

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ VE GELENEKSEL SANATLAR BAĞLAMINDA BİR RESSAM: BİLAL ERDOĞAN (1944- 1999)

A Painter In The Context Of Contemporary Turkish Painting And Traditional Arts:
Bilal Erdoğan (1944- 1999)

Erdal ÜNSAL

Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü eunsal@aku.edu.tr

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Geliş: 27 Temmuz 2018

Kabul: 31 Ekim 2018

Anahtar Kelimeler:

Çağdaş Türk Resmi, Geleneksel Sanatlar,
Bilal Erdoğan, Ressam, Soyut Resim

© 2018 PESA Tüm hakları saklıdır

ÖZET

Geleneksel sanatlar ve Çağdaş Türk Resim Sanatı arasındaki etkileşimin üretken biçimde bir birikime dönüşmesi, az bulunur bir olgudur. Geleneksel sanatların İslam inancıyla biçimlenmiş estetik yapısı, Çağdaş Türk Resim Sanatının da içselleştirilmiş ve özgün bir yapıya dönüşmüş ve kimlikleştirilmiş biçim de bir sanatçının yapıtlarının temel kurgusunu oluşturması, evrensel bir sanat kavramına taşınması anlamında önemlidir. Sanatçının kimlik olgusunu geçmiş birikimiyle bugün arasındaki arayı kapatarak oluşturması beklenmektedir. Bu anlamda, yapıtlarında geleneksel olanla arasındaki bağı anlaşılabilir biçimde izleyiciye sunan, Bilal Erdoğan gibi bir sanatçı kimliği Çağdaş Türk Sanatında sık rastlanan bir olgu değildir. Bu neden ve hakkında yazılı kaynakların azlığı, sanatçının geçmişi, tartışılmaz estetik duyarlılığa sahip ve kendine özgün yapıtları nedeniyle sanatçının geleneksel olanla arasındaki bağı araştırılması zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Bilal Erdoğan, geleneksel olanla arasındaki, bu arayı kendine dönüştürerek kimlik olgusunu üzerinde barındırdığı ve edindiği birikimlerle bütünleştiren bir sanatçı kimliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın amacı, sanatçının yapıtlarında geleneksel sanatların ortaya koyduğu estetik ve biçimsel kaynağı nasıl örtüştürdüğü konusunun, sanatçının seri resimleri olan "Parçalanmalar" dizisi resimleri yoluyla ortaya çıkarılmasına çalışmaktır. Bu, geleceğin sanatçı adaylarına yol gösterici olması ve Türk Resim Sanatı'nın birikiminin zenginleşmesi için önemli hale gelmektedir. Araştırma, sanatçının geleneksel sanatların izinden nasıl yürüdüğünü ve birikimden nasıl yararlandığına ilişkin somut kanıtlar üzerinden gitmektedir. Doğal olarak sanatçının yaşadığı yıllar da kendisiyle ve yapıtlarıyla ilgili yazılmış çok az yazılı kaynak olması nedeniyle, yapıtlarının geleneksel sanatlarla ilgisi, biçim ve renk ikilisiyle kurulmaya çalışılmıştır.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 27 July 2018

Accepted: 31 Oct 2018

Keywords:

Contemporary Turkish Painting,
Traditional Arts, Bilal Erdogan, Painter,
Intangible Painting

© 2018 PESA All rights reserved

ABSTRACT

The transformation of the interaction between traditional arts and Contemporary Turkish Painting Art into a productive form of accumulation is a rare occurrence. The aesthetic structure of traditional arts shaped by Islamic belief, has been internalized and transformed into an original structure in Contemporary Turkish Painting, and has been identified by forming the basic fiction of an artist's Works, is important by the moving to the concept of universal art. The artist is expected to create the phenomenon "identity" by closing the gap between today and past accumulation. In this sense, an artist identity such as Bilal Erdoğan who presents the audience in an understandable way between the traditional ones in his Works, is not a common phenomenon in Contemporary Turkish Art. Because of the lacking of written sources, the history of the artist, his undisputed aesthetic sensitivity and original Works, is necessity to investigate the link between the artist and the traditional one. Bilal Erdoğan is an artist who transforms this gap between his and traditional ones into himself and integrates the phenomenon "identity" with his accumulation. The aim of the work is to try to find out how the aesthetic and formal source of traditional arts in the artist's works overlap by the artist's serial paintings "fragmentations" series paintings. This is becoming important for guiding the candidates of the future and for the enrichment of the accumulation of Turkish Painting Art. The research is based on concrete evidence of how the artist has walked from the traces of traditional arts and how it has benefited from accumulation. Naturally because of the very few written sources written about himself and his works over the years the artist has lived, the relationship between works and traditional arts has been tried to establish with the binary "form" and "color".

GİRİŞ

18. yüzyılın ikinci yarısında, Mühendishane- i Bahr- i Hümâyun'un açılmasıyla, Batılı anlamda bir resim yapma geleneği ülkemizde karşılığını bulmaya başlar. Bu başlangıç, diğer sanat eğitimi kurumlarının açılmalarıyla beraber, hızlı bir ivme kazanır. Türk Resmi dediğimiz bu olgu, cumhuriyetin ilanıyla beraber geçmişle olan bağlarını koparmaya başlar. Ama bu bağ tümünden koparılamaz. Türk Resim Sanatı tarihinde geleneksel sanatlara karşı sürekli bir ilginin canlı biçimde devam ettiğini görüyoruz. Bu ilgi bireysel düzeyde devam etmiştir. Gelenekten yararlanma, doğrudan sembollerin kullanımı ya da görsel ve plastik gelenekten yararlanma, ortaya konan yapıtlarda bütünleyici ve yapıtın asli unsuru olma biçimlerinde gerçekleşmiştir. İslam estetiğinin Türk Resim Sanatına etkisi her dönem tartışılmış ve ressamlarca bu miras kendi özgü dünyaları içerisinde yerini bulmuştur. Geleneğin çağdaş resim sanatı kapsamında kullanımı ile ilgili eleştiriler, üretilen eserlerin kimi sanatçıların bu mirası kendi sanatsal kimlikleriyle bütünleştirdiği kimilerinin de deneysel bir çabanın ötesine taşıyamadıkları üzerinde yoğunlaşmıştır. Çağdaş sanat yapıtlarında, geleneksel sanatla çağdaş sanat arasındaki ilişkinin üretilen sanat yapıtlarında somutlanması üzerine çalışmaların çok fazla ortaya konmamış olması ve bu nedenle de yapılacak çalışmaların gelenekten beslenmiş sanatçılar ve yapıtları üzerine olmasını gerektirmektedir. Bu nedenle bu araştırma, bu türden bir çalışmanın yapılmadığı, yapıtlarında gelenekle olan bağın teknik ve ortaya konan yapıtların gelenekle ilişkisi üzerinden yürünebilecek nitelik de bir sanatçı örnekleme üzerinden yürümekte, ele alınan sanatçının yapıtları üzerine yoğunlaşmaktadır. Türk Resim Sanatı içerisinde, kendine özgü renk- biçim duyarlığına sahip, yapıtları ve kullandığı tekniğin geleneksel sanatla olan bağı dikkat çeken ve bu türden bir araştırmaya konu olmayan ressam Bilal Erdoğan'ın bu anlamda bir araştırmanın konusu olma seçiminin yerinde olacağı düşüncesindeyiz. Bu araştırmanın konusu olan ressam Bilal Erdoğan geleneksel sanatlar birikimini kendi resmiyle içselleştirmiş, kendi özgün resim dünyasına dönüştürebilmiştir. Geleneksel sanatlarda ki estetik, biçim ve renk yapılanmasını anlamak, sanatçıyla ilişkilendirmek için, İslam estetiği, Geleneksel Türk Sanatları ve Çağdaş Türk Resim Sanatında geleneksel sanatlarla yapıtları arasında bağ kurulmuş ve kendileri hakkında bu türden yazılı çalışmalar yapılmış, bilinen sanatçılar örneklenmiştir. Ressam Bilal Erdoğan 1944 yılında Kırbaşı'nda doğmuş, 1999 yılında İzmir'de yaşamını yitirmiştir. Bu araştırma, İslam sanatı ve estetiği kavramlarının sanatçının resimlerinde ki karşılıkları üzerine kurgulanmaya çalışılmıştır. Bu karşılıklar doğal olarak, ressamın sağ olmaması ve kendisiyle ilgili herhangi bir söyleşinin yapılmamış olması nedeniyle yapıtlarında kullandığı renk ve biçim ilişkilerinin bulgulanması ve yorumlanması biçiminde sürdürülecektir.

