

Kültürel Mirasın Türk Resim Sanatına Yansımaları

Yüksel GÖĞEBAKAN*

Özet

Bu çalışma kapsamında özellikle “kültür” ve “kültür mirası” tanımlamaları kısaca yapıldıktan sonra Türk resim sanatındaki batılılaşma olgusu ele alınmıştır. Daha sonrasında resim sanatımızda kültür varlıklarının resimsel bir imge olarak kullanılması ve bunu ele alan belli başlı sanatçıların sanatı ve bu konu hakkında yapmış oldukları çalışmalar ele alınmıştır. Kültür varlığının resim sanatı içerisinde kullanılması çok geniş bir alanı kapsadığından dolayı da belli bir sınırlandırma yapma zorunluluğu doğmuştur. Onun için de daha çok resim sanatımızda önemli yere sahip ve bu konu ile ilgili yapmış olduğu çalışmalarla iz bırakan sanatçılara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültür mirası, sanat, resimsel imge.

The Reflections Of Cultural Heritage On Turkish Painting Art

Abstract

After defining the terms “culture” and “cultural heritage” briefly, this study deals with westernization of Turkish painting art. Other issues addressed include using our cultural entities in painting as pictorial images, and artistic aspects and works of certain artists who use our cultural entities in such a way. Since using cultural heritage in paintings covers a large field, there appeared a need to limit the scope. Therefore, this study included only those works that have an important role in our painting art and artists who have had their mark with their works.

Key Words: Cultural heritage, art, pictorial image.

Giris

Kültür, üzerinde en çok tanımlama yapılan kavramlardan bir tanesidir. Birçok düşünür ve araştırmacı kendi yaklaşımlarına göre çok farklı kültür tanımlamaları yapmışlardır. Turhan’a göre, gerek yaşayış biçiminde gerekse düşünce tarzında, günlük yaşantımızda, sanatta, edebiyatta, dinde, sevinçte ve eğlencelerimizde belirleyici olan kültür dünyasıdır. Bu dünya bütün tarihi boyunca tabiatı ve kendisini nasıl idare edeceğini öğrenmek suretiyle insanın bizzat meydana getirmiş olduğu eser olarak kabul edilmiştir.¹ Kültür, bir halkın ya da toplumun yaşama biçimi olarak kabul edilmiştir. E.B. Tylor ise kültürü, bilgiyi, imanı, sanatı, ahlâkı, örf ve adetleri, ferdin mensup olduğu cemiyetin bir uzvu olması itibariyle kazandığı ihtiyatlarını ve bütün diğer menfaatlerini ihtiva eden gayet girift bir bütün olarak tanımlamıştır.² İnsanların nesilden nesile aktardığı bir değerler bütünü olarak da kabul edilen kültür, bir milletin bütün fertlerinin sahip olduğu, hadiseleri karşılayan duyuş şekilleriyle bütün tarihi içinde meydana getirdiği değer hükmüleri. Bu değer hükümleri ilim, felsefe, sanat ve din tarafından yaşatılmaktadır.³

Kültürü bir toplumun ya da milletin yaşama biçimini oluşturan ve şekillendiren önemli bir unsur olarak kabul edersek, kültür mirası da o yaşam biçimi içerisindeki maddi kalıntılar olarak da

* İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Eğitimi ASD. Elmek: ygogebakan@inonu.edu.tr

¹ Mümtaz Turhan, *Kültür Değişimleri (Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik)*, Çamlıca Yayınları, IV. Baskı, İstanbul, 2002, s. 38.

² Turhan, a.g.e., s. 38.

³ Nurettin Topçu, *Kültür ve Medeniyet*, Dergâh Yayınları, II. Baskı, İstanbul, 1998, s. 16.

değerlendirilebilir. Ama burada kastedilen kültür mirası, tarihi, bilimsel, arkeolojik, estetik, kültürel vb. açıdan öneme sahip nesnelere olarak düşünülmüştür. Tarihî eser konumundaki bu nesnelere diğer eşyalardan daha fazla bir öneme sahip olmalarının yanında, geçmişten günümüze, günümüzden de geleceğe, insanların yaşayışları hakkında bizlere bilgi vermektedirler. Bundan dolayı da gelecek kuşaklara aktarılması zorunluluk arz etmektedir. Kültür varlığını, insanların yaşamı içerisinde kullanılan bütün eserlerin yansıması olarak kabul edip bir tanımlama yapmaya çalıştığımızda, bu çalışmanın kapsamı açısından işin içerisinden çıkmak hayli zor olacaktır. Bundan dolayı da bu tanımlamada daha çok eski eser olma özelliği dikkate alınarak, belli bir süre gözetilmeden sanatsal, tarihsel, bilimsel, arkeolojik ya da kültürel açıdan önemli bir nesne olma niteliği dikkate alınmıştır.⁴

Sanatçı, yaşadığı toplumun bir bireyi ise onun çalışmalarında yaşadığı toplumun kültürel yapısına ait izler görmek kaçınılmazdır. 19. yüzyıl İngiliz düşünürlerinden Hippolyte Taine (1828-1893) sanat eserinin, belli koşullar ve değişmez yasalara göre oluştuğuna inanan bir düşünürdür. Taine'e göre, bir sanat eserinin oluşumunda şu etkenler rol oynamaktadır:

1. Sanat eserini doğuran doğal ve sosyal çevre.
2. Sanatın oluşmasına etki yapan kalıtım ile ilgili öğeler. Her ırkın kendine göre özelliği sanat-ta görülür.
3. Tarihin gelişimine tanık olan zaman.

Taine'e göre, nasıl her iklimin çeşitli özellikleri varsa, her doğal çevrenin de kendine özgü sanat özellikleri vardır. Deniz kenarından yüksek dağlara gidildikçe bitki örtüleri değişir. Bunun gibi, çevreden çevreye de sanat eserlerinin özellikleri başka başka olur.⁵ Dolayısıyla sosyal çevre, yapılan sanatın karakterini belirlemektedir. Bir sanatçının kendini yaşadığı dünyadan, toplumdan soyutlaması olanaksızdır. Neyi yazsa, yazdığı çağın izlerini⁶ dolayısıyla da o izleri oluşturan kültürel dinamikleri dikkate alması kaçınılmazdır. Aslında Taine, sanat eserlerinin de esen rüzgâr gibi, belirli şartları olduğuna inanyordu. Estetik doktrinini tabiat olayları gibi bir takım nedenlere bağlamıştır. Filozof, insana ait fikir ürünlerinin de, tabiat ürünleri gibi, içinde buldukları çevre ile açıklanabileceğini belirtir. Dolayısıyla sanatçının çevresindeki kültürel unsurları, resmi içerisinde kullanması da bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Ortaçağdaki korku ve hayal gücü aşırılığının, katedralin meydana gelmesine neden olduğunu belirterek, sosyal yaşama ait unsurların sanat nesnesi üzerindeki etkisini ortaya koymaya çalışmıştır.⁷

Ancak bu yapılırken de ele alınan imgeler ve kültürel yapıya ait izler, evrensel bir anlatımla ifade edilmelidir. Önemli olan eserde tamamen yöresel olan unsurların bire bir aktarılmasından ziyade onun düşünsel bir süzgeçten geçirilerek, yorumlarla evrensel bir boyuta ve ifade biçimine taşınmasıdır. Yazar gerçeğin fotoğrafını çeken kişi değildir, ama yazdıklarını kendince gerçeğe benzetmeye çalışır.⁸

Batılı anlamda pentüre yönelik Türk resminin geçmişi 19. yüzyılın sonlarından başlatılmaktadır. 18. yüzyıla kadar örneklerini minyatür dalında vermiş ve kökünü Türk-İslam geleneğine dayanan kitap ressamlığından⁹ almış olan Türk resmi, bu dönemden itibaren Batı anlamında pentüre dayalı resme yönelmiştir. Tabii ki bu geçiş süreci de çok kolay olmamıştır. 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.¹⁰ İslam inancının izlerinin görüldüğü bu minyatürlerde üç boyutlu ifade biçiminden kaçınılmıştır.¹¹ Figürler adeta dondurulmuş gibidir. İnsanların sevinçli mi yoksa üzüntülü mü olduklarını anlamak mümkün değildir. Dünya hayatının geçici ve boş olduğuna inanan sanatçı

⁴ Sibel Özel, *Uluslararası Alanda Kültür Varlıklarının Korunması*, Kurtiş Matbaacılık, İstanbul, 1998, s. 23.

