

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KÜLTÜREL
İMGE KULLANIMI BAĞLAMINDA SABRİ BERKEL

Ayşe MERCAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Özcan ÖZKARAKOÇ

ANTALYA – 2018

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KÜLTÜREL
İMGE KULLANIMI BAĞLAMINDA SABRİ BERKEL

Ayşe MERCAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Özcan ÖZKARAKOÇ

Bu çalışma BAP tarafından SYL-2017-2162 nolu Yüksek Lisans tez
projesi olarak desteklenmiştir.

ANTALYA – 2018



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Ayşe MERCAN

İmzası

Akdeniz Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Ayşe MERCAN 'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Dr.Öğr.Ü.Özcan ÖZKARAKOÇ

Üye : Doç.Dr. Mehmet ÖZKARTAL

Üye : Dr.Öğr.Ü. Nevin YAVUZ AZERİ

Tez Konusu : "Çağdaş Türk Resim Sanatında Kültürel İmge Kullanımı Bağlamında Sabri Berkel"

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 14/05/2018

Mezuniyet Tarihi : .../.../2018

Dr. Öğr. Üyesi Enver GÜNER
Enstitü Müdürü V.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, imge ve kültür kavramları birbiri ile ilişkilendirilip, resim sanatı ile bir bağ kurularak, incelenmiş, Sabri Berkel' in sanatında Türk kültür imgelerinin araştırılarak, tespit etmek hedeflenmiştir. Bunların yanında, araştırma verileri neticesinde, Türk kültür imgeleri ile öznel ve nesnel bağ kurularak uygulama yapılması hedeflenmiştir.

Bu tez ve projenin oluşmasında, araştırma konusunun belirlenmesinden uygulamalara kadar her aşamasında bilgi birikimini benimle paylaşan, bana inanan, güvenen, yol gösteren ve destekleyen değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Özcan ÖZKARAKOÇ' a tüm içtenliğimle teşekkür ediyorum. Ayrıca maddi, manevi desteğini hiç esirgemeyen, yoğun çalışma dönemlerinde gösterdikleri anlayıştan dolayı aileme, eşim Mustafa MERCAN' a ve her sıkıştığımda yetişen ablam Zeliha BOYACI' ya teşekkür ediyorum.

Bu Proje Akdeniz Üniversitesi BAP Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir.

Ayşe MERCAN

ANTALYA - 2018

Hiç unutmadığım annem Makbule ÖZMAK' a



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Ayşe Mercan
	Numarası	20145302001
	Anasanat Dalı	Resim Anasanat Dalı
	Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Özcan ÖZKARAKOÇ
Tezin Adı		Çağdaş Türk Resim Sanatında Kültürel İmge Kullanımı Bağlamında: Sabri Berkel

Çağdaş Türk Resim Sanatında Kültürel İmge Kullanımı Bağlamında

Sabri Berkel

ÖZET

Bir toplumun ortak geçmişe ait mitsel inanç, savaşlar, göçler vb. ritüeller ve geleneklerle manevi birlikteliği yaşatılmaktadır. Tekrarlamalar ve hatırlatmalar ile kültürel bellek oluşturularak, kitlelerde toplumsal bilincin gelişmesinin sağlandığı bilinmektedir. Kültürel belleğin, gelenek ve ritüellerin kavramsallaştırılarak gündelik hayatın içinde kullanılması “kültürel imge” olarak tanımlandığı bilinmektedir. Toplumların, siyasal, sosyal ve kültürel yapıları kültürel imgeler ile tanımak, algılamak mümkün görünmektedir.

Tarihsel süreçte izini sürdüğümüz Türk kültür imgelerinin, Hunlardan itibaren kaya resimleri, halı, hat, nakış, minyatür sanatı gibi farklı sanat alanlarında ifade edildiği bilinmektedir. Bu imgelerin, dönemlerinin izini taşıyan kültürel bellek taşı-

yıcıları görevi üstlendikleri görülmektedir. Anadolu’ da ise kültürel imge çeşitliliğinin daha farklılaştığı ve zenginleştiği görülmektedir. Bunun sebebi ise, Anadolu’ya gelen Orta Asya Türklerinin kültürlerini çok iyi koruyarak, İslamiyet, Selçuklu ve geçmiş uygarlıkların kültürleri ile kaynaşmaları gösterilebilir. Bu bağlamda Anadolu’ da Türklerin, Orta Asya Türk kültürünün özelliklerini yitirmeden farklı uygarlıkların kültürü ile kaynaşarak zengin bir yapı oluşturdukları görülmektedir.

Anadolu’ nun bu zengin kültür yapısının Türk sanatını da etkilediği bilinmektedir. Toplum ve kendini sorgulayan sanatçıların bir süre sonra köken arayışına girerek Türk kültürünü tanımaya ve imgelerini de sanatlarına konu malzemesi yaptıkları görülmektedir. Çağdaş Türk sanatı döneminde, kendini yenileyen ressam, yerel unsurları, yöresel bazı değerleri ve geleneksel sanatı postmodern yaklaşım ile evrensel bir dilde anlatmaya başlamışlardır. Ulusal olandan hareketle, evrensele ulaşmanın yolunu bulmaya çalışmışlar, dolayısıyla da biçimde evrensel olmak, içerik de ise ulusal olmak düşüncesine ulaşılmıştır.

Çağdaş Türk Resim Sanatının önemli temsilcilerinden Sabri Berkel’ de, biçimde evrensel, içerik de ise ulusal olmak düşüncesini ilk uygulayan sanatçılardan olduğu bilinmektedir. Yerelliği ve geleneği kendine kaynak seçerek ve biçim açısından arayış içinde olduğu görülmektedir. Bunun sonucunda da kendini sürekli yenileyen Sabri Berkel’ in adeta sanatı ile toplumsal bir bellek tetikleyicisi görevi üstlendiği görülmüştür.

Bu bağlamda, çağdaş Türk resim sanatında, Türk kültürel imgelerinin farklı anlatım ve ifade dillerinin kullanılması, çağdaş Türk resim sanatının ilerleme ve gelişim sürecine girerek kendi kimliğini bulmasına katkı sağladığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, İmge, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Sabri Berkel



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY



Institute of Fine Arts

Student	Name Surname	Ayşe Mercan
	Number	20145302001
	Department	Resim Anasanat Dalı
	Advisor	Dr. Öğr. Üyesi Özcan ÖZKARAKOÇ
Thesis Name		Çağdaş Türk Resim Sanatında Kültürel İmge Kullanımı Bağlamında: Sabri Berkel

SUMMARY

Sabri Berkel In The Context Of Cultural Image Usage In Contemporary Turkish Painting Art

SUMMARY

Mythical beliefs, wars, migrations, etc., belonging to a common past of a society. spiritual unity with rituals and traditions is kept alive. It is known that cultural memory is created by repetitions and reminders, and the development of social consciousness in the masses is known. It is known that cultural memory, customs and rituals are conceptualized and used in everyday life as "cultural image". It is possible to perceive and understand the societies, political, social and cultural structures with cultural images.

It is known that the Turkish cultural images which have been traced in the historical process have been expressed in different art areas such as rock paintings, carpets, calligraphy, embroidery and miniature arts since The Hun. These images

appear to have served as cultural memory carriers bearing the traces of their time. In Anatolia, it is seen that the diversity of cultural images is different and enriched. For this reason, it can be shown that the cultures of Central Asian Turks coming to Anatolia are protected very well and they are merged with the cultures of Islam, Selçuk and past civilizations. In this context, it is seen that the Turks in Anatolia have formed a rich structure by merging with the culture of different civilizations without losing the characteristics of Central Asian Turkish cultures.

It is known that this rich cultural structure of Anatolia influences Turkish art. After a while society and self-questioning artists have started to search for their origin and have been able to recognize the Turkish culture and their images have been the subject of their arts. During the contemporary Turkish art period, painters who have renewed themselves have begun to tell on a universal level with their local elements, some local values and traditional art postmodern approach. From a national point of view, they tried to find the way to universal reach, so they became universal in form and content became a national thought.

It is known that Sabri Berkel, one of the most important representatives of contemporary Turkish painting, is one of the artists who first applied the idea of being universal and content being national. Its place and tradition seems to be in search of its own source and shape. As a result, it is seen that Sabri Berkel, who constantly renews itself, has almost become a social memory trigger with his art.

In this context, it is seen that the use of different expressions and expressions of Turkish cultural images in contemporary Turkish painting art, contemporary Turkish painting art contributes to finding its own identity by entering the progress and development process.

Keywords: Culture, Image, Contemporary Turkish Painting, Sabri Berkel.

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası	i
Tez Kabul Formu	ii
Önsöz/Teşekkür	iii
Özet	v
Summary	vii
Kısaltmalar ve Simgeler Sayfası	x
Resim Dizini	xi
Uygulamalı Yapıt Dizinleri	xiii
Giriş	1
BİRİNCİ BÖLÜM	5
1.1. Problem	5
1.2. Amaç	5
1.3. Önem	6
1.4. Sınırlılıklar	6
1.5. Konu	7
1.6 Yöntem	7
1.7. Evren ve Örneklem	10
1.8. Veri Toplama Tekniği	10
İKİNCİ BÖLÜM- İMGE, KÜLTÜR ve KÜLTÜREL İMGE	12
2.1. İmge	12
2.1.1. İmgeye Yakın Terimler	18
2.1.1.1. Gösterge	18
2.1.1.2. İmgelem	18
2.1.1.3. İkon	18

2.1.1.4. İmago	19
2.1.1.5. Suret	19
2.1.1.6. Sembol	20
2.2. Kültür	21
2.2.2. Kültürün Başlıca Özellikleri	25
2.3. Kültürel İmge	28
2.3.1. Ana Hatları ile Türk Kültürünün Beslendiği Unsurlar	30
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM- ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA	
KÜLTÜREL İMGE	38
Abidin Elderoğlu (1901-1974)	47
Turgut Zaim (1906-1974)	49
Bedri R. Eyüboğlu (1911-1975)	50
Cihat Burak (1915-1994)	51
Nedim Günsur (1924-1994)	53
Adnan Turani (1925-2015)	55
Nuri Abaç (1926-2008)	58
Adnan Çoker (1927-)	60
Erol Akyavaş (1932-1999)	62
Yüksel Arslan (1933-2017)	63
Halil Akdeniz (1944-)	66
Hüsamettin Koçan (1946-)	68
Şükran Pekmezci (1946-)	69
Rauf Tuncer (1955-)	71

BEŞİNCİ BÖLÜM- SABRİ BERKEL VE KÜLTÜR İMGELERİ	75
5.1.Sabri Berkel Hayatı (1907-1993)	75
5.1.1. Sabri Berkel' in Sanatı	77
5.1.1.1. Klasik dönem (1930-1940)	78
5.1.1.2. Geometrik Soyutlama Dönemi (1947-1955)	83
5.1.1.3 Soyut dönem (1960-1986)	87
5.2.1. Sabri Berkel' in Eserlerinde Kültür İmgeleri	90
ESER KATALOG ve ANALİZLERİ	112
Yapıt Analizleri	116
SONUÇ	129
Kaynakça	131
Özgeçmiş	139

KISALTMALAR SİMGELER SAYFASI:

Bkz: Bakınız

Çev: Çeviri

Vb: Ve buna benzer

Yky: Yapı Kredi Yayınları

Asos Journal: Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi

Dbt: Devlet Planlama Teşkilatı

Tüyb: Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim Dizini:

Resim-1 Abidin Elderoğlu, Kaligrafik Kompozisyon, 55x 46 cm, 1967	48
Resim-2 Turgut Zaim, Orta Oyunu, 100x 84,5 cm	50
Resim-3 Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin	51
Resim-4 Cihat Burak, Tellibaba' da Gelin ve Damat, 80 x 120, 1984	53
Resim-5 Nedim Günsur, Sünnet Öncesi Araba Sefası, 50x70 cm. 1983	54
Resim-6 Adnan Turani, Kaligrafik Düzenleme, 1976, 70x60 cm	56
Resim-7 Nuri Abaç, Hacivatla Karagöz, 60x34 cm, 1980	60
Resim-8 Adnan Çoker, Kubbeler, 150x150 cm, 2017	61
Resim-9 Erol Akyavaş, Miraçname, 63x49, 1987	63
Resim-10 Yüksel Arslan, Arture 167, Kapital XVI,1972	65
Resim-11 Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları Güncel Notlar	67
Resim-12 Hüsamettin Koçan, Anadolu' nun Görsel Tarihi, 1992	69
Resim-13 Şükran Pekmezci, Adak Ağacı, 40x50cm.2010	71
Resim-14 Rauf Tuncer, İsimsiz, 90x90 cm, 2000	73
Resim-15 Sabri Berkel, Natürmort, 36x45 cm, 1933	80
Resim-16 Otoporte, Sabri Berkel, 22x16 cm,1933	81
Resim- 17 Sabri Berkel, Taksim Meydanı, 100x70cm, 1947	82
Resim-18 Sabri Berkel, Mimar Sinan, 52x44cm, 1952	85
Resim-19 Sabri Berkel,Rondo, 130x162 cm, 1950	87
Resim-20 Sabri Berkel, Motif, 50x30 cm, 1966	89
Resim- 21: Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, 100x100 cm, 1979	91

Resim-22 Sabri Berkel, Üsküp Hamam Önü, 39x49cm, 1934	92
Resim-23 Sultan Murat Camii ve Saat Kulesi	93
Resim-24 Sabri Berkel, Mimar Sinan, 61x41cm, 1936	94
Resim- 25 Sabri Berkel, Beyazıt'tan Bir Köşe, 23x28cm, 1940	95
Resim-26 Sabri Berkel, Natürmort, 89x120cm, 1949	96
Resim-27 Sabri Berkel, Balkon, 89x116cm, 1948	97
Resim-28 Sabri Berkel, Kubbelere, 128x130cm, 1951	98
Resim-31 Kazak Yurt çadırı	99
Resim-32 Sabri Berkel, Yoğurtçu IL, 162x130 cm, 1952	101
Resim-33 Sabri Berkel, Süleymaniye' den, 24x20cm, 1952	103
Resim-34 Sabri Berkel, pentür, 73x91 cm, 1953	104
Resim-35 Sabri Berkel, Ege'de Tütün, 200x300cm. 1954	105
Resim-36 Sabri Berkel, Zeybek, 40 x 27 cm, 1955	106
Resim -37 Sabri Berkel, Simitçi, 163x92 cm, 1955	107
Resim-38 Sabri Berkel, Resimsel Yazı, 34x23cm, 1961	108
Resim-39 Sabri Berkel, Göğe Doğru, 130x230cm, 1962	110
Resim-40 Şamanın Resmi, Gökyüzüne Ülgen'e Seyahat, 1913	111
Resim-41 Hayat ağacı, Altay dağları, Biçiktu Boom Kaya Resimleri	112
Resim-42 Sabri Berkel, Mevleviler, 130x163cm, 1983	113

Uygulamalı Yapıt Dizinleri

Resim-1 Ayşe Mercan, Latmos, 50x100 cm,50x150 cm+2, 2018	117
Resim-2 Ayşe Mercan, Çatalhöyük,50x100 cm, 50x150 cm, 100x100cm,2018	119
Resim-3 Ayşe Mercan, Attalia, 50x100 cm, 50x150 cm, 100x100, 2017	120
Resim-4 Ayşe Mercan, Attalia II, 250x100 cm, 50x150 cm, 100x100 cm, 2017 ...	121
Resim-5 Ayşe Mercan, Anı Katmanları, 50x50 cm, 50x100 cm, 50x150 cm	123
Resim-6 Ayşe Mercan, Umay, 50x50 cm,50x100 cm, 100x100, 2018	124
Resim- 7 Ayşe Mercan, Bellek Döküntüsü, 100x100 cm ve 50x100 cm,2017	126
Resim-8 Ayşe Mercan, Anılanlar, 50x50 cm +3, 100x100 cm, 2018	128
Resim-9 Ayşe Mercan İz, 50x150 cm, 2018	129
Resim-10 Ayşe Mercan, Anı Frizi, 50x150 cm, 2018	130

GİRİŞ:

İnsanoğlu tarih sahnesine çıkışından bu yana her çağda kendini özgün bir dille ifade etmiştir. Antik çağ efsanelerin, söylencelerin ve mitsel anlatımların çağı olmuştur. Bu çağın egemenliğinde anlam; söz ve onun kurallarıyla oluşturulmuştur. Yaklaşık yirmi-yirmibeş bin yıl önce mağaralarda bulunan hayvan resimleri büyüsel amaçla kullanıldığı bilinmektedir. İmgelerin, onları doğal ve gerçek güçlere karşı koruduğuna inandıkları bilinmektedir.

Dünyanın tarihsel sürecinin başlangıcından beri var olan imgenin evrim sürecinin ardında, toplumsal, ekonomik, kültürel ve politik değişimlerin etkisinin görüldüğü bilinmektedir. Esin'de (1978:5) "İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş" araştırmasında, Türklerin yaklaşık M.Ö. 4. yüzyıllarda piktogram¹ ve ideogram² adı verilen imgeleri kullanarak, tarihte ilk yazı kullanımını başlattıklarını belirtmektedir. Dolayısıyla, sözün geçiciliğine karşın yazının kalıcılığı otoritenin ve gücün simgesi haline gelerek yazı imgesine farklı bir anlam yüklemiştir denilebilir. Bununla birlikte, yazı imgesinin dışında resimsel imgenin de ikonlaştırılarak, görsel imgenin güç ve otorisine hizmet ettiği görülmektedir. Devam eden süreçte, aydınlanma çağıyla matbaanın icadı, yazılı dilin özgürlüğünü de beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla yazı imgelerinin, insanların düşüncelerini anlatmak ve haklarını aramak için kullandıkları özgürlük temsilcisi konumuna geldiği bilinmektedir. Zaman içinde, teknolojinin hızla ilerlemesi ile önce fotoğraf makinesinin, ardından da sinema ve televizyonun icadı ile söz, yazı ve resimsel imgelerinin hızla üretildiği, tüketildiği bir popüler kültür sürecinin içine girildiği görülmektedir. Görüldüğü üzere, toplumsal ve kültürel alanın gelişimi ile imgenin tarihsel süreçte değişimi ve gelişimi ile bağlantılıdır denilebilir.

¹ Piktogram: Resim yazı

² Ideogram: Sözleri veya düşünceleri sesleri gösteren harflerle değil çeşitli işaret veya simgelerle ifade eden yazı

Sanatın ana malzemesi olan imge, sanat, sanatçı ve izleyen üçgeninde bütünleştirici bir bağ görevi görmektedir. Toplumunu yönlendirmede, ahlaksal, etik ve değer algıları doğrultusunda sanat alanının her zaman kullanıma en uygun pazar olduğu bilinmektedir. Bundan dolayı, sanatta kullanılan imge, yeri gelmiş dinin, yeri gelmiş politikanın hizmetine girmiştir. Bu bağlamda; sanat tarihinde, toplumsal, kültürel ve politik gelişmelere göre imge kullanımında değişimler görülmektedir.

Bir toplumda kuşaktan kuşağa iletilen kültürel aktarımlar, alışkanlıklar, bilgi ve töreler, o toplumun kültürel belleğini oluşturarak, “kültürel imge” olarak tanımlanabilir. Geleneksel sanat anlayışına yönelen sanatçılar, toplumsal ve tarihsel geçmişi kendi benliklerinde bütünleştirerek kültür imgelerinden beslenerek sanatlarına yansıtılmaktadırlar. Dolayısıyla, sanatın ana malzemesi olarak yerel ve geleneksel değerlerden hareketle oluşturulan kültür imgeleri, toplumda kültürel bellek bilincinin oluşmasına katkıda bulunmaktadır.

Baran'ın (2013:62) XVII. Yüzyıldan, XIX yüzyıla uzanan bir sürece yerleştiği modernizmin gelenekseli sorgulayan yerellik ve etnik kökenlilik sınırlarını silen bir yapısı olduğu bilinmektedir. Yılmaz'a (2014: 3) göre;

“Modernizm felsefesi ise “tek din, tek dil, tek ulus, tek bayrak istemleriyle” bütüncül bir yaklaşım sergileyip çeşitlilik ve farklılıkları ortadan kaldırma yolu tutmuştur. Bu doğrultuda ulus devletlerin oluşumu gerçekleşmiştir. Böylece, farklılıklardan oluşan çok kültürlülüğün zengin yapısını, tek bir çatı tek bir kültür altında erittiği görülmektedir.”

Buna karşılık, postmodernizm de, çoğulculuk anlayışı ile tarih ve gelenekleri kabul ederek, modernizmin tüm ideallerine ve uygulamalarına karşı etkisiz kaldığı görülmektedir. Tüm dünyayı etkisi altına alan modernizmin, Osmanlı Devletinde, Tanzimat Dönemi ile birlikte görülmektedir. Bu durum, özellikle saray çevresinde ve neredeyse her alanda yaşanan değişim ve yenilenme ile Batılılaşma olarak karşımıza çıktığını görmek mümkündür. Saray çevresinde de bir hareketliliğe neden olan bu Batılılaşma hareketi halktan uzakta ve kopuk yaşandığı bilinmektedir. Halbuki, Cumhuriyet Dönemi ile birlikte ulus-devlet politikası geliştirilerek daha geniş kapsamlı yenilik hareketlerine girildiği görülmektedir. Bu yenilik hareketlerinin, özellikle güzel sanatlarda; resim, heykel ve müzik alanlarında etkili olduğunu söylemek

mümkündür. Geniş halk kitlelerine sanat ve kültür aracılığıyla ulusal kimlik kazandırılmaya çalışılmış, sanat-sanatçı ve halk birlikteliği yakalamak amacı ile yurt gezileri düzenlendiği bilinmektedir (Tansuğ, 1993: 216). Sanat aracılığıyla, devlet politikası olan ulusal bilincin, kimlik ve aidiyet oluşturularak yayılması amaçlanmıştır. Bunun sonucunda resim, heykel sanatçıları, gelenek ve göreneklerden, yaşam biçiminden, türkülerden etkilenecek yeni yorum ve anlatım arayışı içine girdikleri görülmüştür. Bunun sonucunda, yerellik-evrensellik tartışmaları gündeme gelmesi söz konusu olmuştur. Dolayısıyla, bir grup sanatçının yerel kaynaklardan beslenerek evrensel bir dile ulaştıkları görüldüğü bilinmektedir.

Çağdaş Türk resim sanatının önemli temsilcilerinden Sabri Berkel' in de, yerelliği ve geleneği kendine çıkış noktası olarak belirleyen ressamlardan olduğu bilinmektedir. Böylece, toplumsal bir bellek tetikleyicisi görevi üstlendiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla, eserleri göz önüne alındığında, çağdaş Türk resim sanatında kültür ve imge kavramlarını ortak bir anlatım dili ile bütünleştirmesi bağlamında Sabri Berkel' in sanatı araştırma' nın temelini oluşturmaktadır. Bu araştırma ile Türk resim sanatında Cumhuriyet sonrası dönemi incelenerek, "kültürel imge" kavramının oluşum evreleri ve çağdaş Türk resim sanatında "kültürel imge" kullanımının yeri ve önemi vurgulanarak, Sabri Berkel' in eserlerinde görülen kültür imgeleri tespit edilecektir.

Sabri Berkel geçmişin izlerini yeniden keşfetme bilinci ile oluşturduğu resimleri ile yerelliğin izinde evrenselliği yakalayan ressam olarak dikkatleri üzerine çekmektedir. Sabri Berkel' in eserlerini incelediğimiz zaman, toplumun gelenek, folklorik ve kültürünün imgelerini sıklıkla görmek mümkündür. Sanatçının ilk dönem çalışmalarında toplumun geleneksel ve folklorik imgelerini görülmektedir. Simitçi, yoğurtçu, tütün toplayanlar gibi halktan insanların yanı sıra kent görünümünün, camilerin ve tarihi mekanların imgelerini eserlerine konu malzemesi yaptığı görülmektedir. Bununla birlikte, son dönem çalışmalarında ise kaligrafik öğelerinden hareketle soyut imgelere yöneldiği görülmektedir denilebilir. Bu bağlamda Berkel, kaligrafik öğeleri kullanarak yazının da resim yüzeyi üzerinde, kendini ifade etme yollarından biri olarak kullanılabileceğini göstermektedir.

Tez beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde araştırma yöntem hakkında bilgi verilmektedir. İkinci bölümde imge, kültür ve kültürel imge kavramları ele alınmakta, imge yakın kavramlarla mukayese edilerek ele alınmaktadır. Öncelikle kültür kavramsal olarak açıklanarak, tarihi süreçte yeri ve başlıca özelliklerine yer verilmektedir. Bunun dışında, kültürel imge başlığı altında Türk kültür imgelerine değinilmektedir. Bu bölümde tarihi süreç göz önüne alınarak Türk kültürünün Orta Asya' dan, Anadolu' ya göçü ile Şaman ruhunun, arkaik, Selçuklu ve İslam dini ile birleşiminden oluşan kültürel zenginleşme ele alınmaktadır. Üçüncü bölümde, çağdaş Türk sanatında kültürel imge başlığı altında öncelikle çağdaş dönem öncesi ülkenin sosyo-kültürel durumu göz önünde bulundurarak, Batılılaşma hareketlerinin gelişimi ele alınmaktadır. Bu konu bağlamında, 1950 sonrası ressamlarından; Abidin Elderoğlu, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cihat Burak, Nedim Günsur, Adnan Turani, Adnan Çoker, Nuri Abaç, Erol Akyavaş, Yüksel Arslan, Halil Akdeniz, Hüsamettin Koçan, Şükran Pekmezci, Rauf Tuncer' in eserlerinde geleneğin ve folklorik unsurların izlerini taşıyan kültürel imge kullanımı ele alınmaktadır. Başlığı Sabri Berkel ve kültür imgeleri olan beşinci bölümde ise, Sabri Berkel' in hayatı ve kendi içinde geçirdiği dönemleri -klasik dönem, geometrik soyutlama dönemi, soyut dönem- araştırılarak, eserleri kültürel imge kullanımı bağlamında analiz edilmektedir. Bölümlerin sonunda ise tez ve proje kapsamında yapılan uygulamaların görsellerine yer verilerek, yapıtların analizi yapılmaktadır. Çalışmalar da, kültürel imge anı-bellek bağlamında kullanılarak modernizme eleştirel bir bakış açısı sergilemektedir. Dolayısıyla, tez ve proje uygulama çalışmalarına postmodern kuramdan hareketle yapısalci analiz yapılmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Problem:

Tezin problemini "çağdaş Türk resim sanatında kültürel imge kullanımı bağlamında Sabri Berkel' in sanatında kültürel imge ifadeleri var mıdır?" sorusu oluşturmaktadır. Alt problemler ise;

- İmge, ikon, sembol nedir? Aralarındaki fark ve benzerlikler nelerdir?
- Kültür nedir? Kültürü oluşturan özellikler nelerdir?
- Kültürel imge nedir?
- Türk kültürünün oluşum ve değişim evreleri tespit edilebilir mi?
- Toplumun kültürel geçmişinin çağdaş Türk sanatına etkisi nedir?
- Batı ve Doğu kültürünü yaşamının farklı dönemlerin de görmüş ve özümsemiş bir insan olarak Sabri Berkel' in sanatında, kültürün yeri nedir?

1.2. Amaç:

Araştırmada amaç iki düzeyde düşünülmüştür. İlki Genel amaç; çağdaş Türk resim sanatında kültürel imge kullanımını belirlemektir. İkincisi ise işlevsel alt amaç; bu da Sabri Berkel' in sanatında esin kaynağı olarak beslendiği kültürel imgelerin oluşumunu ve etkisini belirlemektir. Sanat toplumu, toplum da sanatı yansıtır. Dolayısıyla, sanatta imge kullanımı toplumun aynasıdır. Toplumun belleği olan kültürel imgeler, sanatın ifade dilini etkiler. Sanatta kullanılan kültürel imgeler de halkın sanata yaklaşmasını ve toplum bilincinin oluşmasına katkı sağlar. Dolayısı ile tezin amacı böyle karşılıklı bir etkileşime giren çağdaş Türk resim sanatının kültürel imge yaklaşımını incelemektir. Toplumun kültürel tarihinin geçmişe dayalı izlerinin, çağdaş sanata etkisini belirleyerek, sanat-toplum ilişkisini pekiştirmektir. Ulaşılan kaynaklardan elde edilen bilgiler sonucu oluşan araştırmanın amacı, kültürel imge kullanımının resim sanatında kullanımının, toplumsal bilinç oluşumuna katkısına dikkat çekmek ve bu etkileşimi yoğun olarak sorgulayan sanatçıların çalışmalarını ve ele aldıkları konulara açıklık getirerek bu alandaki eksikliği doldurarak, daha sonra bu alanda yapılacak araştırmalara da öncü olmaktır.

