi dinsel imgelere dönüşmüştür. Dinsel imgeler İslimyeli'ye, yaşadığı ve köklerinin geldiği toplumun bilinçaltını tanımasına dair rehberlik etmiştir. İslimyeli'nin konudan doğrudan ilham almadığı, amacının dinsel bir olayı ya da zaten çözülmemiş bir simgeyi olduğu gibi kullanarak çağdaş bir üretimin var olamayacağı düşüncesi, onu farklı bir noktaya çekmiştir. Onun, imgelerin yüklendiği anlamlar ancak çağdaş bir biçimde yeniden yorumlandığında güncel ifadesine kavuşur düşüncesinden yola çıkarak. 'Suret' sergisinde konu olarak aldığı dinsel imge ve sembollerin içine bazen kendisini bazen başka bir sureti koyarak kavramsallaştırmıştır<sup>10</sup> (Resim-8)

Morova'nın 2000 yılına ait 'Ten Yorgunu' adlı çalışmasında kullandığı 'insan-ı kamil' motifi ve aynı seride kullandığı on iki imamı simgeleyen on iki adet portre, onun düşünce dünyasında günümüz toplumunun kişilere taktığı kimliklere ait bir gönderme niteliği taşımaktadır. Figürlerin üzerinde yer alan rozetlerdeki 'asosyal', 'istenmeyen adam' gibi tanımlamalar, sanatçının yakın sosyal tarihin, verilerine yönelik bilgilerinin plastik dışı vurumu olarak algılanır. O'nun 2010'da İstanbul Modern'de sergilediği kaligrafik çağrışımlı figür düzenlemeleri gelenekle olan kavramsal ilişkiyi simgeler niteliktedir (Resim-9).

## 2. Minyatür Etkileşimi

Daha önce de belirttiğimiz gibi gelenekten ilk esinlenen sanatçımız Turgut Zaim olmuştur. Batı resim tekniğinin henüz yeni kanıksandığı ancak üslup etkisinin devam ettiği, sanatçı bireysel üslup ve kimliğinin henüz oluşmadığı bir dönemde Turgut Zaim 'bireysel üslubunu' oluşturan ilk sanatçımız denilebilir. Milli, yerel, bölgesel, halka dönük gibi belli bir sanat eğilimini nitelendirmek isteyen terimlerin kaynağı Turgut Zaim'in eserlerinde görülebilir. 1924'te gittiği Paris'te kısa bir süre kaldıktan sonra "benim buradan öğreneceğim bir şey yok" diyerek yurda geri dönmüş ve batı sanatını kendine yabancı görmüştür. Nurullah Berk, onun çalışmalarını, batı estetiğinden uzak, yerli konuları seçen, bu konuların işlenişinde biraz

<sup>8</sup> Uçakhan, 1996: s.102.

<sup>9</sup> Giray, 2001: s.198.

<sup>10</sup> <http://www.balkannaciislimyeli.com>

minyatürleri, biraz halk resimlerini hatırlatan, “naif’lik- saf yüreklilikle” yaklaşımı olmayan, gerçekçi sayılabilecek bir üslup şeklinde değerlendirmektedir<sup>11</sup>. Şu bir gerçektir ki, Turgut Zaim o günün şartları içinde değerlendirildiğinde, döneminde hiçbir batı sanat akımının etkisinde kalmadan, yerel motifleri minyatür duyarlılığında özgün bir üslup içinde verme başarısını gösterebilen tek sanatçımızdır. Plastik bakımdan çok olgun olmasalar da estetik ve biçimsel yaklaşımı onun bireysel özgünlüğünü daha 1930’larda oluşturduğunu göstermektedir (Resim - 10).

Minyatürün izdüşümleri müstakiller, ‘d Grubu’ ve ‘On’lar Grubu’ sanatçılarından Cevat Dereli, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Mehmet Pesen, Nedim Günsür gibi tanınmış birçok ressamlarımızın bir dönem resimlerinde hissedilir. Özellikle Nurullah Berk’in çalışmalarında Fovistler`den Matisse’in dekoratif ve yüzeysel etkili resimlerinde Levni’nin minyatürlerinin biçimsel izdüşümleri görülür. Minyatürün çağdaş bir yaklaşımla günümüz Türk resmine yansımaları özellikle Oya Katoğlu, Dinçer Erimez, Devrim Erbil, Erol Akyavaş ve biçimsel olarak Ömer Uluç’un kimi resimlerinde görülebilir. Oya Katoğlu’nun resimleri ilk dönemlerinden itibaren geleneksel Türk Minyatürü’nün çağdaş bir uzantısı olarak görülmektedir<sup>12</sup>. *Devrim Erbil, Matrakçı Nusuh’un, bir Velican’ın, Seyyid Lokman’ın şemalarını andıran İstanbul ve doğa görünümünde, minyatür dönemi içinde doğal ve çizgisel dokularla monochromi (tek renklilik)’nin yakın uyumlarını kişisel bir üslupla bağdaştırmıştır*<sup>13</sup>.