⁵ İbrahim Ağâh Çubukçu, *Türk Düşünce Tarihinde Felsefe Hareketleri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1991, s. 57.

⁶ Erhan Bener, "Yazar Kendini Dünyadan ve Toplumdan Soyutlayamaz", *Hürriyet Gösteri*, Aralık 2004, s. 10.

⁷ Suut Kemal Yetkin, *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972, s. 198.

⁸ Bener, a.g.m., s. 12.

⁹ Günsel Renda - Turan Erol, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi I*, Tıglat Basımevi, İstanbul, 1981, s. 19.

¹⁰ Renda - Erol, a.g.e., s. 24.

¹¹ Hatice Bilen Buğra, *Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi*, Ötügen Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 25.

bu inancını, zafer alaylarını, eğlenceleri, âşıkları ve kır hayatını tasvir eden minyatürlerdeki insan yüzlerine yansıtarak, daha doğrusu duygularını perdeleyerek onları bir rüya âleminde olduğu gibi gerçeklikten uzak bir hayal perdesinin arkasından görünüyormuş gibi göstermektedir. Figürlerin yüz ifadeleri donuk, hareketleri sınırlı ve kalıplaşmış bir şekilde ifade edilmektedir. Batı resminde karşımıza çıkan gerek resimde gerekse heykeldeki gerçek ölçüleri burada görmek mümkün değildir. Minyatürlerde, tabiat daima yeşil, kış olsun ya da yaz olsun ağaçlar devamlı çiçeklidir. İslam dünya görüşüne ve onun estetiğine dayanan bu resimler perspektifsiz ve ışık-gölgesizdir. Renkler, resimleri yapılan insanların ve nesnelerin kendi renklerine uymamaktadır. Yani anti-naturalisttir. Sözelimi atın yeşile, ağacın kırmızıya, insanların maviye boyanabilmesi¹² İslam estetiğinin bir yansıması olarak kendini göstermektedir.

17. yüzyıldan sonra Osmanlı minyatürlerinde belirgin değişiklikler görülmeye başlanmıştır. Özellikle III. Ahmet'in başta bulunduğu Lale Devri, Osmanlı üst sınıfının Avrupa ile yoğun diyalog kurduğu dönem olarak kendini göstermektedir. Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Paris'i gördükten sonra İstanbul'da anlattıkları ve getirdiği gravürler, başkent çevresinde Batıya olan ilgiyi arttırmıştır.

Tarihsel süreç içerisinde Avrupa ülkeleri sanatlarında görülen Klasik, Barok ve Rokoko üslûplarının Osmanlı sanatına bu dönemde yoğun olarak girmeye başladığı görülmektedir. Çoğu alanda olduğu gibi sanatta da kendini gösteren Batılılaşma, 19. yüzyıldan sonra sanatsal eylemin örgütlenme biçimini büyük ölçüde etkilemiştir. Batılılaşma olgusu, sanat eğitimini ve sanatı destekleyen gruplardaki sosyal başkalaşımınla beraber Osmanlı üslûbundaki iskelete giydirilen yeni bir elbise, yeni bir kılıf olmaktan çıkmıştır. Bu yaklaşım 19. yüzyıl kültürel ortamının önemli bir ögesini, yeni bir sosyal düzenin iletildiği, yeniden üretildiği ve araştırıldığı kültürel değişimin geniş kapsamlı gösterge sistemini oluşturur.¹³

İmparatorluğun Batıya açılışının yoğun yaşandığı 18. yüzyılda Avrupa ülkeleriyle kurulan siyasal ve ekonomik ilişkiler, kültürel ortamı büyük ölçüde etkilemiştir. Saray çevresinde Batı bilim ve kültürünün benimsenmesine yönelik tavırlar minyatür sanatında da bazı değişikliklerin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Lale Devriyle birlikte saraya giren çok sayıda Avrupa eşyası, özellikle Batı kaynaklı resimli kitaplar, minyatürleri etkilemiş olmalıdır.¹⁴ Bu izleri, biz 18. yüzyılda Levni'nin minyatürlerinde görmekteyiz. Her şeyden önce o zamana kadar minyatürlere imza atılmazken Levni'nin minyatürlerinde imza atıldığını görüyoruz. Aynı zamanda, resim içerisinde kullandığı biçimleri, idealize ederek üslûplaştırmıştır. III. Ahmet döneminin eğlence yaşamını ve padişah çocuklarının sünnet düğünlerini gösteren minyatürlerde canlı renkler, kimi yerlerde gölge etkisi verecek şekilde koyu olarak işlenmiştir. Levni'nin minyatürlerindeki Batı etkileri, Abdullah Buhari'nin minyatürlerinde daha da belirginleşmiştir.

18. yüzyılın ikinci yarısından sonra minyatür, yerini büyük ölçüde duvar resmine bırakmıştır. Mimaride de Barok ve Rokoko üslûpları kendini göstermeye başlamıştır. 19. yüzyıla kadar görülmeyen figürlü kompozisyonlar, bu dönemden sonra kendine yer bulmuştur. Kız Kulesi, Gökusu, Kalamış Koyu, Boğaz ve yelkenliler gibi konuların yanı sıra, av sahneleri, avcı figürleri, av hayvanları, Batı resminin örnekleri gibi yansıtılmıştır. Osmanlı'da bunlar yaşanırken Batı sanatı dünyasında da Oryantalizm oldukça güçlü bir şekilde ortaya çıkmıştır. Oryantalizm'le birlikte Doğuya ait imgelerin resim içerisinde kullanılması Batı resminde moda olmuştur. 18. yüzyılın başında başlangıçta merak ve macera için gelen ressamı, yabancı elçilerin beraberinde getirdikleri ressamı izlemiştir. Bu ressamlar Türkiye izlenimlerini belge niteliği taşıyacak şekilde işlemişlerdir.

Batı tarzı resme, başta padişahlar olmak üzere saray çevresinin ilgi göstermesi sonucu Aivazovski, Preziosi, Shlebowski gibi ressamlar gelip perspektifli, hacimli resimler yapmışlardır.

¹² Buğra, a.g.e., s. 26.

¹³ Filiz Yenişehirlioğlu, "Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi", Türkiye Ekonomi ve Ulusal Tarih Vakfı tarafından düzenlenen *Osman Hamdi ve Dönemi Sempozyumu*'nda sunulan bildiri, İstanbul, 1993, s. 57.

¹⁴ Renda – Erol, a.g.e., s. 32.