Buradan hareketle, kültür ve imgenin oluşumu ve gelişimi incelenerek, Türk kültür tarihi değerlendirilerek, çağdaş Türk ressamlarından; Abidin Elderoğlu, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cihat Burak, Nedim Günsur, Adnan Turani, Adnan Çoker, Nuri Abaç, Erol Akyavaş, Yüksel Arslan, Halil Akdeniz, Hüsamettin Koçan, Şükran Pekmezci, Rauf Tuncer' in eserlerinde görülen kültürel imgelerin kaynakları belirlenir. Buradan yola çıkarak çağdaş Türk ressamlarından Sabri Berkel' in farklı dönemlerinde -klasik dönem, kübist-geometrik soyut dönem, soyut dönem- eserlerinde görülen kültürel imge kullanımını incelenerek, esinlendiği imgelerin Türk kültür tarihinde kaynaklarını belirlenir.

1.3. Önem:

Kültür, işlevsel ve tarihsel yapısı ile toplumun inanç, gelenek ve değerlerini birleştirici bir etki yapmaktadır. Bu durumun, zaman içinde soyut ifadelerle dönüşen kültürel imgelerin paylaşımı, yayılımı ve kullanımı ile gerçekleştiği bilinmektedir. Dolayısıyla, kültürel imgelerin farklı ifade biçimleri, kültürel belleğin canlanmasını ve toplumsal bilincin oluşmasını sağladığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte, toplum üzerinde böyle bir etkiyi sanat yolu ile de güçlendirmek mümkündür. Bu bağlamda, çağdaş Türk resim sanatında görülen, kültür ve imge kavramlarının farklı anlatım diliyle ifadeleri, kültürel belleğin canlanmasına ve toplumsal bilincin oluşumuna katkı sağlamaktadır.

1.4. Sınırlılıklar:

Araştırmada sadece kültürel imge ve resim ilişkisine odaklanılmaktadır. Bu ilişkinin incelenmesinde kültüre bağlı oluşan imge kullanımının çağdaş Türk resim sanatı ile ilişkilendirilmektedir. Çağdaş Türk ressamlarının -Abidin Elderoğlu, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cihat Burak, Nedim Günsur, Adnan Turani, Adnan Çoker, Nuri Abaç, Erol Akyavaş, Yüksel Arslan, Halil Akdeniz, Hüsamettin Koçan, Şükran Pekmezci, Rauf Tuncer- bir eseri üzerinden örneklendirilerek, sanatlarında kullandıkları kültürel imgelerin kaynakları tespit edilmektedir. Buradan yola çıkarak çağdaş Türk ressamlarından Sabri Berkel' in farklı dönemlerini kapsayan -klasik dönem, kübist-geometrik soyut dönem, soyut dönem- yirmi bir eserinde görülen

kültürel imge kullanımını araştırılarak, esinlendiği imgelerin kültür tarihinde yeri tespit edilmektedir.

1.5. Konu:

Tezin genel konusu, "kültür"dür. Daraltılmış konu başlığı ise Türk kültürüdür. Buradan hareketle tezin konusunu ise, Sabri Berkel' in sanatına kültürün etkisi oluşturmaktadır. Sabri Berkel sanatsal arayışları sırasında yerel ve geleneksel kültürel değerlerini geçmişin izlerini kullandığı görülmektedir. Sanatçının ilk dönem çalışmalarında toplumun geleneksel ve folklorik imgelerini ile birlikte halkın içinden insanları görmek mümkündür. Simitçi, yoğurtçu, tütün toplayanlar gibi halktan insanların yanı sıra kent görünümünün, camilerin ve tarihi mekanların imgeleri görülmektedir. Bununla birlikte, son dönem çalışmalarında ise kaligrafik öğelerden hareketle soyut imgelere yer verdiği görülebilir. Görüldüğü üzere, kendi kökeninde bulduğu değerler ile gelenek ve orijinalliği birleştirerek özgün sanat eserleri oluşturmuştur. Dolayısıyla, gelenek ve yerellik değerlerden beslenen Berkel' in eserleri yoluyla toplumda kültürel bellek bilincinin oluşumuna katkı sağlamaktadır denilebilir.

1.6.Yöntem:

Bu tez, nitel araştırma yöntemi ile yapılmaktadır. Problem genelde sanatta imge kavramı, alt başlığı ise kültürel imge olarak belirlenmektedir. Kültürel imge problemi ise çağdaş Türk sanatı dönemi ile sınırlandırılmaktadır. Buradan hareketle problem sınırlarımız içinde, çağdaş Türk ressamı Sabri Berkel' in hayatı ve sanatını ince lenerek, araştırma da daha derinleştirilmektedir. Dolayısıyla, Sabri Berkel' in sanatında geleneksel değerlerden beslenerek oluşturduğu kültürel imgelerinin tespiti ve analizi yapılmaktadır.

“Nitel araştırma, yorumlayıcı yaklaşıma dayanır. Nitel araştırma, yapılandırılmamış gözlem, yapılandırılmamış görüşme ve doküman inceleme gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, olgu ve olayların kendi doğal ortamları içinde gerçekçi ve bütüncül bir şekilde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırmadır. Nitel araştırma yöntemi, insanların sosyal dünyayı nasıl anladığını, deneyimlediğini, yorumladığını ve ürettiğini anlamayı amaçlayan nitel araştırmalarda izlenen tutum ve stratejileri kapsayan bir kavramdır” (Sandelowski, 2004:893).

Araştırma modelleri içinden iki türlü yaklaşım ile yapılmaktadır. Bunlar tarama ve denemedir. Genel tarama modelleri; çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir. Genel tarama modellerinin, ilişkisel tarama modeli, çoklu değişkenleri kapsadığı için bu araştırma için uygun bir yöntem olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu araştırma da ilişkisel tarama modeli uygulanmaktadır.

“İlişkisel tarama modeli; iki veya daha çok değişken arasındaki birlikte değişim varlığını veya derecesini belirlemeyi amaçlayan araştırma modelleridir. Bu tür bir düzenlemede, aralarında ilişki aranacak değişkenler, ayrı ayrı sembolleştirilir. Tarama yolu ile bulunan ilişkiler gerçek bir neden-sonuç ilişkisi olarak yorumlanamaz; ancak, o yönde bazı ipuçları vererek, bir değişkendeki durumun bilinmesi halinde ötekinin kestirilmesinde yararlı sonuçlar verebilir”(Karasar, 2011: 79).

Bu araştırma, tarihsel bir yaklaşımla, toplumsal değerler bağlamında sosyo-kültürel yapının, çağdaş Türk resim sanatında görülen kültürel imge ile Sabri Berkel’ in sanatında kullanılan imge oluşumu etkilerini belirlemeyi amaçladığı için “İlişkisel Tarama Modeli” tercih edilmiştir.

Tarama modelleri, geçmişte ya da halen varolan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlamaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez (karasar, 2011: 77). Dolayısı ile çağdaş Türk resmi dönemini ele alırken sanatçıların eserleri taranarak, bu eserlerde tekrar edilen ifadeler tespit edilerek yorum ve analiz yapılmaktadır. Çoğunlukla hangi kaynaktan etkilendikleri belirlenerek, sanatçı ve sanatı hakkında bilgi sahibi olunmaktadır.

Bu araştırmada altıncı bölüm olan Sabri Berkel ve kültürel imge bölümü için örnekölay tarama modeli uygulanmıştır. Bu tez de genel evren “kültür”, çalışma evreni ise “çağdaş Türk resim sanatında kültürel imge”, örnekölay ise, “Sabri Berkel ve kültürel imge” belirlenmiştir. Tütengil’ e göre;

“Örnekolay tarama modelleri, evrendeki belli bir ünitenin (birey, aile, okul, hastahane, dernek vb. nin), derinliğine ve genişliğine, kendisini ve çevresi ile olan ilişkilerini belirleyerek, o ünite hakkında bir yargıya varmayı amaçlayan düzenlemelerdir. Bunlara monografi çalışmaları da denir”(Aktaran: karasar, 201: 86).

Çağdaş Türk resim sanatında kültürel imge” bir bölümünde ayrıntıya girilerek, Sabri Berkel' in hayatı hakkında bilgi verilerek, sanatı üç bölüme ayrılarak değerlendirilmektedir. Berkel' in yirmi bir eseri betimlenmektedir. Bu eserlerde görülen ifadeler yapısalcı yaklaşımla, göstergeler araştırılarak, yorumlanmaktadır. Dolayısıyla yapıt merkezli yaklaşım tercih edilmektedir.

Dabney' e (Aktaran, Ötgün, 2009 :164) göre;

“Yapıt merkezli yaklaşım biçiminde çözümlenen yapıtın odağında sanatçı değil yapıt vardır. Sanat yapıtına, yapıtta ki biçime, düzene, kurguya öncelik veren bir çözümlene yöntemidir. Yapıtta ki biçim bu yaklaşımda temeldir... Yapıt merkezli bir yaklaşım, sanat ürününün salt bir dil olarak kabul edilmesini, sanat yapıtının bir dili olduğu ve bir “dil” olarak incelenmesi gereğinin kabulünü beraberinde getirir.”

Sabri Berkel' in sanatı üzerine olan bölümün hazırlık çalışması esnasında, sanatçının hayatta olmaması nedeniyle, geçmişe dönük, tarihsel belge ve dokümanlardan yararlanılmıştır. Bu tezde kültürel imgenin kullanımı resim sanatı üzerinden ele alınmaktadır. Araştırmada incelemeler doğrultusunda elde edilen yazılı dokümanlar ve görsel materyallerle, Çağdaş Türk resim sanatında kültürel imgenin kullanım çeşitliliği bütüncül yaklaşım çerçevesinde metne dönüştürülmektedir. Elde edilen dokümanlar ise, tüme varımcı analiz yöntemi ile tamamlayıcı bir anlatım eşliğinde çözümlenmeye çalışılmaktadır. Araştırma verilerinin çözümlenmesinde, yapıt merkezli bir yaklaşım ile yapısalcı analiz şeklinde uygulanmaktadır.

1.7.Evren ve Örneklem

Bu araştırmada genellenmek istenilen bölüm, “kültür” kavramıdır. Çalışma evreni ise “çağdaş Türk resim sanatında kültürel imge”dir. Çalışma bu örnek küme üzerinden yürütölmektedir. Örneklem olarak seçilen kümeler ise “Sabri Berkel' in resminde görölen kültürel imgeler” dir. Örnekleme iki türde yapılmaktadır. “Eleman örneklem” ve “küme örneklem” dir. Burada küme örneklemenin oransız küme örnekleme uygulanmaktadır. Dolayısıyla, örneklem olarak seçilen çağdaş Türk resim sanatı içinden bir on dört ressam eserlerinde esinlendikleri kültür imgeleri üzerinden değerlendirilecektir.

Çalışma evrenindekilerin listelenmesi; kültür ve imgenin oluşumu inceledikten sonra Türk kültürünün imgelerini çağdaş Türk ressamlarından; Abidin Elderoğlu, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cihat Burak, Nedim Günsur, Adnan Turani, Adnan Çoker, Nuri Abaç, Erol Akyavaş, Yüksel Arslan, Halil Akdeniz, Hüsamettin Koçan, Şükran Pekmezci, Rauf Tuncer' in eserlerinde görölen kültürel imgelerin kaynağını belirlemektir. Tabi buradaki seçimler yansızlık kuralına uymamaktadır. Bu durumda da genelleme yapılacak sonuçlarda kaymalara sebep olmaktadır.

Örnekleme türünün belirlenmesi: Bu örneklemede iki tür yaklaşım bulunmaktadır. “Eleman örneklem” ve “küme örneklem”. Bu araştırma için; evrendeki elemanların gösterdiği dağılım ve elde edilebilecek listenin şeklini belirleyen, eleman örnekleme yöntemi uygundur. Araştırmanın evreni çağdaş Türk resmindeki kültürel imge oluşturmaktadır. Buradan hareketle kültürel imge kullanımının yayılımını genel hatları ile ele alınmaktadır. Örneklem büyüklüğünün kararlaştırılması, örneğin Çağdaş Türk resim sanatında kültürel imge başlığı altında eserlerinde hat sanatını kullananlar, sürrealist çalışanlar, soyut çalışanlar, gibi benzerliklerden faydalanılmıştır.

1.8. Veri Toplama Tekniği:

Çalışmada öncelikle araştırmaya yönelik literatür tarama, yayımlanmış tezler, sanatçılarının hayat öyküsü, yapılmış olan sanat araştırmaları, kitap, makale, dergi ve internetten derlenerek elde edilmiştir. Sonrasında ise, sanatçı ve eserleri incelenirken katalog taraması yapılmıştır. İkinci bölümde “kültür” kavramı için, Şerafettin Turan' ın Türk Kültür Tarihi kitabından faydalanılmaktadır. Dördüncü bölümde “çağ-

daş Türk sanatında kültürel imge” başlığı altında yer alan ressam ve eserleri hakkında Sezer Tansuğ' un “Çağdaş Türk Sanatı” kitabı ile Ayla Ersoy' un hazırladığı “500 Türk sanatçısı Kataloğu”ndan faydalanılmıştır. Beşinci bölüm için Jale Erzen' in Sabri Berkel ve Canan Beykal' ın “Dönemler I ve II katalogları” ndan bilgi taraması yapılmıştır.

Araştırmalar süresince Akdeniz Üniversitesi kütüphanesi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi kütüphanesi ve İstanbul Mimar Sinan kütüphanesinden yararlanılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM – İMGE, KÜLTÜR ve KÜLTÜREL İMGE

2.1. İmge: Dış dünyadaki nesnelere zihinsel resmi, kopyası ya da tasarımı; gerçek ya da gerçek dışı bir şey ya da olgunun zihindeki tasarımı; varolan şeylerin, zihinde oluşan sureti; resimsel niteliği olan tasarım; zihnin, duyuşsal bir niteliği ya da dış dünyada varolan bir şeyin kopyasını, duyuşsal uyarıların yokluğunda meydana getirmesi sürecinin ürünü olan zihinsel nesne.

“Zihinde bir imgenin oluşması, algı sonucunda olabileceği gibi, daha sonra bir algıyı düşünmek, çağrıştırmak, bir şeyi imgelemede kurmak yoluyla da olabilir. İmgenin söz konusu anlamı içinde, duyuşsal imgelemede somutlaşmayan, imgelemede dayanmayan ve tümüyle soyut olan düşünce tarzına ya da kavramsal anlamlara imgesiz düşünme adı verilir” (Cevizci, 1999: 462).

Türk dil kurumuna (Aktaran: Küçüköner, 2004: 2) göre imge:

- Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya.
- Genel görünüş, izlenim, imaj.
- Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj.
- Duyularla algılanan, bir uyarı söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj olarak tanımlanmaktadır.

“İmgeyi, ilk oluşumu ve tüm geçen aşamalarını izleyerek genel olarak üç kısma ayırt edilmektedir. Bunlar; doğal, yapay ve anlatımlı imgelerdir. Doğada varolan ve duyuşlarımızla algıladığımız imgeler doğal imgelerdir. Duman görünce ateşin imgesi, şimşek, bulut ve gök gürültüsüyle karşılaşınca yağmurun imgesi, kar yağışının kışın imgesi olduğunu gözle görür ve deneyimlerimizle de biliriz. Bu imgeler, doğumla birlikte belleğimizde yer edinen imgelerdir... İnsanların adlandırmak, varolanı bellekte anımsayarak tekrardan hatırlamak ve bilgiyi aktarmak için ürettikleri imgeler yapay imgelerdir. Trafik kurallarını hatırlatmak için uydurulan işaretler, milletleri ayırt etmek ve tanımak için bayraklar, insanları tanımak ve anımsamak için uydurulan değişik işaretler vb. imgelerdir. Yapay imgeler insanın kendini ve doğayı anlaması ve bilgiyi aktarabilmesi için üretilir. Anlatımlı imgeler ise, düşünce ve duyuşlarımızı belirtmede kullandığı-

mız imgelerdir. Mimik hareketlerini kullanarak anlatmak istediğimiz şeyi karşımızdakine rahatça iletilebilir” (Küçüköner, 2004: 10-11).

İmge, çeşitli zamanlarda farklı biçimlerde ele alınmıştır. Estetiğin alanına giren sanatsal imge olarak incelendiğinde, imge tartışmasının çok eskiye dayandığı görüldüğü bilinmektedir. Platon MÖ. 365 yılında “Sofist” adı altında topladığı diyaloglarında –sofist’ te bir yer ararken- imge üretimini ikiye ayırarak insani imge olan insanın imge üretmesini gerçekliğin tamamını göremediği için hayale, kaniya dayalı taklit etme olarak tanımlamaktadır.

“İmgeler üretme sanatı ikiye ayrılır. Biri tanrısal, diğeri insanidir. Doğayla ilişkili olan şeyler Tanrısal sanatın ürünüdür; insanların bunlar aracılığıyla yaptıkları ise insani bir sanatın ürünüdür. Bu iki sanatı da ikiye bölelim. Her bölümde gerçekleri üreten bir kısım ve imgeleri veya görüntüleri üreten bir kısım elde ederiz. Bu son kısmı da ikiye bölelim, bir kısımda aletlerin kullanıldığını, diğer kısımda ise kişinin kendisini alet olarak kullandığını görürüz. Bu sonuncusu mimiktir. Bunu icra edenler arasında, bazıları taklit ettikleri şeyi bilecek taklit ederler, bazıları da bunu bilmeyerek. Kaniya dayanan taklitle doksomimetik adını verebiliriz. Bilime dayananı ise bilgece taklittir” (Platon, 2016: 9).

Farago (2011:11), Platon’ un imgede yanılısamalı bir gerçeklik gördüğü düşünmektedir. Platon’ da, imge gerçekliğin yerine geçerek onu temsil etmektedir. Bu durumda, temsil etmek, aslında verili bir gerçekliğin simülakrını üretmektir. Gerçekte orada olmayan bir şeye gönderme yapmaktır; göndergenin gerçek veya kurgusal olmasının da bu durumu değiştirmedeği görülmektedir.

Aristo’ nun imge sorunu ise imgelerin sureti taklit ve temsil etmekle birlikte nesneye varlık kazandırarak kusursuzlaştırma üzerine kurulmaktadır. Benzeşim, yansıma ilkesine göre hareket eden bu düşüncede asıl olan nesnedir, nesnenin dışsal özellikleri ile tekrar etmeye dayalıdır denilebilir. Bununla birlikte, sanatta imgeler yoluyla gerçekliğin yeniden üretilmesi, yansıtılması temel savını savunduğu görülen Marksçı estetik de, Aristo’ nun mimesis kavramı üzerine kurulduğu görülmektedir. Marksçı düşünce, sanatsal yaratının imgelerle ifadesinden hareketle öz yapısının temellerine inerek, imgedeki özün aydınlığa kavuşturulması, temel özelliklerinin çö-

zümlemesi gibi sorunlarını sanatın toplum yaşamındaki yeri ve rolü ile birlikte çözüm aramıştır. Ziss' e (1982) göre;

“Sanatsal imge anlayışının temelinde Marksçı bilgi kuramı yatar. İmgenin ne olduğunu açıklarken yansıma kuramına dayanırız. Buna göre, insan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesidir, nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır. Yansıma kuramı, genelde insan bilgisinin dayandığı yasaları gün ışığına çıkardığı kadar, sanatta gerçeğin tasarımına ilişkin özgül nitelikleri de ortaya koyar.”

İmgenin varlığının kopya ve benzerlik üzerinden yapılmasına ek olarak, Marin (1993: 12) imgeyi, şeyleri yalıtarak onların bir yanılması, zayıf bir yansıması, bir var olma görüntüsü, yanıltıcı bir peçesi olarak ele almaktadır. Bu durumda imge, yerine geçilene andırmakta, hatta kimi zaman ondan daha iyi, daha yoğun, daha güçlü hazır bulunmayanın hazır kılınmasını sağlamaktadır. Marin bunu imgenin yasası ve gücü olarak belirlemektedir. Bununla birlikte, imgenin bu gücünü var olanın çoğaltılması ile değil onun dışında yapılan üretimle gerçekleştirdiğini belirtmektedir. İmgenin gücü, özünde yani kaynağında, işlevinde, amacında ve sonucunda, yarattığı etkilerden ve bunların gerekçelerinden yola çıkarak tarihte ve çeşitli kültürlerde alabileceği biçimlerde gerçekleşmektedir.

19. yüzyıla kadar imge yansıma kuramı kapsamında ele alınır. Bu yüzyılda imge maddesel olmaktan çıkar, anlıksal yaşamın bir parçası olur. 19. yüzyıl felsefecilerinin çoğu imgede bir kopya, değiştirilemeyen, hareketsiz bir resim görürler. 1903'ten bu yana yapılan deneyler ise zihinsel imgelerin değişmeye yatkın olduğunu göstermiştir. Bugün kesin bir kanıt vermeksizin sadece belirsiz imgelerin var olduğunu değil, imgelerin en belirgin en somut olanları içinde bile bir belirsizlik olduğuna inanılmaktadır (Işıldak, 2008: 69).

Bozkurt' un (1994) zihinsel betimleme olarak ele aldığı imge, bilinçde ki aslının benzeri olan olarak tanımlanır;

“Doğuyla birlikte varolan duyularımız kendi yapılarına göre soyut ve somut, içteki ve dıştaki her şeyi algılar. Algılananlar, duyularımızla bilincimiz tarafından belleğe aktarılır. Böylece belleğimizde izler oluşur. Bu izler, algılanan şeyin tümüyle aynısı değil, az çok ona en yakın olanı, aslının yerini alan imgeleridir. Bellekteki imgeler içten ve dıştan gelen uyarılarla harekete geçer ve bellekte iz

oluşturan asıl şeyi çağrışımlarla geri getirirler. Bilince geri gelen bu asıllar tam olarak gerçeğin kendisi olmayıp, ona en yakın olanlarıdır. Genel anlamında imge, daha önce bir algılamadan zihinde oluşan ve bir sözcükle, görülen bir şeyle, ya da bir kimseyle çağrıştırılan bir zihinsel betimleme olarak tanımlanabilir.”

Küçüköner’ de (2004: 2), Bozkurt’ a yakın görüşlere hakim olduğu görülmektedir. Bellekte çağrışımla geri gelen imge, gerçeğin aynısı olmamakla birlikte, oluşum amaç ve sisteminde de zaten gerçeğin aynısının kopya-yapımı değil, ona en yakın bir iz yaratımı olarak ifade etmektedir. Dolayısıyla, gerçeğini tekrar hatırlatacak ve onu şimdi ve buradaymış gibi bir duruma getirecek bir imge yapımı söz konusudur. Hiç bir imge, imlediği şeyin tamamıyla aynısı olmamakla birlikte, imgenin kendine has gerçekliği söz konusudur. Görüldüğü üzere, imgenin çağrıştırdığı nesne açısından gerçekliği bulunmamaktadır. O, gerçeğin yerine geçen işaretçisidir. Aslının kendisi değil, habercisidir. Dolayısıyla, orada olmayandır imge, gerçek dünyanın kendisi değil, onun bir görünümü veya bir belirişidir, aslı ise gerçek dünyada kalmıştır.

Leppert (2009:16) ise Küçüköner ve Bozkurt ile aynı görüşlere sahip olmakla birlikte, imge ile kültür arasında bir bağ kurduğu görülmektedir;

“İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilleridir imgeler: Temsil, yani yeniden-sunum. Hakikaten, imgelerin temsil ettiği şeyler gerçek dünyada olmayabilir; sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabilir. Fakat tabii, öte yandan, dünyaya şu ya da bu şekilde dahil olan bir nesne olarak vardır her imge. İster fotoğraf, ister film ya da video, isterse de resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Burada şu sonuç çıkıyor: İmgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir.”

İmgelerin dünyayı iki karşıt yönde ele alınması da söz konusudur. İmge “pratik” şeyler aleminin üstünde ve bu şeyleri harekete geçiren cisimsiz kuvvetlerin altında bir yerlerde dolanmaktadır. Bu yüzden ikisi arasında ara buluculuk yaptıkları

söylenebilir (Arnheim, 2009: 157). İmgenin bu ikili varlığı sürekli tanımlarda karşımıza çıkmaktadır. Leppert' in (2009:20) fikirleri de bu doğrultudadır.

“Her imge belli bir görme tarzını somutlar” (Berger). Ya da, daha doğrusu, her imge tarihsel, toplumsal ve kültürel açıdan kendilerine özgü olan ve birbirleriyle çekişen ve çelişen görme tarzlarını somutlamaktadır. Tam da bundan dolayıdır ki, imgelerin içerikleri sözcüklerden çok daha fazlasını akla getirmektedir. Resimler yalnızca zihne değil aynı zamanda bedene (erotik imgelerin beden üzerinde doğrudan yarattıkları fiziksel etkileri düşünün), düşünceye, duygulara, vb. şeylere hitap etmektedir... İmge, görebileceğimiz şeyleri göreceğimiz bir yer, bir keşif alanı, görmeden bıraktığımız bir şeyler kaldığı için de hep yeniden dönüşmeyi hak eden bir mekandır... İmge tanımı gereği geçmişi temsil eder/yeniden sunar (çünkü sanatta zaman durur), fakat sanat şu ya da bu şekilde geleceğe dairdir. İmge ya halihazırdaki durumu istikrarlı kılacak şekilde ya da farklı alternatifleri sunmak suretiyle var olanı değiştirecek şekilde iş görür.”

Eliade' ye (1992: XXIII) göre;

“İmgeler bizatihi yapıları gereği çok değerlidirler. Eğer zihin nesnelere nihai gerçeğini kavramak için imgeleri kullanıyorsa, bunun nedeni tam da gerçeği çelişkili bir şekilde göstermesi ve bunun sonucunda kavramlarla ifade edilemez olmasıdır... ..Gerçek olan, olduğu haliyle imge, anlam demeti olarak imgedir, onun anlamlarından tek bir tanesi veya çok sayıdaki atf düzlemlerinden tek bir tanesi değildir. Bir imgeyi atf düzlemlerinde bir tanesine indirgeyerek, somut bir terminoloji içinde ifade etmek, onu sakatlamaktan daha vahim olup, onu bilgi aracı olarak yok etmektir.”

Bütün bu açıklamalarla birlikte, Taburoğlu (2013:15) konuyu etik yönden değerlendirerek imge-nazar birlikteliği üzerinde durur.

“Resimlerin, sözlerin, yazıların bir imgede buluşabilmesi için, mutlaka ifade edilene değer veren dinleyicilerin, okurların, seyircilerin bulunmaları gereklidir; seyirci izlediğine, karşı bakışıyla, nazarıyla karşılık vermelidir. İmgelerin bir yüzünde bakışın, diğer yüzündeyse nesnenin bakışı, 'görünme biçimi' olarak nazarın karşılığı bulunmaktadır. İmge de, bakma ve görme ayrıcalığına sahip olanı kendince cevaplayan bir başkasının bakışı, nazarı bulunmaktadır. Öznenin bakışından çekinmeyen varlıkların sahip olduğu nazar, nesnenin bir görme

yetisiyle donanmasıdır. İmge, bakışa cevap verenin nazarıyla yüzleşmenin, karşılıklı bakışmanın sonucunda açığa çıkabilir...”

Dolayısıyla burada imgenin, öznenin bakışına boyun eğen nesnenin temsili, duyumu olma yerine, karşısındakine “poz hakkı” tanıyan ifade olarak görülmektedir.