Geleneksel sanatlarımızın örnekleri arasında sanatçının resimlerinde ortaya koyduğu tavır ve onun biçimsel eğilimlerini görmek mümkündür. Devrim Erbil’in zaman kavramını tarihsel sürecin aynı mekânda oluşturduğu değişimleri kavramak anlamında bir espriye ulaşması geleneksel sanatımızın zaman kavramıyla örtüşebilmektedir (Resim- 11 ).

### 3. Nakış ve Süsleme Sanatları Etkileşimi

Resim sanatında bu düşüncenin en güçlü savunucusu da Bedri Rahmi Eyüboğlu olmuştur. Çok renkli bir kişiliğe ve çok farklı üslup çalışmalarına sahip olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu’yla yüz yüze gelince, kilimin, heybenin, yazmanın nakışlarıyla, çağdaş resmin soyutlamacı eğilimleri arasındaki şaşırtıcı benzerliği keşfedince, bilinçli araştırmalar dönemi başlamıştır. Bu düşüncenin güdümü altında bireysel sanat anlayışında da önemli bir değişim geçirerek sanat anlayışını tezyinat üzerine kurmuştur<sup>14</sup>. Mozaik resimlerinde Anadolu’nun zengin motiflerini ne kadar ustalıkla dekoratif biçimlere dönüştürdüğünü görürüz (Resim- 12).

Öğrencileri üzerinde de büyük tesir yaratan Bedri Rahmi, milli sanat ve non-figüratif sanat tartışmalarının başladığı bu yıllarda, yağlıboya resim sanatının kaynaklarına yönelmek yerine el sanatlarının motiflerine yönelmenin doğruluğunu Batılı sanatçılardan örnek vererek gündeme getirmiştir.

İkinci dönem çalışmalarında, bütünüyle halk sanatına, halk sanatının çağdaş dille yorumuna yönelmiştir. Kuramsal yazılarında da, kuvvetle ve büyük bir istekle yöneldiği bu anlayışın savunmasını yapmıştır. Halk sanatına, sağlam bir kaynak olarak eğilir, ama ona hazır bir kalıp, üzerine tünenecek bir malzeme gözüyle bakmaz. Ona göre halk sanatı ulaşılabilecek olan değil hız alınacak bir yeredir.

Tezyini motifleri ve Anadolu halk nakışlarını resimlerine yansıtan sadece Bedri Rahmi Eyüboğlu değildir. Bedri Rahmi Eyüboğlu’ndan çok daha önce halı ve kilim motifleri Türk resmine girmiştir. Osman Hamdi, Şevket Dağ, Hikmet Onat gibi gerçekçi ve empresyonist ressamların interiör (iç-mekân) resimlerinde resmin doğal atmosferi içinde Türk halı ve kilimleri görülür. Daha sonra ‘d Grubu’ ressamlarından Cemal Tollu ve Cevat Dereli’nin konstrüktif soyutlamalarında kilim motiflerinin soyut etkisi hissedilir. Dönemin ressamlarından

<sup>11</sup> Berk, Turani A., 1981:s.89.

<sup>12</sup> Zimmer, 1974: s.14.

<sup>13</sup> Köksal, 1976: s. 27.

<sup>14</sup> Erzen, Kasım 1984: s. 20.

Mustafa Ayataç, Anadolu halk resmine göndermeler yapan kompozisyonlarla dekoratif bir etki elde eder. Fahir Aksoy'un kimi resimlerinde yine folklorik etkiler görülür.

#### 4. Halk Resimleri (Cam Altı Resimleri) Etkileşimi

Cam altı resimler diye bilinen ve çoğu zaman yaparı belli olmayan Şahmeran figürü, Hz Ali konulu yazı resimler, çağdaş ressamalara esin kaynağı olmuş, Bedri Rahmi'den günümüze kadar birçok sanatçılarımızın yaratımlarına ilham kaynağı olmuştur. Bu sanatçılardan birisi de Fikret Otyam'dır. 1994-95 ve 1996 tarihli Semah, Hz.Ali, Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli ve Mevleviler isimli tabloları, sanatçının Alevi Bektaşî kültürüne olan derin sevgisi ve ruhsal aidiyet duygusu ile açıklanabilir (Resim - 10).