Bunlar ayrıca İstanbul'daki resim anlayışının şekillenmesine de katkı sağlamışlardır. 1793 yılında açılan Mühendishane-i Berri Hümayun'da resim derslerinin okutulması da tuval resminin yaygınlaşmasına olanak sağlamıştır. Devam eden süreçte Mekteb-i Harbiye (1831), Mühendishane-i Bahri Hümayun (1773) gibi askeri okulların yanında Galatasaray Mekteb-i Sultanisi (1869) ve Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi sivil okullara resim derslerinin konması ve devamında 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması Türk resim sanatının daha hızlı bir şekilde gelişmesine olanak sağlamıştır. 1845 yılından itibaren resim derslerinin hem askeri idadi hem de Harbiye'de önemle ele alınmış olması, aynı yıllarda sivil okullarda da benzer uygulamaların yapıldığını bizlere göstermektedir. Öğrenim için Paris'e giden Türk öğrencilerin Fransız okullarına uyum sağlayabilmesi için 1860-1861 yılında "Mekteb-i Osmani" açılmıştır. Bu okulun Türk resmi açısından önemi ise Süleyman Seyit ve Halil Paşa'nın da bu okulda öğrenim görmesidir. 1850 ile 1900 yılları arasındaki dönem Batı tarzı pentüre yönelik resmin uygulanması açısından oldukça önemlidir. 1861'de Paris'e? Süleyman Sait Bey'le Tıbbiye'den Şeker Ahmet Paşa'nın 1873 yılında Darül-fünün'da açmış olduğu sergi, Türkiye'de açılan ilk sergi olarak bu dönemin modern Türk resmi açısından önem arz etmektedir. Dönemin askeri okullarında eğitim görenler, dönemlerindeki reformist bilinçlenmenin kültür ve sanat alanındaki hedeflerini temsil ediyorlardı. Bu erken dönem sanatçı grubu, bir bakıma geleneksel Türk resmiyle (minyatür) Batılı anlamdaki çağdaş resim arasındaki ilk aşamayı temsil ediyorlardı.¹⁵ 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla Türk Resim Sanatı akademik bir boyut kazanmıştır. 1914'te I. Dünya Savaşı çıkınca öğrenim gördükleri Avrupa ülkelerinden yurda dönen İbrahim Çallı, Namık İsmail, Avni Lifij ve Nazmi Ziya resim sanatında Empresyonist eğilimlerin benimsenmesini sağlamışlardır. 1914 Kuşağı olarak da bilinen grubun daha sonra gelişecek sanatsal oluşumlara katkısı çok fazla olmuştur. Bu grubun bazı üyeleri Sanayi-i Nefise'de görev almışlardır. Cumhuriyet döneminin ilk sanatsal oluşumu olarak Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamehi, ressam heykeltıraş Muhittin Sebati, heykeltıraş Ratip Aşir Acudoğlu ve dekoratör Fahrettin'in 1929 yılında kurdukları Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği modernleşme sürecinin resim sanatına yansıyan önemli ayağı olarak değerlendirilebilir. Ancak 1933'ün temmuz ayında Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müritoğlu'nun kurdukları D grubu Türk Resim Sanatında, Batılı anlayışın tam anlamıyla yerleşmesine olanak sağlamıştır. D Grubu'nun asıl çıkış noktasını Empresyonizm karşıtlığı oluşturmaktadır. Bunun yanında Kübist ve Konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa anlayışının kabulüne yönelik bir tavır ortaya koymuşlardır. Turgut Zaim ve Bedri Rahmi'nin de gruba katılmasıyla sanatçıların yerel motif ve temalara ilgi gösterdikleri ve Kübist denebilecek eğilimlerle, Anadolu köylüklerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ dikkat çeker.

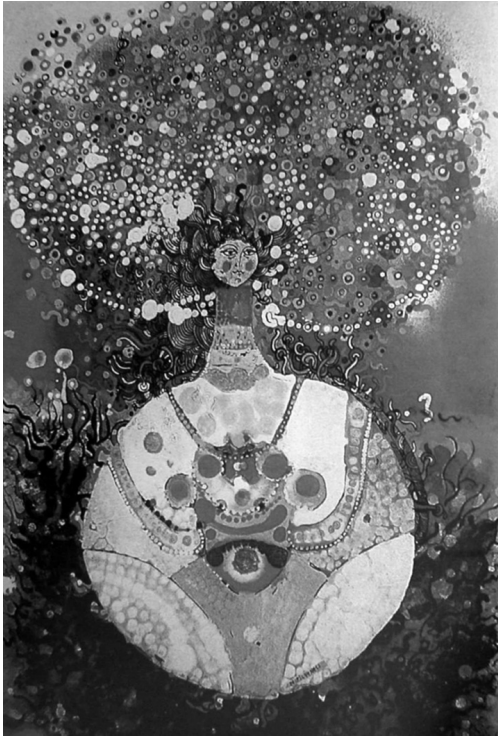
Modern Türk resmi içerisinde, kültürel mirasa ait nesnelere kompozisyonlar içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Bu unsurlar gerek pentüre dayalı resim anlayışının kullanıldığı ilk dönemlerde gerekse 1950'li yılların sonlarında, birçok yerli sanatçı tarafından kullanılmıştır. Bu yapılırken de Anadolu kültürünün şekillenmesini belirleyen Anadolu uygarlıklarının tümüne ait imgeler çalışmalar içerisinde kendine yer bulmuştur. Neolitik döneme ait Çatalhöyük'te çıkarılan Ana Tanrıça heykelciğinden, Selçuklu ve Osmanlı mimari yapılarına kadar bütün uygarlıkların imgeleri kullanılmıştır. Bu imgeler o kadar çok sanatçı tarafından ele alınmıştır ki bunların hepsini bu çalışma içerisine sığdırmak mümkün değildir. Bundan dolayı bu çalışma kapsamında, çağdaş Türk resminde önemli yere sahip olan ve aynı zamanda çalışmalarında Anadolu uygarlıklarına ait imgeleri kullanan birkaç sanatçı ile sınırlamak zorunda kalınmıştır. Aynı zamanda Modern Türk Resim Sanatının şekillenmesine ön ayak olmaları da, ele alınan sanatçıların tercih edilme nedenlerinden birisi olarak belirtilebilir.

¹⁵ Seyfi Başkan, *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye'de Resim*, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 1997, s. 43.

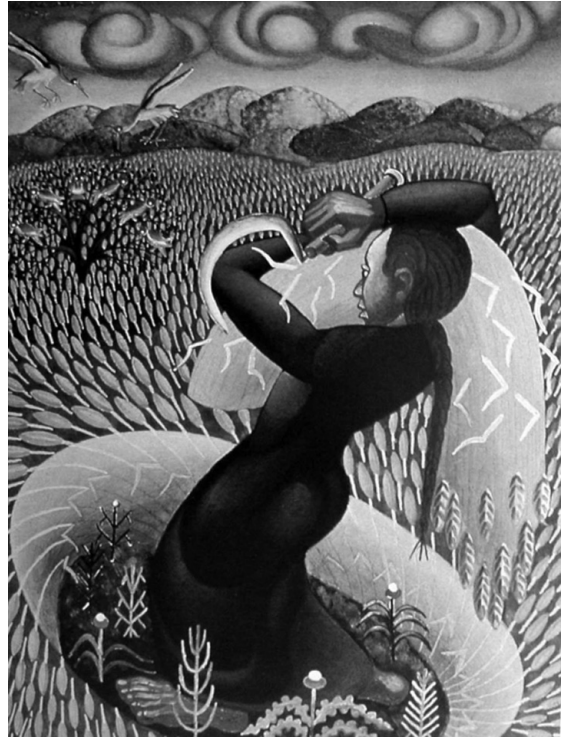
Kültürel Mirasa Ait Eserleri Yapmış Oldukları Çalışmalarda Ele Alan Sanatçılarımız

Türk resim sanatçısı Mustafa Plevneli (1940), kültürel mirası resim içerisine taşıyan sanatçılarımızdan birisidir. Sanatçı 1970’li yıllarda Anadolu’nun yerel kültüründen devşirilen Tanrıçalardan özellikle, “Bereket Ana” (Kybele) yorumlamalarından yola çıkarak bir dizi suluboya ve gravür çalışması yapmıştır. Yapmış olduğu bu çalışmalarda kültürel mirasa ait bu imgelerin görüntüleriyle sınırlı kalmamış kendi düşlem ve yorum payını da katmış ve çağdaş bir “Bereket Ana” yaratmıştır. Özsezgin’e göre, Plevneli’nin resimlerinde, Kybele Ana Tanrıça’nın yapıta aktarılmış bir benzeri değil, çağdaş bir sanatçının imgesel yorumu yer alır. Kaynağını Anadolu’dan alan Ana Tanrıça, dolgun kalçalı, göbekli, iri memeli görüntüsüyle, Plevneli’nin yapıtlarında karşımıza çıkmakla birlikte, adeta Romalıların Magna Mater (Büyük Ana) adıyla simgeleştirdikleri, Anadolu kültürlerinin ise taşa toprağa oyduğu, zengin söylencelerinin tümünü kapsayacak bir verimlilik olgusuna dönüşür.¹⁶ Resim 1) Ancak ortaya konulan ürün ne Ana Tanrıça’nın kendisi ne de onun dışında ondan uzak bir yapıya sahiptir. Çalışmalarda ele alınan kültürel değere ait nesnelere, sanatçının içsel dünyasının bir yansıması olarak, kendine özgü bir kimlik kazanmış, renk olmuş, doku olmuş, ton olmuştur. Netice itibarıyla, görsel biçimlendirme öğelerinin anlam kattığı, biçimlendirdiği bambaşka bir sanat yapıtı olmuşlardır.