Baudrillard (2016: 20) ise, imgeye özgü çeşitli aşamalar-basamaklar belirlemiştir. Bu basamaklar şöyle sıralanabilir:

-derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge

-derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge

-derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge

-gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin saf simülakrı olan imge

Baudrillard’ ın imge incelemesinin ilk tanımlaması olumlu bir özelliğe sahip olmakla birlikte, ayin görevi üstlenmiştir. İkinci durumda ise kötü büyü anlamı yüklediğinden dolayı olumsuzluk hakim olmuştur. Üçüncü tanımlamada ise bir görünümün yerini alarak büyüleme aracı görevi üstlenmiştir. Dördüncü durumda ise imgeye görüntü değil simülasyon görevi yüklenmiştir.

Baudrillard (2016) söz konusu “simülasyon evreninde” imgelerin artık gerçekliğin aynası olmadığını, gerçekliğin bağrını kuşattığını ve onu hipergerçekliğe dönüştürdüğünü ve bir ekrandan ötekine, her imgenin yegane amacının imge olduğunu belirtmektedir. Baudrillard’ ın imge ile ilgili değerlendirmelerinde günümüz görsel sanatlarında artık bir hipergerçekliğe erişildiğini ve bu durumda temsilin sonuna, estetiğin sonuna, özellikle imgenin sonuna ulaşıldığını ifade etmektedir.

İnsan, sözcüklerle düşünür ve şekillerle görselleştirilmektedir. Nesne karşısında insan ilk önce formu algılamakta, sonrasında onu zihin tarafından kopya ederek imgeleştirmektedir. Böylece bir metafor³ ile zihne yansıtılmıştır. Dolayısı ile imge ve gerçeklik arasında tıpatıp benzerlik yoktur denilebilir. Bunun dışında zaman içinde imgenin algılanış şeklinin değiştiği görülmektedir. İmgenin başlangıçta varolanın ardındaki gizemi barındırma büyüsel gücü zaman içinde, teknolojinin etkisi ile insan

³ Metafor: Eğretileme, bir sorunu başka bir şekilde ifade etmek, bir anlamın, ifadenin kavramın, kendisine benzer olduğu başka bir anlamla, ifadeyle özdeş kabul edilmesi.

yapımı, yönlendirmeler ve amaçlarla güdümlü ifadelerle gündelik hayatın ifadeleri haline dönüştüğünü ifade edilebilir.

Görüldü üzere imge kavramı ile ilgili olarak farklı disiplinlerde farklı görüşler öne sürülmektedir. Bu durumda en genel anlatımla imge kavramının çoklu bir anlama sahip olduğu söylenebilir. Ancak tanımlamalardan hareketle ortak bir yargıya varmaya çalışırsak imge için öncelikle; görüntünün ya da gerçeklik olgusu ile bir bağ ve iletişim içine girmesi gerektiği bilinmektedir. Bütün imgeler, gerçeklik olarak kabul edilen dünyanın, görüntü ya da zihinsel bir yansıma olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, duyularla algılanan, varolan gerçekliğin yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümü olarak tanımlanan imge, yeniden yaratılan gerçeğin benzeri, anımsatanı olduğu görülmektedir.

2. 1. 1. İmgeye Yakın Terimler:

2.1.1.1.Gösterge: Genel olarak, kendi dışındaki bir şeyi gösteren, kendisinden bağımsız bir gerçekliği yansıtan her tür varlık, nesne, olay, olgu. Bir faaliyeti, bir oluşum ya da anlamı onu anlayan birine gösteren, bir bağıntının yerine duran şey (Cevizci, 1999: 385).

2.1.1.2. İmgelem: Hayal gücü, muhayyile olarak da adlandırılan imgelemi, Cevizci (1999: 462), zihinde, imge ya da suretler oluşturma, algısal olmayan imge içeriklerini kurma yetisi, suret ya da tasarımları, dış dünyadaki karşılıklarından bağımsız olarak, yeni birleşimler halinde, bir araya getirme gücü olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte algılar imgeler, tasarımlar şeklinde canlandırma, değiştirme ve yeni yapılar içinde düzenleme yetisi olarak da ifade edilmektedir. Cevizci, daha önceki algıların zihinde canlandırma yoluyla oluşan yineleyici imgelem ile temel ya da özgün imgeleri ya da imge içeriklerini yeni birleşimler şeklinde bir araya getiren faaliyetlere karşılık gelen yaratıcı imgelemleri birbirinden ayırmaktadır. Bununla birlikte, yaratıcı imgelemi de, zihinde kendi kendine ve kontrolsüzce fantezi oluşturma gücü ve bilim ya da felsefe alanında, bir plana göre, kontrollü bir şekilde gerçekleşen imgeleme yetisi olarak ikiye ayırmaktadır.

2.1.1.3. İkon: Yunanca, eikon imge, suret olarak da ifade edilmektedir. Genelde Bizans ve Rusya ile Yunanistan Ortodoks kiliseleri ve evlerinde görülen; taş, ahşap, metal, ya da kumaş üzerine yumurtalı, mumlu boyalarla yapılan taşınabilir imgeler olarak bilinmektedir (Turani, 1975: 53).

İkon, kutsal olan ve Tanrısal bir aşkınlık içerdiği için sorgulanmayan imgeler olarak görülmektedir. İkona gerçekliği doğrudan aktarmaktadır. Dolayısıyla, kutsiyeti buradan kaynaklandığı bilinmektedir. Bununla birlikte ikonalar, imgenin ilk hali olarak bilinmektedir. İmge ikona kelimesinden türemiştir.

2.1.1.4. İmago: Görüntü, imge, suret olarak adlandırılan imago, Roma ölü tapınma geleneğinde mumyalamadan önce cesedin yüzünden alınan maskeler olarak bilinmektedir. Bu yüzden, içeriğinde bir bakıma çifte bir varoluş saklayan imago Sayın' a (2013: 309) göre,

“İsa’ dan önce 2. yy. Polybios, hayret içinde Romalıların cenaze törenini belirtmektedir. Forumdaki konuşmacı tribünde herkesin görebilmesi için çoğu zaman ayakta duran ceset, kendi yaşamını ve edimlerini metheden bir konuşma yapar. Ceset, ataların imago’ larıyla çevrelenmiştir. Romalılara göre bir eikon olan imago, inanılmaz bir sadakatle ölünün yüzünü taklit eden bir tiyatro maskesi, prosopon ya da persona’dır. Genelde imago’ lar, evlerde ahşap dolaplar içinde saklanır ve cenazelere eşlik eder. İlginçtir ki her Roma vatandaşının yalnızca bir kez gömülmesine karşın, Antonius döneminde imparator iki kere gömülür: Önce cesedi, sonra balmumu maskesi yakılır. Kaldı ki imparatorun cenaze törenine, ölü maskesi takmış ve ona öykünen bir oyuncu da katılır: Archeminus (Diodor, 31,25) Oyuncu, sesiyle sözüyle imparatora öykünen bir ikizdir. 3. Aquinolu Thomas’a göre vestigium’ un taşıyıcı olan ahşap, pano, boya, vb.”

İmago varolanın kopyası olarak bilinmektedir. Dolayısı ile kutsal olanın varlığın yüceliği kadar imago da yüce ve kutsal sayılmaktadır. Bir çifte varoluşa sahip olmaktadır. Hem varolanın bir temsili kopyası olarak, hem de onun varlığını koruyarak çifte bir güce sahip olduğu bilinmektedir.

2.1.1.5. Suret (form): Varlığın görünen yanına, beş duyu ile algılanan yönüne verilen ad; maddi varlık beden (Dolaş, 2010:21).

Suret “eidos, idea” kelimesini felsefi anlamda ilk kullananın Platon olduğu bilinmektedir. Üçer’ e (2014) göre;

“Platon ‘idea’ kelimesini günlük dildeki ‘görünen yüz’ anlamından farklı olarak ‘görünen yüzün arkasındaki gerçeklik’ olarak ifade etmek için suret kelimesini kullandığını belirtir. Platon görünen yüzün arkasındaki gerçekliğin ‘akıl gözü’ veya ‘akli bakış’ ile idrak edilmesinin mümkün olabileceğini söyleyerek bir bakıma ‘hakikatin’ ‘idea’da saklı olduğunu söylemiş oluyordu. Platon felsefesinde suretin kaynağı maddenin dışında ‘idealar âlemi’ iken, Aristoteles felsefesinde ise ‘suret’ maddeye içkin bir halde kabul edilmiştir. İbn Sina ise Platon’u eleştirerek maddeden bağımsız bir ‘idea’nın olamayacağını söylemekle birlikte, Aristoteles’i de eleştirerek suretin varlığına ilişkin herhangi bir soruşturmayı dışlayacak şekilde yalnızca maddede olamayacağını savundu. Ve kaynağını ‘Onuncu Akıl’, ‘Vâhibu’s-Suver’ veya ‘Faal Akıl’da bulan bir akli suretler teorisi geliştirir. ‘Düşünmek icabeti çağıran bir yakarıştır’. Üçer’in söylediği İbn Sina’ya ait olan bu söz, ‘akli suretler’ in kozmik akılların varlık tarzına özgü bir şekilde bulunduğu Faal Akıl ile ittisalin ancak düşünmek suretiyle olabileceğini ifade eder.”

2.1.1.6. Sembol: Simge olarak da adlandırılan sembolü Cevizci (1999: 765), bir düşünce, fikir ya da nesnenin yerini tutan, bir kavramı veya bir düşünceyi belirten gözle görülür ve anlamı bilindir işaret olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte, bir anlam, nitelik, soyutlama ya da nesneyi göstermek, ifade etmek için kullanılan sembol, kendisine ortak bir sözleşme, uzlaşma ya da gelenek aracılığıyla belli bir anlam aktaran uzlaşımsal işareti, belirli bir nesneyi de tanımlamaktadır.

Simge ve sembol genellikle aynı sözcük anlamlarla ifade edilmekle birlikte, simgenin daha dar bir anlam içerdiği sembolün ise evrensel özelliklere sahip olduğu bilinmektedir. Daha geniş bir toplum kitlesine hitap etmektedir.

Güçlü' ye (Aktaran: Dolaş 2010: 20) göre simge;

“Kendisiyle doğal ve doğrudan ilişkisi olmayan başka bir düşünceyi, nesneyi ya da kavramı göstermek belli bir anlam taşıyan; görülmez bir gerçekliği zihinde

canlandıran, kendisinden başka bir şeyi yansıtarak ya da temsil ederek görünebilir kılan; biçimsel yapısı aracılığıyla kendinden daha karmaşık bir anlamı, niteliği, soyutlamayı çağrıştıran anıştıran ya da düşündürten; kendisinden başka bir kendiliğin varlığını anlamdıran her türlü biçime, nesneye, betiye, ime ya da göstergeye verilen ortak ad.”

Simgesel olmayan hiçbir şey cogito nesnesi olamaz. İnsan bilincinin nesne, olay ve olgularla ilişkisinde elde ettiği algılar, imgeler ile saklanmakta ve kullanılmaktadır. Bir başka ifade ile imgeler, gerçeklik dünyası ile bilinç arasında ilişkiyi sağlamaktadır. Ancak imgeler cogito⁴ ile doğrudan ilişkide olmadığından, cogito’ ya simgeler aracılığıyla bağlanmaktadır (Bobaroğlu, 2012: 3).

İmgelerin üç işlevine değinerek, göndermeleriyle ilişkilerine açıklık getiren Armhei’ a (2000: 159) göre;

“İmgeler, resimler ya da simgeler olarak da iş görmektedirler, hatta sadece gösterge olarak da kullanılabilirler. Bununla birlikte, resim, simge, göstergelerin imge türleri olmadığı bilinmektedir. Genellikle imgelerin yerine getirdiği üç işlevi betimlemektedirler. Bir imge, bu üç işlevin her biri için kullanılabilir ve çoğu kez de aynı anda birden fazla işlevi yerine getirmektedirler. Bir üçgen, bir tehlike göstergesi ya da bir dağ resmi veya bir hiyerarşi simgesi olabilir. İmgeler, soyutluk düzeyi bakımından kendilerinden daha aşağıda bulunan şeyleri betimliyorsa resimdirler. Betimledikleri nesnelere ya da etkinliklerin bir takım ilgili niteliklerini -şekil, renk hareket- kavrayıp sunarak görevlerini yerine getirirler. Bir imge, bir içeriğin ayırt edici özelliklerini görsel olarak yansıtmaksızın onun yerine geçiyorsa sadece bir gösterge olarak hizmet eder. İmgeler gösterge olduklarında, sadece dolaylı araçlar olarak hizmet edebilirler, çünkü işlevleri sadece yerlerine geçtikleri şeylere gönderme yapmaktır. Onların benzeri değillerdir ve bu yüzden kendi başlarına düşünce araçları olarak kullanılmazlar.”

⁴ Cogito: Descartes, kuşkulamak düşünmenin bir türüdür, düşünmek için var olabilmek gereklidir, görüşünden hareketle, “Düşünüyorum, o halde varım -cogito, ergo sum-.” Dolayısıyla, düşün anlamında kelimedir.

2.2. Kültür

Kültür, sosyoloji ve sosyal antropolojinin önemli konularından birini oluşturmaktadır. Özellikle sosyal antropoloji araştırmalarında merkez noktasını kültür kavramı oluşturmaktadır. Toplum ve kültürün birbiri ile yakın ilişkili kavramlar olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla topluma yapılan her gönderme ister istemez o toplumun kültürünün de dahil edilmesi gerekli görülmektedir. Kültür araştırıldığında zorunlu olarak o kültürü yaşayan-yaşatan toplumun incelenmesi gerekmektedir.

Kültür sözcüğü Latince kökenli olup Türkçeye Fransızcadan geçtiği bilinmektedir. Latince cultura, toprağa bir şeyler ekip ürün almak, üretmek anlamlarında kullanılmaktadır. Bununla birlikte, Voltaire Fransız Devrimi öncesinde culture' ü insan zekasının oluşumunu ve gelişmesini belirleyen bir terim olarak kullanınca, sözcük değişik bir anlam kazanmıştır. Fransızcadan Almancaya önceleri 'cultur' daha sonraları 'kultur' biçiminde geçen sözcük zamanla bütün Avrupa dillerine yayılmıştır.

Kültürü ilk kez 1871' de bilimsel bir temele dayandırarak kullanan kişinin Antropolog Edward Burret Tylor olduğu bilinmektedir. İlkel kültürlerden başlayarak mitoloji, felsefe, din, dil, sanat ve geleneklerin gelişmelerini incelediği eserinde şu tanımı yapmıştı:

“Kültür ya da uygarlık, insanın bir toplum üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, gelenek ve göreneklerle her türlü beceri ve alışkanlıklarını içeren karmaşık bir bütündür” (Turan, 2014:15).

Ülkemizde ise kültür kelimesini ilk kullanan kişinin, XX. yüzyıl başlarında Ziya Gökalp olduğu görülmektedir. Gökalp, Fransızca' da 'culture' sözcüğünün iki ayrı anlamı bulunduğu noktasından hareketle bunlara karşılık Arapça kökenli hars ve tehzib sözcüklerinin kullanılabileceğini öne sürmüştü. Ancak 'düzeltme, temizleme, yetiştirme, bir işte hız kazanma' anlamlarına gelen 'tehzib' i aristokratik ve uluslararası bir kavram saydığı için, 'kültür' ü karşılayan en iyi terimin demokratik ve ulusal nitelikte bulunduğu 'hars' olması gerektiğini savunmuştu. Ancak, 'hars' kelimesi zamanla kullanımı bırakılarak, kültür sözcüğü varlığını sürdürmüştür. Erinç'e göre;

“Kültür, insanlar tarafından, insanlar ve insanlık için, insana rağmen yaratılmış, maddi, manevi ve ideolojik tüm var olanlardır. Bu tanımlamadan hareketle

kültürün ilk temel özelliğinin, insan tarafından yaratılma olduğunu söyleyebiliriz. O halde, doğada inorganik olarak var olanlar, insan eli değmedikçe, insanın hizmetine koşulmadıkça kültür ögesi olarak kabul edilemez”(Erinç, 2004:105).

Malinowski' ye (Aktaran: Oğuz, 2011: 130) göre kültür;

“Kısmen özerk kısmen eşgüdümlü kurumlardan kurulmuş bir bütündür. Bu bütünlük soya dayanan kan birliği, işbirliğine, faaliyetlerde uzmanlaşmaya dayalı mekânsal birlik gibi bir dizi ilkeyle ve özellikle de politik örgütlenmede güç kullanımıyla korunur.”

Güvenç (1974), Malinowski' nin görüşlerine göndermede bulunarak; insanoğlunun beslenme, barınma ve çoğalma gibi temel gereksinimlerini karşılamak amacıyla kültür adı verilen bir varlık alanı yarattığını ve sözü edilen temel gereksinimlerini kurumsallaştırdığını belirtmekte ve insanoğlunun örgütlenme gereksiniminin böyle bir hareketi doğurduğunu ifade etmektedir.

Geertz (2010: 111) ise, kültürü bir anlamlar sistemi olarak görmektedir. İnsanlar toplumsal olarak paylaştıkları anlamları sembollerle ifade etmekte ve bu sembolere başvurarak hayatlarını yönlendirmektedirler.

“Tarihsel olarak taşınan ve sembollerle somutlaşan anlamlar örüntüsüne, insanların hayat hakkındaki ve hayata karşı tutumları hakkındaki bilgilerini ileterek, sürdürerek ve geliştirerek sembolik formlarla ifade ettikleri tevarüs edilmiş bir kavramlar sistemine işaret etmektedir (Hasanov, 2014: 85). Bu kavram simgelerinde yer alan anlamların tarihsel yönden aktarılmış bir kalıbını, sayesinde insanların iletişim kurdukları, iletişimi sürdürdükleri ve yaşama yönelik bilgilerini ve tutumlarını geliştirdikleri, simgesel biçimlerle ifade edilen ve bir kalıt olarak edinilen kavrayışlar dizgesini işaret etmektedir.”

Geertz' e göre bu sembollerin oluşumu kültürel bir sistem olan din tarafından oluşturulmaktadır. Dinin en önemli özelliği, bir dünya görüşü ve bu dünya görüşünü destekleyen yaşam tarzı sunmasından kaynaklanmaktadır. Bir semboller sistemi olan din, zikredilen işlevini kutsal semboller aracılığıyla yerine getirmektedir. Bu yüzden Geertz, kültürü toplumsal hayatta en üst katmana yerleştirerek sosyal ve psikolojik yaşamın kültürel semboller aracılığıyla şekillendirildiğini ileri sürmektedir.

Bütün sosyal olayları linguistik olarak belirleyen, her sosyal olgunun bir gösterge niteliği taşıdığını savunan Levi-Strauss' a (2016: 15) göre;

“Kültür, fiziki dünyanın bir temsilidir; dilin inşa ettiği anlam evreni içinde, yer-kürenin dünyaya dönüşmesidir. Kültür, hikayelerde, mitlerde, masallarda, tasvirlerde, atasözlerinde, sanat eserlerinde, ritüellerde dile getirilerek fiziki gerçekliğe anlam verme tarzıdır.”

Kafesoğlu' na (1984: 16) göre, kültürlerden medeniyet doğmaktadır. Medeniyet ise, milletler arası ortak değerler seviyesine yükselen anlayış, davranış ve yaşama vasıtaları bütünüdür. Bu ortak değerlerin kaynağını kültürler oluşturmaktadır. Bir kültürün varlığı bir milletin mevcudiyetini veya bir topluluğun varlığı bir kültürün mevcudiyetini göstermektedir.

Folklor ve kültür kavramlarının farklılıkları üzerinden konuya değinen Baysal (1991: 19) dinamik yapısı ve diğer kültürlerle sürekli etkileşim içinde olan kültür kavramını, milletin geçmişteki kültürü, bir bölgedeki geleneklerin, efsanelerin, türkülerin, dansların vb. bütünü olarak tanımlanan folklordan ayırmaktadır.

“Geleneklerden günümüze kadar gelen ve yöresel kültür özelliklerinin somutlaştığı bir alan olan folklor -örneğin folklorik giysiler, halk dansları-dinamik kültürün çok önemli olmakla birlikte sadece bir bölümü, bir parçasıdır. Folkloru da içeren 'kültür' kavramı ise çok daha geniş boyutludur.”

Bir toplumun kültürünü, dolayısıyla da kişilerin kültürel kimliklerini, din, duygu, düşünce, bilim, sanat, yaşam biçimleri vb. gibi öğelerin tümü birlikte oluşturduğu bilinmektedir. Ancak, bu öğelerin tümü değişken öğelerdir. Tarih süreci içinde bir toplumun geçirdiği toplumsal ve ekonomik değişimler, bu öğelere farklı yaklaşımlara sebep olmaktadır. Farklı alımlama biçimleri ise onun kültürel kimliğini etkilemektedir. Hatta aynı toplumun farklı katmanları değişimleri farklı alımlanmaktadır. Dolayısıyla, bazı katmanlar dış etkenlerle hesaplaşmaya ve gerektiğinde değişime açık olurken, bazıları kendini değişime tümüyle kapadığı bilinmektedir.

Görüldüğü üzere "kültür" kavramının tanımı aşamasında birçok farklı açıklama ile karşılaşılmaktadır. Bu durum ise, kültürün tanımını yapmanın belli kalıplara sokmanın zorluğundan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, bir çok sosyolog, kültürü tanım-

lamak yerine tanıtımını yapmayı tercih etmektedir. Williams' a (Aktaran: Oğuz, 2011: 125) göre;

“Kültür kelimesinin tanımlanması en güç kavramlardan biri olduğunu ileri sürmüş ve buna neden olarak da kelimenin birbirinden farklı düşünce sistemlerinde ve entelektüel disiplinlerde önemli kavramlar için kullanılmaya başlanmasını belirtmiştir.”

Kültür kavramının tanımlama zorluğu bu kavramın özelliklerine bakılmasını gerektirmektedir. Kültürün özelliklerine değinirken, birbirinden ayrı parçaların bir araya gelerek oluşturduğu, düzenli bir bütün olarak fonksiyon gösteren iyi yapılanmış bir sistem olarak düşünülebilir.

2.2.1 Kültürün Başlıca Özellikleri:

Kültür, her olgu, kavram ya da değer gibi kendine özgü bazı özellikler taşır. Bunlar genel özelliklerdir. Her toplum, ulus ve ümmet için söz konusudur. İster Türk kültürü, isterse İslam kültürü ya da Batı kültürü söz konusu olsun, hemen hepsinde oluşum aşamasından başlanarak tarihsel süreç boyunca görülüp saptanabilir. Temel ya da genel nitelikler denilen bu özellikler konusunda birbirini tutmayan fikir ayrılıkları olması ile birlikte altı başlıkta toplanabilir (Turan, 2014: 24).

Kültür toplumsaldır; klan ya da kabile hayatından başlayarak ulus hatta kıta veya din birliği aşamasına kadar toplumun var olduğu yerlerde bir kültürden söz edilebilir. Bu nedenle kültürün en başta gelen özelliği toplumsal olması, toplumların bulunduğu yer ya da dönemlerde oluşması, yaşamasıdır. Kısacası, toplumun dışında, ondan bağımsız bir kültürden söz edilemez, böyle bir değerlendirme ancak çok katı bir soyutlama olur.

Kültür tarihseldir; kültür ve oluşturan öğeler hangi toplum olursa olsun bir anda çıkmamıştır. Bütün kültürler toplumun tarihsel yaşamı sürecinde oluşmuş, yaygınlaşmıştır. Örneğin; toplumda geçerli olan ya da resmen kabul edilen dil, Türkçe, Arapça, İngilizce vb. dillerden hangisi olursa olsun hepsi de ne kadar sürdüğü bilinmeyen bir tarihsel dönem içerisinde oluşmuş, gelişmiş, yaygınlaşmışlardır. Aynı şey toplumlardaki yaygın dinler için de söz konusudur. Her din hatta o dinler içerisindeki mezhepler, tarikatlar uzun çabalardan, kimi kez de kanlı savaşlardan sonra tarihsel

süreç içerisinde toplumlarda tutunmuşlardır. Güzel sanatların her dalı, değişik sanat akımları ve bilimlerin ortaya çıkmaları ve gelişmeleri ayrı birer tarih oluşturacak derecede uzun zaman boyutlarını gerektirmektedir.

Turan' da (2014: 25), Malinowski gibi kültürün doğuştan değil, eğitim ve öğretim ile kazanıldığını ve sosyal miras olarak devredildiğini, nakledildiğini savunmaktadır.

“Kültür, öğrenilerek aktarılması gereken bir kalıttır. Yeni doğan bir insan, gözlerini dünyaya hangi toplumda açmış olursa olsun, annesinin babasının içinde yaşadıkları ve yansıttıkları kültürün her ögesini birer birer öğrenmek zorundadır. Çünkü çocuk, ana-babasının konuştukları dili, bağlı oldukları dini, onların giyim-kuşamlarını, yiyip içtikleri şeyleri ve uğraştıkları sanatı salt onların çocuğu olduğu için bilemez, kendiliğinden konuşamaz, yapamaz ve uygulayamaz. Bütün bu değer ve davranışları ailesinden, çevresinden görerek, duyararak, okuyarak öğrenmek durumundadır. Bu da önceleri taklitte başlar, yavaş yavaş öğrenilir, alışkanlıklara dönüşür.”

Dolayısıyla kültür, bireyin doğuştan kalıtım yoluyla getirdiği bir değerler topluluğu değil, sonradan yaşadıkça kazandığı bir edimdir. Bir başka anlatımla kültür, içgüdüsel ve kalıtımsal değil, her bireyin doğduktan sonraki yaşantısı ile kazandığı alışkanlıklar, davranış ve tepki eğilimleridir (Güvenç, 1974: 101).

Kültür işlevseldir; Kültür öğeleri, toplum halinde yaşayan bireylerin belirli bir yaşam biçimini birlikte sürdürmeleri sırasında baş gösteren bedensel, ruhsal ve dünsel gereksinmelerini karşılayan araçlar, davranışlar ve değerlerdir.

“İnsanoğlu doğası gereği karşılaştığı ya da yakın gelecekte karşılaşacağı sorunların çözümü için, geçmiş deneyimlere, uygulamalara dayanmak ve güvenmek eğilimindedir. Öte yandan, kültürel ortam bireyler için bağlayıcı bir nitelik de taşır. Kişiyi o çözüm yollarını izlemeye, o değerleri paylaşmaya ve ortak davranışa katılmaya yönlendirir” (Turan, 2014: 26).

Birlik içinde çokluk, Kültürün bir başka özelliği ise birlik içinde çokluk farklılığıdır. Ulusal boyutta düşünülürse eğer, toplumların kültürleri birtakım kültürlerden oluşmaktadır. Çünkü toplum içindeki kırsal ve kentsel çevrelere, toplumsal sınıflara, özellikle dinlere, mesleklere, parasal olanaklara, düşün ve sanat akımlarına göre süreklilik gösteren birçok özel kültürler bulunmaktadır. Bunlara alt kültürler, sınıf kültürleri ya da bölgesel, yöresel kültürler denilmektedir. Bu kültürler arasındaki uyum çok önemlidir. Şöyle ki;

“Bu alt ya da yerel kültürler öteki yöresel kültürlerle uyum içinde olurlarsa ulusal kültür denen bütün sağlanmış olur. Çünkü kültürün aslında birleştirici bir değerler ve davranışlar topluluğu olmasına karşın, tarihsel ve çevresel nedenlerin etkisiyle her hangi bir kültürel sistemde tam ve sürekli bir bütünleşme söz konusu olamaz. Yerel kültürler arasında doğal olarak ayrıntılarda bazı farklar vardır. Önemli olan bu ayrılıkların bütün ile temelde bir aykırılık, çelişki göstermemesidir. Eliot'ın belirttiği gibi, bireyin kendini hem doğup büyüdüğü çevrenin, bölgenin hem de içinde yaşadığı ulusunun birer üyesi olarak görmesi, çok önemli bir psikolojik etkidir. Unutmamak gerekir ki ulusal kültüre renklilik ve canlılık veren de bu yöresel özelliklerdir. Kıyafetlerde görülen renk, biçim ve giyim özellikleri, Yeme-içmelerdeki çeşitlilik, konuşulan ortak dildeki bölgesel ağızlar, müzikte değişik sazlar, havalar, mimaride yapımda ve bezemede görülen farklar, bölgesel kültürleri yansıtan ve ulusal kültüre zenginlik kazandıran değerlerdir. Denilebilir ki ulusal kültürü canlı tutan güç, belli bir oranda da olsa yerel kültürlerdeki bu ayrılıklar ve dahası, normal sayılabilecek sürtüşmelerdir. Değer yargıları söz konusu olduğunda, yerel ya da sınıfsal farklılıklar daha da belirgin bir ölçüt olur. Çünkü maddi değerlerin toplumun hemen her kesiminde az çok aynı olmasına karşın, manevi değerler belirgin bir yöresellik ya da sınıfsallık özelliği taşırlar” (Turan, 2014: 27).