İslam Estetiği

Ulusların dünya algılayışları ve sanat adına ürettikleri, sonraları her ne kadar bireysel bir sanat türüne doğru evrilmiş olsa da, bugün de inanç sistemlerinin etkisini taşımaktadır. Bireyin öne çıkmadığı bir toplumsal yapı da üretilen kültür, bireysel olmamakla beraber ya yönetsel bir güce ya da dinsel inanç sistemine bağlanmaktadır. Her ne kadar bu türden yapıtlar da sanatçının birey olarak yapıtlarını belli işlevsel amaçlarla gerçekleştirdiği düşünülse de, sanatçılar elde edebildikleri olanaklar çerçevesinde yine de yapıtlarında kimliklerine dönük kendi bireyselliklerini yansıtabilmişlerdir. Bireysellik, yapıtlarda yapıtı oluşturan sanatçıya sağlanan olanaklar çerçevesinde düşünülmalıdır. İnanç sistemleri köktenci dönüşümler yaşanmadıkça üretilen kültürü ve özelden de sanat alanlarını derinden etkilemektedir. Bu etkileşim sadece geçmişte üretilen geleneksel sanatlar kapsamında değil, bugünde çağdaş sanatlar dediğimiz alanlarda geçmiş kadar olmasa da etkisini sürdürmektedir. Tek farkla ki, o da bugün, bu etki bireysel tercihin bir uzantısı olarak görülmelidir. İslamiyet'in kabulüyle beraber, sanatta da İslam inancının oluşturduğu, İslam estetiğinde ki karşılığı ve etkileri görülmeye başlamaktadır. Bu etkilerin belki de en önemlisi, geleneksel sanatları biçimlendiren, çerçevesini oluşturan "suret yasağı"dır.

Canlı varlıkların resmi yasaklanmakla, İslam dünyasında tabiatçılık yolu resme kapanmış oluyordu. Gerçi "ruh"u olmayan varlıkların (hareketsiz olan bitkiler bunlar arasına giriyordu) tasvirinde bir sakınca görülüyordu. Fakat bunlar soyut nakış olarak resme girebiliyorlardı. *Kur'an* dilinde yaratma (berea) ve biçim verme (savvara) aynı anlama geldiği için, yaratılan varlıkların benzerini tasvir, Allah'ı taklit sayılıyor ve benzetmecilik yoluna gidilmiyordu (İpşiroğlu, 2005: 9).

Kuşkusuz bu yasak, putperestlik inancından gelen sosyal grupların kabul ettiği tek tanrılı bir inanca

dayanan İslam dininin akılcı yanına işaret etmektedir. Ayrıca bunda tasvirin putperestliğin önünü açacağı endişesi de vardır. Tasvir yasağına ilişkin doğrudan Kur'an da herhangi bir ayetin olmadığı, tasvir yasağının hadislerden kaynaklandığı söylenmektedir. İslam dininden önce ortaya çıkan Musevilikte de bir suret yasağı söz konusudur.

Kur'an'ın yasakladığı putlardır. Fakat Cahiliye Devrinde Arap toplulukları tasviri puttan ayırmıyor, biçim verme yeteneğinde tabiatüstü bir gücün bulunduğu inaniyor ve tasvire tapıyorlardı. Bu yüzden *Kur'an'da* biçim verme (savvara) ve yaratma (beraa) aynı anlama gelir ve "Yaradan"a (el-Bari), "musavvir" (tasvir yapan, ressam) denir. Sonradan Hadis'le İslam dininin resim konusundaki görüşü tam bir aydınlığa kavuşmuştur. Hadis, canlı varlıkların resmini yapanların Allah'la boy ölçüşmeye kalkıştıkları için kötü kişiler olduklarını söyler ve bu gibilerin Kıyamet Günü, yaptıkları tasvirlerle can vermek zorunda bırakılacaklarını, bunu başaramayacakları için de cehennem azabı çekeceklerini bildirir (İpşiroğlu: 19-20).

Yürüyen, hareket eden ve özellikle insan figürü yasaklanıyor, buna karşın hareket etmeyen nesnelere ve bitkiler bu yasağın dışına çıkarılıyordu. Bu hadisin yorumlanması sonucu sanatçılar yürüyen, hareket eden figürler de baş bölümünü göstermeme, söz konusu bölümü örtü gibi şeylerle kapatma yoluna giderek yasağı bir derece aşabilmekteydiler. İslam sanatının ilgisi, daha çok geometrik ve bitkisel düzenlemelere yoğunlaşmakta ve tezyini bir karakter kazanmaktadır. Modern toplumlarda da olduğu gibi bu dönem İslam toplumlarda da sanatçı, şiirsel ve aşkıncı bir karakter göstererek, İslam estetiğinde tanrıya ulaşma istencinin simgesi konumuna gelmektedir. Suret veya tasvir yasağını hareketsiz nesnelere ve organik dünyada arayan İslam estetiği, daha çok bu şiirsel ve aşkıncı niteliğini tasavvufa borçludur.

Ben bir gizli hazine idim; bilinmeyi sevdim, bilinmek için halkı yarattım." Sûfilerin elinde başlı başına bir estetik teorisine dönüşen bu hadis'e son derece zengin yorumlar getirilmiştir. Allah'ın bilinmeyi istemesi aşktır ve aşk özün özüdür. Aşkla kendini beğenen Allah, yokluk aynasında tecelli ve kendi güzelliğini temaşa eder. Aşkın işte bu ilk parıldayışı, onun isimlerinin ve sıfatlarının çokluğunu sağlamış, böylece alem yaratılmıştır. İbnü'l-Arabi, "Allah güzeldir ve güzeli sever," hadisini de bu çerçevede yorumlayarak bütün aşkların temeli ve sebebinin de güzellik olduğunu söylemektedir. Aşk evrenin özünde vardır ve bütün şey'lerdeki ilk hareket ettiricidir; her şeyi "en güzel" in, "mutlak güzel" in elde edilmesine yönelir (Ayvazoğlu, 2013: 56).