Toplumsal ya da toplumcu gerçekçi¹⁷ resimler yapan İbrahim Balaban (1921) Anadolu kay-



Res. 1: Mustafa Plevneli
Kibebe, 1974, Cam Arkası, 50X35 cm, Özel Koleksiyon



Res. 2: İbrahim Balaban
Bereket Ana, 1980, T.Ü.Y.B, 50X40 cm, Özel Koleksiyon

¹⁶ Zühre İndirkaş, *Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, I. Baskı, Ankara, 2001, s. 35.

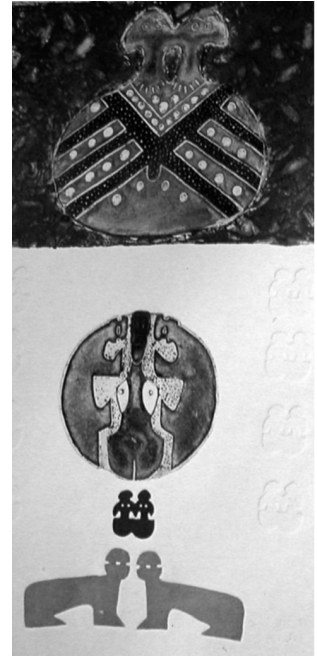
¹⁷ Toplumcu gerçekçilik terimi, sosyalist gerçekçilikle eşanlamlıdır. Bu anlayış politikacıların ileri sürdüğü çözümleri çeşitli tipler (İşçi, Köylü) aracılığıyla somutlaştırmayı, iyi niyetli düşünceyi ve özlemleri yansıtmayı ilke edinmiştir. Gerçekçi betimleme değil, yüceltme, coşturma önem kazanmıştır. Bu tarz sanat genelde üslup deneylerine izin vermez, doğalcı bir yaklaşımı benimsemiştir. Toplumsal gerçekçilik ise, hem resimde hem de edebiyatta sanatçının içinde yaşadığı toplumun gerçekçi bir betimlemesini vermesi ve birey ile toplum arasındaki ilişkileri, çelişkileriyle ele almasıyla diğerinden farklılaşır. Amaç, toplum yapısındaki sorunların giderilmesi için öneriler getirmek yerine, bunların göz önüne serilmesidir. Çözüm yapıtın içindedir ya da izleyiciye bırakılmıştır. Funda Berksoy, 20. *Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul, Bakışlar Matbaacılık, 1998, s. 111.

naklarından yola çıkarak Anadolu kırsal kesim insanının yaşamından esinlenerek kendine özgü “naif” bir resimsel dil oluşturmuştur. Gerek biçim gerekse içerik açısından halk geleneklerinden esinlenen sanatçı, insan ve toplum olgularını çok güçlü bir şekilde kullanmıştır. Mart 2004’te İstanbul Doku Sanat Galerisi’nde açtığı “Bereket Çağı” Sergisinde iri gövdeli, kocaman eller ve çıplak ayaklarıyla Anadolu kadınlarını resmetmiştir. Sanatçı Anadolu kadınına Ana Tanrıça figürüyle özdeşleştirmiştir. Başak toplayan, demetleri sırtına vuran, çocuğunu emziren kadınlar aslında günümüzün Bereket Anaları’dır. Kırsal kesimin güç yaşam koşullarını göğüsleyen, tarımın sırtlarına yüklediği ağırlığı taşımaya çalışan Anadolu’nun çileli ama saygın anaları¹⁸ günümüzün Ana Tanrıça’larıdır sanatçının tuvallerinde. (Resim 2)

Kybele imgesini ele alan sanatçılarımızdan bir diğeri de Nevra Bozok’tur. Sanatçı, yaratma eyleminin özü, bereketin simgesi olan Kybele’nin bir kadın olmasından etkilenmiştir. Yapıtlarında doğurganlığın bütün kadınlarda bulunduğunu belirterek her kadının aslında birer “Kybele” olduğunu belirtmiştir. Sanatçı, Ana Tanrıça figürünü tüm boyutlarıyla dile getirerek resimlerinde kullanmıştır. Bununla birlikte ortaya çıkan yapıtlarında tarihin ve mitolojinin ayrıntılı izleri sezilmektedir. Ana Tanrıça figürünün uygarlık tarihindeki yerini önemsedini belirten sanatçı, Kybele’yi betimlerken Çatalhöyük, Hacılar, Asur Koloni Devri gibi çeşitli Anadolu kültür katmanlarının “Ana”larını Kybele kavramının özünde birleştirmiştir (Resim 3)¹⁹.

D Grubu’nun kurucuları arasında yer alan Cemal Tollu (1899-1968), çalışmalarında Anadolu’ya özgü konuları, Kübist-yapıcı eğilimi, geometrik biçimi ağır basan bir düzeyde ele almış ve özellikle D Grubu’nun ilk yıllarında inşacı eğilimler taşıyan resimleri, giderek anıtsal görünüm veren çizgilerle oluşturulmuş bir hacim ve biçim anlayışına yönelmiştir (Resim 4). Anadolu Medeniyetleri Müzesi’ni kurma çalışmaları sırasında yakından inceleme olanağı bulduğu Hitit heykel ve kabartmalarından etkilenerek, çalışmalarında, bu yapıtları anımsatan bir kütle ve hacim yaratmıştır.²⁰ Aslında sanatçının sanatının oluşmasında Paris’te Gromaire ve Desplaw’un atölyelerinde görmüş olduğu heykel etütlerinin etkisi çok fazla olmuştur. Ayrıca 1935 yılında atandığı Ankara Arkeoloji Müzesi (Anadolu Medeniyetler Müzesi) Müdür Yardımcılığı sırasındaki gözlemleri ve Güzel Sanatlar Akademisi mitoloji dersleri hocalığı onun Klasizmi’nin oluşmasında önemli rol oynayan unsurlardır. Sanatçı, Anadolu’nun sert iklimiyle Empresyonist yumuşaklığın bağdaşmadığını görerek Konstrüktivizm’e yöneldiği resimsel biçimleri oluşturmada, Anadolu-Hitit sanatının kurt biçimlerinden esinlenmeyi yeğ gördüğü, üslûp sentezini bu yolda aradığı görülmüştür.²¹ Tollu’nun Akademi’de verdiği mitoloji dersinde Anadolu Uygarlıkları’na ilgi duyduğu görülmektedir. Antik Yunan mitolojisinden sonra sanatçı, Hitit, Mezopotamya gibi başka ilk çağ uygarlıklara da ilgi göstererek bu konuları çağdaş yorumlarla görselleştirmiştir. 1950 yıllarından ölümüne yakın dönemlere dek, özellikle büyük çaptaki kompozisyonlarında Hitit heykellerinin tutkunu olmuş, onların boşlukta yer kaplayan iri, kurt, üslûplaştırılmış biçimlerini çizgi ve renk alanına aktarmıştır.²²

Geleneksel Türk öğelerini kullandığı yapıtlarla tanınan, ressam, seramikçi ve şair Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), Türk Resim Sanatı’nda ayrı bir yere sahiptir. Zamanla halk kilimlerine ilgi duyan sanatçıda, halk kültürünün izlerini taşıyan resimler yapma isteği oluşmaya başlamıştır. Bunun oluşmasında Fovist ressamların da etkisi olmuştur. Nitekim Matisse ve Dufy’e ilgisi artmış, onların resimlerinden de biraz etkilenerek Doğu sanatını incelemeye başlamıştır. Yurt



Res.3: Nevra Bozok
Süreç, 1994, Pirinç Gravür,
Asit İndirme, 50X35 cm,
Özel Koleksiyon

¹⁸ İndirkaş, a.g.e., s. 36.

¹⁹ İndirkaş, a.g.e., s. 38.

²⁰ Esin Dal, “Tollu, Cemal”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi III*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 1799.