Otyam'ın sanatsal üretim sürecinde, tasavvufun ve buna bağlı imgelerin belirleyiciliği, yukarıda ismi geçen ressamlar kadar doğrudan ya da dolaylı olmaktan çok, onun Anadolu kültürüne olan aidiyeti ile ilgili bir durumun sonucudur denebilir. Onun, gazeteci, fotoğrafçı, ressam ve derlemeci kimliği, birbirinden ayrışmadan, her alan birbirine ve sanatçının Anadolu insanına bakış ve yorumlayış biçimine hizmet etmiştir.

#### KAYNAKÇA

- BERK Nurullah, Turani A.: *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C. II. İstanbul, 1981.
- BERKSOY, Funda : "Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Öğeler ve Erol Akyavaş", *Sanatsal Mozaik*, S. 21, Mayıs 1997, s. 63-69.
- CANLI, Gülsen: "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanat ve Sanatla İlgili Altyapı Hazırlıkları", *Sanat Yazıları IV*, Hacettepe Üniversitesi, G.Sanatlar Fakültesi Yay.12. Ankara, s.38-45.
- ERZEN, J. Nejd: " Türk Resminde Figür", *Boyut*, S.26, Kasım 1984, s. 15-33.
- ERZEN, Jale Nejd: *Erol Akyavaş*, Ankara, 1995.
- GİRAY, Kıymet: *Ergin İnan*, İstanbul, 2001, s.198.
- İSLİMYELİ, Nüzhet: "Abidin Elderoğlu'nu Kaybettik", *Ankara Sanat*, Yıl:8, S.95, Mart 1974, s. 9-10.
- KÖKSAL, Ahmet: "Erbil'in Resimleri", *Milliyet Sanat*, S. 175, Mart 1976, s. 26-28.
- KÖKSAL, Ahmet: "Abidin Elderoğlu", *Sanat Çevresi Dergisi*, Şubat 1989, s.26.
- KURT, Emine Önel: " 1980 Sonrası Modern Türk Resminde Geleneksel Bir Motif Olarak Dinsel Simgelerin Kullanımı", *Gelenekten Çağdaş Türk Sanatında Kültürel Bellek*, İstanbul, 2010.
- KURT, Emine Önel: *1980 Sonrası Türk Sanatında Dinsel İmge Kullanımı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2002, s.19-23.
- ÖZSEZGİN, Kaya: *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*, C. 3, İstanbul, 1982.
- TAŞ, Mutluhan: *XIII. Yüzyılda Anadolu'da Hâkim Olan Tasavvuf Düşüncelerininin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Konya 2010.
- UÇAKHAN, Özgür: Süleyman Saim Tekcan, *Bilim Sanat Galerisi*, İstanbul, 1996, s.102
- TANSUĞ, Sezer: *Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1993, s.74.
- ZIMMER Elko: "Oya Katoğlu'nun Yeni Bir Uluslar Arası Başarısı", *Milliyet Sanat*, S. 82, Mayıs 1974, s.12-18.
- <http://www.balkannaciislmiyeli.com> ( Erişim Tarihi, 7 Nisan 2010) .

#### RESİMLER





Res.1. Şemsi Arel, Geometrik Kaligraf, T.Ü.Y.B., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Res.2. Abidin Elderoğlu, Soyut Kompozisyon, 1962, Kağıt Üzerine Mürekkep, 11x15 cm.



Res.3. Erol Akyavaş, Kuşatma, 1982, T.Ü.K.T. 266X366 cm.



Res.4. Hem Batın Hem Zahir, 1993, Özgünbaskı, 76X63 cm.



Res.5. Selim Turan, Soyut Kompozisyon,  
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50X65 cm.

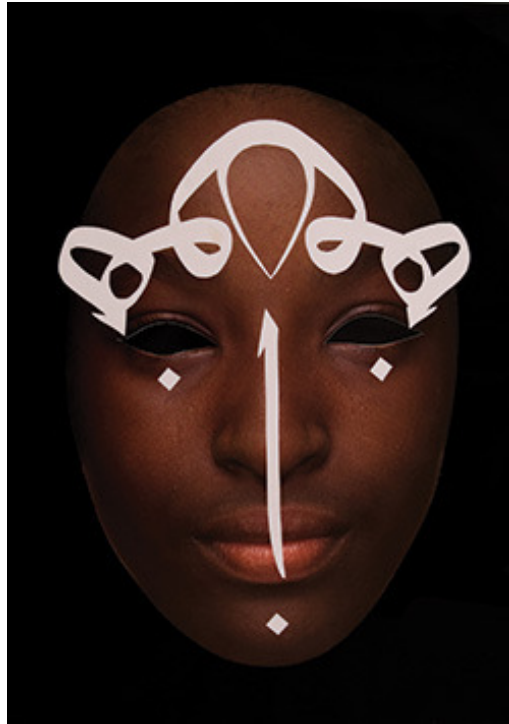


Res.6. Süleyman Saim Tekcan,  
39X26 cm.