İslam estetiğinin gerçekliğe bakış açısı, Batı estetiğinin gerçekliğe bakış açısından farklı olarak, dış gerçeklik yasağı nedeniyle, geometrik biçimlere ve bitkisel tezyinata yönelmiştir. Bunda kuşkusuz İslam felsefesinin temel düşüncesi olan, yaşanılan dünyanın, kulları bir sına mekânı olduğu ve asıl olan hesabın verileceği, yaradanın karşısına çıkılacağı başka uhrevi bir mekânın olduğu düşüncesi ana etkidir. Yaratıcı tektir ve yaşadığımız dünyanın yanında evrenin de yaratıcısıdır. Tasavvuf, yaratılanın Allah'a ulaşmada kullandığı temel bir argümandır.

Müslümanlık, bünyesinde taşıdığı derin müsamaha yoluyla büyük çatışma ihtimallerini daha baştan ortadan kaldırarak radikal çözümlerini metafiziğe yöneltmiştir. Başka bir ifadeyle, gözler, dış dünyaya değil, içe doğru açılmıştır. Bu gelişmede, tevarüs edilen mistik ve felsefi altyapıların payını da küçümsememek gerektiğini düşünüyoruz. Bu noktada, "tevhid" ilkesinin aşırı yorumu olan "vahdet-i vücud" doktrininin son derece önemli bir fonksiyonu bulunduğunu mutlaka vurgulamak gerekir. "Lâ mevcude illâ hu" (Allah'tan başka varlık yoktur) anlayışı, özellikle İbnü'l-Arabî'nin ortaya çıkışından sonra İran ve Anadolu sahalarında kesin hâkimiyet kazanmış ve Müslümanların tecessüsünü gerçekliği inkâr edilen dış dünyadan kopararak görünenlerin ardındaki görünmeyeni araştırmaya yöneltmiştir (Ayvazoğlu: 71).

Hayatın geçiciliğini ve ölümün zaferini dile getiren bu metinler derin bir hüznün duygusu uyandırır; çünkü insanın kendisi de geçicidir; Yunus'un ifadesiyle "bu dünya kimseye kalmaz." O halde, yok olan güzelliklere bağlanmak, aldanmaktır; bu güzelliklerin temsil ettiği iç güzelliklere, son tahlilde mutlak güzele yönelmek gerekir (Ayvazoğlu: 72).

Duyulardan elde edilen bilgilere ve zevklere güvenmeyen bir anlayış, nesneyle olan ilişkisini o nesnenin ötesinde "mutlak güzellik" olarak tanımladığı nesneyi tanrıya ulaşmada kendinin nesnede var olduğu

ve nesnede Allah'la bir olduğu duygusunu nesneyi içselleştirerek gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Allah'ın yarattığı nesnelere, Allah'ın bir yansımasıdır ve bu nedenle de her nesne güzeldir. Burada sufilerin büyük önem verdiği kalp gözü kavramı ortaya çıkar. İnsan Allah'ı evreni, dünyayı ve kendini kalp gözüyle kavrayabilir. İslam inancıyla, Hıristiyan inancı, sanatı farklı biçimlendirmişlerdir. İslam sanatının dış dünya gerçekliğine farklı bakışı, İslam estetiğinin de dış dünya gerçekliğinden bağımsız gelişmesine konularının farklılaşmasına ve inancın belirlediği nesnelere üsluplaştırma ya da şematize etmesine yol açmıştır. Batı düşüncesi bilimsel yaklaşımlarda olduğu gibi sanatta da nesneyi akılcı bir yaklaşımla bir bütün olarak değil onu parçalara ayırarak, karşıtlık ilkesinden yararlanarak, bütününden yalıtılarak anlamaya çalışmaktadır. İslam düşüncesi bunu, bütünü koruyarak ve karşıtlık ilkesine hiç dokunmayarak yapmaktadır. Çünkü İslam anlayışının uzantısı olan tasavvufta tüm yaratılanlar koşulsuz olarak yaratıcının varlığını üzerinde taşıdığı için değerlidir ve güzeldir. Bu üsluplanma ve şematizm için soyutlama terimi de kullanılmaktadır. Bu terimi kullanırsak, şematik hale getirilmiş her nesne için söylenebilecek şey, resmedilen nesnelere şematik olarak genel bir kavram ve olgu olarak ortaya konduğunu söyleyebiliriz. İslam estetiği ya da sanatı nesnelere farklılıklarına gönderme yapmamaktadır. Genel bir nesne görüntüsü ortaya koymaktadır. Müslüman sanatçıya, yapıtını oluşturmada bırakılan esneklik ve yorum alanı, şematize edilmiş yapıtın sanatçının kendince ve olabildiğince farklılaştırılması, daha çok tezyin edilmesidir. Bu daha çok biçimlerin yüzey üzerindeki olasılıklarının denenmesine ve onların bütün içerisinde birbirleriyle uyum yaratması esasına dayanmaktadır. Bunun dışında biçimlerin ötesinde İslam estetiğinin sembolik anlamda kendi içerisinde ürettiği anlam ilişkileri de vardır. Bu anlam ilişkileri ve sembolizmi İslam estetiğinin doğasına aykırı olmayacak biçimde görsel ve seyirliktir.

Bu durum çelişkili gibi görünebilir; zira kutlu sanatın (sacred art) dayanağı sembolizmdir (temsil) ve kendisini teşbihi temsillerle anlatan bir dinde -Kur'an Allah'ın 'yüzü'nden, 'elleri'nden ve üzerine kurulduğu arştan söz etmektedir- resim ya da suretin reddedilmesi, ilahi şeyleri konu edinen görsel sanatın tam köküne darbe indirmiş görünmektedir. Ama, akılda tutulması gereken şey burada ince bir telafi imkanının bulunmuş olmasıdır, özellikle de şu: Kutlu bir sanat, kelimenin en geniş anlamıyla, ille de resimlerden olmak zorunda değildir; o, bir temaşa ya da teemmül durumunun adeta son derece sessiz bir dışavurumundan başka bir şey olmayabilir ve bu durumda -veya bu bakımdan- hiçbir fikir yansıtmaz, fakat insanı kuşatan şeyleri, cazibe merkezleri gayb olan bir denge içinde dağıtarak niteliksel olarak dönüştürür. İslam Sanatının mahiyetinin böyle olduğu kolayca doğrulanabilir. Onun nesnesi, her şeyden önce, insanın çevresidir -mimarının başat rolü buna örnektir- ve onun niteliği özü itibarıyla temaşacıdır(Burckhardt, 2013: 57-58).

Geleneksel Türk Sanatı ya da Türk İslam Sanatı

Geleneksel Türk Sanatı, tezyini sanatlar da denilen İslam inancı ve estetiğiyle biçimlenmiş, mimariden Hat Sanatına kadar geniş bir yelpaze de varlığını sürdürmüş, diğer İslam ülkeleri sanatlarından farklılaşarak kendine özgü dönüşümünü sağlamış ve bugünkü Türk Resim Sanatının görsel birikimini oluşturmuştur. Türk Resim Sanatında bu görsel birikimin farklı tekniklerde ve sembol anlamında kullanımları görülmektedir. Türk Geleneksel Sanatlarının biçim ve renk kullanımı anlamında niteliklerine bakmak ve diğer ülkelerin İslam sanatlarından farklılığını ortaya koymak gerekmektedir. Söz konusu edildiği gibi Geleneksel Türk Sanatının biçim ve renk duyarlığı, İslam inancının doğrultusundan ayrılmadan kendine özgü bir karakter kazanmıştır.