²¹ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, I. Basım, İstanbul, 1986, s. 190.

²² Nurullah Berk - Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II*, Tıglat Basımevi, İstanbul, 1981, s. 100.



Res. 4: Cemal Tollu
Ana Toprak, 1956, T.Ü.Y.B., 130X95 cm, İstanbul Resim
ve Heykel Müzesi

gezilerinin etkisiyle de resimlerinde Anadolu'ya ait konular işlemeye başlamıştır. Anadolu kadınının zengin kıyafetleri içerisindeki görüntüsü sanatçının çok sık kullandığı konular arasındadır (Resim 5). Bin yılların birikimi olarak Anadolu kadınlarının kıyafetlerini süsleyen zengin motifler, sanatçının resimlerinin vazgeçilmez imgeleri olmuşlardır. Sanatçı bu imgeleri kullanırken de, çalışmalarında Batı resminin teknik olanaklarını kullanarak Anadolu duyarlılığını yansıtmak istemiştir.²³

Sanatçı her zaman halk sanatının zenginliğini çağdaş teknikle yaşatma ve özgün bir Türk resmine ulaşma çabası içinde olmuştur. Anadolu'ya ait değerleri çalışmalarında kullanarak zengin Anadolu mirasını adeta gelecek kuşaklara taşımıştır. Bunu yaparken de resimlerinde halk öğeleri aynen kopya edilmemiştir. Onun amacı öğelerin biçim ve renk zenginliğini çağdaş teknikler kullanarak bir birleşime ulaştırmaktır. Bu anlayışla yaptığı çalışmalarını giderek renk ve çizginin soyutlama olanaklarını araştırmasıyla birlikte gelişmiştir.²⁴ Bir taraftan zengin kültürel mirasımıza ait değerlerimizin yansıtılması, diğer taraftan bu kültürel mirasın kullanılarak ortaya konulduğu özgün sanat eserleri... İşte sanatçının çalışmalarında ortaya koymaya çalıştığı iki değer. Anadolu kırsal nakış öğe-

lerini resme maalemtmek için aşırı çabalar harcaması sanatçının bir deformasyon ustası olduğunu göstermektedir. Sanatçının resminin ve şiirlerinin dayanağı, temelde halk sanatı ve halk şiiridir. Sanat yaşamının başında, çocukların kireç yalaması misali, elini ana kaynaklara sanki içgüdüsel olarak uzatmış bulunuyordu. Çalışmalarının her karesinde Anadolu'ya ait bir değer görülmektedir. Öyle ki çalışmalarına vermiş olduğu adlar bile bunu yansıtmaktadır. Henüz 22 yaşındayken, üstelik Paris'te bulunduğu günlerde bir sergiye gönderdiği resimlere verdiği adlar, onun bu bitmez tükenmez kaynağa eğildiğinin, bu kaynaktan içmiş olduğunun bir kanıtıdır: "İznik Çinilerine Hayran Ressam", "Yavuz, Geliyor Yavuz", "Adalardan Bir Yar Gelir".²⁵

Kültürel mirasın en önemli taşıyıcı unsurları arasında yer alan halk türküleri ve halk şiirleri onun resimlerine de yön vermiştir. Sanatında bulduğumuz dramatik özün, yerli tadın kaynağı, onun halk türkülerine olan yoğun duyarlılığı, türkülerden aldığı sonsuz tattır. Türküler, sanatçının imgelerini uyarıyor, devinime getiriyordu. Türkü dizeleri, sözcükleri, imgelemde resimsel biçimlere dönüşüyordu.²⁶ Sanatçının bu halk türkülerinden yola çıkarak yapmış olduğu resimlerde, resimsel dilden sapmadan Anadolu köylüsünü hiç de cennete benzemeyen doğal çevresinde, suskunluğu ve yüz üstü bırakılmışlığı içinde yansıtmıştır.²⁷ Bunu yaparken de halk kültürüne ait bu imgeleri kendi resmine uyarlamış, yalınlaştırmış ve biçimleştirmiştir. Turan Erol'a göre, Bedri Rahmi bütün etkilere açık bir sanatçısıdır. Ama gene yerli ve bizdendi. Çünkü onun duyarlılığının asıl itici gücü, memleket sevgisi, memleket toprağı, memleket insanıydı.²⁸ Etkilenmeden, korkmadan insandan çok şeyler almasını bilmiş, beğendiği bir motifi alıp kullanma özgünlüğünü kendinde bulmuş; bunun sonucunda bu motifler sanatçının kendi malı olmuştur. Yerli tadı, çizgide ve renkte, süslemeci niteliğindeki biçimlerin resimlere aktarılmasını, Batı estetiğinden kaçınmadan başarıyla denemiştir. Halı, kilim, çini, yazma, minyatür, seramik onun başlıca çizgi, biçim ve renk repertuarı olmuştur.²⁹

²³ Esin Dal, "Eyuboğlu, Bedri Rahmi", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi I*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 573.

²⁴ Dal, "Eyuboğlu, Bedri Rahmi", s.573.

²⁵ Önder Şenyapılı, "Benim Sanatçılarım", Sanat Yapım Yayıncılık, Ankara, 1989, s. 327.

²⁶ Şenyapılı, a.g.e., s. 327.

²⁷ Şenyapılı, a.g.e., s. 327.

²⁸ Şenyapılı, a.g.e., s. 328.

²⁹ Berk, Turani, a.g.e., s. 106.

Bütün bunları yaparken de Anadolu'nun zengin mirasına hiçbir zaman ayrımcı bir gözle bakmamıştır. Nitekim Bedri Rahmi'ye göre bir Bizans mozağiyle bir Sivas kilimi arasında hiçbir fark yoktur. Birinin taştan ilmiklerle kurduğunu, öteki yünden ilmiklerle örüyordu. Bunların her ikisine de halk sanatı gözüyle bakıyordu. Çünkü her ikisi de büyük bir geleneğin ürünüydüler. Her ikisinde de "hepimizin olan değerler" vardı.³⁰ Sanatçıya göre halk sanatının ürünleri, olduğu gibi aktarılacak ve aynen tekrarlanacak değerler olamaz. İşin içerisine çağdaş resim ölçüleri, görsel değerler de katılmalıydı.³¹

Anadolu'nun zengin kültürel mirasına ait değerlerden yola çıkarak, çalışmalar ortaya koyan sanatçılarımızdan bir diğeri de Adnan Çoker'dir (1928). Sanatçının ilk yapmış olduğu soyut çalışmaların eski yazılardan esinlenerek yapılması, belki de sanatını sonradan tam anlamıyla şekillendirecek olan kültürel miras unsurlarının bir başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Yalnız sanatçı bu yazılardaki ritm ve biçim düzenlerinden etkilenerek yeni, özgün kompozisyonları, renk toplamalarındaki armonilerle bütünleştirmiştir.³² Yapmış olduğu bu soyutlamalarında yerel mimari unsurlarından esinlenen bir düzen anlayışını³³ yansıtmaya çalışmıştır. Yerel mimarinin kemer ve kubbe biçimlerinden esinlenerek gerçekleşen düzen şeması, sanatçının çalışmalarında 60'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. 1969-1984 yılları arasında Osmanlı ve özellikle Selçuklu mimari yapılarını bir ressam gözüyle inceleyerek bu yapıların anıtsallığından yararlanmaya çalışmıştır. Sanatçı kendi sanatsal gelişimi üzerinde geometrik biçim düzenlemeleri ve renk derecelenmeleri elde etmenin sırlarını, Anadolu Selçuklularının mimari ve geometrik tezyini kaynak verilerinde bulmuştur.³⁴ Mistik denilebilecek bir ışıklandırma sisteminin mordan beyaza ulaşan degrade renklendirme yöntemi genelde siyah bir fon üzerinde simetrik biçim oluşumlarına kazandırılmak istenen müzikal bir ritm akışına ulaşır, ancak içerik yönünden vurgulanmak istenen transendent amacın gerçekleştiği kuşkuludur.³⁵ Ancak bu şekilde soyutlamada inşa ve spontan sağlamak mümkün olmuştur. Çalışmalarıyla ilgili olarak sanatçı şunları söylemektedir: "Osmanlı mimarisi ve Selçuklu mimarisi benim kaynaklarımdır. Bu kaynaklar resim içerisinde kullanıldığında geometri ve ışığın kavranabilir görünüşleri içinde ulaşılamayan bir gizemi resimliyor. Yarım daireler, içinden aydınlanmış yüzeyler, vakumsu renkli boşluklar ve gerçeğe referansın en ufak kuşkusunu yok etmek için kullanılan yatay, kara ya da ışıklı bantlar."³⁶