Res.7. Ergin İnan, Hızlı Böcek, 2001,  
Ahşap Üzerine Yağlıboya, 30X23 cm.

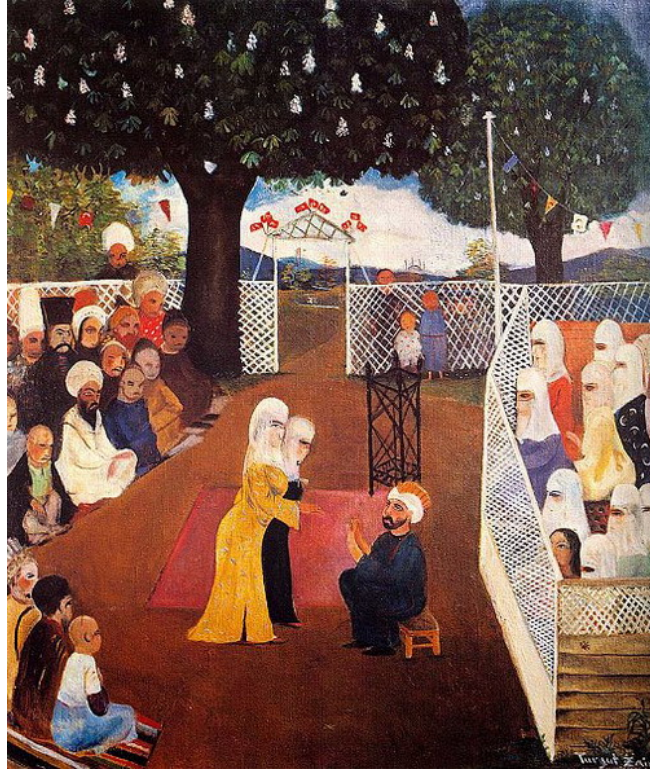


Res.8. Balkan Naci İslimyeli, Afrika: Kara Yazı I,  
2009, Tuval Üzerine Sınırlı Baskı 150X120 cm.



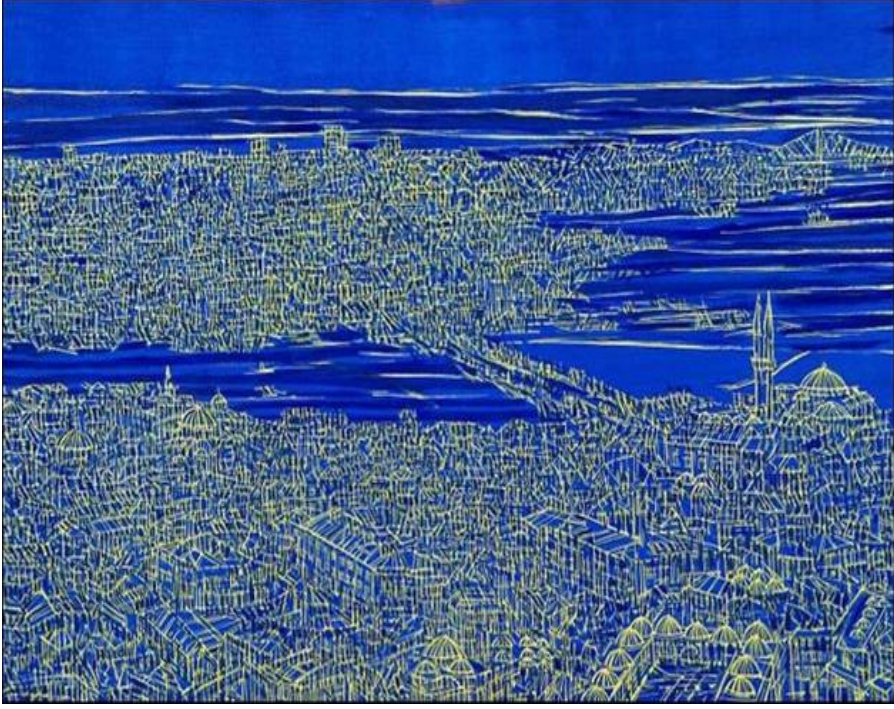
Res.9. Murat Morova, Gelenekten Modernizme Resim Sergisinden Düzenleme, İstanbul Modern, 2010.

Res.10. Turgut Zaim, Orta Oyunu, T.Ü.Y.B.,



170X135 cm., D.R.H.M.





Res.11. Devrim Erbil, İstanbul, Elek Baskı, 50X70 cm.



Res.12. Bedri Rahmi Eyuboğlu, Brüksel, 1958 Tarihli Mozaik Panosundan Detay.