Türk Sanatında yapısal bütünlüğü sağlayan unsurlardan biri düzende parçaların, istif ve eklenme suretiyle, yan yana, üst üste ve iç içe geçirilmesindeki çabadır. Bu parçacılıkta bütünü meydana getiren tek unsurlar hem ayrılan yanlarıyla kendi bağımsız değerlerini yitirmezler, hem de bütününe yararına bir benzeşmeye uğrarlar. Bu benzeşme parçanın bağımsız değerine zarar vermez. Böylece herhangi bir sanat yapıtına baktığımız zaman, onu bir bütün olarak görebildiğimiz gibi, her parçasının eklenerek bütüne iletilmiş olan kendi varlığını da ayrı ve bağımsız bir unsur olarak duyabiliriz. Bu parça - bütün bağıntısında yapının meydana gelişi, bir yandan istif ve eklemenin başarısını sağlayan espri gücüyle öbür yandan da üslubun kendine özgü tutarlılığıyla ilgilidir (Tansuğ, 1983: 17).

Bütünlüğün bozulmaması için, sanatçı sayısal anlamda bütünlüğü oluşturan örge ya da elemanları çoğaltır, büyük- küçük gibi çeşitlemelerden yararlanır. Bütün de kullanılan her eleman birbirleriyle

bağıntılı ve birbirlerini destekler biçimdedir. Bütünde tutarlığı sağlayan da budur. Türk İslam Sanatında biçimin yüzey üzerindeki istif özelliklerinin yanı sıra renk konusu da kendine özgü kullanımına sahiptir.

Nakkaş çizgiye bütün saflığını, renge bütün parlaklığını kazandırmayı, gölgeyi atmakta bulmuştur. Minyatürün kendine özgü istiflerinin yanı sıra, en büyük üstünlüklerinden biri de, renklerdeki parlaklıktır. Bu renkler, dış gerçeğe bağımlı olmaksızın kullanılmışlardır. Minyatürlerde atların açık maviye, pembeye; dağların mercan kırmızısına ya "da yeşim rengine büründüğü görülür (Yetkin, 1984: 189).

Osmanlı'da çok daha primer renkler var. Şiddetli, net ve geometrik bir anlayış bu, önde duran bir tezyin var... Ayrıca Osmanlı Sanatı çok soyut ve renkli. Mesela buna karşı Bizans daha anlattıcı, renkleri daha koyu, daha derin. Bizans'ın eski Grek'le, Roma'yla da ilişkisi var bir yandan. Etrüskler'e ve Mısır'a, Iskenderiye'ye kadar giden bir ilişki bu. Osmanlı'nın İran'la ilişkisinde İran çok daha incelmış ve daha süslü. İran minyatürü ile Osmanlı minyatürü arasında çok önemli niteliksel farklar var (Uluç, 1999: 109).

Türk İslam Sanatının estetik boyutunun oluşumunda şematik ve çok renkli olmasının, tezyini karakterinin üslupsal niteliğini öne çıkararak soyut olarak algılanmasına ve yorumlanmasına yol açmıştır. Onun soyut niteliği ifadeci ve bu dünyaya ait çıkarımların dışında, tezyini karakteri içerisindeki biçimlerle ve biçimin bütün içerisindeki etkileşimlerini farklı biçimde çeşitlendirmesine yol açmaktadır. Tam da burada Sezer Tansuğ'un dediği gibi Türk İslam estetiğinin niceliksel yanı ağır basmaktadır. Bu niceliksel yan aslında bugün de etkilerini hala duyumsadığımız, saf resim tartışmasında İslam estetiğinin tam da burada saf resim kavramını karşıladığı görülmektedir. Dış dünyadan bağımsız, resmin kendi içinde resimsel olana kendini adayan daha ötesi dışarıdan herhangi bir tekniği ve farklı malzemeyi de içine almayan bir modern sanat algısı söz konusudur. Türk İslam Sanatı ya da geleneksel sanatı bu anlamda soyut bir algıyı ortaya koymakta ve başkalarının da böyle değerlendirilmektedir.

Çağdaş Türk Resim Sanatı ve Geleneksel Türk Sanatları

Batılı anlamda resim sanatının ülkemizde öğretim kurumları ve etkinlikler kapsamında varlık göstermeye başladığında, sanatsal eğilimler anlamında geleneksel sanatlar birikiminden yararlanma çabaları da ortaya çıkmaya başlar. Bu birikimin öne çıkanları ve sanatçıların da en çok yönelim gösterdikleri minyatür ve hat sanatıdır.



Resim 1: Nurullah berk, Padişah, 80x80cm, özel koleksiyon, tuv. Üz. Yğl.

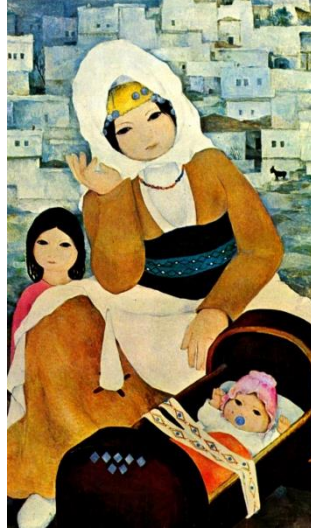
Kaynak: Özsezgin, 1982: 38.

Minyatür, geleneksel resim sanatı kimliğiyle tuval yüzeyinde farklı biçim ve renk olasılıkları içinde yoğunluklu olarak yer almıştır. Minyatür, çağdaş bir biçime dönüştürülürken kimi zaman rengi

korunmuş, kimi zamanda yüzey ve nesne ilişkisi içerisinde derinlik duygusu nesnelerin birbirini kesmeleri üzerine kurulmuş ve korunmuştur (Resim 1). Farklı olarak ifadenin resme sokulması, daha kalın konturlar ve hissettirilmeyen küçük hacimleme dokunuşları yoluyla ortaya konmuştur. Bu tür gelenekten yararlanma çabaları, iki tür resim üslubu doğrultusunda ortaya konmaktadır. Bunlardan ilki figüratif diğeri ise soyut resimdir.

Minyatürün resim sanatında kullanımına dair bir başka yaklaşımda Turgut Zaim de görülür. Turgut Zaim (Resim 2), yüzlerde hacimlemeye girmezken, diğeri her türden resme ilişkin elemanlarda hacimlemeye gider ve perspektifi kullanır. Renkler, birincil renklerdir ve doygunlukları yüksektir. Resimlerde canlı renk guruplaşmaları yanında geleneksel minyatürlerde görülmeyen kullanımı az da olsa ara renkler de kullanılmıştır.

Turgut Zaim'de minyatür kavramı, geleneğe bakan çağdaş bir sanatçı gözleminin ve bilincinin ürünü olarak geçerlidir. Figürleri belli bir boşluk ve hacim içinde göstermesi, yer yer ışık-gölge ayrımlarına yönelmesiyle geleneksel minyatür *üslubunun* dar şemasını kırmış, yaşamın özündeki damarı yakalamaya çalışmıştır Turgut Zaim. Dolgun yanaklar, kuzu gözler, göğüslere uzayan örgülü saçlar yaşama sevinci kokan bir Anadolu mitosunun değişmez öğeleri halinde, çağdaş sanat biçimleriyle de uyum yaratırlar. Açık havanın ve doğanın şiiriyle birleşmiş masalsi bir duyarlık, Anadolu'yu yüzyıllar boyu besleyen, yaşama hazırlayan bir ağacın köküyle çok yakın ilgili olmakla beraber, çağdaş sanat bilincine de bütünüyle ters düşmez(Özsezgin: 33).



Resim 2: Turgut Zaim, Beşik, 58x100cm, özel koleksiyon, tuv. Üz. Yğl.