Sanatçı Selçuklu ve Osmanlı mimarisine ait unsurları realist bir ifade ile resmetmemiştir. Mimari unsurların yapısal fikri ile ilgilenmiştir. Bunun sonucunda ortaya çıkan resim de dış doğanın resmi değil düşünce ve duygunun resmidir. Adnan Çoker, yapmış olduğu resimlerde Batı kültürüyle beslenmiş sanatçı kişiliğini kendi geleneksel öz kültürümüzden seçtiği öğelerle bütünleştirerek özgün yapıtlar yaratmıştır.³⁷ Resimlerde hakim siyah zemin üzerine çarpıcı ve aykırı renk değerleriyle bir zıtlık oluşturmuştur. Özellikle resim içerisindeki pencere, kemer ve



Res. 5: Bedri Rahmi Eyüboğlu
Ayşe Gelin, 1958, 16X47 cm., Kağıt
Üzerine Guaj, Özel Koleksiyon

³⁰ Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi III*, Tıglat Basımevi, İstanbul, 1981, s. 33.

³¹ Özsezgin, a.g.e., s.33.

³² Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998, s. 40.

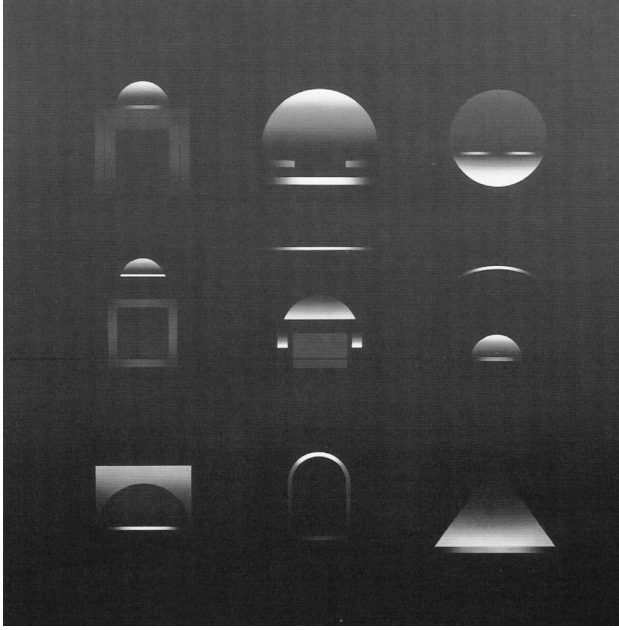
³³ Tansuğ, a.g.e., s. 383.

³⁴ Tansuğ, a.g.e., s. 287.

³⁵ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, s. 44.

³⁶ Doğan Kuban, "Çoker'in Işıklı Geometrisi", *Adnan Çoker Minimaler ve Varyasyonlar*, Galeri B Yayınları, İstanbul, 1994, s. 10.

³⁷ Ersoy, a.g.e., s. 40.



Res. 6: Adnan Çoker
Retrospektif V, 1998, Tuval Üzerine Akrilik, 146X146 cm, Özel Koleksiyon

alınmıştır (Resim 6). Zaten sanatçının çalışmalarına verdiği isimlere baktığımızda çalışmaların yapısıyla bağdaşan özellikler taşıdığını görmekteyiz: Gök Kubbe, 1071 Yılına Saygı, Beş Eleman On Işık, Çifte Minare + Çifte Minare, Açık Simetri, Gök Planı, Yarım Küreler.³⁹ Yıllarca incelediği Selçuklu ve Osmanlı mimarisine ait kubbe, kemer, minare vb. yapı öğelerini soyut biçimlerine kaynak olarak almıştır. Yapı öğelerine gönderme yapan bu soyut elemanlar, soyut bir mekanda birbiriyle ilişkilendirilerek soyut bir yapı oluşturmuştur.⁴⁰

Türk Resim Sanatı'nda önemli bir yere sahip olan Hüsamettin Koçan (1946), Türk Halk Resimleri incelemelerinden yola çıkarak 1990'dan itibaren "Anadolu'nun Görsel Tarihi" adlı çok kapsamlı bir araştırmaya girmiştir. Kazanmış olduğu birikimle 1990'lara geldiğinde "Anadolu Anlatıcısı" olabilecek donanıma sahip olmuştur. Sanatçı, tarihi görselleştirmeye yönelik bu proje kapsamında araştırmalarını Anadolu'daki İslam, Orta Asya ve Anadolu kültürleri üzerinde yoğunlaştırmış, bu araştırmaların sonucunda oluşturduğu tuvallerini 1994'te "Osmanlı" başlığı altında sergilemiştir.⁴¹ Bu çalışmalarla bir taraftan Anadolu'ya taşınan Orta Asya'ya ait kültürel unsurları, diğer taraftan Anadolu'da ilk çağlardan itibaren gelen kültürel unsurlarla kaynaştırmaya çalışmıştır. Bunu yaparken de var olan kültürel yapının oluşumunu belirleyen kültürel dinamiklere göndermeler yapmıştır. Bu iki farklı coğrafyaya ait değerleri İslami değerlerle kaynaştırmaya çalışmıştır.

Doğup büyüdüğü toprakları tanımak için çalışmalarını tarih-coğrafya-kültür ekseninde etrafında oluşturmuştur. Anadolu olgusuna ve Anadolu kültürlerine ait değerlerden hareket etmiş ve sonrasında peşinden gittiği izler, sanatçıyı İslam geleneğine götürmüştür. Sanatçı çalışmalarında yer yer Anadolu için önemli yere sahip olan portreleri kullanmıştır. Bu portrelerde hem Yunan, Roma kahramanlarından hem Fatih Sultan Mehmed'in hem de Atatürk'ün fotoğraflarından yararlanmıştır. Anadolu'nun belleğini oluşturan bir kaynağın katmanlarını gün ışığına çıkartmayı amaçlayan sanatçı, tarih öncesi dönemlerden Cumhuriyet dönemini de içine alan oldukça geniş

kubbe gibi dairesel yapı unsurlarını kullanarak renkteki zıtlığı aynı zamanda biçimsel platforma taşımış, anıtsallığı denge ve uyumla bütünleştirmeyi amaçlamıştır. Geleneksel Türk mimarlığının iç mekân kavramından yola çıkarak, bunun oluşturduğu yapıyı, soyut bir hacim anlayışıyla bağdaştırmaya çalışmıştır. Osmanlı ve Selçuklu mimarlığını, iç mekânı dış dünyaya açan kemerli kapı ve pencere örgesi sanatçının deyimleriyle resimlerindeki "kalıp biçimleri" oluştururken uyum sağlayan biçimlere dönüşüyor, bunlar aynı zamanda da geometrik ve alışılmış biçimcilikten ayrılıyordu.³⁸ Siyah zemin üzerinde kullanılan pembe, mor, kırmızı ve tonlarının kullanıldığı bu resimlerde ışık, geleneksel mimarlığın yapı özelliğinden çıkarılmış bir öğedir. Siyah rengin, sanatçının deyimleriyle "mutlak", "tarafsız" ve "edilgen" etkisi, bir yorum vurgusunun eşliğinde ele

³⁸ İpek Aksünger Duben, "Çoker, Adnan", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi I*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 413.