Kültür devingendir ve değişkendir; kültürde değişme uyum yoluyla gerçekleşir. Kültürler zaman boyutu içinde, doğal çevreye uyum gösterirler. Yayılma, ödünç alma, öykünme vb. yollarla komşularına da benzerler; ayrıca bireylerin biyolojik ve psikolojik istek ve ihtiyaçlarını karşılayacak biçimde uyum gösterirler. Koşullar değiştikçe, geleneksel çözüm yollarının sağladığı doyum düzeyi de azalır ve değişir. Yeni ihtiyaçlar ortaya çıkar. Ve sistem içinde bu ihtiyaçları karşılayacak yeni kurum ve kuruluşlar oluşur. Güvenç'e (1974: 103) göre;

“Atatürk’ ün, kültürü tarihsel akışı gösteren bir hareket olarak nitelendirmesi de onun bu özelliğinden kaynaklanmaktadır. Ne var ki kültürün devingenliği bireyin yaşamı süresince etkisini duyabileceği bir olgu olduğu halde, değişkenlik genelde çok yavaş olduğu için dikkatlerden kaçmakta, bu nedenle de yok sayılmaktadır. Aslında birey kendisine bir kalıt olarak aktarılan kültürü yeniden öğrenir, yaşar ve yaşatırken farkında olmadan onda küçük de olsa bazı değişiklikler yapmakta ve kendisinden sonraki kuşaklara bu değişik biçimiyle aktarmaktadır. Sanat dallarında bu tür değişiklikler kişisel yaratıcılık ya da yorum sayılarak daha da üstün tutulmaktadır. Tek bir kuşağı değil de kuşakları içeren bu değişiklikler, yüzyıllar boyunca kuşkusuz ki daha büyük boyutlara varmaktadır.”

Görüldüğü üzere, kültür kavramı çok geniş ve karmaşık bir yapıdan oluşmaktadır. Değişen ihtiyaçlar, edinilen deneyimler ve toplumsal yaşamdaki değişimler beraberinde kültürel bir değişime neden olmaktadır. Kültürler toplumdan topluma değişiklik gösterdiği gibi bir toplumu oluşturan gruplar arasında da farklılık gösterebilir. Ancak bu gruplar arasındaki farklılıklar toplumlar arasındaki farklılıklara nazaran daha azdır. Toplumdaki kültürel yapının oluşumu, gelişimi ve çeşitlenişi, toplumun kendi içinden gelen dinamiklerin yanı sıra, toplumun dışından gelen dinamiklerle de beslenerek, toplumu özünde dinamikleştirir.

2.3. Kültürel İmge

Her kültür bağlayıcı, birleştirici bir yapı oluşturmaktadır. Bu yapının hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcı özelliği bulunmaktadır. Ortak tecrübeler, beklenti ve eylemlerden bir sembolik anlam dünyası yaratır. İşte kültürün insanları birbirine bağlayan, birleştirici ve bağlayıcı gücü sembolik anlam dünyasını yaşatmasında yatmaktadır. Kültür, aynı zamanda, önemli deneyim ve anıları biçimlendirip canlı tutarak, ilerleyen zamana, bir başka zamanın görüntülerini ve öykülerini katarak ve anıları canlandırarak, dünle bugüne birleştirmektedir (Assmann, 2015: 23).

Kültür yolu ile bilinçli bir birikim aktarımı olabilmesi için; benzerlikler, kodlar belirlenerek, hatırlama-tekrarlama ritüelleri oluşturulması gerekmektedir. Hatırlama, tekrarlama ritüelleri gelenek tarafından yapıldığı bilinmektedir. Gelenek değişmez

birtakım inanç ve uygulamaların gelecek kuşaklara aktarılmasında büyük etkenidir. Bunun dışında geleneğin, kültürel unsurların yeniden üretimi olduğu da bilinmektedir. Dolayısıyla gelenek, toplumların kültürel değer yargılarını canlı tutarak, her dönem bunları tekrar harekete geçirmektedir (Koca, 2010: 92).

Shills (Aktaran: Koca, 2010: 92), geleneğin toplum hayatındaki yerini şu şekilde özetlemiştir;

“Var olan her şey, bir geçmişe sahiptir. Hiçbir şey kendisini tamamen geçmişin pençesinden kurtaramaz; bazı olaylar çok zor bir şekilde onun pençesinden kurtulur. Günümüzde var olan şeylerin çoğu, geçmişte var olan şeylerin bir yeniden üretimi ya da devamıdır”

Assmann (2015: 28), geleneklerin, kültürel anlamın devredilme ve canlandırılma biçimi olarak kültürel belleğin alanına dahil etmektedir. Bu saptama ile içe dönük zamanları temsil eden anıtlar, mezar taşları, tapınaklar, idoller, semboller, ikonalar, gibi temsillerin dışa çevrilmesiyle nesnel belleğin sınırlarını genişletmektedir. Bununla birlikte, Assmann, geçmişin hatırlanarak yeniden kurulduğu üzerinde durarak, belleği yeniden kurma işlemine dayandırmaktadır.

Geçmişin, bellekte olduğu gibi kalmaması için geleneklerin yaşatılması gerekmektedir. Kültürel bellek geçmiş ile bağlantılı düşünülür, halbuki kendini hep ‘şimdi’nin içinde günceller; hatırlayış ve unutulularla tekrar kurmaktadır (Aktaran: Depeli, 2010: 19).

Gelenek, düzenlilik ve süreklilik gerektirir. Gelenekler, geçmişten gelse de şimdiye ait olsa da bir devrimin parçasıdır. Bellek daha çok geçmiş ile ilişkilidir ve bu anlamda kültürel bellek unutulmuş ve kullanımı tedavülden kalkmış gelenekler bütünüdür (Demir, 2012: 95).

Görüldüğü üzere, kültür iç içe geçmiş işlevsel ve tarihsel yapısı ile toplumun inanç, gelenek ve değerlerine birleştirici bir etki yapmaktadır. Ancak, toplum da düzeninin ve birliğin oluşabilmesi için bu değerlerin bir sembol, bir ifade dili oluşturması gerekmektedir. Bu semboller zaman içinde kültürün imgeler ile anlatımını, yayılımını ve paylaşımını sağlayarak bütünleştirici, birleştirici bir etki yapmaktadırlar. Dolayısıyla, bir kültürün gelenekleri ve onun ifade biçimleri; anlam ve imge oluş-

turma ve bir dünya yaratma sürecinde en önemli etken olmaktadır. Toplumlar öz imgelerini hayali olarak oluştururlar ve yarattıkları hatırlama kültürü ile bu imgeyi kuşaktan kuşağa iletilmektedirler (Assmann, 2015: 25).

Toplumlar kültürel belleği hatırlama, yaşatma, iletme amacı ile maddi ve manevi kültürlerinin, öz imgelerini oluşturmaktadırlar. Bu maddi, manevi birikimlerin ve geleneksel unsurların temsili olan göstergesel ifade kodları “kültürel imge” olarak adlandırılmaktadır. Bu kültürel imgelerin, zaman içinde sosyo-kültürel hayatın vazgeçilmez anlatım biçimleri oldukları görülmektedir. Oluşturulan imgeler, tarih öncesi çağlarda ve günümüzde sanatın her alanında kendini göstermektedir. Kültürel imgeler, özellikle plastik sanatlarda görsel iletişimi kuvvetlendiren bir eleman olarak yer almaktadır. Bu imgeler mimaride, plastik sanatlarda, dokumalarda, maden, ahşap, minyatür, küçük el sanatları gibi birçok sanatsal ve kültürel alanda kullanıldığını görmek mümkündür.

2.3.1 Ana Hatları ile Tarihsel Süreçte Türk Kültürü ve İmgeleri

Anadolu Türk kültürü kökenleri bakımından araştırıldığında, Orta Asya Türk kültürüne dayandığı görülmektedir. Bu durumda, Anadolu’ da görülen Türk kültürünün unsurları belirlenmek istendiğinde, Türkiye coğrafyası ile sınırlamak doğru görünmemektedir. Bununla birlikte dil, din, göç, savaşlar gibi farklılıklardan kaynaklanan unsurların da tek bir çatıda toparlanması da doğru görünmemektedir. Buradan hareketle, Türk kültürünü evreler, dönemler halinde ele almak en uygun düşünce olarak görülmektedir.

Gökalp (Aktaran: Beyhan, 2006: 57) Türk Medeniyeti Tarihi' ni üç devreye ayırarak bu duruma aydınlık getirmektedir;

“Birinci devre, buna eski devir diyor. Bu devir, Türk ırkının tarih sahnesine çıkışından itibaren İslam Dini' ni kabulüne kadarki devirdir. İkinci devre, buna da orta devir diyor: Türklerin İslam Dini'ne girmesinden Batı Medeniyeti' ni kabulü zamanına kadar geçen zaman, Türk Medeniyeti' nin ikinci devrini oluşturuyor. Üçüncü devir, yeni devirdir. Türklerin Batı Medeniyeti' ni kabullen sonraki dönemdir.”

Türk kültürü' nün zamanla üçlü bileşkesine karşın Türk kültüründe etkileşim kaynakları değişmekte ve bu üçlü birleşimine Anadolu' nun eski kültürleri de eklenecek dördü bir bileşke oluşturulduğu da görülmektedir. Turan (2014: 53)'ın Türk kültürünün evrelerini, Gökalp' in sınıflandırmasını kabul etmekle birlikte, biraz daha geliştirdiği görülmektedir.

“Orta Asya’ dan getirilen öz, İslamiyet ile birlikte yeni bir görünüm kazanmayı sürdürürken Anadolu’ da karşılaşılacak eski kültürler bu değişmeyi genişletmiş, ona yeni boyutlar kazandırmıştır. Arkasından başlayan Haçlı Seferleri ile Avrupalılarla, batılılarla karşılaşmış ve Rumeli’ ye geçip imparatorluğu kurduktan sonra da onlarla yan yana, kimi kez de iç içe yaşanılmıştır. Giderek, Batı, örnek alınarak girilen düzenleme hareketleri, Batı kültürünün etkilerini daha da artırmış ve hızlandırmıştır. Bütün bu nedenlerle Türkiye Cumhuriyeti’ nde bugün varlığını sürdüren Türkiye kültüründe dört köken, dördü bir bileşke söz konusudur: Özgün Türk kültürü (Orta Asya)-İslam kültürü (Arap, İran)- Anadolu yerli kültürleri- Batı (Avrupa) kültürü” (Turan 2014: 54).

Tansuğ (1997: 12) Anadolu Türk kültürünün bu çoklu sosyo-kültürel yapısını inanç bakımından şu şekilde değerlendirmiştir;

“İslamiyet’ in Orta Asya’ daki Türk toplulukları arasında beliren ilk farklı yorum nitelikleriyle birlikte Anadolu’ ya aktarıldığı inanç ortamına, bu yerel bölgenin geçmişteki antik Pagan ve Ortodoks koşulların inanç kalıntıları da ekleniyor. İslam dininin tarikatları ve loncalar kanalıyla tasavvufi bir yorum derinliğine kavuşması, aynı zamanda sosyal ve ekonomik yaşamın yeni bir dinamizme bağlandığı olgularla bütünleşiyor. XII. ve XIII. yüzyıllarda Anadolu’ daki Selçuklu egemenliğinin kozmopolit unsurları bağdaştıran heterojen nitelikte oluşum mekanizması, XIV. Yüzyıl Anadolu beylikleri ve özellikle Osmanlı Devleti’ nin kuruluş ve gelişme dinamiklerini belirleyen bir homojenlik arayışının işaretlerine yöneliyor. Bu gelişim sürecine, İran ve diğer Doğu etkileriyle birlikte, Bizans ve Batıya yönelik diğer tüm etkilerin karıştığı homojen bir sistem arayışı ve bunun özgün niteliklerini temellendirebilecek kaynak seçimlerine ilişkin tüm ayrıntılar da girmiş oluyor.”

Anadolu Türk kültürünün kaynağı olan, Orta Asya Türk kültürünün, çeşitli Türk topluluklarının ayrı bölgelerde ortaya koydukları değerler, gelenekler bütünlüğü

olarak bilinmektedir. Coğrafi genişliğe ve dağınıklığa rağmen bu toplulukların ortak bir milli kültürün sahibi bulunmaları, yani dil, töre ve gelenek birliği göstermekte oldukları bilinmektedir.

“Türkler dört bin yılı bulan mazileri boyunca Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarına yayılmış büyük bir millettir. Bununla birlikte dünya tarihinin en eski ve devamlı kavimlerinden biridir. Türkler Orta Asya’daki ana yurtlarından başlayarak sürekli göç hareketleri yapmışlardır. Bu da, nüfusça kalabalık olduklarını gösterir. Nüfuslarının çokluğu ve gayet hareketli bir hayat sürmeleri, Türklerin dünya tarihinde çok önemli roller oynamalarını mümkün kılmıştır”(Çandarlıoğlu, 2003:9).

Türk kültürünün zenginliğinin en büyük sebebi Orta Asya kültürünün yanısıra farklı dil ve din anlayışları ile etkileşime girmesinden kaynaklanmaktadır. Orta Asya’daki en eski Türk topluluklarında totemizm, animizm, ve dinamizm çerçevesinde gelişen, Atalar Kültü, Tabiat Kültü ve Gök Tanrı Kültü hakim olmuştur. Bu inanç anlayışlarının zaman içinde Budizm, Manizm, Zerdüştlük, İslamiyet gibi farklı dinlerin yayılması ile de devam ettiği bilinmektedir.

Orta Asya Türk kavimlerinin en eski kültürü, arkeoloji araştırmaları sayesinde yaklaşık M.Ö. IV binli yıllardan itibaren bilinmektedir. Bu durum maddi kültür ve tarihsel tespit ile belirlenebilmektedir (Taş, 2011: 2).

“Türklerin Anayurdu kabul edilen Orta Asya, kültür tarihi açısından bugünkü Güney Sibirya, Doğu ve Batı Türkistan’ ı içine alan, Tanrı Dağlarının güneyinde ve Çingurya steplerinin kuzeyinde kalan bölgenin adıdır. Orta Asya Türk tarihi M.Ö. VII binli yıllardan daha eskilere götürülmektedir. Elimizde bu döneme ait bulgular sınırlı olmakla birlikte, yapılmış olan kazılarda, taş devrine ait dönemde elle yapılmış çeşitli araç ve gereçten, boyalı çanak çömlekten, bu dönem insanının el becerilerini, madenlerden bazısını kullandıklarını, tunçtan aletler yaptıklarını, M.Ö. II binli yıllardan itibaren ise diğer bazı madenleri de kullanmaya başladıklarını, buğday ve arpa yetiştirdiklerini öğrenebilmekteyiz. Daha sonra demir kullanılıncaya kadar geçen süre içinde hayvanlar evcilleştirilmiş, bakır ve kurşundan çeşitli eşyalar yapılmıştır. İlk defa alaşım olarak bronz kullanıncaya kadar geçen süre içinde atı evcilleştirmişler”(Kahya ve Topdemir, 2014: 19).

Tekin, (2007: 19) kaya resimlerinin bu dönem yaşamış Türk topluluklarına ait resim türü olduğunu belirtmektedir. Orta Asya Türk hazırlık kültürlerinden başlayarak proto-Türk topluluklarındaki resim sanatının ilk örnekleri, kayalar üzerine yapılmış petroglifler (kaya resimleri) veya çeşitli eşyaların üzerindeki süslemeler olarak görülmektedir.

Türkler hakkında ilk bilgilerin Çin kaynakları tarafından edinildiği bilinmektedir. Bu kaynaklarda Türkler ile bağlantısı kurulan en erken uygarlık, erken tarihlerde İç Asya’ da ataları proto-Türklerle birlikte yaşamış olan Hun (Hsiung-nu) İmparatorluğudur. Hunlar, din, büyü, mitoloji gibi konuları yansıtmak için sanatın her alanında ürünler vermişlerdir. Çoruhlu’ nun belirttiğine göre (2007: 70) Hunlar:

“Orhun Selenga ırmakları ve Ötüken havalsi, Ongin Irmağı üzerindeki Karakurum ile Ordos bölgesi arasında olduğu anlaşılan Hun siyasi birliği zamanla bütün Orta ve İç Asya’yı egemenliği altına almış ve bu geniş bölgelerde ilk defa bir kültür ve sanat birliği kurmuştur.”

Orta Asya Türk kültüründe Gök-Yer-Su ve atalarla ilgili oluşturulan mitolojik ve kozmolojik inançlar hayvan tasvirlerinin oluşmasında etken olduğu bilinmektedir. Hayvanların, insanların türediği hayvan-ata veya hayvan-ana olarak kabul edilmesi, koruyucu ruh olduklarına inanılması, kalıntılara saygı gösterilmesi gibi hususlar, hayvan tasvirleri yapılmasına ve zamanla bu yöne ağırlık veren bir sanatın doğmasına sebep olmuştur (Çoruhlu, 2007:148).

Hunlar zamanında bilim ve teknik adına bazı gelişmeler görülmüştür. Bunlar arasında İpek ve pamuk dokuma, ağaç oymacılığı, boyaların kullanımı, ayna yapımı, bazı madeni alaşımlar örnek olarak verilebilir. Ayrıca ölü gömme adetleri onların mumyalamayı bildiklerini, bozulmaması için ölümlerini tercihen yüksek yerlere gömdüklerini göstermektedir (Kahya veTopdemir, 2014: 19).

Bu dönemde, görülen halı sanatı, kullanılan metal tokalar, eğerler üzerindeki motifler, soyut-soyutlama sanat anlayışının hakim olduğunu görülmektedir. Bu dönemden itibaren gelişen Türk sanatında soyut ve stilize estetik anlayış, İslamiyet’in kabulünden sonra daha da kökleşerek Türk sanatının karakteristik özelliklerini oluşturduğu bilinmektedir.

İç Asya' nın bozkırlarında yaşayan Hunlar' da sanatçılar, konuları değişik açılardan görmekle ve belli kalıplar üzerinden işlemekle geleneksel sembolizme zorlanmışlardır. Bozkırda gelişen 'hayvan üslubu' nun Orta Avrupa' ya ve Ön Asya' ya kadar yayılmasının sebebi, desenlerin yalnız süslemek için yapılmamış olmasındandır. Bu desenler, köklerinin Hunların atalarının, tabiatüstü kuvvetlere karşı eğilimlerinden, inançlarından ortaya çıkmıştı (Diyarbakirli:1969).

Hayvan üslubunun genel özelliklerine baktığımızda, hayvanların daire içinde kıvrılmış sakin ya da hareketli gruplar halinde karşılıklı ya da simetrik yapıldığını görülmektedir. Hayvan tasvirlerinin yüzleri başka figürlerle doldurulmaktadır. Ayrıca bir hayvan başka bir hayvana ait uzuvlarla birleştirilir veya hayvan kuyrukları başka hayvan başlarıyla ya da bitkisel bir unsur ile sonuçlandırılmaktadır.

Geyik boynuzu, kartal gagası, pençesi veya gözü gibi bazı hayvanların bazı uzuvları abartılarak ele alınmıştır. Aynı üslup içinde doğacı anlayış ve doğa dışı tutumlar görülmektedir. Tasvirler de doğaüstü veya mitolojik hayvanlara da yer verilmektedir. Mücadele eden hayvanların gövdeleri üzerinde, nokta, virgül, nal biçimlerine benzer şekiller yer almaktadır. Kompozisyonlarda insan figürleri nadiren yer almakta, bitkisel süsleme ise az görülmektedir.

Tansuğ' a göre, bu etki M.S. 3. Yüzyıl da Mani' nin kurduğu din ve bu dini yaymak için rahiplerin dinsel amaçları için resim sanatını kullanmaları sonucu oluşturmuştur. Bunun dışında Türkistan' daki Budist ve Maniheizt duvar resimleri, Turfan kazılarında ortaya çıkmıştır. İnançsal anlamda yapılan bu ilk dönem Türk resimleri levha üzerine yapılmış resimleri ve minyatür el yazmalarından oluşmuştur (Aktaran: Tekin, 2007: 20).

Türklerin kurdukları önemli devletlerden bir diğeri de Göktürk Devleti (552-745)' dir. Hunlar gibi onlarda eski Türk dinlerine inançlarını devam ettirdiler. Bununla birlikte bu inançlarını sanatlarına yansıtmaktadırlar. Yer üstü eserler olan mezar külliyesi dönemin inanç ve kültür belirtileri olarak bilinmektedir. Ata kültlerinin inanç etkisi olarak taş heykeller iç ve Orta Asya bölgelerinde yaygın olarak görülmektedir (Çoruhlu, 2007: 370). Bununla birlikte, ilk Türk yazıtı olan Orhun Abi-

delerinin bu döneme ait olduğu da bilinmektedir. Göktürklerin on iki hayvanlı takvimi de kullandıkları bilinmektedir (Kahya ve Topdemir, 2014: 19).

Türk kültüründe, kalıcı eserlerin üreilmeye başlandığı dönem, Uygur dönemidir. Uygur dönemi dinin resim sanatında etkili olduğu bir dönemdir (Tekin, 2007: 19). Uygurlar ise yeni bir alfabe yeni bir kentleşme geliştirmişlerdir. Taş binalar, su kanalları, su kemerleri ve büyük mabetler yapmışlardır (Kahya ve Topdemir, 2014: 20). Orta ve İç Asya’ da Uygurların, geliştirdiği sanat Budist ve Manici üslupların Türk sanatı bünyesinde büyük oranda yer almasını ve Müslüman Türklerin sanatına da etkide bulunmasını sağlamıştır. Çoruhlu’ ya (2007:370) göre;

“Arapların getirdiği cami tipinin yanı sıra merkezi planlı mimari eserlerin kaynağı yine İslamiyetten önceki Orta Asya mimarisiydi; Medreseler mezar anıtları, kervansaraylar daha çok Budist manastır ve tapınakları örnek almıştı. Böylece bu yeni unsurlar eski Türk inanışları ve yaşam tarzı çerçevesinde gelişen Türk sanatı unsurlarına katılarak, Türk-İslam sanatının oluşumunda ve gelişmesinde büyük faydalar sağladılar.”

Orta Asya Türklerinin farklı dönemlerde farklı bölgelere göçler yaşadığı görülmektedir. Bu göç kollarının Anadolu’ ya kadar uzandığı bilinmektedir.

“Türklerin Anadolu ile tanışmaları oldukça eskidir. Öyle ki milattan önceki asırlara kadar uzanır. Anadolu’ya ilk Türk girişlerini MÖ 3000-2000 yıllarına kadar götürenler varsa da, tarihçiler arasında kabul gören genel kanaat IV. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa Hunları tarafından gerçekleştirilendir” (Çandarlıoğlu, 2003:9).

Anadolu’ da Selçuklu Devletinin hakimiyeti sürdüğü dönemde, Orta Asya Türklerinin 12. yy. başlarında büyük kabile toplulukları halinde bir kitle hareketi yaratarak önce Anadolu topraklarına, daha sonraları da Rumeli’ ye yerleştikleri görülmektedir. Bu hareket sanat alanında da evrensel çapta da bir kültür değişimi içinde dinamik bir sentez olgusunun başlangıcı olmuştur (Tansuğ, 1993: 18).

“Türkler Anadolu’ ya geldikleri zaman İslam etkilerinin yanı sıra Orta Asya’da yüzyıllardır geçirdiği deneyimler, tecrübeler ve diğer çevrelerle ilişkilerinin sonucu ortaya çıkan kültürlerini de getirmişlerdir. Bütün bunların yanı sıra kendi özelliklerini yitirmeden her türlü kaynaşmayı kendi özellikleriyle Türkler, İslam

düşünce sistemi çerçevesinde devletler kurmaya başladıktan sonra, sosyal ve hukuki alanlarda büyük değişimlere uğramışlardır. Türk devletleri, her ne kadar gelişmiş bir hukuk anlayışına sahip olsa da, İslamiyet' in oluşturduğu hukukî esasları ve kurumları uygulamayı tercih etmişlerdir. Bu durumda kültür değişmesi hem kaçınılmaz bir olgu olarak karşılaşılan bir durum olmaktadır. Dolayısıyla kültür değişimleri sonucu milli kültürlerine uyan ya da uymayan bir takım etkilerle karşılaşmışlardır. 8. yüzyılda İslâm kültürüyle karşılaşan Türkler, Araplarla ve İranlılarla bir arada yaşadıkları hâlde, kendi benliklerinden pek bir şey kaybetmemiş, bu milletlerin kültürlerinden bilim, felsefe, edebiyat, sanat gibi öğeleri almış, onları işleyerek medeniyetlerini zenginleştirmişlerdir” (Kıyar, 2007: 8).

Anadolu Selçuklu Devleti, XI. yüzyıl sonundan XIV. yüzyıl başına dek olan dönemde, miras aldığı Hıristiyan-Bizans kentli ya da köylü unsurlar ile Orta Asya ve İran-İslâm kökenli göçebe, yarı-yerleşik ve yerleşik farklı dinsel ve etnik unsurlar ile Anadolu'nun Türkleşme-İslâmlaşma yerleşim sürecinin altyapısını oluşturmaktaydı (Özcan, 2005: 74).

Selçuklu Döneminin ardından kurulan Osmanlı İmparatorluğu sürecinde de Anadolu' nun kozmopolit yapısının devam ettiği görülmektedir. İlber Ortaylı (Aktaran: Uzunoğlu, 2013: 153) Osmanlı' nın bu kozmopolit yapısı hakkında görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir;

“Çok geniş bir coğrafyaya yayılmış Osmanlı İmparatorluğu' nun içinde birbirinden farklı pek çok kültür, etnik grup ve inanış bulunmaktadır. Yüzyıllar boyunca bir arada yaşamayı başarmış, bu farklı dinlere mensup etnik grupların kültürleri, zamanla birbiri içinde eriyerek ortak bir Osmanlı kültür dokusunun oluşmasına neden olmuştur.”

Osmanlı döneminde saray çok uluslu çok kültürlü bir yapılanmayı benimserken halk da Rumlarla iç içe günlük yaşamını sürdürmeye devam etmiştir. Din faktörü sadece padişah ve çevresini değil, sıradan insanları da Arap kültürüne yaklaştırmıştır. İran sanatı ve edebiyatı Selçuklu döneminde olduğu kadar Osmanlı döneminde de üretilen yapıtlar üzerinde etkili olmuştur (Uzunoğlu, 2013: 153).

İslamiyet' in, tasvir ve canlandırmaya temkinli yaklaştığı bilinmektedir. Bu doğrultuda, inanç sisteminin bir gereği olarak surete, figür resmine karşı hassasiyetle yaklaşıldığı görülmektedir. Dolayısıyla, Osmanlı Devleti' nin “Meddah”, “Karagöz” ve “Orta Oyunu” gibi sanatlara daha anlayışla yaklaştığı görülmektedir. Bu durum, gösteri sanatının yaşamasına izin vermiştir. Türk gölge oyunları içerisinde Karagöz ile Hacivat gösterilerin de mistik anlayışlar ve düalizm dikkat çekmektedir. Tasavvufi anlamlar içermekte, ahlaki bir eğitim aracı olarak görülmektedir. Arat' a göre;

“Karagöz ve Ortaoyunu, halk gerçeğinin tüm açıklığıyla yaşandığı ve Osmanlı şehir hayatının çekirdeği olarak kabul edilebilecek bir ‘mahalle kültürü’ nü temel alır; biri çerçevesi dar bir hayal perdesini, diğeri ise, canlı oyuncuların boy gösterdiği genişçe bir meydanı kullanarak, bu mahalle yaşamını belirleyen asal dinamikleri ortaya koyar. Sorunları tüm çarpıklığıyla gösterir, bu sorunları yaratan durum veya kişileri açığa çıkartır, kişilerin sorunlar karşısında aldıkları -ya da genellikle alamadıkları- tavrı sergiler, bütün bunları kaba gerçekliğin ve bilinmedik davranış özelliklerin yansınması -taklit edilmesi- yoluyla gerçekleştirebilir” (Arat, 2007: 143).