Kaynak: Özsezgin: 27.

Minyatürün dışında, Türk Sanatçılarınca plastik niteliği ön plana çıktığı ve çağdaş bir sanat niteliğine kolayca dönüşebilme yeteneğinin yanında soyut çizgisel biçime sahip olması, hat sanatının çağdaş sanat düşüncesi içerisinde kaligrafik birikiminden yararlanma yolunun tercih edilmesine yol açmış görünmektedir.

İslami inanç sistemi içinde, Türklerin bu kültür çevresine yaptıkları en önemli katkılardan biri, hat (kaligrafi) sanatını, plastik değeri çok yüksek, soyutlayıcı şematizm yönünde karakteri çok belirgin bir düzeye erdirmiş olmalarıdır. Anadolu'nun geleneksel şemacılığında, Doğu'nun oynadığı dolaylı rolü, Türkler bu alanda dolaysız olarak üstlenmişlerdir(Tansuğ, 1996: 79).

Türk sanatçıların hat sanatı kaynaklı çizgisel ve soyut çalışmalara yöneldikleri, hat sanatının istifleme, müsenna gibi şematik ve tezyini niteliklerinden olabildiğince yararlandıkları görülmektedir. Batıda ki soyut akımlarla kendi geleneksel biçim birikimleri yoluyla bağ kurmaya çalışmaktadırlar (Resim 3).



Resim 3: Abidin Elderoğlu, Soyut Kompozisyon, 60x92cm. , tuv. Üz. Yğl.

Kaynak: Özsezgin: 42.

Ancak çok kısa bir süre kalmaya katlanabildiği Paris'ten yurda dönen Turgut Zaim ise, teknik yönden Batı Resmine bağlı olmakla birlikte, geleneksel Türk biçim ve renk duyarlığını yaşatma isteğini yansıtıyor. Bu sanatçı minyatür düzenlemelerinden köylü nakışlarına kadar birçok yerli unsuru yıllar boyu kararlı tutumu ile kendisine özgü bir biçimde araştıran ve deneyen biri olarak kalmıştır. Türkiye'de yaygınlaşan bir akımın öncüsü olarak bakılan Turgut Zaim, resim sanatımızın, tekniğin ötesinde Batı'da fazla bir şey bulamayacağını düşünen nadir sanatçılardan biridir (Tansuğ, 1996: 165).

Bilal Erdoğan ve Parçalanmalar Serisi Resimleri

Sanatçının resim yapma süreci, figüratif, figüratif- soyut, soyut ve figüratif biçiminde izlenmektedir. İlk yapıtları doğduğu toprakların sosyo- ekonomik ilişkilerini zengin renk ve biçim duyarlığı ile öne çıkaran ve onları anlam örgüleri ile donatan figüratif nitelikli yapıtlardır. Bu yapıtlar, Anadolu'nun folklorik öğelerini içinde barındıran ve insan kavramını kendi koşulları içerisinde ortaya koyan, ifadeyi öne alan çarpıcı resimlerdir (Resim 4).

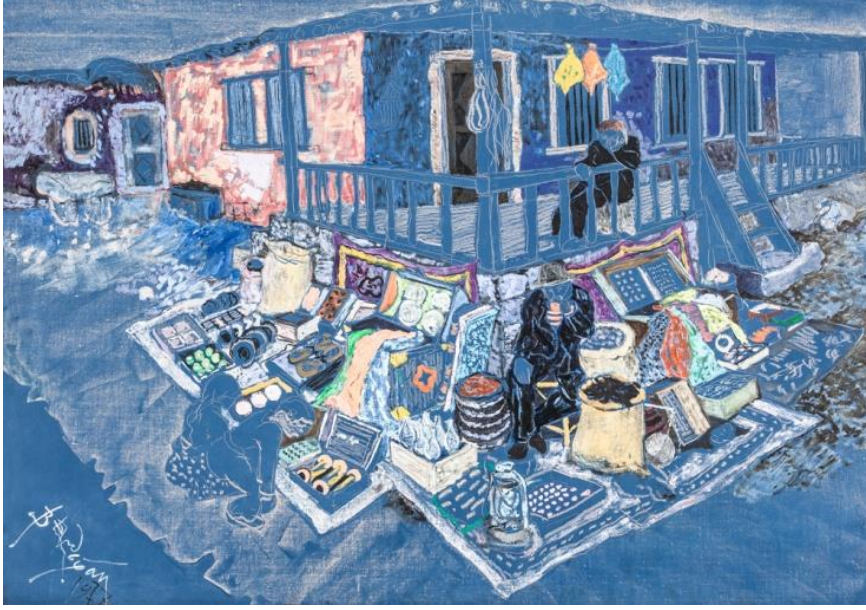


Resim 4: Bilal Erdoğan, Gülüm Ana, 1971, 67X67cm. , Tuv. Üz. Yğl.

Kaynak:http://www.yasarvakfi.org.tr/images/DyoResimYarismasiOdulleri/22032017111249_05_DYORESIMODUL-1971-BILALERDOGAN-GULUMANA_mp.jpg, 05.07.2018.

Bilal Erdoğan'ın sanat yaşamı, izleyebildiğimiz kadarıyla, 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren ivme kazanan ve yaklaşık olarak dört dönemde ele alınabilecek bir gelişme gösterir. İlk aşamada, yerel kültürel dinamiklerle, sözgelimi halk sanatının ürünü olan nesne ve duyarlığa açık bir sempatiyle beslenen, kısmen toplumcu gerçekçi duyularları da anımsatan, çağdaş bir biçimleme iradesiyle sentezlenmiş figüratif eğilimlerin belirgin olduğu ilginç bir yorum denemesi çıkar karşımıza. Nitekim 1979 yılında üretilmiş, bu dönemin son ve tipik özelliklerini içeren "Çerçi" (Resim 5) de yüz yüze

geldiğimiz ifade özellikleri; Erdoğan'ı sonraki süreçlerde monokrom yüzey rengi arayışına, yüzeyi ve dolayısıyla resmi soyut duyuşlara taşıyan temel belirleyiciler durumundadır (Sağlam, 2000: 4).



Resim 5: Bilal Erdoğan, Çerçi, 1977, 70X100 cm., Tuv. Üz. Yğl.