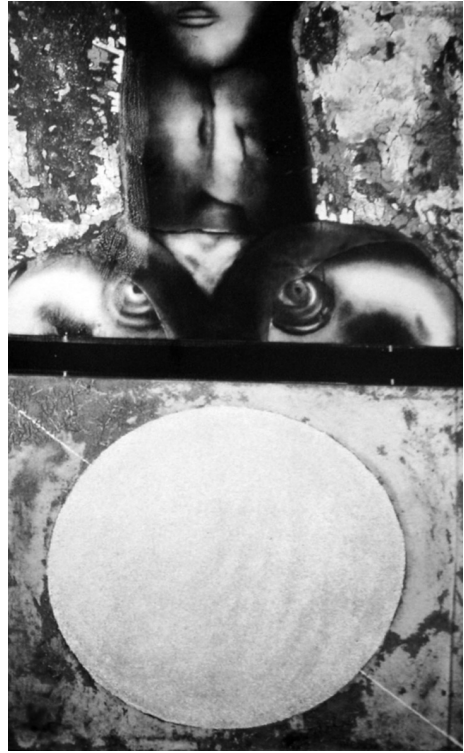
³⁹ Duben, a.g.e., s. 413.

⁴⁰ Nazan İpşiroğlu, "Mimari-resim-müzik bağlantıları", *"Çoker 1995-2003 Arası Resimleri"*, Mine Sanat Galerisi, İstanbul, 2003, s. 5.

⁴¹ Zeynep Rona, "Koçan, Hüsamettin", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi II*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 1033.

bir yelpazeyi ele almaktadır. Bütün bunları kendi bireysel yaklaşımının bir sonucu olarak değerlendirmiş, Anadolu'daki farklı yaşamlardan yeni sonuçlar çıkarma yoluna gitmiştir. Dar bir zaman dilimi almak yerine Anadolu kültürünü bir bütün olarak yansıtmıştır. Birbiriyle bağları koparılmış kültürlerin tek başına hiçbir anlamının olmadığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda Anadolu'da tarih öncesinden başlayan her kültürden bir figürü kesip alarak, bir ölçüde o eseri yabancılaştırır. Figürün altına da o dönemi "kodlayan" ikinci bir öge koyar. Alt sıradaki renklendirilmiş daireler üstteki maddi kalıntıların birer "kodu" olarak içinde filizlendiği toprağı simgelemektedir. Örneğin, Bizans dönemi figürü altında altın varak bir daire, Roma dönemine ait mermeri simgeleyen beyaz bir daire, Cumhuriyet dönemini anlatan Mustafa Kemal'in resmi altına da bayrağı simgeleyen kırmızı bir daire yerleştirmiştir. (Resim 7) Anadolu'da tarihsel bir süreç içerisinde üst üste gelen uygarlık katmanlarının birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmayacağını ortaya koyan sanatçı, bu ayrımların sadece dış görünüşte kaldığı belirtmektedir. Çalışmalarında Anadolu Uygarlıklarının Görsel Tarihi Fasikülleri I-II-III adı ile üst üste gelen uygarlıklara göndermeler yapan özel bir tarih tasarımı ortaya koymaktadır. Sanatçının ortaya koymuş olduğu bu tavır, güncel olandan hareket ederek geriye doğru bakarak, kültüre ait verilerin birleştirici ve bütünleştirici öğelerini, tarihsel ve toplumsal dönüşüm içerisinde sistematikleştirme çabasıdır. Kendinden önceki yerleşik kültürlerle Selçuklu ve Osmanlı'yı çakıştırarak bir Anadolu sentezine gitmektedir. Fasikül II Osmanlı serisinde geçiciliğe ve anıtsallığa gönderme yaparak yapraklar üzerinde padişah portrelerini kullanmıştır. Sanatçı Fasikül III Selçuklu serisiyle de Selçuklu kültürüyle dünyaya bakmak ilkesinden hareketle Selçuklu çadır ve kümbetleri formunda biçimler kullanmıştır.⁴² Sanatçı 24 Şubat-31 Mart 2000 tarihleri arasında İstanbul Ak Sanat Galerisi'nde açtığı "Beni Bul" başlıklı sergisi için anlam yitimine uğramış motiflerden⁴³ bir düzen kurduğunu belirtmektedir. Bu çerçevede ele aldığı figürlerden birisi Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan, İ.Ö. 2300-2000 yıllarına ait Ana Tanrıça figürüdür. Bu figürü, üçgen ve dairesel formlar ve Anadolu'nun Ana Tanrıçaları'ndan Artemis'in simgesi olan "Hilal" ile bütünleştirmiştir.⁴⁴

Tomur Atagök (1939), Anadolu'ya ait Ana Tanrıça figürlerinden yola çıkarak çalışmalar yapan bir diğer sanatçımızdır. Anadolu Uygarlıkları'na ait eserleri içerisinde barındıran müzelerle ilgili olarak yapmış olduğu çalışmalarda, buralarda sergilenen eserlerin bir kuşaktan diğer bir kuşağa geçiş yapan ve kuşaklar arasında bağlantılar kuran eğitimsel kurumlar olduğunu kavradı. Buralardan edinmiş olduğu değerlerle Ana Tanrıça gibi Anadolu Uygarlıkları'na ait olan eserlerin, bireylerde, yaratıcılık, hayal gücü ve beğeni duygusunun oluşmasına ve gelişmesine katkıda buldukları yargısına varmıştır.⁴⁵ Sanatçı Anadolu'da yaşamış olan uygarlıklara ait Tanrıça



Res. 7: Hüsamettin Koçan Anadolu'nun Görsel Tarihi, 2000, Toprak Üzerine Akrilik, 200X50 cm, Özel Koleksiyon

⁴² Ersoy, a.g.e , s. 155.

⁴³ Sanatçı sergi kapsamında genelde karışık malzemelerden oluşan eserler ortaya koymuştur. Kullanılan malzemelerdeki çeşitlilik Anadolu mirasının zengin değerlerini yansıtır. Zamanı içerisinde oldukça öneme sahip olup, günümüz şartlarında bu anlamlılığın dan uzaklaşan imgeler, çalışmalar içerisinde mistik bir görüntü oluşturmuştur. Ancak ele alınan bu motifler ortaya konulan özgün çalışmalar içerisinde bir anlam kazanmıştır. Burada kazanmış oldukları anlam ise Anadolu'nun farklı dönemlerine ait motiflerin plastikselleştirilmesi içerisinde değerlendirilerek, yeniden farklı bir ortamda yaratılmasıdır.

⁴⁴ İndirkaş, a.g.e., s. 45.

⁴⁵ Tomur Atagök, " Çağdaş Müzeciliğin Anlamı; Müze ve İlişkileri", *Yeniden Müzeciliği Düşünmek*, Yıldız Teknik Üniversitesi Basım-Yayın, İstanbul, 1999, s. 137.



Res. 8: Tomur Atagök
Çatalhöyük Ana Tanrıça, 1996, Tuval ve Metal Üzerine Yağlıboya,
100x200 cm, Özel Koleksiyon

eski dönemin “Büyük Anası” tüm doğayı kapsayan gizil bir güç, insanın dış dünya ile ilişkilerini düzenleyen en önemli ilkedir. Sanatçı, günümüz kadınının üretkenliği ve verimliliği ile Ana Tanrıça'nın üretkenliği arasında ilişkilendirmeye gitmiştir (Resim 8). İlkel insana göre Ana Tanrıça yaşam ve ölüm arasında çelişik öğeleri kendisinde toplamaktadır. Doğanın canlıları var etme ve yok etme biçimindeki döngüsel hareketini, kadının yaşam verme gücü ile ilişkilendirmiştir. Aynı zamanda ölüme de gönderme yapmıştır.⁴⁶

Tuval ve bir bölümünde metal üzerine uyguladığı çalışmalarda görsel etkiyi, yüzeyin renk ve biçim parçalanmaları içinde ton farkına dayalı, soyut bir estetiğin sınırlarını zorlayıcı bir doğrultuda değerlendirmektedir. Bu çalışmalarda sanatçı anlatıma uygun olarak dişiliğin simgesi olan pembe rengin tonlarını kullanmaktadır. Çatalhöyük'ün ufak heykellerinde kadının, abartılı iri göğüsleri, karın ve kalçalarıyla doğurganlığının çok başarılı verilmiş olmasından etkilenen sanatçı, yapıtlarında bu formları, yeni biçimsel bir dil ve büyük renk alanlarının oluşturduğu bedenler ve figürlerle dile getirmiştir.⁴⁷