Anadolu' da Osmanlı dönemin de resim sanatının ise, nakış resim-minyatür olarak görüldüğü bilinmektedir. Kitap sanatı etrafında bir araya gelen hattat, nakkaş, cilt, cetvel ve renk ustaları, geleneksel bir düzenin buyruklarına ve ona uygun varlık zincirine, sırasına uygun düşen işler ortaya koymaktadırlar (Taburoğlu, 2013: 51). Bunun dışında minyatür sanatı yaygın bir şekilde uygulanmaktaydı.

“İslamîliğe göre bu dünya bir hayalden başka bir şey değildir, amaç öbür dünyaya hazırlanmaktır. Dinin şartlarını yerine getiren, getirdiği için de huzura kavuşan nakkaşın hedefi dünya ötelere derlenmiş hissini veren parlak, güller yüzü renkle özlediği ebedi dünyanın doyum olmaz tadını sezdirmektir. Bunun içindir ki nakkaş, ölümlü dünyayı hatırlatan gölge, derinlik, hacim gibi görünüş unsurları ile ağzımızın tadını hiç bir zaman kaçırmak istememiştir. Derinliği hayal olduğu, gölgeyi renge karartıverdiği, hacmi cismaniliğe yaklaştırdığı için fırçasının kıllarından uzak tutmuştur. Gece vakti geçen bir olayın gündüz ışığında gibi geçmesi, geceye bir kaç yıldızla işaret edilmesi, rengi karaltmamak; eşyanın görünürdeki renkleri ile gösterilmemesi, insanı bu yalan-

cı dünyadan uzaklaştırmak içindir. Atların maviye veya portakal sarısına, dağların pembeye veya mora bürünmesi bundandır” (Yetkin, 1953: 3).

Geleneksel minyatürde, çoğunlukla kutsal varlıklar merkezde yer almaktadır. Önemli kişiler, en önde, perspektifin etkisi olmadan resmedilmekteydi. Başka nesnelere önüne yerleştirilemezdi. Sözelimi bir tahtı ya da şehzadeyi ancak sultan gölgeleyebilir. Çizgiler, kutsal varlığın tamlığını savunur; başka çizgilerin, renklerin araya karışmasına engel olur. Gölgesi, derinliği, hacmi, renkleri alınmış olduğundan, yazımdan tam olarak ayırt edilemeyen geleneksel minyatür, kalıp kullanılarak yapılan çizimlerin de katkısıyla, birer resim-yazı niteliğindedir (Taburoğlu, 2013: 49).

Anadolu’ nun Türk kültür imgelerini tarihi süreçte ana hatları ile tespit etmek istenildiğinde zengin bir yapı ile karşılaşmaktadır. Uygarlığın, tarihsel süreçte oluştuğu ve geliştiği bilinmektedir. Toplumsal gelişmenin her aşamasında, geçmişe dayalı bir kültürün etkisi olduğu görülmektedir. Şöyle ki, her toplum kendi kültürünü oluştururken, geçmişin kültür mirasını devralmaktadır. Belirli dönemler de, toplumlar da gelişen kültürün, tarihsel süreç içinde kuşaktan kuşağa aktarıldığı görülmektedir. Dolayısıyla bu durum, toplumlarda farklı kültür motiflerinin gelişmesinde etken olmaktadır. Bununla birlikte, kültür motiflerinin çeşitliliği ve zenginliği, toplumun medeniyet anlayışının büyük ve güçlü yapısını işaret etmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM- ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA

KÜLTÜREL İMGE

İlk örneklerini XIX. Yüzyılın ikinci yarısında görmeye başladığımız çağdaş Türk resim sanatı, Osmanlı Devletinin ve Türkiye Cumhuriyetinin Batı' ya dönük yenilik hareketlerinden kaynaklanan değişim sürecinden sonra yaşanmaya başlandığı bilinmektedir. Felsefesini Orta Asya ve İslam dini felsefesinden alıp gelişen ve özgünleşen Türk resminin modernleşmesi uzun ve zor bir süreci kapsamaktadır.

Osmanlı Devleti yönetimini yıkararak, ulus idealini gerçekleştiren Cumhuriyet yönetiminin kuruluşu, çağdaş Türk resminin oluşum evrelerini etkilediği görülmektedir. Bunun yanı sıra, tüm dünyayı etkileyen II. Dünya Savaşı ve bunu izleyen yıllarda ortaya çıkan olayların sebep olduğu değişimler ile ulaşım ve iletişimin gelişmesi, ticaret sermayesinin birikimi, kentleşmenin hızlanması, nüfusun artması, ekonomik, teknolojik ve bilimsel açıdan modernleşme gibi durumlar toplumun sosyo-kültürel alanda da etkilenmesine sebep olmaktadır. Bu durumun, Türk sanatının ve sanatçısının Batı' ya yakınlaşmasında etkili olduğu bilinmektedir.

Kültürel hayatın toplumdaki sosyal ve politik olaylardan etkilendiği düşünülürse eğer, çağdaş Türk resim sanatının, Osmanlı Devleti' nde görülen Batılılaşma hareketleriyle doğrudan bağlantılı olduğu görülmektedir. Dünya tarihinin en uzun süreli devletlerinden biri olan Osmanlı Devleti, içinde barındırdığı farklı dil, din ve kültür çeşitlilikleri, gücü ve ihtişamı ile uzun bir süre Batı için gizem ve sırlarla dolu bir toplum olmuştur. Avrupa, Ortaçağın karanlık günlerini yaşarken, Osmanlı Devleti, dünyanın en üstün uygarlığı konumundaydı. Osmanlı Devleti' nin zamanla Batının ilerlemesi karşısında geri kalmaya başladığı bilinmektedir. Bu durumda, Osmanlı Devleti, Batı ülkeleri karşısında sanayi ve teknoloji alanında geri kalmışlığını, farklı dönemlerde girişilen Batılılaşma hareketleri ile kapatmaya çalıştığı görülmektedir.

Bazı kaynaklara göre Batılılaşma hareketlerinin başlangıcı olarak Lale Dönemi, sistemli bir batılılaşmanın kökenini de III. Selim döneminin de görmektedirler (Buğra, 2007, s. 61).

Tansuğ (1993: 11) ise, 1795 yılında, modern bir eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berri Hümayun' un kuruluşunu çağdaşlaşma sürecinin başlangıcı olarak kabul etmektedir.

Osmanlı Devletinde batılılaşmayı 1839' da ki Tanzimat Fermanı ile başlatmaktadır. Bununla birlikte Tanzimat Fermanını izleyen, 1859 Islahat Fermanı, 1877 I. Meşrutiyet ve 1908 II. Meşrutiyet tarihlerini de reform hareketleri olarak tespit etmektedir. Dolayısı ile bütün bu hareketler ile devletin iç yapısının değiştirilerek, yenilenmesinin amaçlandığını belirtmiştir (Papila, 2008: 121).

Bu farklı zamanlarda yapılan reform ve modernleşme hareketlerinin devamlılık gösterdiği bilinmektedir. Ticaret ve savaş teknolojilerinden faydalanmak için yapılan yenilenme hareketlerinin zamanla bir kültür alışverişine dönüştüğü görülmektedir. Bu süreç de yeniliklerden en hızlı ve kolay etkilenenin sanat olduğu görülmektedir.

Tansuğ, (1993: 51-52) ilk Batılılaşma hareketlerini, 1795' de kurulan Mühendishane-i Berri Hümayun ile başlatmaktadır. Askeri amaçlarla yeni resim teknikleri ile batı perspektif kuralları ve nesneyi iki boyutlu yüzey üzerinde modle ederek göstermeye yarayan ışık-gölge uygulaması gibi kurallar öğretilmiştir. Dolayısıyla, ressam sınıfından subayların da öğrenim gördüğü, Batı usulünde resim yapan ilk önemli sanatçıların yetiştirildiği okul olduğu bilinmektedir. 1835' de, Osmanlı Devleti tarafından resim eğitimi almak üzere Batı' ya bir grup subay gönderilmektedir.

“İbrahim Paşa Viyana' ya, Tevfik Paşa Paris' e gönderilen gençlerdendir. 1861' de Paris' e gönderilen öğrenciler arasında Süleyman Seyyid Bey ve Şeker Ahmet Paşa' da vardır. XIX. yy. ikinci yarısında ise, Osman Hamdi Bey Paris' e hukuk eğitimi için gönderilmiştir. Osman Hamdi Bey Hukuk eğitiminin yanı sıra Boulanger ve Jean-Leon Gerome' nin atölyelerinde resim eğitimi almıştır. 18. yy. da başlayan asker ressamlar hareketi, saray çevresi tarafından desteklenmiştir. Halil Paşa, Osman Nuri Paşa, Ahmet Şekür, Hoca Ali Rıza, Hasan Rıza' da dönemin asker ressamları arasındadır. Asker ressamların yerine getirdiği en önemli görevlerden biri de, Osmanlı toprakları içinde gezdikleri yörelerin desen ve suluboya resimlerini yapmış olmalarıdır. Asker ressamlar bu soruna kesin bir belgencilikle yaklaşmışlardır” (Tansuğ, 1993: 61).

Türk Resminin üç büyük sanatçısı olarak, asker ressam Süleyman Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Batı eğitimi almamış olan Hüseyin Zekai Paşa olarak bilinmektedir. Süleyman Seyyid Bey' in natürmorta yönelik çalışmalarının yanında figür araştırmaları da yaptığı görülmektedir. Şeker Ahmet Paşa' nın peyzaj resimlerinde gizemli bir mekan derinliğinin perspektifi görülmektedir.

“Şeker Ahmet Paşa özellikle kompozisyona önem verirken, Süleyman Seyyid ışık ve renk gibi plastik unsurları ön plana çıkartır. Süleyman Seyyid' in diğer çağdaşlarına göre daha ressamca bir tavır içerisinde bulunduğu iddia edilebilir” (DPT, 2012: 10).

Osman Hamdi anıtsal boyda figürleriyle dikkatleri çekmektedir. Eserlerinde, tarihi mekanlar içine ustalıkla yerleştirdiği insan figürleri ve doğu dekor ayrıntılarına gösterdiği ince işçilik ile çalışmaktadır. Doğu' nun renkli, egzotik ve dekoratif unsurlarını kullanan Osman Hamdi, değişim sancıları yasayan 19. yüzyıl sonu Osmanlı toplumunun önündeki sorunları, ikilemleri ve kişisel yaşam felsefesini yansıtan kendine özgü simgesel bir dil oluşturduğunun, geliştirdiğinin kanıtları olan konulara da yer vermektedir.

“Geleneksel yaşantının değişimi ve sonrasında kültür ve sanatta başlayan değişim etkileri her alanı etkisi altına almaktadır. 1882 yılı Mart ayında Sanayi-i Nefise Mektebi, Osmanlı Devleti' nin ilk güzel sanatlar okulu açılmaktadır. Bu okul eğitim programından yönetmeliklerine, öğrenci alımlarından ders seçimlerine kadar bir çok unsurda, Paris' teki güzel sanatlar okulu L' Ecole Des Beaux Arts örnek alındığı görülmektedir” (Aydın, 2014: 74).

Sanayi-i Nefise Mektebi' nin sanat eğitimi ile girilen yeni dönemde resim sanatında yenilikler yaşanmaya başlanmaktadır. Bu döneminin resimlerinde figürlerin görülmesi, hem biçim hem renk bakımından perspektif kurallarının uygulanması, kendi başına bir yere asılıp izlenebilen birer tablo olma özellikleri, görülen yeniliklerdendir. Bu dönem yapıtların konularını portre ve manzara resimleri oluşturmaktadır. Manzara resimlerinin yapılması tarihsel tanıklık yapması açısından önemlidir. Resimler incelendiğinde toplumda meydana gelen değişimler açıkça gözlemlenebilir. (Tekin, 2007: 32)

1840' lı yıllarda Osmanlı' nın sanayileşmeye ağırlık verdiği dönemlerde Batı ile neredeyse eş zamanlı olarak fotoğraf makinesinin ülkeye geldiği görülmektedir. Fotoğraf makinesinin ülkeye gelişi pek çok alanda olduğu gibi sanat alanını etkilediği görülmektedir. Askeri mühendis okullarından yetişen, Türk primitifleri olarak anılan bir grup ressamın da, fotoğraf makinesi kullandıkları bilinmektedir.

“Resmi, teknik gelişimleri için bir araç olarak değerlendirmişler ve bu yüzden foto-gerçekçi bir üslupla çalışmışlardır. Ama diğer taraftan bu resimlerde figürün olmayışı ve kompozisyonun düşsel bir atmosfer içinde resmedilişi Doğu ve İslam anlayışının yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu eserleri üreten sanatçıların resimlerine çoğunlukla isim koymaması ya da kulları şeklinde adlandırması sanatçı üzerinde İslam inancının etkisini ve hala kendini birey olarak ortaya koyma kültürünün Batı standartın da bir eğitim kurumunda yetişse dahi oluşmadığını gösterir” (Demir, 2002: 76).

Bu dönem de önemli bir gelişme olarak da Osmanlı Ressamlar Cemiyet' inin kurulduğu görülür (1908-1919). Bu cemiyetin kuruluşu, Türk toplumun gelişiminin göstergelerinden biridir. Sivil toplum örgütlerinin ve demokrasi oluşumunun ilk işareti olmuştur. Tansuğ (Aktaran: Naymanlar, 2010: 27), cemiyetin amaçlarını yayınladıkları bir makale açıklarını belirtmektedir;

“Osmanlı dünyasının olgunluk ışıklarını, dünyanın gözleri önüne sermek, ulusumuzun doğal yeteneğini kanıtlayarak, yükselme ürünlerini ortaya çıkarmak için, sürekli çaba ile çalışmayı zorunluluk saymaktadır.”

Sanayi-i Nefise mektebi tarafından Paris' e gönderilen Galip, İbrahim Çallı ve kendi olanakları ile giden Namık İsmail, Avni Lifij, Nazmi Ziya gibi ressamlar I. Dünya Savaşı' nın başlaması ile birlikte 1914' te ülkeye geri çağrılmaktadırlar. Bu geri dönüşün neticesinde Türk resim tarihinde “1914 Kuşağı”, “Çallı Kuşağı” veya “Türk İzlenimcileri” diyebilinen bir grup oluşmaktadır. Bu grubun başlıca üyeleri, İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran ve Namık İsmail' dir. Çallı grubu sanatta yenilik ve arayışların öncüsü oldukları bilinmektedir. Bu sanatçılar, soyut sanatın ve kübizmin yaşandığı bir dönemde Avrupa' da olmalarına rağmen izlenimciliği görüp etkilenmişler ve ülkelerine döndüklerinde ise Türk resminde Türk izlenimciliği dönemini başlatmışlardır. Çallı ku-

şağı ressamı, Haliç ve civarı ile Boğaziçi kıyılarını büyük bir ustalıkla resmederek, Türk resminde Boğaziçi manzaraları diye bilinen türün yaratıcısı olmuşlardır. Bunun dışında portre, peyzaj, natüremort ve nü'lerinde dönemin kalıplarını yıkan bir tavır sergilemişlerdir. Işıklı, aydınlık resimleri ile seçtikleri farklı konuları -yaşayan insanlar, kadın-erkek yüzleri, toplumun keder ve sevinçleri, İstanbul' un farklı görüntüleri- dikkat çekmektedir.

“XX. yy.' a gelindiğinde ise, en büyük çağdaşlaşma hareketi olarak 29 Ekim 1923' de M. K. Atatürk' ün Türkiye Cumhuriyeti' ni kurmasıdır. Türkiye' de, bu önemli tarihten sonra, her alanda yenilik ve devrim hareketleri yaşanmaya başlamıştır. Cumhuriyet yönetiminin öncelikleri arasında toplumsal tabakaların üst ve aşağı gelir düzeyi arasındaki uyumsuzluğa son vermek yatmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti' nin temel ilkelerinden biri olan halkçılık ve bunun doğal bir sonucu olan ulusal egemenlik, kültür ve sanat politikasının da yönelişi belirlemektedir. Ulus egemenliğinin gerçekleştiği bu koşullarda, sanat eğitimi sonucunda ortaya çıkacak faaliyetlerin, ülkenin her yerine ulaşması da program hedeflerinden biri olmuştur” (Tansuğ, 1993: 157).

Cumhuriyet sonrası Türkiye' de sanatçıya büyük görevler düşmekteydi. Sanatçının halka çağdaşlaşmayı, yenilikleri duyuracak, bu konuda çaba sarf edecek bir kişi olarak yardım etmesi istenmekteydi. Sanatçı bir öğretmen, resmi ise inkılapları, Cumhuriyet' in getirdiği yenilikleri, ulus bilincini aşılacak söylemleri olmalıydı. (Girgin, 2009: 15)

1929 yılında, Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu olan, öncülüğünü ve kuruculuğunu Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi' nin yaptığı Müstakil Ressamlar Birliği kurulmaktadır. Grup içerisindeki sanatçılar yöresel konulara ağırlık vermeleriyle birlikte, üslup olarak birbirlerinden farklılıklar gösterdikleri görülmektedir. Renkçi tutumlarının yanı sıra çizgiye, kuruluşa, yapısal sağlamlığa öncelik veren resimler yapmaktadırlar. Müstakil Ressamlar derneği ayrıca, sanatçının ekonomik özgürlüğünü savunan ilk sanat birliği olması açısından da önemlidir. Müstakil Ressamlar Birliği' nin ressamı arasında Refik Epikman, Hamit Görele, Nurullah Berk, Şeref Akdik, Hale Asaf, Mahmut Cuda, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Muhittin Sebati, Edip Hak- kî Köseoğlu ve Turgut Zaim bulunduğu bilinmektedir.

1930' lu yılların çağdaşlaşma süreci hakkında Germaner (Aktaran: Tekin, 2007: 36) düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir;

“1930' lar sonrasında Türk sanatçısı hem modern olmak istemiş, hem de kendisi olmanın gereksinimini duymuştur. Dönemin sanat düşüncesinin temelinde çağdaşlaşmayı amaçlayan bir modernizm anlayışı yatar. Cumhuriyet ideolojisi kapsamında yerel motif ve içerikle Batı' nın modern sanat anlayışını birleştirme çabaları bunun göstergesi niteliğindedir. Kuşkusuz bu dönemde Türk sanatı üzerinde Batı'da gelişen modern akımların ve sanatçıların ağırlıklı bir etkisi vardır; Avrupa'ya yeni bir akımı Türkiye'ye getirmek zaman zaman bir görev gibi değerlendirilmiştir. Türk sanatçısı modernizmini Batı'ya göre biçimlendirmeyi doğal ve gerekli görmektedir. Çağdaş bir kimlik geliştirmek çabasında olan sanatçı yalnızca yapıtlarını değil, giyim-kuşam, yeme-içme tercihlerinden, klasik Batı müziğine olan düşkünlüğüne kadar yaşam biçimini de Avrupai' leştirmiştir.”

1933'e gelindiğinde ise, beş ressam ve bir heykeltıraş tarafından kurulan D grubu önemli bir sanat topluluğu olarak dikkatleri çekmektedir. 1933-47 arasında on beş grup sergisi açan topluluk Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu gibi kuruculara, sonradan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Halil Dikmen, Eşref Üren, Hakkı Anlı, Sabri Berkel gibi başka sanatçıların katılmasıyla genişlemiştir. D grubu ressamlarının amacı, Batıdaki sanat gelişmelerini daha yakından izlemek yeniliklere uyum sağlamak, aynı zamanda da kişilik değeri ağır basan çalışmalara yönelmekti (DPT, 2012: 36).

Bu dönem Anadolu kültür fikrinin geliştirilip yayılması amacıyla, yurt gezileri planlanmış, bir parti programı olarak uygulamaya konulmuştur. Yurdun güzelliklerini yerinde tespit etmek ve ressamların memleket konularına hakim olmalarını sağlamak, Türk kültür ve sanat değerlerini yaşatmak programa öncülük eden Halkevlerinin öncelikli amaçlanmakta idi. Resim yapmak için Anadolu'nun dört bir tarafına gönderilen sanatçılar Anadolu'yu keşfetmiş, doğal ortamdaki gözlemlerini, Anadolu kırsal yaşamını, yöresel değerlerini, motiflerini yapıtlarına taşımışlardır. Sanatçılar bu keşiflerin yer aldığı yurt gezilerinde devlet tarafından desteklenmişlerdir. Gezi sonunda ise eserler, sergiler düzenlenerek halk ile paylaşılmıştır.

“1937-1944 yılları arasında sekiz yıl süresince, resim sanatçılarının yurt gezilerine çıkarak, bu gezilerden ülke gerçekleri ve pitoreskini yansıtan yapıtlar getirmelerini sağlayan Türkiye’de yönetim 1953-1945 yılları arasında tek partili parlamenter sisteme göre yürütülmüş, 1945 yılında çok partili sisteme geçilmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi, kültür etkinliklerinin gerçekleştirildiği Halkevleri vasıtasıyla söz konusu programı yürütmüştür. Bu program neticesinde Türkiye’nin 63 vilayetine 58 ressam gönderilmiş ve sekiz yılda 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilmiştir” (Tansuğ, 1993: 216).

1940’lı yıllar Türkiye’de toplumsal ve kültürel alanda yeni bir dönemin başlangıcıdır. Bu yıllarda, bütün dünyada siyasal, ekonomik ve sanat alanında sıkıntıların yaşanmasına sebep olan, II. dünya Savaşı, Türkiye’de toplumsal ve kültürel alanda yeni bir dönemin başlangıcı olmasına sebep olmuştur. Sanayi ve ticaret burjuvazisinin oluşması, çok partili siyasal yaşama geçiş, yabancı sermayenin ekonomik yaşama katkısı, bu dönemde gerçekleşmiştir. Dolayısıyla bu gelişmelerin etkisi ile sanatta da çok seçenekli ve araştırmaya ağırlık verici gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Resimde gruplaşmalar giderek azalmaya, kişisel çıkışlar önem kazanmaya başlamıştır (DPT 2012: 43).

“1940 ve 1950’li yıllar Türkiye’de plastik sanatlarda arayışların başladığı, yerellik, evrensellik tartışmalarının yapıldığı dönem olmuştur. Bu Türk sanatının kendi içine dönüşünün kendinden bir şeyler çıkararak geliştirmenin ilk çabalarıydı” (Kıyar, 2007: 98).

Bu dönemde iki türlü eğilim bulunmaktaydı. Bir yanda ulusal değerlerin diğer yanda evrensel nitelikler savunulmaktaydı. Ulusal kaynaklara dönülmesini savunan sanatçılar, batıdan alınan teknikle Türkiye’nin toplumsal yapı dinamiğini birleştirmeyi amaçlamaktadırlar. Evrenselliği inananlar ise, uluslararası ilişkilerin yoğunlaşmasına bağlı olarak artık sanatın salt kendi ülke kültürü ile sınırlanamayacağını savunmaktaydılar (Bunultay, t.y: 2001).

Akademinin yüksek resim bölümünün faaliyete geçmesiyle bir grup ressam, toplum yaşamına ağırlık veren yeni bir topluluk çevresinde birleştiler. Bu topluluğun adı “Yeniler” ya da “Liman Ressamları” grubudur. Grubun amacı, toplumla ilişkisi zayıflamış olan sanatı, toplumsal yaşamdan aldığı konulara ağırlık vermek suretiyle,

insan ve çevre temeli üzerinde geliştirmektir. Nuri İyem başta olmak üzere Ferruh Başağa, Selim Turan, Turgut Atalay, Agop Arad, Avni Arbaş, Mümtaz Yener, Fethi Karakaş ve Haşmet Akal’ dan oluşan grup, kendisinden önceki “D” grubunun sanat tutumuna karşı çıkarak İstanbul limanını ve orada çalışanları, gerçekçi bir gözlemin ışığı altında inceleyerek tablolarına aktarmışlardır (DPT, 2012: 39).

Arslan' a (Aktaran: Buğra, 2007: 223) göre;

“Yeniler' le birlikte, resim sanatında, toplumsal konulara ve yöresel geleneklere yönelme eğilimi, kültürel ve toplumsal değişim ve bilinçlenme başlar. Ulusallık, toplumsallık, yöresellik sorununa yeni bir bakış getiren grup sanatçıları, toplumsal içerikli konuları, yöntem ve teknik açısından Batı' dan kopmadan, kendi anlayışları doğrultusunda işlerler.”

1947 yılında Akademi’ de eğitimlik yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencileri tarafından kurulan Onlar Grubu da -Mustafa Esirkuş, Nedim Günsur, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen- yöresel konular üzerine eğilerek, ulusal bir resim anlayışını benimsedikleri görülmektedir.

Rona' ya (Aktaran:Özkan, 2012: 98) göre Onlar Grubu’nun amacı ise;

“Anadolu’nun geleneksel nakış dokularıyla çağdaş batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek, doğadan ve yaşanan gerçek çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışıyla işlemektir.”

1950’ li yıllarda Türk kültürü farklı bir döneme adım atmaktadır. Tek partili dönemden çok partili döneme geçiş siyasal, ekonomik ve teknolojik alandaki yenilik ve gelişmeler yaşanmaya başlamıştır. Çok partili yaşamla birlikte iktidar üzerinde büyük toprak ve ticaret çıkarlarının artmasına, parti rekabetiyle iktidarların işçi, köylü kitlesine karşı tutumları değişmektedir. Politikacılar köyleri ziyaret etmeye başlamaktadırlar. Büyük kentlerin çalışma imkanları köylüyü kente çekmiş, dolayısıyla yoğun göç olaylarının yaşanmasına sebep olduğu görülmektedir. 1975 Türkiye’sinin, köylünün kente göçü ile işçi, işveren, üretim amaçlarının geliştiği bir topluma dönüştüğü bilinmektedir.

Gönenç' e (Aktaran: Girgin, 2009: 56) göre;

“İşçi, köylü sınıfına politik açıdan verilen önem, bu kesimin yaşantısının resme yansımaya neden olmakta, bu durumda resimde açık, anlaşılır bir figüratif anlayışı da beraberinde getirmektedir. Artık Anadolu insanı ve yaşantısı sanatın temel sorunu haline gelmektedir. Sanatta çok yönlülük ve yeni açılımlar görülmektedir.”

1950' lerin sanat ortamı, klasik ve izlenimci anlayıştan, doğa gerçekliğine dayalı soyutlayıcı eğilimlere, salt soyut çıkışlara, anlatımcılığa, kavramsalcılığa varıncaya kadar değişik yönelişlerin görüldüğü bir dönem olmuştur. 1950-1960 yılları arasında Batı'ya giden sanatçıların sayısındaki artış, Batı kaynaklı yayınların Türkiye' ye gelmesi, Batı dünyası ile yakınlaşma sürecini yeniden başlattığı bilinmektedir. Batı yakınlaşması soyut sanatın Türkiye'ye gelmesini sağlamış, fakat diğer taraftan da figüratif, toplumsal gerçekçi, anlayış etkisini sürdürmeye devam etmiştir.

Ulusallık - evrensellik tartışmaları bu yıllarda da sürekliliğini devam ettirmekle birlikte ortak bir nokta yakalandığı görülmektedir. Sanatçıların geleneksel etkileri sorgulamaları bu değerlere verilen önemi göstermektedir. Yerel unsurların, yöresel bazı değerlerin ve geleneksel etkilerin postmodern yaklaşım ile evrensel dilde anlatılmasına çalışılmıştır. Ulusal olandan hareketle, evrensele ulaşmanın yolu araştırılmıştır. Bu düşünce biçiminin getirdiği çözümün sonucu olarak, biçimde evrensel olmak, içerik de ise ulusal olmak düşüncesi geliştirilmiştir. Yöresellik içerik ile ilgili iken, ulusallık bir ulusun kültürü, kültür mirası içinde kendi biçim değerlerini ortaya koyması olarak bilinmektedir.