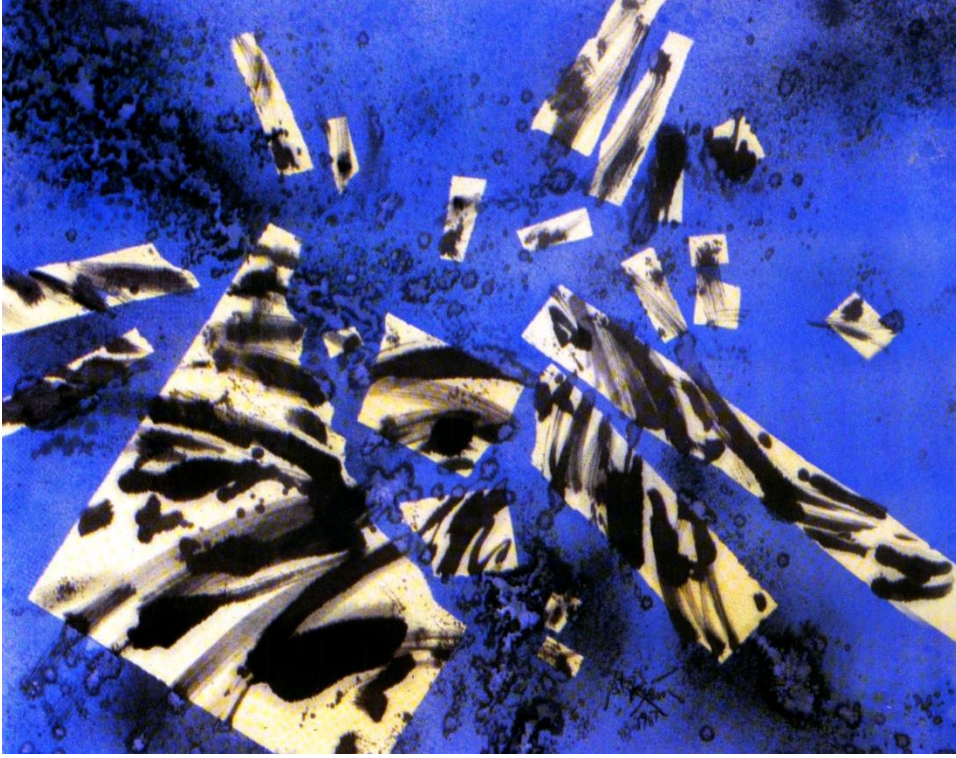
Kaynak:http://yasarvakfi.org.tr/images/DyoResimYarismasiOdulleri/22032017113338_11_DYORESİMODUL-1977-BİLALERDOĞAN-CERCİ_mp.jpg, 05. 07. 2018.

Bu yazının konusu olan resimler, sanatçının son dönemde ortaya koyduğu figüratif ve dışavurum nitelikte resimlerinden bir önceki seri resimleri kapsamaktadır. Bu resimler, sanatçının parçalanmalar adını verdiği geometrik- organik ve soyut, büyük boyutlu seri resimlerdir. Bu seri resimler sanatçının geleneksel sanatlara özgü bir teknikle ortaya koyduğu ve bu tekniğin olanaklarından, rastlantısallığından yararlandığı resimlerdir. İslam sanatının ve estetiğinin birlik ve bütünlük kavramlarına sıkı sıkıya yaslandığı ve bu doğrultuda yapıtlar ortaya koyduğu düşünülürse, Bilal Erdoğan'ın Parçalanmalar seri resimlerinde de geleneksel sanatların izlerine rastlayacağımızı söyleyebiliriz.

Son ve en uzun süreç ise; yakından tanıdığımız, kendi içinde farklılıklar gösteren, daha önce de sorun olarak önümüze çıkarılmış bulunan, yerel-kültürel mirasla ilintili bir tavır değişikliğine sahne olan "Parçalanmalar" serisidir. Ebru olarak bildiğimiz geleneksel ifade dilinin olanaklarını çağdaş bir resim bilinci ve duyarlılığıyla devralarak, yeni bir soyut resim düşüncesi peşinde çok sayıda yorum ve kompozisyon olasılığını tartışmıştır. Böylelikle, teknikle sağlanan iç-içeliğin sağladığı (malzeme egemenliği) hız ve coşkuyu da betimleyen büyük boyutlu, etkili soyut kompozisyonlar birbirini izler (Sağlam: 5).

Sanatçının resim 6'da görülen "parçalanmalar B" resmi, merkezi bir kompozisyon ortaya koyan monokrom renk ağırlıklı ve derinlik ilişkilerini de geleneksel resimsel ilişkileriyle çözdüğü bir resmidir. Renk anlamında ne kadar da monokrom bir düzenlemeye sahipse de resim ağırlıklı olarak birincil (primer) bir maviye sahiptir. Yüzey de ki geometrik biçimler, büyük biçimin dışında- ki bu karedir- tümüyle dörtgenlerdir. Kare, İslam anlayışı ya da İslam estetiği anlamında ve geometri biliminin de kararlıdır, dengelidir ve yaşamı temsil eder. Ana ekseninde karenin parçalanması birincil harekettir. Diğer dörtgenler eksenleri nedeniyle yine kareyi imlemektedir. Yüzeyin güç dağılımı- diyagonal eksenlere doğru kurgulanmış, diyagonal eksenlerin parçalanmayı desteklemesini ve hızlandırmasını sağlamıştır. İki katmanlı bir yüzey yoluyla elde edilmiş bir derinlik algısının varlığı, katmanlar arası fırça hareketlerinin birbirini izlemesi yoluyla oluşan birbirine geçişler nedeniyle yok olurken, mavi yüzey üzerindeki koyu lekeler derinlik algısını tekrar yaratmaktadır. Dörtgenler üzerindeki, denetimsiz, hızlı ve savruk koyu renk fırça vuruşlarının ve diğer koyu- açık renk tonları, kullanılan ebru tekniğinin emarelerini yüzey üzerinde izleyiciye duyumsatmaktan uzaktır ya da sanatçının böyle bir kaygısı yoktur. Sadece burada geleneksel tekniğe ilişkin belirti, hızlı ve savruk koyu renkli fırça vuruşlarının sıvı zemin

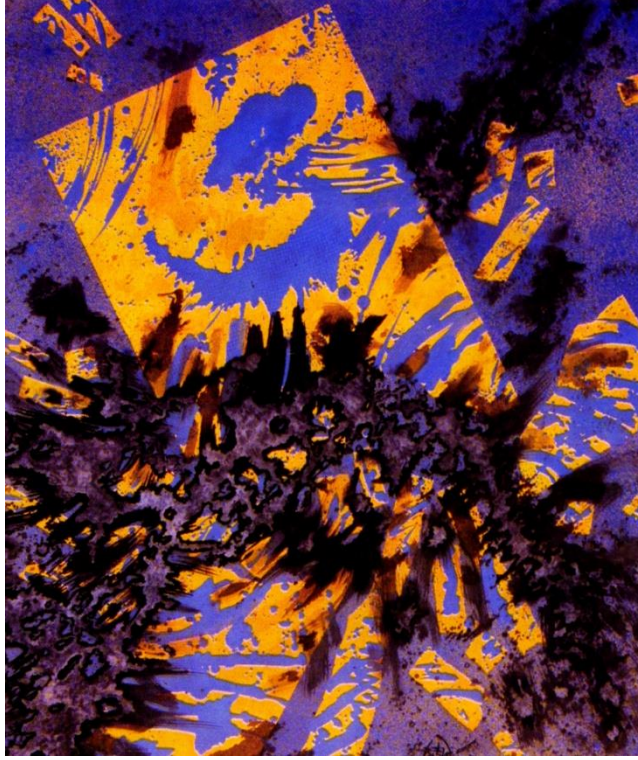
üzerinde yarattığı fırçanın hareketlerini izleyen, sıvı tarafından yayılmış ikincil fırça izleridir. Sert geometrik yüzeyler ve organik biçim hareketleri birbirini dengeleyerek ve destekleyerek ritmik bir resim ortaya koymuştur.



Resim 6: Bilal Erdoğan, Parçalanmalar B, 1987, 120X145 cm. , Tuv. Üz. Yğl.

Kaynak: Bilal Erdoğan, 2000: 38.