Sonuç

Yapılan bu çalışma kapsamında kültür, kültür mirası ve kültür varlıkları gibi kavramların tanımlaması yapılarak yaşam içerisindeki önemi vurgulanmıştır. Bu bağlamda kültürü oluşturan unsurların kültürel miras ve kültür varlıkları üzerindeki etkisi belirlenmeye çalışılmış olup, toplumların oluşturmuş oldukları kültürel yapının yaşamın her kademesinde önemli rol oynadığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Dil, düşünce ve duyguları anlatım yöntemleri; toplum düzeni için geliştirilmiş yasalar; dinsel ve dinsel olmayan inanışlar; töre ilkeleri ve kuralları; gelenek ve görenekler; değişik yöntemlerle duyguları ve düşünceleri anlatan yapıtlar; ürün üretme yöntemleri ve araçları; bilimsel ürünler ve bunların kullanım yöntemleri; toplumsal kurumlar ve birimler, kültürün kapsamını oluşturan değerler olarak sanat eserinin de şekillenmesini belirleyen önemli hususlardır. Yaşadığı toplumun bir ferdi olarak sanatçı da kültürel yapıdan ve onun taşıyıcı unsuru olan kültürel mirastan her zaman etkilenmiş ve bir şekilde bu kültürel mirası da etkilemiştir. Çalışma kapsamında ayrıca Modern Türk Resim Sanatı'nın doğuşu ve gelişimi hakkında kısaca bilgi verilmiştir. Bu bilgilendirme doğrultusunda minyatür resimden batı anlayışındaki pentüre yönelik resime geçiş kısaca ortaya konulmuştur. Aynı zamanda Modern Türk Resim Sanatı içerisinde kültürel mirası konu olarak ele alan sanatçılarımızın eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Bu sanatçıların kültürel mirası ele alış biçimleri ve bunlara kattıkları yorumlar değerlendirilmiştir. Eserleri ele alınan bu sanatçıların tespitinde Modern Türk Resmi'ne yön veren sanatçılarımızın olması belirleyici olmuştur.

⁴⁶ İndirkaş, a.g.e., s. 39.

⁴⁷ İndirkaş, a.g.e., s. 40.

Her dönemde sanatçılar tarafından önemsenen kültür mirası, bir milletin geçmişe ait izlerini taşıyan çok önemli verilerdir. Bu yapılar, gerek tarihsel süreç hakkında vermiş olduğu bilgiler açısından, gerekse var olan kültürel yapıyı oluşturan dinamiklerin tespiti açısından olsun, üzerinde düşünülmesi gereken değerler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu değerler bir taraftan o toplumun ortaya koymuş olduğu yaşam şeklini belirlerken diğer taraftan da toplumun gelecek kültürel yapılanması hakkında da bizlere ipuçları vermektedir. Toplum içerisinde yaşayan her fert bu değerlerden bir şekilde etkilenir; ancak bu etkilenmenin sonuçları kendini farklı göstermektedir. Eğer bu etkilenen kişi bir sanatçı ise kuşkusuz bu değerler onun sanatına da yansıtacaktır. Bu değerler yazarın elinde sözcük; ressamınkinde fırça, boya, tuval; seramikçinin elinde çamur ve sır; heykeltıraşın elinde ise taş, ahşap, mermer ya da metal olur. Bir şekilde bu kültürel mirasa ait unsurlar, sanatçıda farklı bir dile dönüşecektir. Resim sanatı açısından baktığımızda, Bedri Rahmi'de yansıyan Anadolu kadınının kıyafetindeki geleneksel motifler, dekoratif unsurlar olarak sanatçının çalışmalarına renk katmıştır. Aynı kültürel mirasa ait unsurlar Adnan Çoker'de geleneksel mimarinin özgün bir soyutlaması olarak kendini göstermiştir. Hüsamettin Koçan'da kavramsal açıdan farklı malzemelerle verilmeye çalışılan zengin Anadolu kültürü, İbrahim Balaban'da, Cemal Tollu'da ve Tomur Atagök'te Anadolu'nun Ana Tanrıçalarına dönüşmüştür. Gerek herhangi bir döneme ait kap-kacak gibi somut nesnelere olsun, gerekse ritüeller, folklor ve gösteriler olsun sanatçının çalışmalarına yansıyan kültürel unsurlar olarak değerlendirilebilir. Onun için her dönem kendi sanatını mevcut şartları doğrultusunda şekillendirir. Bu değerlerin tamamı da o toplumun kültürel mirasını oluşturmaktır. Toplum içerisinde yaşayan sanatçı da bir şekilde bu unsurları sanatına yansıtacaktır. Sanatçının eserine konu olarak kültürel mirasa ait nesnelere girmesi aynı zamanda bu nesnelere plastik açıdan zenginliğinden de kaynaklanmaktadır.

Kaynaklar

- Başaran, İbrahim Ethem, *Türk Eğitim Sistemi ve Okul Yönetimi*, Ekinoks, Ankara, 2006.
- Başkan, Seyfi, *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye'de Resim, T.C. Kültür Bakanlığı*, Ankara, 1997.
- Atagök, Tomur, "Çağdaş Müzeciliğin Anlamı; Müze ve İlişkileri", *Yeniden Müzeciliği Düşünmek*, Yıldız Teknik Üniversitesi Basım-Yayın, İstanbul, 1999.
- Bener, Erhan, "Yazar Kendini Dünyadan ve Toplumdan Soyutlayamaz", *Hürriyet Gösteri*, Aralık 2004, s. 6-13.
- Berk, Nurullah ve Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II*, Tılgat Basımevi, İstanbul, 1981.
- Berksoy, Funda, *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul, 1998.
- Buğra, Hatice Bilen, *Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi*, Ötügen Yayınevi, İstanbul, 2000.
- Çubukçu, İbrahim Ağâh, *Türk Düşünce Tarihinde Felsefe Hareketleri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1991.
- Dal, Esin, "Tollu, Cemal", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi III*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 1799.
- Duben, İpek Aksünger, "Çoker, Adnan", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi I*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 412-413.
- Ersoy, Ayla, *1950'den 2000'e Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998.
- Güvenç, Bozkurt, *İnsan ve Kültür, Remzi Kitabevi*, 11. Basım, İstanbul, 2005.
- İpşiroğlu, Nazan, "Mimari-resim-müzik bağlantıları", "Çoker 1995-2003 Arası Resimleri", Mine Sanat Galerisi, İstanbul, 2003.
- İndirkaş, Zühre, *Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, I. Baskı, Ankara, 2001.

Kuban, Doğan, “Çoker’in Işıklı Geometrisi”, *Adnan Çoker Minimaller ve Varyasyonlar*, Galeri B Yayınları, İstanbul, 1994.

Özel, Sibel, *Uluslararası Alanda Kültür Varlıklarının Korunması*, Kurtiş Matbaacılık, İstanbul, 1998.

Özsezgin, Kaya, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi III*, Tıglat Basımevi, İstanbul, 1981.

Renda, Günsel ve Turan Erol, “*Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi I*”, Tıglat Basımevi, İstanbul, 1981.

Rona, Zeynep, “Koçan, Hüsamettin”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi II*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, s. 1033.

Şenyapılı, Önder, *Benim Sanatçılarım*, Sanat Yapım Yayıncılık, Ankara, 1989.

_____, *Görsel Sanatlar ve İletişim*, Sanat Yapım Yayıncılık, Ankara, 1996.

Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi*, I. Basım, İstanbul, 1986.

_____, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.

Topçu, Nurettin, *Kültür ve Medeniyet*, Dergâh Yayınları, II. Baskı, İstanbul, 1998.

Turhan, Mümtaz, *Kültür Değişmeleri (Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik)*, Çamlıca Yayınları, IV. Baskı, İstanbul, 2002.

Yenişehirlioğlu, Filiz, “*Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi*”, Türkiye Ekonomi ve Ulusal Tarih Vakfı tarafından düzenlenen Osman Hamdi ve Dönemi Sempozyumu’nda sunulan bildiri, İstanbul, 1993, s. 57.

Yetkin, Suut Kemal, *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972.