Bu yıllardan itibaren somut-soyut çatışması gündeme gelmektedir. Sanat alanında iki önemli görüşün ortaya çıktığı görülmektedir. Birinci görüş, milli karakteri koruyan, geleneksel el sanatlarının esinlerini taşıyan bir sanat anlayışına yönelmek, ikincisi ise çağdaş uygarlıkların sanat değerlerinin paralelinde bir anlayışa ulaşmak için çaba harcıyarak ve soyut anlayışı benimsemek idi (Kalkan, 2006: 71). Ancak bir grup ressam bu iki görüşü birleştirmeyi başardığı görülmektedir. Bunlar Sabri Berkel, Nuri İyem, Fahrünisa Zeid, Nejad Devrim, Cemal Bingöl, Abidin Dino, Selim Turan, Zeki Faik İzer, Adnan Turani, Adnan Çoker, Tiraje Dikmen, Mübin Orhon, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Altan Gürman, Gencay Kasapçı, Özdemir Altan ve Turan Erol' dur. Bu ressamlar, toplumun kültürel kaynaklarından hareketle, Batı sanatı-

nın evrensel ilkelerini kullanmaktaydılar. Dolayısıyla, Batı'nın pentür tekniğinin, geleneksel Türk motifleri ile sentezlemiş soyut uygulamalar gerçekleştirdikleri görülmektedir.

Abidin Elderoğlu, yaşadığı coğrafyadan ve kendinden önce yapılan sanatlardan etkilenerek sanatında kültürel imgeler kullanmayı tercih etmiştir. Bu bağlamda, Doğu ve Batı sentezini kendi resim üslubunda yansıtarak yeni arayışların öncülerinden biri olduğu görülmektedir.

Abidin Elderoğlu (1901-1974); yeniliği seçen özgün sanat anlayışı ile Türk resim sanatı'nın önemli sanatçılarından birisidir. 1930' lu yıllarda figüratif çalışmalara ağırlık veren Abidin Elderoğlu, 1940' lar da yeni arayışlar içine girmiş Uzakdoğu ve Asya sanatından da etkilenerek, lirik soyutlamalara yönelmiştir. Yaptığı kompozisyonlarda eski yazıtların ve kaligrafi sanatını soyut sanatın anlam ve amaçlarını doğrudan yansıtmayı başardığı, sanatçının çalışmalarında aydınlık ve renkçiliğin göze çarptığı görülmektedir. Abidin Elderoğlu'nun resimlerinde (Resim 1), hat sanatının, eski yazıtların arabeskleri, çizgisel melodileri, çukur ve kabartmalarından esinlenerek yaptığı kompozisyonlar dikkat çekmektedir.

Resim 1: Abidin Elderoğlu, “Kaligrafik Kompozisyon”, 55x 46 cm,1967



Kaynak: <http://www.beyazart.com> (20.3.2018)

Kılıç (1995: 330), Elderoğlu' nun çalışmaların da kaligrafinin tek başına resimsel öge olarak kullanmadığını ifade etmiştir. Doğu ve Batı sentezi içinde oluşturduğu biçimsel öğelerde, hissedilen Doğululukla birlikte, kaligrafinin onun resimlerinde okunabilir anlamı ya da yazıda kullanılan biçimsel karakteri ile kullanılmadığı üzerinde durmuştur. Onun resimlerindeki biçimler bize ait formların içselliğini taşımaktadırlar. Kaligrafinin yuvarlak kıvrımları, bazen tuğraların formlarını anımsatan ritmik biçimleri bizi yazı formlarına götürmektedir.

Gençaydın'e (Aktaran: Atalay ve Diğler, 2016: 222) göre,

“Elderoğlu'nun resimlerinin bazıları geleneksel Sanatımızın ürünleri olan tuğraları mühürleri hat levhalarını yüzey süslemelerini anımsatabilirler. Sanatçı yapıtları geçmiş sanatımızdaki “tuğra, mühür” ve “hat levhalarını, yüzey süslemelerini” hatırlatabilir. Ama “sığ bir biçim aktarmacılığı ” yapıp yanılmadığı gibi... “plastik yoğunluk” olmayan süslemecilik bulunmaz “...Yetiştirdiği kültürel çevre doğal olarak onun plastik algılama anlayışını biçimlemiştir.”

Sanatçının yapıtlarında kaligrafik değerler belirli bir plastik anlayışa göre düzenlendiği görülmektedir. Kompozisyonlarında önemle vurgulanmak istenen, çizginin sürekliliği ve kıvraklığıdır. Kendi duygularını, düşüncelerini, yorum gücünü toplumun geleneksel kaynaklarıyla birleştirerek çağdaş bir resim dili oluşturduğu görülmektedir.

Soyut yönelmelerin yoğun bir şekilde yaşandığı 1950' ler de bir kısım sanatçının kendi özgün yollarına devam ettikleri, soyut sanata bir moda olarak baktıkları ve fazla ilgilenmedikleri görülmektedir. Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Turgut Zaim, Malik aksel, Edip Hakkı Köseoğlu, Mahmut Cuda' nın, kendi üsluplarını terk etmedikleri görülmektedir (Tansuğ, 1993: 248).

Turgut Zaim (1906- 1974); gelenekten ilk etkilenen kişi olarak görülen bir sanatçıdır. 1932 yılından başlayarak Anadolu'nun çeşitli köşelerini gezerek, Yörüklerin ve Avşarlar' ın yaşantılarıyla yakından ilgilenerek, Anadolu köylü ve göçer yaşamından sahneleri, resimlerinde başarıyla kullandığı bilinmektedir. Eserlerinde, teknik yönden Batıya bağlı olmakla birlikte, geleneksel Türk biçim ve renk duyarlılığını yaşatma çabası bulunmaktadır. Konuları ele alış şeklinde ise minyatürlerin ve halk resimlerinin naifliği hissedilmektedir.

Resim-2 Turgut Zaim, "Orta Oyunu", 100x84,5 cm.



Kaynak: www.tarihnotlari.com. (20.3.2018)

Zaim, Türklerin seyirlik kültürlerinden "Orta Oyunu" (Resim 2) gibi geleneksel konuları da resimlerine konu almıştır. Tansuğ' a (1993: 175) göre;

"Turgut Zaim' in eski orta oyunu gibi tarihsel seyirlik kültürün konularını ve Türk minyatür resminin, geometrik kompozisyon düzenlemeleri eserlerinde tercih ettiği görülür. Turgut Zaim, üslup karakteriyle geleneksel biçim iradesine bağlılığı yeğlemiş ve buna nitelikçe çağdaş bir anlam verebilmiştir."

1960' lar da ulusallık ve evrensellik tartışmalarının tekrar gündeme geldiği görülmektedir. Gürdaş' a (2014: 174) göre;

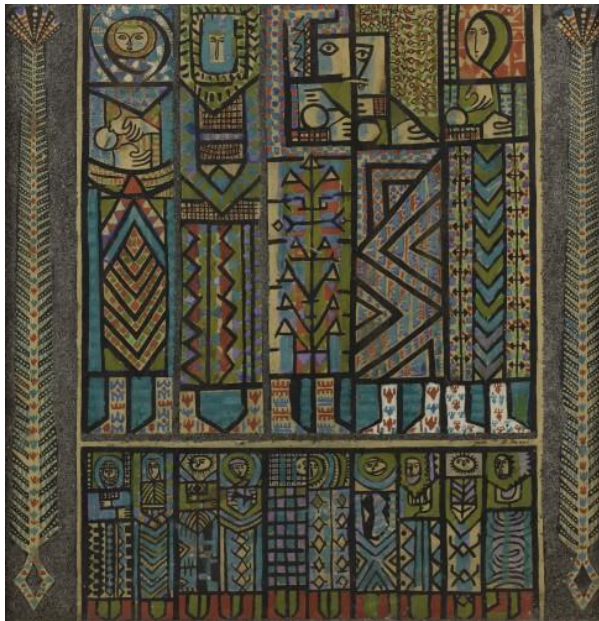
"Türkiye' de 1960' lar da Batının hegemonyasından çıkma düşüncesi sürekliliğini korurken özgün bir kimliğe sahip olma, kültür ve sanatta halka inme düşüncesinin ağırlık kazandığı ulusallık–evrensellik tartışmaları tekrar gündeme gelmiş, dönemin süreli yayınlarında ulusallık–evrensellik, milli kültür–batı kültürü gibi konuları ele alan yazılar ve soruşturmalar yer almıştır."

Bunlarla birlikte, 1960' lar da sanatın, toplumsal yaşam içindeki yeri, kitleleri eğitme aracı olarak anlamı ve sanatçıların topluma karşı sorumluluğu gibi sorunların yoğun bir şekilde tartışılmaya başlandığı görülmektedir. Bu tartışmaların yaşandığı dönemde, Nuri İyem ve Cihat Burak' ın resimleri toplumsal içeriği vurgulayan konu-

ları ile ön plana çıkmaktadırlar. Neşet Günal Anadolu köylüsünün yaşam biçimini, insancıl bir yaklaşımla ve anıtsal bir biçim anlayışı içinde yansıttığı yapıtlarıyla, figür içerikli resmin gelişmesinde etkili olduğu görülmektedir. Ayrıca bu dönemde folklor ve halk sanatlarına büyük eğilimi olan Bedri Rahmi Eyüboğlu' da iz bırakan isimlerdendir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), şair, yazar ve ressam olarak çok yönlü bir kişiliğe sahip olan Bedri Rahmi, eserlerinde (Resim 3) geleneksel halk kültürüne ait değerleri yansıttığı görülmektedir. Figürlerini genellikle, Anadolu kadını, Yörük kadını, kilim ve yazma motifleri oluşturmaktadır. Eski Türk damgaları, taşlar ve kayalar üzerinden, silah ve günlük kullanım eşyalarından, yazıtlardan tuvale, dokumalara ve kilimlere aktarmaktadır. Bu imgelerin belirli üslup ve ifade değişikliklerine uğratarak arak anlamlarından soyutlandığı görülmektedir.

Resim-3 Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin”, 1954



Kaynak: <http://blog.peramuzesi.org.tr>, (20.3.2018)

Kılıç' a (1984: 52-4) göre;

“Yarı, soyut, renkçi bir anlayış içerisinde özgün, hareketli fırça vuruşlarıyla geleneksel süsleme sanatı ve halk sanatının zengin motiflerinden yola çıkarak özgün bir yoruma ulaşmıştır. Deformasyon belli başlı ilkesidir. Bu deformasyon,

salt figüre özgüdür. Çevreyi deforme etmez. Denizleri, gökleri, kahveleri, gece-konduları değişime uğratmaz. Resimlerinde deforme olmuş figürler ve deforme olmamış fon vardır.”

Doğayı taklitten kaçınmak hem çağdaş sanatçıların, hem de Eski Türk sanatı ustalarının ortak özelliği olduğu bilinmektedir. Kilimlerde görülen, V’ ler, M’ ler, Z’ ler, Y’ ler, U’ lar gerçekte, damga ve imlerin yansıması olduğu bilinmektedir. Eski Türk damga motifleri de doğayı taklit etmemektedirler. Birkaç soyut çizgi, birkaç geometrik eleman eşya ve olayları simge olarak anlatmaktadır (Bayramoğlu, 2001:8).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, sanatının en çekici kısmını duvar süslemelerinde görmektedir. Küçük mozaik taşlarının birleşim ve dağıtımı, beton fresk tekniğinde boyalar, seramikler yoluyla meydana getirdiği anıtsal çaptaki panolarında çağımızın sanat anlayışına uygun, yerelliği ön planda olan belirli kompozisyonları bulunmaktadır. Eyüboğlu’nun “Ebabil Kuşu”, “Hayat ağacı”, “İstanbul”, “Motif”, “Kilimli”, “Horon”, “Kırkayak”, “Eski Yazıtlar” isimli eserlerinde ve çeşitli yerlerde uyguladığı mozaik ve rölyef panolarında damga, im vb. motifler eserlerinde görülen kültürel imgelere örnek olarak verilebilir.

Cihat Burak (1915-1994), Cumhuriyet’ in ilk on yılında Anadolu topraklarında ortaya çıkan gerçekleri, bu topraklarda oluşan kültürel yaşamı ve halkın yaşayışını inceleyen Cihat Burak’ın folklorik değerleri ağır basan görsel bir biçim dili oluşturduğu görülmektedir. Burak toplumsal gerçekçi, genellikle kent kültürü ve yaşamına ait figüratif eserleri, ancak tam olarak bir düşünceye, eğilime dahil edilememektedir. Sanatçının birçok düşünce ve alanla bağlantılı, bir yandan da olabildiğince naif görünen, kendine özgü samimi ve zengin bir anlatım dili vardır (Can, 2011: 37).

Cihat Burak’ ın resminin (Resim 4) en önemli kaynakları halk resimleri, sözlü halk edebiyatından, sözlü gelenekten almaktadır. Orta Oyunu ve Karagöz Seyirliklerinin izlerini kendi anlatım diliyle birleştirerek sanatına yansıtmıştır. Cihat Burak biçim bozma yoluyla ve fantastik konular üzerinde eserler verirken Evliya Çelebi’ den, Matrakçı Nasuh’ dan ve Siyah Kalem’ den etkilendiği görülmektedir. Bunun dışında onun eserlerinde, el yazmalarından, duvar panolarına, sokak işi nakışlardan, kuralsız halk resimlerinden, yani ortak bir dilden izler görülmektedir. Buketli, biblolu etajer,

konsol süslerinden yapma çiçekli otobüs süslerine, istifli, cafcacflı camekan süslerine kadar geleneğin ve halk kültüründen esinlenmeleri görülmektedir (2011 :56).

Resim 4- Cihat Burak, “Tellibaba' da Gelin ve Damat”, 80 x 120, 1984



Kaynak: Sanat Dünyamız Dergisi 106. sayı, sf.134 (20.3.2018)

Cihat Burak'ın resimleri konu bakımından yaşadığı kentin çeşitli yönlerini sanatçının gözlemlerine, imgelemine, öznel gerçekliğine dayanarak ortaya koyduğu bir alanı gözler önüne sermektedir. Enis Batur sanatçının konularını ele alırken şu görüşlere yer vermektedir;

“Cihat Burak’ın resmini, sanatına aktardığı dünyayı iki kent ile olan ilişkisinin belirlediği söylenebilir: Paris ve İstanbul. Yapıtının tematik örgüsünde, kurduğu geniş insan mozaiğinde, çevreyle temasında bu iki odak hep etkili olmuştur. İstanbul’un varlığı, Burak’ın resminde, ilk bakışta topografik gibi görünebilir: Fatih, Aksaray, Ortaköy, Yıldız, daha çok da Galata ve Beyoğlu sık sık üzerine gittiği konu merkezleridir. Ancak mekân seçiminin bir adım sonrasında, insan manzaralarının, başbakanın, itfaiye erine, şairden berduşa sınır tanımadan uzanan geniş bir yelpazenin gücü ortaya çıkar. Bunu, Cihat Burak’ın tarihsel arka plan ile en çok da Osmanlı kültürünün çoğul, karmaşık mirasıyla kurduğu ilişki bütünler. Söz konusu özellikler, ressamın güzergâhı boyunca plastik değerleri öncelemeden, tam tersine onlardan beslenerek yer almıştır” (Aktaran, Gürçağlar: 2004).

1960-1980 yılları arasında yeni figüratif araştırmalar çoğaldığı görölmektedir. Geniş mekanlar içine küçük figürleri naif üslupla çalışan Nedim Günsur' da bu dönemin sanatçılarındanır.

Nedim Günsur (1924-1994); bir figür ressamı olarak, çağdaş Türk resim sanatçıları arasında belli bir üslup arayışı içerisinde amacına ulaşabilen sanatçılardan olduğu bilinmektedir. Sanatçı, çağdaş Türk resminde toplumsal olayları, yaşadığı toplumun sıkıntılarını kendi ifade dili ile anlatmaktadır. Eserlerinde, yerel resim etkileri görölmektedir. Genellikle eserlerinde, lunaparkların renkli ve eğlenceli ortamı içinde figürlerini, köyden kente göçenlerini veya evleri yıkılan gecekondu sakinlerini konu malzemesi yaptığı görölmektedir.

Resim-5 Nedim Günsur,“Sünnet Öncesi Araba Sefası” Özgün B. 50x70 cm. 1983



Kaynak: <http://www.beyazart.com> (20.3.2018)

Günsur, sanatı hakkında şu ifadeleri kullanmıştır;

“Geleneksel ama evrime ve toplumsallığa açık bir tavırla çalışma çizgimi sürdürmek istiyorum. Sanatsal öğelerden ödün vermeden geniş bir seyirci kitlesine bir şeyler söyleyebilmeyi, kendim kalarak yaşam etkilenmelerimi resim sanatı olanaklarınca anlatabilmeyi amaçlıyorum. Evrensellik sorunu, yöresel, ulusal ve toplumcu tavırdaki içtenlik ve tutarlılıkla bir arada düşünülüp açıklanabilecektir kanısındayım” (Aktaran: İsanç, 2008: 34)

Günsür, yapılmış olan bir minyatür ya da folklorik kökenli resimlerin tekrardan kaçınır. Amacın, araç olamayacağı ayrımıdadır ve bu aşamada minyatürün ne düzeninin ne de görsel dilinin araç olamayacağını düşünmektedir. Aynı zamanda Levni, Nakkaş ve Osman gibi minyatür ustalarının yapıtlarını izleyerek, kendi geçmişini sorgulamıştır. Resimlerindeki cambazları, soytarıları ve gösteri şölenleriyle adeta Surname-i Vehbi' ye göndermelerde bulunmaktadır. Ancak minyatürü çıkış noktası değil, geçmişe yolculuğundaki resminin atmosferinde, buluşma noktası yapmıştır.

Nedim Günsür' un toplumun yaşayan bir parçası olan at kültürüne kayıtsız kalamadığı da görülmektedir. Özellikle faytonlu at arabaları kompozisyonlarının yanı sıra at bakımı konulu tablolar da gerçekleştirmiştir. “Sünnet Öncesi Araba Sefası” (Resim 5) isimli çalışması buna en güzel örnek teşkil eden çalışmalarından biridir. Atı yaşam kültürünün bir parçası olarak işlemiştir (Başbuğ, 2012: 293-294).

1960 sonrasında meydana gelen gelişmeler incelendiğinde özellikle Türkiye’ de yaşanan bazı toplumsal olayların sanatı da derinden etkilediği görülmektedir. Tansuğ’ a (Aktaran, Öztürk, 2013:14). göre bunlardan en önemlisi;

“1960 darbesi ve sonrasında yapılan yeni anayasada yer alan bireyselliğin ve özgürlüğün öne çıkmasıdır. Bu olay, tüm toplumu ve özellikle de sanatçıları etkisi altına aldığı görülmektedir. Toplumsal, ekonomik ve kültürel alanda yeni bir dönem başlamıştır. Yine bu dönemde yüksek öğrenime ilgi artmış, özel okullar açılmış, Anayasada yer alan özgürlükçü ortam toplum genelini etkilemiştir. Türkiye artık dünya ile birlikte hareket etmekte, tarım ülkesi olmaktan çıkıp sanayi ülkesi olma yolunda adımlar atmaya başlamaktadır. Böylece, gerçekleştirilen kalkınma planları da geleceği görme bakımından Türk insanının gelecek düşüncesini değiştirmiştir”

Bu dönemden sonra, özellikle 1970’ li yıllarda, toplumsal ve kültürel yapıdaki değişim belirtileri sanat yapıtına olan ilgiyi yoğunlaştırmış, bunun sonucunda çağdaş resim sanatımız açısından bir tür uyanış habercisi sayabileceğimiz özel galeri olgusu su yüzüne çıkmış, tablo alım satımı, hiç değilse belli bir meraklı ve koleksiyoncu kesimin uğraş alanı içine girmiştir (Ağyürek, 2011: 47).

K. Özsegin (Aktaran: Tekin, 2007: 58), bu dönem de gerçekliğin belli bir ölçü de değişime uğratılarak ya da formları tersyüz ederek, farklı aşamalara varabilen sanatçıların öne çıktığını ifade etmektedir. Bu isimler arasında, Altan Gürman, Ömer Uluç, Adnan Turani, Mehmet Gülerüz, Yüksel Arslan, Tülay Tura, Özdemir Altan, Lütfü Günay, Adnan Çoker, Avni Arbaş, Şükrü Aysan gibi sanatçıların yer aldığını ifade etmektedir.

Adnan Turani (1925- 2016); ressam, sanat tarihçisi ve sanat eğitimcisidir. Turani, kuramsal yazıları, eserleri ile Türk sanatında özgün bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Turani' nin sanatı, Türk resminde 1950' lerden sonra hızla yayılan non-figüratif sanat eğilimi içerisinde ve lirik soyut olarak adlandırılmaktadır.

Resim-6 Adnan Turani," Kaligrafik Düzenleme", 1976, T.ü.y, 70x60 cm.



Kaynak: Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Ankara (20.3.2018)

Çalışmalarında kompozisyonlarını istifleyerek oluşturduğu görülmektedir. Resim-yazı çeşitlemelerini de anımsatan, piktogram, ideogram benzeri simgesel işaretlerden oluşan düzenlemeler içermektedir. İstif, Kaligrafi de kullanılan, birbirinden bağımsız birçok yazı ögesinin bir arada ahenkli bir şekilde kullanılmasıyla oluşturulan bir çeşit kompozisyondur. Kompozisyondan uzanan yatay ve dikey çizgiler resme hat yazısı karakterini hissettirmektedir. Resme yazısal karakterini veren belki de boya yazı yazar gibi sürmektir. Çizginin çizilişi, kâğıt ve divit arasında, boyanın sürü-

lüşü de, boya ve tuval arasında hissi vermektedir. Resimlerinde kimi zaman figür izlenimi olsa da, kompozisyonu oluşturan, fırça vuruşları ve boya kazımalarıyla meydana getirilen kaligrafik öğeler görülmektedir. Bu öğeleri ve kaligrafik yapıyı eserlerinde ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Bayramoğlu, 2001:11).

1976 yılında yapılmış olan “Kaligrafik Düzenleme” (Resim 6) isimli eseri ise Adnan Turani’nin deyimiyle memleketin iklimini yakalamak üzere yaptığı bilinçli tercihinin sonucunda ortaya çıkar. Bu resim Adnan Turani’nin yaptığı ilk kaligrafik çalışma değildir. Ancak kullandığı çizgilerin bağlamından ötürü gelenekten faydalanma çabalarını sorguladığı bir resimdir.

F. Edgü’ ye göre;

“Resim, hat sanatında kullanılan bir çalışma tekniğine benzemektedir. Karalama adındaki bu teknikte, hattat bir kalem ve bir kâğıt alır. Çizgiler çizmeye başlar. Büyük bir konsantrasyonla o kadar çok çizgi çizmelidir ki çalışmanın sonunda kâğıdın rengi hiç görünmemeli, kâğıdın yüzeyini tamamen mürekkep kaplamalıdır” (Aktaran: Akder, 2008: 30)

1964 yılının önemli gelişmeleri arasında Avrupa’ nın değişik kentlerinde açılan çağdaş Türk ressamaları sergileri olmuştur. Sergilerde oldukça ümitli olan sanatçılar son dönem çalışmalarıyla Avrupalı izleyicilerinin karşısına çıkmışlardır. Ancak, sergi sonrasında alınan olumsuz eleştirilerin hayal kırıklığı yarattığı görülmüştür. Avrupalı izleyiciler sergiye katılan çalışmaları Türk resim sanatı ile bağlantısının olmadığını, Avrupa resim sanatını taklitten öteye geçemeyen bir anlayışın sergiye hakim olduğunu belirtmişlerdir. Dolayısıyla, bu durum karşısında Türk resim sanatında tekrar gelenekselin etkisini gündeme getirmiştir (Tekin, 2007: 48).

Alp’ in (2009: 21) ulusal ve evrensel kültür tartışmalarını şu şekilde değerlendirmektedir;

“Gerçekte birbirinden koparılamayacak bu iki kavram birbirlerinin karşıtı gibi görünmekle birlikte birbirini tamamlayan ve geliştiren bir bütünün parçalarını oluşturmaktadır. Hiç bir kültür yoktan var olamayacağı gibi herhangi bir kültürün bir başka kültüre üstünlüğü de kabul görmeyen görüşlerdendir. Ulusal kültürün kendi içinde tek olan, o topluma özgü olan yanları, yine o toplum için nedenli değerli ise aynı şekilde o kültürün başka kültürlerle olan benzer yanları da

o denli bütünleyici ve dikkat çekicidir. Kültürün bu gelişmeye açık dinamik yapısı onun başka kültürlerle de etkileşimini zorunlu kılmaktadır. Kültürler tarihsel konumları gereği karmaşık yapılar oluşturmaktadır. Birbirlerini etkileyip değiştirmektedirler. Bu değişim sanıldığı kadar ürkütücü bir süreç değildir. Çünkü her yerel kültürde evrensel pek çok öge bulunmaktadır. Bu öğeler insanlığın gelişimine koşut bir gelişme gösterirler. Önemli olan bilgi çağı olan çağımızda, bu evrensel öğeleri bulup açığa çıkarmak, yerel kültür yolu ile evrensel kültüre ulaşabilmektir. Kültürel belleği koruma ve geliştirme yolları aranmalıdır. Her ulusun bir kültürel belleği vardır. Bu belleği korumak ya da kaybetmek aynı zamanda insanlığın gelişmişlik düzeyini de belirler. Kültürel belleği korumanın tarihi, unutmanın tarihi ile birlikte gelişme gösterir.”

Altınok (Aktaran: Bek, 2008: 127) ise, ulusallık-yerellik kavramları ile hareket edenlerin, çağa ayak uydurmak, yeni ve devrimci atılımlar gerçekleştirmek anlamında Türk kültürünü başvurulacak tek kaynak olarak görmektedir. Ancak, Türk Kültürü' nün içinde yer alan resim sanatı ise, Göktürklerden, Uygurlardan başlayarak on dokuzuncu yüzyıla kadar doğal bir oluşum içindeyken, Osmanlı' nın askeri, teknik ve siyasi anlamda Batı'ya yönelmesiyle kesintiye uğratıldığını vurgulamaktadır. Bununla birlikte, gelenekle yani Türk Kültürü ile kurulacak ilişki, resim sanatında öz kaynaklardan, hat, tezhip, nakış, Mevlevi, Bektaşî, dini ve halk resimlerinden yararlanma hatta temelini bu kaynaklardan alma ve tüm bunları günün toplumsal yaşantısının gerçekleriyle özdeşleştirmek anlamına geldiğini belirtmektedir.

Ali Artun (Temmuz: 2008) Türkiye' de modern döneme giriş sürecini oluşturan en önemli olayın kendi imkanları ile Paris' e giden sanatçıların, dünyanın her köşesinden gelen diğer arkadaşlarıyla birlikte özgürce karıştıkları kozmopolit ortamın etkisine bağlamaktadır. Bununla birlikte, metropoldeki ilişkinin, tek taraflı bir usta çırak, öğretmen öğrenci ilişkisi olmadığını, karşılıklı bir kültürel tercüme ilişkisine dönüştüğünü vurgulamaktadır.

“Örneğin Hakkı Anlı, Selim Turan, Mübin Orhon, Abidin Dino ve diğerleri en parlak galerilerle çalışırlar. Yüksel Arslan ve Tiraje Dikmen sürrealistlerin sergisine çağrılır. Nejat Devrim 1952' de Ekim Salonu manifestosunu yazar. Gene aynı dönemden başlayarak modernist sanatçılarımız doğadan, gerçeklikten, folklardan ve klassizmden özerkleşir ve tarihin en vahşi savaşının 'gerçek-

liği' ne karşı evrensel bir tepkiye dönüşen soyut dalgaya katılır. Kendi estetiğini, kendi iradesini, kendi iktidarını keşfe girer."