Monokrom renk özellikleri gösteren çalışmalarının yanı sıra, sanatçının çok renkli çalışmaları da vardır (Resim 7). Diğer resimlerde olduğu gibi, bu resim de yine ana renklerin baskın olduğu görülmektedir. Ara renk gurupları birbiri üzerine ana renk guruplarının bindirilmesi yoluyla oluşturulmuştur. Parçalanma edimi dörtgenler üzerinde gerçekleşmektedir. Eksenlerin birbirini kesmesi yoluyla merkezi bir kompozisyon oluşturulmuştur. Merkezi bir kompozisyon oluşturulmasına karşın, geleneksel sanatların aksine biçimler arasında eşit bir aralık yoktur. Ama biçimler birbiri üzerine binmeden, birbirini kesmeden kendi alanlarında yüzey üzerinde parçalanma edimini yaratırlar ya da yarattıkları izlenimini izleyiciye duyumsatırlar. Minyatürler için söyleyebileceğimiz zamana bağlı ardışık düzenleme niteliği, Batı Resminde görülen derinliğin hiyerarşik düzenle belirlendiği yüzey tasarımı sanatçının resimlerinde olanca açıklığıyla yer almaktadır. Hem Batı hem de geleneksel sanatlar bağlamında her iki niteliğin sanatçının resimlerinde yer alması Batı resmini ve geleneksel sanatların tezyini niteliğini iyi bildiğini göstermektedir. Ebru ya da sanatçının kendi deyimiyle su baskısının emareleri yüzey üzerinde birikme, dağılma ve yüzey üzerinde bir silme hareketi biçiminde ortaya çıkmaktadır. Siyah ya da koyu, derinliğe ve biçimin parçalanmasına ilişkin lekeler ya da ritmik hareketler olmasa dramatik bir parçalanmadan söz bile edemeyebiliriz. Bu koyu alanlar çok renklilik üzerinde dengeleyici bir niteliğe bürünmektedir.

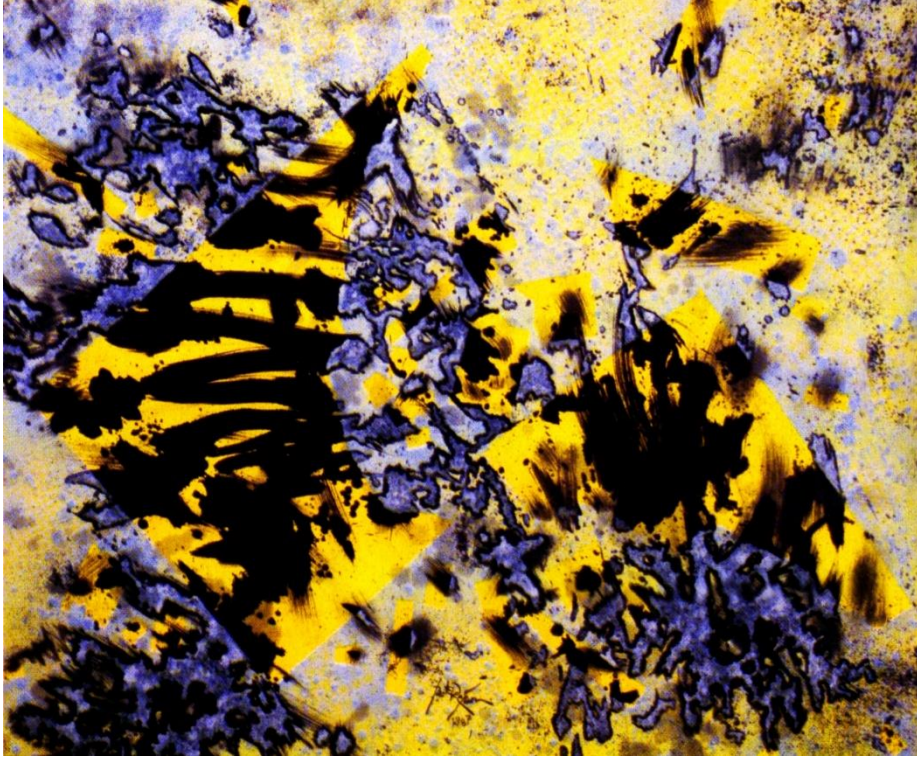


Resim 7: Bilal Erdoğan, Parçalanmalar B 11, 1987, 110X135 cm. , Tuv. Üz. Yğl.

Kaynak: Bilal Erdoğan: 37.

Sanatçının bir diğer resmi (Resim 8), diğer resimlere göre, derinlik kavramının pek de önemsenmediğine ilişkin bir izlenim uyandırmaktadır. Diğer resimlerde görülen parçalanma ediminin baş nesnesi geometrik biçimler burada parçalanmanın baş nesnesi değil sanki parçalanmanın birer aracı niteliğindedir. Bu yargıyı yaratan alt ve üst kavramlarının hiyerarşik olarak ikinci plana atılarak tüm yüzeyin parçalanması için parçalayıcı unsurların ön plana alınmasından kaynaklandığı görülmektedir. Aynı şeyi tekrarlar konum da olsak bile, sarı ve siyah arasındaki saldırganca ilişkinin varlığı olmasa yüzey üzerinde dramatik bir ilişkinin ötesinde, bu parçalanmanın hiçlikle bağlantısını kurmakta güçlük çeker, karşımızdaki renksel şöleni çarpıcı bir biçimde karşılayabilecek ruh durumuna evrilebilirdik. Yüzey üzerindeki renksel ilişki böyle bir duruma izin vermemekle beraber, yapıt dramatik ve dramatik olmayan bir ruh durumu karşısında alacağımız tavrın kararını ilginç bir biçimde bize bırakmaktadır.

Sanatçı, renk parçalarıyla bu alt-yüzeyi parçalar, anlatının örselendiği bu anda ikinci bir dilin eklendiği çift değerli (katlı) bir ifadelendirme düzeyine geçildiği görülür. İlginç olan, yeni ve mantıksal müdahaleye sırtını dayayan renk lekelerinin (veya parçacıklarının) alt yüzeyi inkâr eden bir olasılığı tartışılır hale getirmesidir. Yeniyile eskinin, geleneksel olanla güncel olanın belki... Yani, yüzeye sonradan katılan renk parçaları hem düzlemsi etkiyle derinliğe zıt bir varoluş içindeyken, aynı oranda da yüzeyden ayrıl/a/mayan bir derinlik tartışmasının kaynağını oluşturur. Burada önemli olan birbirini iten iki katmanı, bütünü oluşturan unsurlar olarak kabul ettirebilmektir (Sağlam: 6).



Resim 8: Bilal Erdoğan, Parçalanmalar B 20, 1987, 120X145 cm. , Tuv. Üz. Yğl.

Kaynak: Bilal Erdoğan: 40.