Başkan (2014: 102), bu dönemin resim üslubundaki bütün önemli değişimler hakkında, her biri kendisinden öncekini eleştiren fakat farklı bir tasvir dağarcığı formuna bürünerek gerçekleştirdiklerini ileri sürmüştür. Bazen yerel, otantik veya mitolojik içerikle değişik anlatım biçimlerine yöneldiler de, Nuri Abaç, Cihat Burak, Erol Akyavaş ve Yüksel Arslan' ın bu yıllarda özgün gerçeküstücü yorumlarıyla tanınmış sanatçılar olduğunu belirtmektedir.

Nuri Abaç (1926-2008); geleneksel kaynaklara yönelen sanatçılar arasında yer alan gerçeküstücü ressamlardanır. Geleneksel anlatım biçimlerinden, kültürel motiflerden etkilenerek sanatına yansıttığı görülmektedir. Yöreselliği evrensel bir anlayışla yeniden yorumlayarak, özgün bir resim tarzı geliştirdiği görülmektedir. 1960' lardan sonra Anadolu uygarlıklarının etkisi altında eserler üreterek, 1970' li yıllarda Osmanlı minyatürlerinin, Selçuklu kabartmalarının ve Karagöz-Hacivat olayının etkisi altında kaldığı görülmektedir. Son çalışmalarında genellikle, Folklor, Orta Oyunu ve Karagöz (Resim 7) konularına öncelik vermiştir. Eserlerinde kullandığı figürleri, Anadolu mitolojisinden kaynaklanan iri yapılı figürler, gerçeküstü varlıklar oluşturmaktadır. Özsezgin' e (Aktaran: Deliduman, 2006: 117) göre;

"Nuri Abaç' ın hemen bütün resimleri de İstanbul yaşamının kültür ayrıntıları üzerine kuruludur. Böylece hem biçimsel, hem de konusal yönden, geleneksel gölge oyununa göndermeler yapılmış olması, Abaç' ta ki yöreselliğin geleneksel kaynaklı olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak geleneksel gölge oyunlarının içeriğini oluşturan iyilik-kötülük çatışması, Abaç' ta görülmez. Abaç' ın bu dönemini kapsayan resimleri, insanların doğuştan bir takım iyi hasletleri beraberinde getirdikleri ilkesinden hareket eder."

Resim-7 Nuri abaç, “Hacıvatla Karagöz”, 60x34 cm, 1980



Kaynak: www.artnet.com (20.3.2018)

Abaç, resim sanatının temelinde minyatür sanatının olduğuna inanmaktadır. Bu yüzden resimlerini bunun üzerine temellendirdiği görülmektedir. Bu yüzden, geleneksel resim olan minyatüre bağlı kalması gerektiğini savunarak, düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir;

“Anadolu uygarlıklarına yöneldim. Uzun bir araştırma dönemim oldu Anadolu etkisi altında yaptığım resimlerim var. Sergiliyorum zaman zaman. Anadolu belki de dünyanın en enteresan, en araştırılması gereken bölgesi. Kat kat uygarlıklar var. En alt kata indiğiniz zaman koskoca bir Hitit medeniyetini görüyorsunuz. Onun arkasından Grekler, Roma, Bizans. Bunların bıraktığı dev eserler var. Selçuklular da hem mimari hem tezeyinat bakımından çok zengin. Osmanlılarda mimari, tezeyinat ve minyatür yani resim var” (Aktaran: Ağyürek, 2011: 51).

Adnan Çoker (1927- ...); 1950' ler de başladığı soyut anlayıştaki resim çizgisinden günümüze kadar hiç şaşmayarak ilerleyen soyut resmin öncülerindedir. Çoker, her ne kadar Batının yöntemlerini uygulasa da kendi sanatsal gelişimi üzerinde geometrik, biçim düzenlemeleri ve renk derecelenmeleri elde etmenin sırlarını, Anadolu Selçuklularının mimari ve geometrik tezyini kaynak verilerinde bulduğu görülmektedir. Adnan Çoker Batı kültürü ile beslenmiş sanatçı kişiliğini kendi geleneksel öz kültürümüzden seçtiği öğelerle bütünleştirerek yeni özgün yapıtlar üretmektedir.

Resim-8 Adnan Çoker, “Kubbeler”, 150x150 cm, 2017



Kaynak: www.beyazart.com/ (20.3.2018)

Sanatçı, 1969-1984 yılları arasında Osmanlı ve özellikle Selçuklu mimarlığını inceleyerek, bu dönem resimlerine geleneksel Türk pencere, kemer, kubbe gibi yapı sistemlerini soyut anlayışta görsel bütünlüğe ulaştığı görülmektedir. Çoker' in 1970 sonrası çalışmalarında görülen kubbe formunun arka planında ise binlerce yıllık Türk sanatına kaynaklık eden Şamanist felsefenin Gök unsuruna ilişkin inancının yattığı söylenebilir. Dolayısıyla sanatçı' nın yine “Kubbeler” (Resim 8) isimli eserinde de Gök Tanrı inancının kubbe formu ve mavi renkle ilişkilendirilerek kullanması söz konusudur.

Dalkıran' a (2010: 68) göre;

“İslamiyet öncesi, Türklerin inanç sisteminde dünya; gök, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Yukarıdaki dünyayı “Aydınlık Alem”i Tanrı Ülgen ile ona bağlı iyi ruhlar temsil etmektedir. Türkler başlangıçta doğrudan göğe taptıkları bilinmektedir. “Gök Tengri” demişlerdi; o zamanlar gök mavi demektir, Tengri’ de gök. Sonradan Tengri, Tanrıya dönüşerek “Allah” anlamında kullanılmış, mavi demek olan Gök de semanın yerine geçmiştir. Gök Tengri çeşitli Türk kavimlerinde Ülgen, Kuday ya da Kayrahan diye anılmıştır. Bu nedenle, Anadolu’ da Selçuklu ve Osmanlı mimarlığında sıkça gördüğümüz kubbeler, Gök Tanrı inancından gelen gök kubbelerdir. Göğün mimariye "gök kubbe" olarak taşınmasıdır. Renk verilirken de, kubbelerin gökyüzünü andıran kısmı mavi olur. Bu durumsa, İslâm öncesi Şamanist -Gök Tanrı- inancının mimariye yansımaları olarak kabul edilmektedir. Ayrıca, Eski Türkler de Tanrı kelimesi Gök ve İlah anlamlarında kullanılmıştır.”

Sanatçının çalışmaları Türk Resmine yeni bir renk getirmiştir. Oluşturduğu bu yeni üslubun gelişimini kendi şöyle ifade etmiştir:

“Osmanlı ve özellikle Selçuklu mimarisini ressamca incelemeye başladım. Mimari çerçevelenme- anıtsallık yeni şemalar getiriyordu resmime. Yapıtlarımdaki biçimciliği geometrik biçimcilikten farklılığı bir çeşit ‘kalıp biçim’ olmasındandır. Yani somut obje değerini soyut biçimlerde arıyorum. Soyut biçimlerle, somut biçim vermeyi ve varlığını duyurmayı istiyorum. Objeler olmadan obje gibi. Amacım evrensel değerlere anıtsal kaynaklarımızın arasında çağdaş yüzeyde bir senteze varmaktır. Bu değerlerden hareket ederek, sadeleştirilmiş biçim- eleman birliğine vardığımı sanıyorum ve yine sanıyorum ki ‘Anıtsal Yapı- Resim’ ilişkisi böylelikle Türk resminde ilk kez görülmektedir” (Şener, 2010: 125).

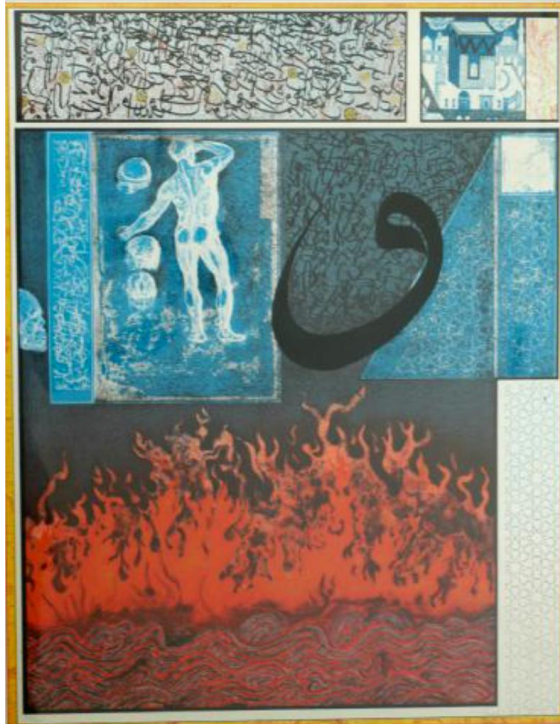
1950' lerin ressamları, soyut sanat uğraşlarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir spontaneyi de denemişler, yenilenme sorunlarına gerek bu yönde, gerekse geleneksel yüzey şematizminin geometrik renk planları ve tezyini değerleri yönünde çözümler aramışlardır (Tansuğ, 1993: 247). Abidin Elderoğlu, Erol Akyavaş, Ergin İnan, Sabri Berkel, Adnan Çoker, Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Fahrünnisa Zeid’ in kimi çalışmalarında da kaligrafik etkilerin izlerine rastlanır. Da-

ha soyut bir anlatımla, Selim Turan, Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık, Nejat Devrim ve Burhan Doğançay'ın eserlerinde de Kaligrafi'nin yansıması görülmektedir.

Erol Akyavaş (1932-1999); Çağdaş sanatın Türk resmi açısından önemli isimleri arasında yer alan Erol Akyavaş, sanatında hem batı resminin teknik veri ve birikimlerini hem de Doğu kültür ve felsefesinin izlerini sanatına taşımayı başaran sanatçılardan biri olarak bilinmektedir. Akyavaş'ın Doğu kültürü'nün yanı sıra evrensel din ve kültür felsefelerine de yöneldiği görülmektedir. Çağdaş sanata ulaşarak çok katmanlı ve derinlikli sanat anlayışı geliştirmiştir. Sanatçı eserlerinde yerel nesnelere kullanarak orijinal bir estetiği yakalamıştır.

Erol Akyavaş çağdaş sanatın Türk resmi açısından önemli isimleri arasındadır. Hat sanatından figürleri kullanarak onları sadece soyut birer anlatım aracı olmanın ötesinde, kökleri derinlerde olan kendi tarihi ile birleştirmektedir. (Tekin, 2007: 118)

Resim -9 Erol Akyavaş, “Miraçname”, 63x49, 1987



Kaynak: <http://www.galerinev.com> (20.3.2018)

Erol Akyavaş resimlerinde (Resim 9) sıklıkla, vav harfi ve lam-elif gibi hat sanatından semboller, Kabe, eski kitaplardan alınma şemalar kullandığı figürler arasındadır. Bununla birlikte daire, kare, boşluk ve renkler gibi hem İslam dininde, hem de evrensel bağlamda anlamlar taşıyan kültür imgelerini de kullandığı görülmektedir. Minyatürlere esinlendiği motifler, fermanlar, mimari planlar, çoklu bakış açısıyla verilen duvarlar, çadır motifleri ve burçlar kesik parmaklar, cinsel uzuvlar, el izleri, kırık kemikler ve dişler kullandığı figürleri arasında yer almaktadır.

Tekin' e (2007: 119) göre;

"Sanatçının çalışmalarında en önemli unsurlardan biri Vav harfidir. Ele aldığı simgelerde, "Enel Hakk", "Ben Tanrı'yım" diyen Hallac-ı Mansur'un fikirleri ile spiraldeki merkeze yönelme, merkezdeki daire ve dairenin içindeki çokluğun birlik olması arasında görsel bağlantı kurmaktadır. Geleneğin geçmişle olan bağlarını geçmişin izlerine dönüştürmüştür. Bu yolla geleneğin etkilerini farklı sembollerini kullanarak aktarmaktadır."

Erol Akyavaş' ın, 16. yy. Nakkaşı Matrakçı Nasuh' un topografik minyatürleri beslediği geleneksel kaynaklardan olduğu bilinmektedir. "Kalenin Düşüşü", "Düşük Şehir" Eserlerinde şehirlerin araziye yayışları, suyolları, meydanları, harabelerine kadar görülmeye değer bütün yerleri, minyatür tadında resmettiği görülmektedir. Hz. Mevlana' nın bir kitabının adından esinlendiği Fihi Ma Fih' de yani "İçindeki İçindedir"- "Ne varsa içindedir" adlı yerleştirmesinde de kullanmıştır. Akyavaş bu hoşgörüyü üç dinle temsil ederek yaşatmak istemiş ve üç tek tanrılı dini, Musevilik, Hıristiyanlık ve Müslümanlığı simgeleyen, dinler arası ilişkiyi ve bütünlüğü yansıtan bir tasarım, bir tür triptik gerçekleştirmiştir.

Yüksel Arslan (1933-2017); tarih öncesi çağlara büyük ilgisi olan toprak, bal, yumurta akı, yağ, kemik iliği, kömür gibi malzemeleri kullanarak resim dilinde ve üslubunda yenilik yaratan sıra dışılığı ile dikkat çeken bir ressamdır. Yüksel Arslan, hat, Karagöz ve Fatih albümünden, Mehmet Siyah Kalem imzalı resimlerden esinlenerek, özgür bir çizgi üslubu geliştirmiştir. Bu üslup anlayışı fallik-erotik temalarla birleştirerek "Arture" (Resim 10) adını verdiği bir dizi resim çalışmaları yapmıştır.

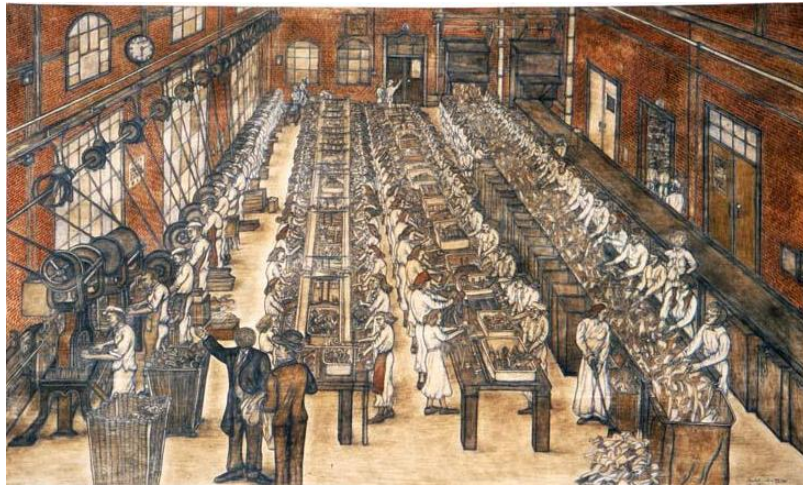
Adnan Benk, Dünya gazetesinde yer alan yazısında sanatta karşıtlıkların bağdaştırılması açısından, Yüksel Arslan' ın seçtiği karşıt öğeler ile yüzey' in soyut re-

sim anlayışına göre işlenmesinin, alımlayanı, Klee' nin süsleme ustalığı ile mağara çağı arasında bir yerde bıraktığını ifade etmiştir (Tansuğ, 1993: 249).

Arslan yerellik evrensellik tartışmasına hiçbir zaman girmemiştir. Ancak gerek malzemesi olsun gerek kullandığı imgeler olsun yerel kaynaklardan beslendiğinin ip ucunu vermektedir. Ferit Edgü' e (1991: 438-441) göre;

“Yüksel Arslan, her akli başında sanatçı gibi, bir geleneğin devamı olmak istemiyor, yerellik ve evrensellik gibi dertleri yok. O resmini yapıyor. Yaptığı resmin konusu ne olursa olsun yaşamının tüm birikim, onda (bilincinde ve bilinçaltında) iz bırakan her şey resminde beliriyor. (Örneğin kendi boyasını kendinin yapması, onu mağara ressamlarına bağlıyor. İlk resimlerindeki figür anlayışı ve hatta üslubu, İpşiroğlu' nun öğrencisi iken keşfettiği Siyah Kalem' in resimlerine bağlıyor. Ama ne biri, ne de öbürü, bir geleneğin devamı olmaktır. Çünkü, teknik bir gelenek değildir. Siyah kalem ardılı ve öncülü olmayan bir sanatçının ürünleridir. Gelenek ise süreklilik demektir. Çağdaş sanatçı geleneğe bağlanışı ile değil, geleneğe karşı oluşu ve/ya da onu yenileyişiyle, sanatını çağdaş kılar. Bu çabası içinde eskinin unutulmuş bir sanatçısını bulup çıkarabilir ya da çok uzak bir kültürün ürünlerinde, kendi diline yakın nitelikler bulabilir. Tüm bunlar çağdaşlık yönelişleridir ve yarına bakan bir ressamın yolu üstünde zaman zaman karşılaştığı düne ait aykırı örneklerdir; dünden yola çıkarak, bugünü getirip yarını düşleyen bir sanatçının çabaları değil.”

Resim-10 Yüksel Arslan, “Arture 167, Kapital XVI”, 1972



Kaynak: <http://thisistomorrow.info> (22.03.2018)

Arslan' ın resimlerinde, İstanbul görünümleri, Anadolu görünümleri, kilim motifleri, nakış yoktur. Ancak ondaki yerellik İznik çinisinin renklerine, minyatürlerin perspektif dışılığı, kendine özgü istif ve yapay renklerine, birbirinin benzeri figürlerine öykünme ile görülmektedir. Bu öykünme ise kendini doğrudan belli etmemekle birlikte, bu resimlerin bir Türk sanatçısına ait olduğunu sezilmektedir. Bu sezgi, mezar taşları, eski yazılar, kimi halk sanatı ürünlerinin bu resimlerde yer almalarından dolayı değildir.

1980' ler, gerçekleşen askeri müdahaleden dolayı hem toplumsal hem de siyasi anlamda etkilenen Türkiye için önemli bir tarihtir. Bu dönemde ortaya çıkan kavramlardan bir tanesi de postmodern kavramıdır. Bu kavramı Akbulak, postmodern kavramının geçmiş ile bugün arasında bağ kuran, yerel, bölgesel değerleri ön plana çıkararak geniş disiplinler ile yer alması etken görülmekte olduğunu ifade etmiştir. Geniş tarihsel geçmişi ve özellikle çok kültürlü yapısı ile Türkiye buna son derece yatkındır. Türk sanatçısı bu yapı içinde var olan değerleri evrensel değerler içinde yoğurma çabasına girmiştir. (Aktaran: Tekin, 2007:63)

Bu dönemin öne çıkan isimleri ise, Komet, Utku Varlık, Burhan Uygur, Mehmet Güleriyüz, Alaattin Aksoy, İbrahim Çiftçioğlu, Muammer Durmuş' dur. Bu isimlere 1980' li yıllarda Mustafa Horasan, Alp Tamer Ulukılıç, Habip Aydoğdu, Cengiz Kabaoğlu, Mustafa Özel gibi sanatçılar eklenmiştir. Burhan Doğançay, Tamer Akakıncı, Halil Akdeniz, Süleyman Saim Tekcan, Bekir Sami Çimen, -bazı yapıtlarıyla- Adem Genç ve Mehmet Mahir geometrik-soyuta kişisel düzeyde değişen oranlarda ilgi duyan sanatçılardır. Buna karşılık Erol Eti, Güngör Taner, Zafer Gençaydın, Zahit Büyükişleyen, Hasan Pekmezci, Bilal Erdoğan gibi sanatçılar ise genelde lirik soyut, soyut, soyut dışavurumcu vb. eğilimleri temsil etmektedirler.

Bu süreç de sanatçılar arasında malzeme ve üslup kullanımını açısından denemelerin yapıldığı görülmektedir. Tekin'e (2007: 66) göre;

“Bu sanatçıların malzeme ve üslup olarak aynı bir bilim adamı gibi deneylerde bulunmaları ve çok farklı teknikleri aynı anda sunmaları, postmodern sanat içinde Türk resim sanatı açısından son derece önemlidir. Toplumda kemikleşmiş bazı unsurların geleneksel değer ve yapıların var olan bu yeni eklektik tavır içinde sunulması, sorgulama mantığı içinde var olmasının bir yansımasıdır.

Dönem sanatçıları arasında öne çıkan isimleri Halil Akdeniz, Abdurrahman Kaplan, Kemal Önsoy, Serdar Arat ve tuval ve kolaj karakterli çalışmalarıyla Burhan Doğançay ile mekana yayılan kavramsal ve yerleştirme ağırlıklı çalışmalarıyla Selim Birsnel, Hüseyin Alptekin, Gülsün Karamustafa, Ayşe Erkmen ve Hale Tenger gibi sanatçılardan söz edilebilir.”

Halil Akdeniz (1944-...); Grek, Hitit, Likya, Frigya gibi çok sayıda Anadolu kültüründen esinlenerek, sanatının düşünce kaynağını oluşturmuş Halil Akdeniz, işaret, simge ve benzeri figürleri kullanan bir sanatçıdır. Akdeniz’ in bu formları, sanatsal sürecin birer parçaları oldukları görülmektedir. Bu süreçte; mekan, zaman ve işlevlerinde değişime uğrayarak yeni bir varlık ve düşünsel, görsel gerçeklik kazanmaktadır. Ve sonuçta oluşturdukları bütün soyut, kapalı ve karmaşık olarak algılanmaktadır.

Resim-11: Halil Akdeniz, 2009, “Kültür İmgeleri”, 105x151.5 cm.



Kaynak: Halil Akdeniz Kataloğu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, sf:97

Akdeniz’in zihnini öteden beri meşgul eden Anadolu Uygarlıklarına ait imleri kullanması, sanatçının Hitit, Hatti, Frig ve Grek alfabelerindeki harfleri, kültürel birer şifre olarak bu topraklarda iz süren bir yaşamı ele geçirme kaygısı taşıdığını göstermektedir. Akdeniz’in sanatını analiz ederken, sanatçının temel sorunsalının; Anadolu kültür çevresine ait bilgi verilerini ele geçirmek, onların kökensel karşılıklarını

bulgulamak ve bu bilgiyi bir tür zamansal arkeolojiyle ortaya çıkararak yeni biçimleme prensipleri oluşturmak olarak özetlenebilir (Şahiner, 2015:9).

Halil Akdeniz' in kendi ifadesi ile;

“Çalışmalarımın kaynağını kültür oluşturuyor. Hepimiz şu veya bu şekilde içinde yaşadığımız toplumun ve üzerinde yaşadığımız coğrafyanın kültürü-kültürleri içinde yoğrulup biçimleniyoruz. Zaten sanatı meydana getiren özgünlük de kendi kültüründen kendi coğrafyasından çıkıp doğmaktadır. Sanat dili evrenseldir. Fakat insanların yaşam tarzları, yani kültürleri ve kazandıkları görme alışkanlıkları arasında farklılıklar vardır. Sanatın köklerinin farklılığı onu kendi kültüründen besler. Burada önemli olan yaşadığımız toprakların ve kültürel derinliklerinizden gelen unsurların ve duyarlıkların evrensel bir dille verilebilmesidir diye düşünüyorum. Benim eserlerimde geçmişten de günümüzden de kültür imleri yer almaktadır. Zaten geçmişle de şimdisiyle de bizi biçimlendiren şey kültürdür. Her ne kadar kültür kuramcıları “Biz kültürü biçimlendiriyoruz” deseler de aslında bizi kültürün biçimlendirdiğini görürüz. Sanatçı olarak da fert olarak da bunun böyle olduğunu düşünüyorum. Zaten sanatı meydana getiren özgünlük de kendi kültüründen kendi coğrafyasının derinliklerinden gelmektedir. İnsanların yaşam tarzları, yani kültürleri ve kazandıkları görme alışkanlıkları arasında farklılıklar vardır. Sanatın köklerinin farklılığı ve özgünlüğü onu kendi kültürünün kökenlerine dayanır. Burada önemli olan yaşadığımız toprakların ve kültürel derinliklerinizden gelen unsurları ve duyarlıkları evrensel bir dille verebilmektir, diye düşünüyorum. Ben sanatımda geçmişten ve geçmişin kültür katmanlarından gelen kültür verileri ile şimdinin kültür verilerini birlikte kullanıyorum. Bu, bir çeşit geçmişi günümüz bilinciyle bakıp değerlendirmek ve bu benim günümüzü ve geçmişi -şimdi’de- sorgulama tavrı ve geleceğe yönelik bir sanatsal arkeolojimi yapma arzusu ve çabaları olarak da görülebilir.”

Üslubu; geometrik, kesin, düz renkli yüzey çizgilerini giderek yatay ve dikey yönlerde düzenlemeye götürmüştür. Renk geçişleri duygusal değildir, hacimsel atmosfer derinliklerinden kaçındığı görülmektedir.

Bu dönem sanatçıların her biri kendi geleneklerine farklı bir açıdan bakmayı denemektedirler. Bunu yaparken de evrensel sanatın farklı anlatı dillerini de kullan-

dıkları görülmektedir. Hüsamettin Koçan bu sanatçılardan biridir. Koçan geçmiş postmodern sanat akımının penceresinden bakmaktadır.

Hüsamettin Koçan (1946-...): Geçmiş kültürün mirasında olan bağların kültürel bozulma neticesinde yok olamayacağını ispatına çalışan Hüsamettin Koçan' ın güncel sanat dilini kullandığı görülmektedir. Koçan' ın sanatı hakkında değerlendirme de bulunan Zeytinoğlu, güncel olandan hareketle geriye doğru baktığını ve kültür verilerinin temelindeki birleştirici öğeleri aradığını ve bu bağlamda bugünkü model ile kültürel veriler arasındaki ilişki çerçevesinde, modelin sorgulandığından söz etmiştir (Aktaran: Tekin, 2007: 101).

Hüsamettin Koçan erken dönem resimlerinde olduğu gibi bugün de sanatında, beden, insan sorgulanmasının önemli olduğu görülmektedir. Sanat anlayışı üzerinde yapılacak bir araştırmada, düşünce ifadesinde insana başvurduğu, yapıtların merkezinde insan bedeni veya bedene dair parçaların yer aldığı fark edilebilir (Öztütün, 2015: 170).

Resim-12 Hüsamettin Koçan, “Anadolu’nun Görsel Tarihi”, Enstalasyon, 1992



Kaynak: <http://lebriz.com>. (22.03.2018)

Koçan' a (Tekin, 2007: 100) göre;

*“Geleneksel izlerle bağların sorgulandığı "Fasiküller" dizisinde, görsel imgele-
rin anlamlarından yola çıkarak kendi sezgileri ile günümüz sanatını kullanarak
alternatif bir tarih oluşturma çabası içine girmektedir. Bunu yaparken de var*

olan resmi ve özel tarih anlayışının dışında, bu tarih unsurlarının içinde bulunan boşluklardan da yararlanarak, öznel bir tarih oluşturma düşüncesi gütmektedir.”

Koçan (Resim 12), tarihi anlamlandırıp bu anlamlandırmayı sanatın sorunu haline getirerek tarihi kendi eserlerinde sorgulamayı, Fasikül 1- Anadolu Uygarlıkları, Fasikül 2- Osmanlı ve Fasikül 3- Selçuklu olarak konuları geniş bir zaman içerisine ele almak istediğini ifade etmiştir. Anadolu kültürlerini sindirerek anlamak, başka bir kültürel donanıma sahip olmak ve çağdaş bir bakış açısıyla gelenekleri değerlendirebilmek sanatçı için çok önemli olduğu görülmektedir (Aktaran: Öztütün, 2015: 171).

Modern ile iç içe; ancak gelenekten kopmadan bu üretimin devam etmesinin gerekliliği üzerinde durmaktadır. Koçan' ın sergilerinde kullandığı geçmişe ve geleceğe olan bağlılığı dile getirmesini sağlayan imgeler ve nesnelere, bir anlamda geleneksel estetiğin etkileşimidirler. Minyatür ve hatta gölge oyunu biçimlerini sıklıkla çıkış noktası olarak aldığı görülmektedir. Sanatçının eserlerin de suretler, kavuk, dut yaprağı ve çamur imgeleri yer almaktadır.