Parçalanmalar seri resimlerin son dönemine ilişkin olarak Resim 9'u örnekleyebiliriz. Resim de, daha çok organik biçimlerin baskın olduğu görülmektedir. Katı ve organik biçimlerin karşıtlığını bu resimde bulmak bir yana geometrik biçimleri anıstıran deforme olmuş ya da organik olanla bütünleşmiş dörtgenimsi yapılar görmekteyiz. Her şeyin yerli yerinde görünmediği ve bu serinin resimlerinde görülmeyen sadece birazcık duyumsatılan geleneksel tekniğin de açıkça duyumsandığı ve renklerin birbirini güçlendirdiği karşıtlıkların yan yana getirilmediği bir tasarım ortaya konmuştur. Daha önceki resimlerde gördüğümüz, parçalanma ediminin rahatsız edici düzenine karşın yine de yüzeydeki heyecan verici parçalanma edimine yaklaşabildiğimiz bir kompozisyona karşın tekinsiz bir yüzey ve renk kurgusuyla karşılaşıyoruz. Burada parçalanmanın erime edimine, ifadeci ve dışavurumcu bir görüntüye dönüştüğüne tanık olmaktadır. İfadeci ve dışavurumcu bir resmin gereği olarak, sanatçı ayrıca hızlı ve kendiliğinden bir yüzey oluşturma tercihine doğru kaymaktadır. Bu serinin diğer resimlerinde de hızlı ve kendiliğinden oluşan bir resimsel tavır vardır. Diğer resimlerindeki net, katı ve olağanüstü ritmik parçalanma edimi ve kavramı artık, burada (Resim 4) daha derinlikli, daha esnek ve bu nedenle de parçalanma uzun süreçli ve acı çekici, bitmek tükenmek bilmeyen bir karmaşaya dönmektedir. Resim 4'ü renk kullanımı olarak değerlendirirsek, renk diziminde yan yana olan renk grupları tercih edilmiştir. Bu renkler içerisinde doygunluğu en yüksek renk mavidir ve mavi bu resimde yüzeyi baskılamaktadır. Serbest mavi renkli fırça vuruşları, birbirlerini izleyen ve tamamlayan doğrultuları nedeniyle, kaligrafik etki yaratmaktadır. Ters yarım daireler, noktalamalar ve bu nedenle bu fırça vuruşları okumayı sağ diyagonal hattan sol diyagonal hatta doğru yönseme hareketine neden olmaktadır. Abidin Elderoğlu'na ait bir resim de (Resim 9) kaligrafik unsurların yüzey üzerinde yer almaları ve Bilal Erdoğan'ın resminde ki mavi fırça izleri arasındaki yakınlık örnek gösterilebilir. Bu seriden sonra, sanatçının ifadeci ve dışavurumcu bir üsluba yönelmesi nedeniyle bu resmin sanatçının sonraki resimlerine öncülük ettiği kanısındayız.



Resim 9: Bilal Erdoğan, Parçalanmalar D- 6, 1989, 120X145 cm., Tuv. Üz. Yğl.

Kaynak: Bilal Erdoğan: 44.

SONUÇ

Geleneksel sanatlar, İslam dininin dünya algısı ve yorumları doğrultusunda biçimlenmiştir. Tevhid inancı, ortaya konan yapıtların bireysellikten ve yorumdan uzak, Allahın yaratıcı vasfını öne çıkaran yapıtlar ortaya konmasına neden olmuştur. Bu yapıtlar, biçim ve renk özellikleri olarak her bir sanat kollarında birlik ve bütünlük oluşturmaktadır. Görünen dünyanın ötesinde inanç odaklı bu yapıtlar, tezyin amacını gerçekleştirirken yüzey üzerinde, dönemlerin niteliğine göre farklı yüzey tezyinatı ortaya koymuşlardır. Geleneksel sanatların, İslam estetiği anlayışı ve tasvir yasağı sonucu geliştirdiği şematik yapı, Çağdaş Türk Sanatın da ki soyutlama eğilimlerine yönelimleri, anlayış ve kavrayış açılarından kolaylaştırmakla kalmamış, içselleştirilmesini de sağlamıştır. Yüzey de yer alan yapıtların konusu tezyinatla zenginleştirilmeye çalışılırken ortaya Çağdaş Türk Resminin yararlandığı bir birikim bırakmışlardır. Bu birikimden yararlanmanın yollarından biri de geleneksel sanatların tekniklerinden yararlanmadır. Araştırmamızın konusu olan sanatçı böyle bir seçim yapmış, ama bu tekniği geleneksel sanatlarda kullanılmasının ötesinde, kendi bireysel soyut resimsel dilini oluşturma da kullanmıştır. Tekniğin geleneksel uygulanımı ve bu tekniğin oluşturduğu bezemenin geleneksel çerçevesi sanatçı için önemli görünmemektedir. Bu resimsel tavır, Geleneksel Sanatlar birikiminden yararlanma, onu çağdaş sanat örneklerine dönüştürme doğrultusuna, ama aynı zamanda deneysel bir tavıra da işaret etmektedir. Bu deneysel tavır, yapıtlar da kendiliğinden oluşan, insani olana ilişkin fiziksel hareketlerin ortaya koyduğu organik biçimlerin rastlantısal ama aynı zaman da Yapıtlarında kullandığı tekniğin izlerine net biçimde rastlanmamaktadır. Ortaya koyduğu yapıtlar, ayrıntılı biçim de incelendiğinde suyun ve bu tekniğin izleri görülmektedir. Sanatçı, geleneksel sanatlarda olduğu gibi, yüzey de hareketi destekleyen ve zenginleştiren bir yapı kurmak için aynı tür biçimlerin çeşitlemesine ve sayıca çoğaltımına başvurmuştur. Geleneksel sanatlar da olduğu gibi çeşitleme ve çoğaltım nesnelerin, simgelerin ve sembollerin bireyselliklerinden ödün vermelerine yol açmamaktadır. Bu biçimlerin çeşitleme ve çoğaltımı, biçimlerin bireyselliklerini koruyarak, doygunlukları yüksek, ana renk ve renk karşıtlıkları üzerine kurulmuştur. Geleneksel sanatların renk ölçeği de doygunlukları yüksek ve ana renklerdir. Sanatçının geleneksel sanatlara ilişkin, onu kendine dönüştürebilecek bilgi ve yetkinliğe sahip olmasından kaynaklı, bu birikimden yararlanma becerisi, aynı zaman da daha önceki yapıtlarında izi sürülebilecek, doğup büyüdüğü Anadolu insanı duyarlığına da dayanmaktadır. Anadolu'nun kendi özgü inanç algılayışı ve yorumu, tasavvufi bir niteliğe bürünürken, üretilen kültürel değerlere şiiresel ve

aşkıncı bir nitelik yüklemektedir. Sanatçının bu biçim ve renk duyarlılığı, geleneksel sanatlar ve Anadolu'nun tasavvufi birikimidir. Sanatçıların geleneksel sanatlara karşı tavrı red ya da kabullenme biçiminde gerçekleşmektedir. Bilal Erdoğan'ın geleneksel olana karşı tavrı hem sanatçı hem bir aydın olarak, edilgen bir kabullenmenin ötesinde onu irdeleyerek, dönüştürerek ve dışarıdan bakarak yeni bir bakışın öncülüğünü yapmaktadır. Geleneksel sanatlara böyle bir bakış, Çağdaş Türk Sanatında az bulunur ya da hiç görünmemektedir. Bilal Erdoğan, Çağdaş Türk Sanatı'nda geleneksel sanatların verileri ve kendine özgün dünyası arasında ki ilişkiyi sıra dışı biçimde söz konusu olgunun özüne ilişkin kurabilmesi, sanatçiyi ayrıcalıklı bir yere taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Ayvazoğlu, Beşir. *Aşk Estetiği*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2013.

Burckhardt, Titus. *İslam Sanatı*, Turan Koç (Çev.), İstanbul: Klasik Yayınları, 2. Basım, 2013.

İpşiroğlu, Mazhar Ş. *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Özsegin, Kaya. *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Tıglat Yayınları, Cilt 3, 1982.

Sağlam, Mümtaz. *Bilal Erdoğan, Sanatçı Kataloğu*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayıncılık Tanıtım, 2000.

Tansuğ, Sezer. *Karşıtı Aramak*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1983.

Tansuğ, Sezer. *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 4. Basım, 1996.

Uluç, Ömer. "Tartışma", *Sanat Dünyamız*, 1999, Sy. 73, 99- 119.

Yetkin, Suut Kemal. *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1984.