Dut yaprağı, tarikatlardaki dut yaprağı üzerine kutsal sözler yazma, şifreler işleme geleneği, halk sanatında geçiciliği ve anıtsallığı simgelemesiyle yaprak, yaşam, görsellik ve izlenim kavramlarıyla bağlantılıdır; hem form, hem resim yüzeyi olarak resimsel bir anlam taşımaktadır. Kavuk Osmanlı'nın merkezi yönetimine bir gönderme iken çamur-toprak ise en önem verdiği malzemelerden biri olarak dikkat çekmektedir.

Şükran Pekmezci (1946-...); bireyin içinde yaşadığı toplumdan, toplumun sosyal kültürel yapısından, doğasından, mimari dokusuna kadar her şeyden etkilenen ve bunu sanatına yansıtan, bir sanat eğitmeni ve ressamdır. Pekmezci, sanatçının sadece yaşadığı kentin dağından taşından, toprağından değil, içinde yaşadığı toplumun geleneksel kültürlerinden de beslendiğini düşünmektedir. Şükran Pekmezci' nin çalışmalarında düğünler ve adak ağaçları' nın (Resim 13), dans ve oyunların iç içe geçtiği ve sistemli bir tören şeklinde kutlanan kına geceleri, düğün merasimleri ve Hıdrellez kutlamaları, gece ziyaretleri, şenlikler, hıdrellez, kapı önü sohbetleri gibi binlerce yıllık Türk kültürünün günümüz yaşamına yansıyan değerlerini ele aldığı görülmektedir.

Artun' un hidrellez kutlamalarına şu şekilde açıklık getirmekte;

“Hidrellez’ de yaşlılar yeni bir yıla erişmenin, yetişkinler geçimleri için gerekli olan hayvansal, bitkisel bolluk ve berekete kavuşmanın, gençler ve çocuklar da eğlenmenin tadını çıkarırlar. Hızır ve İlyas çevresinde oluşan efsanelerle Hidrellez adı, sosyo-kültürel bir sembol halini almıştır. Böylece, pratiklerde ifade edilen dileklerin kabulü için sihri-dini bir zemin yaratılarak eski Türk yaşamının ve dolayısıyla Şamanist inanç sisteminin dini-büyüsel pratiklerine İslâmî renkler verilmiştir. Nitekim hidrellez kutlamalarında; gül ağacı, yeşil bitkiler, ağaçlar ve su motiflerinin sıkça kullanılması benzer uygulamaların Orta Asya’ daki kutlamalarda da bulunması, Hidrellez törenlerinin kaynağının Orta Asya Şamanizm’ i olduğunu göstermektedir. Bu törenler İslamiyet’ le birlikte Hidrellez adını almıştır” (Aktaran: Dalkıran, 2010: 112).

And’ a göre, eski Türkler yaşamlarında önem teşkil eden hemen hemen her aktiviteyi bir ritüele dönüştürerek eğlence; dans ve oyunlarla kutlamışlardır. Oyuna kutsiyet atfetmişler ve tüm ritüellerinde uygulamışlardır. Oyunun toplumun refah ve iyiliği için zorunlu olduğuna inanmışlardır (Aktaran: Dalkıran, 2010: 112).

Resim 13: Şükran Pekmezci, Adak Ağacı, 40x 50 cm. 2010



Kaynak <http://www.turkishpaintings.com>. (22.03.2018)

Anadolu’ da ağaçlara çaput bağlama günümüzde halen sürdürülen ve kökeni Şamanist inanca dayanan gelenekler arasındadır. Gök tanrı inancında kanlı kurbanlardan başka bir de kansız kurbanlar bulunmaktadır. Saçı, yayma, yani ağaçlara veya Kam’ın davuluna bağlanan çaputlar kansız kurbanlar olarak bilinmektedir.

Resimlerinde davul imgesini sıklıkla kullanan Pekmezci, Şamanist inancında davulun yeri ve öneminden etkilendiği görülmektedir. Şükran Pekmezci, davulun Şamanlığın erken dönemlerindeki yeriyle ilgili olarak Muazzez İlmiye Çığ’ ın (Aktaran: Dalkıran, 2010: 116) İbrahim Peygamber isimli kitabından okuduğu ve etkilendiği efsaneyi şu şekilde anlatmıştır;

“İnsanlar Fırat, Dicle ve Nil gibi nehirlerle ait vadileri temizlemekten ve tanrılara mekânlar kurmaktan bıkiyorlar. Bu nedenle de Tanrılarında kendilerine yardım edecek birisini yaratmasını istiyorlar. Bunun üzerine bir Tanrı kurban ediyor ve balçıkla yoğrularak insan mayası hazırlanıyor. Daha sonra da bu kurban edilen Tanrının derisi bir davula geriliyor. Ve o günden sonra davul insanla tanrı arasındaki bağlantıyı kuran ve sesi tanrıya ulaşabilen tek müzik aleti oluyor. Bu nedenle çok eskilerden beri insanlar ayin ve törenlerinde davul ve tefi tanrıya sesleniş ve yakarışlarını duyurabilmek için kullanmışlardır.”

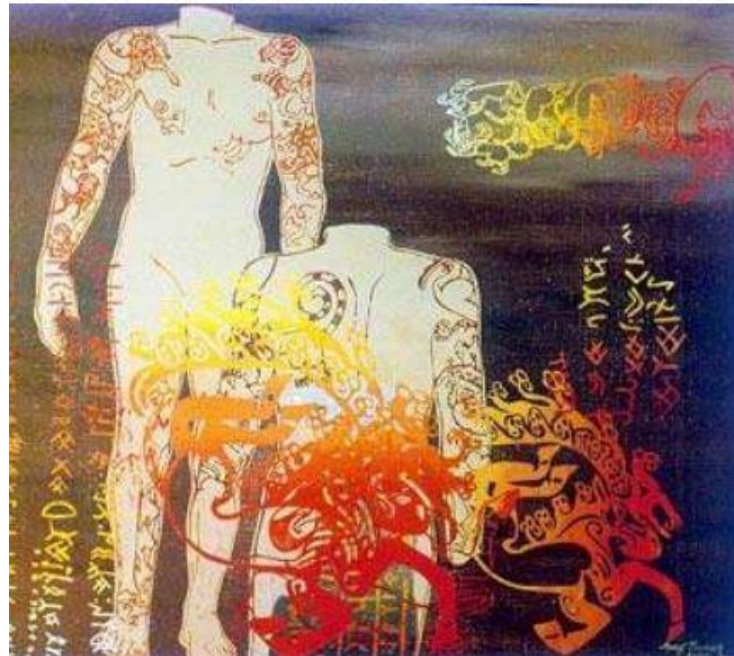
Akatünvel grup üyelerinden Nafi Çil’ de (2011: 130), yaratma sürecinde geleneksel sanatın sınırlarına giren arkaik unsurların etkisini olumlu etkisini vurgulamaktadır. Arkaik nitelikler, gelecek deneyimlerin potansiyellerini oluşturarak, kültürel birikimlerin sürekliliğini sağlamaktadır. Bununla birlikte, arkaik niteliklerin, tasarımlarında bir değer olarak yer alması, çağdaşlığın ve modern anlayışın, asalak, moda öğelerden ve kültür kirliliklerinden kurtarılarak, sağlıklı ve özgün eserler verilebilmesi adına yaratıcı bir unsur görevi üstlenmektedir.

Rauf Tuncer (1955-...); Türk kültürünün dini ve milli unsurların sanatsal verilerine duyarlı yaklaşımıyla eserler üreten, geçmişin değerlerini geleceğe taşıma endişesi ile çalışan bir ressamdır. Tuncer, (Resim 14) eserlerinde; Orta Asya’ dan günümüze taşıdığımız gerek İslamiyet öncesi gerekse İslamiyet sonrası kültürel mirası, günümüz sanat anlayışı doğrultusunda birleştirerek kendine özgü yorumlarıyla dikkatleri üzerine çekmektedir. Uzun araştırma ve incelemeler sonucunda kullanmış olduğu Orhun Alfabeleri üzerinde yer alan, hiyerografik, yazıyı, mezar taşlarında bu-

lunan damgaları, halılar üzerindeki motifleri birer sanat eseri olmaktan öte bir duygunun, sosyo-kültürel hayatın tarihi birer belgesi olarak algılamış ve onların derinliklerine inmeye çalışmaktadır. Eserlerinde, Hun sanatından hayvan mücadele sahnelerini, Hun süvarilerinin av sahnelerini, Türk dünyası için birçok yönden önem taşıyan ve ilk yazılı belgeleri olan Orhun ve Yenisey yazıtlarını yer yer lirizmi çağrıştıran duygularla tuvaline taşıdığı görülmektedir. (Dalkıran, 2010: 132)

Şamanist inançta hayvan ana-ata kültürünün bir yansıması olarak herhangi bir kahramanın, din adamının ya da önemli bir kişinin bir hayvan ruh eşinin olduğu kabul edilmektedir. Öyle ki bu kahraman öldüğünde onun koruyucu ruhu olan hayvanın da öldüğüne veya hayvan öldüğünde kahramanın da öldüğüne inanılmaktadır. Tuncer' in ikinci grup çalışmalarını ise folklorik resimler oluşturmaktadır. Geometrik non-figüratif anlayışın egemen olduğu bu tür çalışmalarında yöresel ve geleneksel halk sanatının anonim değerleri olan halılar, kilimler, yazmalar çoraplar ve nazar boncukları gibi motifleri tuvale yansıtmaktadır.

Resim-14 Rauf Tuncer, “Orhun Serisi”, 90x90 cm, 2000



Kaynak: Yayan ve Gelin, “Türk Kültüründe Yer Alan Mitolojik Sembollerin Ve Motiflerin Rauf Tuncer'in Eserlerine Yansıması”, Kesit akademisi Dergisi, 2017:359

Bayramoğlu (2001: 23) Rauf Tuncer' in eserlerinde görülen kültürel imgeleri şu şekilde değerlendirmektedir;

“Orhun yazıtlarından, Pazırık’ tan, Selçuklu süslemelerinden aldığı motifleri şablon olarak kullanmaktadır. Ele aldığı motifler soyut temeller üzerine oturmuş geleneksel sanatlarımızın bir diğer özelliği ile örtüşen unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilinen veya tanıdık öğeleri, bilinmeyen, gizemli bir atmosfere sokmak, eski olanla yeni olan arasındaki hassas dengeyi korumak bu resimlerin başlıca özellikleri olduğu görülmektedir. Yer yer düzenlemeler üst üste bindirilerek kaligrafik görünümlü bir leke düzeni ortaya konulmaktadır. Harflerin renklendirilmesinde kullandığı yumuşak renk geçişleri ise alt katmanla kurulmaya çalışılan mekân-motif ilişkisinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Damgalar ve Türk yazıtları farklı ölçülerde, ritmik bir kararlılıkla yinelenerek polifonik müziğe koşutluk sergileyen bir görünüm sunar”

Sanatçının folklorik resimlerinde ele aldığı nazar konusu da eski Türk inancı Şamanizm’ den kaynaklanmaktadır. Günümüzde, Anadolu' da halk arasında nazar olgusu çok yaygın bir inançtır. Bazı insanların olağandışı özellikleri olduğu ve bunların bakışlarının karşılarındaki kimselere rahatsızlık verdiği inaniştir. Dolayısıyla, bunun önüne geçmek için nazar boncuğu, göz boncuğu v.s. takıldığı görülmektedir (Şener, 2003: 108).

XX. yy.' da Türk sanatı' nın zaman zaman yenilikçiliğe yöneldiği görülmektedir. 1950' li yıllarda geometrik ve lirik soyutlamalar Türk resim sanatını etkilemiştir. Birçok sanatçı 1960 ve 70' ler de bu anlatım doğrultusunda eserler üretmeye başlamışlardır. 1970–80 arasında soyuta karşı azalan ilgi, 1980' den sonra biraz daha artmıştır. Sanatçıların bir kısmı, hala 1955–70 arası soyutçuluğunun kısır döngüsü içinde bocalayıp dururken, Sabri Berkel ve 1970' den sonra yeni bir üslup arayışı içine giren Adnan Çoker geometrik-soyuttan hareketle farklı sonuçlara ulaşmışlardır. Sabri Berkel sadece göze hitap eden katışıksız bir soyut görselliği, Adnan Çoker ise mistik ve öznel bir etki yapan geometrik temelli biçimsel kuruluşları yeğlemiştir. Ancak burada dikkatleri üzerine çeken en önemli sanatçısı Sabri Berkel olmuştur.

Sabri Berkel, Türkiye’de soyut sanatın oluşumunda doğrudan katkıda bulunan bir sanatçı kuşağının öncüleri arasında yer almaktadır. Sabri Berkel, Bizans ve İslam resimlerinde yer alan değerlerden yola çıkarak resminde soyut ve geleneği beraber

anlatmayı tercih ettiği görölmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Sezer Tansuğ (1993: 282) fikirlerini Şu Şekilde ifade eder:

“Genel olarak bir sanatçı, sanata ilişkin tarihsel durumda üç Şey yapabilir. Ülkесinin kültürel geleneklerine bütünüyle bağlı kalabilir ve örneğin, doğrudan doğruya geçmişin sanatı üzerinde sıraya girebilir. Bir başka olasılık, Batı' da ki gelişmelere uyarak, kendi kültürel kimliğini inkar etmektedir. Her iki halde de ortada kalakalmak tehlikesiyle karşı karşıyadır. Sadece geçmişten esinlenen sanat, günümüzün sosyal gelişmeleriyle çelişir; batılılaŐtırılmıŐ sanat ise, hiçbir Şeyi karşılamadığı için çarçabuk halisliğini kaybedecektir. Oysa Berkel en zor olan üçüncü yolu seçti. Batıya yöneldi ama, kendini Bizans ve İslam sanatından esinlenmeye bıraktı.”

Sabri Berkel Türkiye' de soyut sanatın öncülüğünü yapmış ve 1950' lerden bu yana soyut resmin Türkiye' deki en önde temsilcisi olmuştur. Nurullah Berk (Erzen, 1988: 18) 1977 Toplu sergi kataloğunun giriş yazısında, “Türk resminde ilk soyut denemeler Berkel' in 1947' ler deki çalışmalarıyla başlamıştır” ifadesiyle, Berkel' i Türkiye' de soyut resmi başlatan sanatçı olarak tanıtmıŐtır. Berkel soyut sanata, doğa çö-zümlemesi ve resmin plastik öğelerini kullanarak çeşitli dönemlerde farklı eğilimlerden geçerek yönelerek, giderek tümüyle zamanın uluslararası soyut sanat ilgililerine eşdeğer eserler ürettiği görölmektedir.

BEŞİNCİ BÖLÜM- SABRİ BERKEL' İN SANATI VE KÜLTÜR İMGELERİ

5.1. Sabri Berkel Hayatı (1907-1993)

Sabri Fettah Berkel 1907'de Yugoslavya Üsküp' de doğmuştur. Çocukluk ve gençlik dönemlerini Yugoslavya' da geçiren Berkel, sırp okulunda Fransızca eğitim almıştır. Böylece, dini ve etnik birçok farklı olgularla erken yaşta tanışmıştır. Bu farklılıkların Berkel' in çok doğal olarak iç dünyasına yansması olasıdır. Sabri Berkel, 1927-28 yıllarında Belgrad Güzel Sanatlar Okulu hazırlık bölümü diploması aldıktan sonra, 1929-1935 yılları arasında da Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde (Regia Accademia di Belle Arti) Felice Carena' nın atölyesinde çalışmıştır. Burada iki yıl fresk ve gravür etüt ederek mezun olmuştur. Sabri Berkel, Ailesinin Balkanlarda çıkan karışıklık nedeniyle göç ettiği Türkiye' ye, 1935' te İtalya eğitimini bitince gelmiştir. Balkanlar ile Akdeniz arasında yaşayan melez halklar ne Doğu' nun kusurlarından kendilerini kurtarmışlar, ne de Batı' nın erdemlerini kazanmışlardır (Yumul, 2003). Canan Beykal' a göre Berkel bizim için batılı, Batılı eleştirilenler içinse Doğulu bir sanatçıdır (Beykal, 2006: 13).

“Türkiye’ de, çeşitli okullarda resim öğretmenliği yapmıştır. Sırpça, Türkçe, Fransızca ve İtalyanca bilen Berkel, Leopold Lévy’ nin isteği üzerine 1939’ da Güzel Sanatlar Akademisi Gravür Atölyesi asistanlığına atanmıştır. Bu yıllarda Sabri Berkel D Grubu’ na katılmış, grubun 12. Sergisi’nde ve 7. Devlet Sergisi’nde bir üyesi olarak yer almıştır. Daha önce ise 1939 ve 1940’da Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’ nin üyesi olarak 1. ve 2. Devlet Resim Sergileri’ ne katılmıştır. Sanatçının bu gruplara yaklaşmasına neden olarak dönemin izlenimci beğenisine karşı çağdaş bir tarzın benimsenmesi arzusudur demek mümkündür. Berkel, 1947 yılında Paris’e gönderilmiş ve orada kaldığı dönem boyunca hem kitap uzmanı J. G. Daragnes’ in Atölyesi’ nde hem de André Lhote’ un Atölyesi’nde çalışmıştır. Sanatçı, uluslararası sanatla ilişki kurmak amacıyla Avrupa’daki sergilere katılmıştır. 1991 Yılında devlet sanatçısı ünvanını almıştır.1993’ de yaşamını yitirmiştir” (Bunultay, t.y: 2001).

Sabri Berkel, çevresi tarafından ciddi, sakin, mesafeli, çalışkan, düzenli, ayrıntıcı ve mükemmeliyetçi olarak bilinmektedir. Berkel'in, disiplinli, mesafeli, akılcı duruşu, sanat ve hayat sistematığı, çalışma tarzı, sükuneti, düzen ve form düşkünlüğü

onu bilim adamı gibi bir sanatçı haline getirmiştir. Dolayısıyla atölyesinin, evinin düzeni, giyiminin, yaşantısının alışılmışın dışında oluşu onu son derece farklı sıra dışı bir sanatçı görüntüsüne sokmuştur (Anonim, 2013, s. 1). Onun bu özellikleri, sanatçı kimliğine ve sanatına da yansımıştır. Kişisellikten en uzak olan yapıtlar bile bize yaratıcılarına dair bir şeyler söyler. Sabri Berkel’ in yapıtları yaratıcısının aynası olmaktan çok onun parçasıdır. Sanatı ile özdeşleşen mükemmeliyetçi kişiliği ile aynı titiz ve ayrıntıcı tavrı öğrencilerinden hatta resimlerine bakan seyirciden dahi beklemektedir.

“Sanatçının her sergisi şaşırtıcı bulunmuştur. Seyirciye hemen kavranabilecek, hemen “güzel” hissi uyandıracak eserler değil de, seyirciden emek ve iyi bir estetik bilgisi isteyen eserler vermiştir” (Aygün, 2010).

Berkel’ in ‘güzel’ kavramına yüklediği her tür etik estetik anlamıyla, onun eserleri salt ticari ve basit zevkle kirletilmemesi gereken şeylerdir. Sabri Berkel’ in resimlerini görmek isteyenlere karşı pek de konuksever olmadığı, ‘güzel’liğin ulu orta ve rastgele sergilenmesi konusunda temkinliliği gerçekte bir felsefi kavram olan ‘kendinde güzel’in ve estetik algıda bizim için, bize göre, anılmayanla tanımlanacak olan ‘güzel’in yüksek bir estetik beğeni düzeyini şart koşmasıyla ilgilidir (Beykal, 2006, s. 8).

Berkel için her yapıt onun kaygılı ve bilinçli kişiliğinin bir uzantısı gibidir. O, ressam olmanın, sanatçı olmanın, plastisizm üzerine düşünmekten ve bunu olabildiğince çok yaşama geçirmekten geçtiğini biliyordu. İnatçı kişiliği ile çizim defterlerinde aynı konuları tekrar tekrar ele alarak çizmekten, bir peyzajı farklı malzemeler ve tekniklerle yeniden denemekten alıkoymayan tekrar etme saplantısını ilk dönem portrelerinde de görürüz. (Anonim, 2013) Sanatçının çağdaş, yaratıcı ve özgür olması gerektiğini düşünen Berkel, yaşamı boyunca tükenmez bir arayış içinde yol almıştır. Eserlerinden, derdinin sadece resim yapmak olmadığını, sanatının felsefesi üzerine de kafa yordüğünü anlaşılmaktadır (Aygün, 2010).

“Sabri Berkel, Avrupa’da aldığı eğitim nedeniyle, yenilikleri izleyebilmiş bir sanatçıdır. Çalışmalarında sadece biçimsel kaygılar yoktur. Sanatçı, sanatı ile ilgili olarak genç yaşında kendine Michelangelo ve Raphael’ i örnek aldığını söyler ve sanatı, “binmezde bir mucize ile var olan, kendi kuralları ile oluşan bir olgudur. Her yeni resim

kendi başına bir problemdir. Her yeni resim bilinmeze bir yolculuktur” şeklinde tanımlar. Ayrıca, sanatçının İtalya’ya gittiği yıllarda Cézanne ve El Greco’ya da ilgisi oluşmuştur” (Bunultay, t.y: 2001).

5.1.1.Sabri Berkel Sanatı

Sabri Berkel’ in bir Balkan göçmeni olması sanata ve kendi hayatına bakışını etkilemiştir. Çocukluk ve gençlik yılları Yugoslavya’ da geçmiş ve bir Sırp okulunda Fransızca eğitimi almış, Avrupa normlarında bir bölgede yetişmiş oluşu, kısaca çok kültürlü geçmiş, bir yandan ona ayrıcalık kadar yabansılığı da tattırmıştır. Batı kültürü ve kişisel kültür kökeninin sentezi ile erişeceği birikim farklılıkları zengin bir iç dünya yaratmıştır (Beykal, 2006: 10).

Sabri Berkel’ in resim ile ilişkisi aynı zamanda onun bir kültürel konum içindeki yerini ve bir kültürel tarih içindeki etkinliğini ifade etmektedir. Bu açıdan bakıldığında sanatçının Avrupa ile Türk kültürünün ilişkileri kapsamı içinde kişisel iradesiyle çok yönlü bir rol üstlendiği görülür. Yirmi yedi yaşında Türkiye’ ye geldiğinde, bilincinde Batı kültür tarihinin çelişkilerini ve sorunlarını taşımaktaydı. Floransa’ da gravür ve fresk öğrenimi eğitimi almış, bunu klasik biçim dili ile pekiştirmiştir. Gerek fresk gerek gravür teknikleri ve bu araçların biçim özellikleri, sanatçının üslubu, figüratif çalışmalarında ve daha sonra kişiliğini bulduğu soyut resimde, kalıcı nitelikler kazandırmıştır (Erzen, 1988).

Türkiye’ de 1940’ lı yıllarda ulusal değerler ile evrensel nitelikler sorgulanırken, soyutlama ve soyut sanat tartışmalarının da gündeme geldiği bir sanat ortamı yaşanmaktaydı. Farklı grupların kurulduğu kararsız ve değişkenliklerin yaşandığı, sanatçılar arasında üslup ve tarz arayışlarının yaşandığı bir dönemde, Sabri Berkel bilinçli arayış ve değişimlerinin sonunda büyük bir kararlılık ile yoluna devam etmiştir.

“Genel olarak bir sanatçı, sanata ilişkin tarihsel durumda üç şey yapabilir. Ülkesinin kültürel geleneklerine bütünüyle bağlı kalabilir. Ve örneğin doğrudan doğruya geçmişin sanatı üzerinde sıraya girebilir. Bir başka olasılık, Batı’daki gelişmelere uyararak, kendi kültürel kimliğini inkar etmektir. Her iki halde ortada kalakalmak tehlikesi ile karşı karşıyadır. Sadece geçmişten esinlenen sanat, günümüzün sosyal gelişmeleriyle çelişir; Batılaştırılmış sanat ise, hiçbir şeyi karşılamadığı için çarçabuk halisliğini kaybedecektir. Oysa Berkel en zor olan

üçüncü yolu seçti. Batıya yöneldi ama kendini Bizans ve İslam sanatından esinlenmeye bıraktı. Eğitimi Floransa ve Paris'te yapmıştı ve orada modern sanatın en önemli anlatım biçimleriyle karşılaşmıştı. Sırasıyla realizm, ekspresyonizm, kübizm, taşizm ve geometrik soyutlama akımları içinde çok kişisel biçimde çalıştı. Yine de bunu yaparken, dikkatini sürekli olarak mimariden ve kendi ülkesinin sanatından ayırmadı” (Yücel, 1984).

Sabri Berkel' in sanatında, gerek hayatında görülen göç olayı gerekse aldığı batı eğitimden dolayı bir çok yönlülük, değişkenlik ve çeşitlilik görülmektedir. Bu durum, Berkel' in sanatını tek bir kalıba tek bir döneme ve üsluba sokma zorluğu yaşamamıza sebep olmaktadır. Dolayısıyla, onun sanatını değerlendirirken, değişkenliklerin görüldüğü kademeli geçişlere göre dönemlere ayırmak izlenecek en doğru yol olmaktadır. Berkel' in sanat hayatındaki bu dönemler içindeki değişimi, ilk olarak eğitim aldığı zamanların etkisi ile doğayı yansıtan benzeşim anlayışı olarak görülmektedir. Bununla birlikte aşamalı olarak somut imgeleri yorumladığı, ileri dönemlerinde ise soyutlama ile soyuta yöneldiği görülmektedir. 1930' lar da ilk sanat çalışmalarında aldığı eğitim ışığında yaptığı araştırmalar sonrasında, 1940' lar da soyuta yönelmelerin izleri görülmektedir. Bunu, 1950' ler de figür stilizasyonu ve geometrik soyutlama takip ederken, 1960' lar da ve 70' ler de renk lekeleriyle oluşturduğu soyut kompozisyonları kimi zaman kaligrafik biçimleri andıran şekiller haline dönüşmektedir. Görüldüğü üzere, Sabri Berkel' in sanat hayatını, genel hatları ile üç dönem şeklinde ele alarak incelenebilmektedir; Klasik dönem 1930-1947' lı yılların sonu, 1947-1955' li yılların sonu arasına ise geometrik soyut dönem, 1960-1990 yılları ise soyut dönem.

5.1.1.1 Klasik dönem 1930-1947

Sabri Berkel bu dönem, İtalya'da aldığı klasik eğitimin etkisi ile teknik, konu ve estetik tavır konusunda araştırmalar yaparak, figüratif gerçekçi resimlere ağırlık vermektedir. Çalışmalarında, anatomi, oran-orantı, perspektif, ışık-gölge konularına ağırlık verdiği ve çok yetkin olduğu dikkat çekmektedir. “Natürmort” (Resim 15) bu döneme ait bir çalışmadır.

Resim-15 Sabri Berkel, “Natürmort”, 36x45 cm, 1933



Kaynak: J. Erzen, “Sabri Berkel”, Arçelik Yayınevi, 1988:14 (20.03.2018)

1930-47 arası figüratif eserler veren sanatçının resimlerinde, eğitiminin Floransa temelli oluşuyla da bağlantılı olarak en temel öge yalınlıktır. Bu eserlerinde, açık seçiklik, uyum, denge gibi klasik ilkelerden yola çıkmıştır. Floransa’da yaptığı resimlerde, portre, nü ve natürmort gibi konuların üzerinde yoğunlaşmıştır. Çizgi, kompozisyonun kurucu ögesi olarak ön plandadır (Bunultay, t.y: 2001). Berkel, zaman içinde, nesne-mekân ilişkisini sorgulamaya başlamıştır. Nesnelere mekân içinde özerklik kazanmakta, dolayısıyla kompozisyonlar da bir hareketlilik dikkat çekmektedir. Bu durumu Canan Beykal (2006, s.17-18), Sabri Berkel’ in doğaya yabancılaşması olarak açıklamaktadır:

“Berkel için doğa, sadece evrensel uyumu kompoze edecek bir organon⁵ olmuştur. Bunu edinebilmek için de olabildiğince doğaya yabancılaşmış, onun içine katılmamış, karışmamış, onu yakınına koymamış, tersine, onunla kendisi arasında gerilimli bir uzaklığı yeğlemiştir. Bu yüzden gerçekçi olarak nitelenen resimlerindeki nesnelere, içinde buldukları mekânsallıkla ilgili bir şey söylemezler. Nesnelere çevrelerine ilgisizdir. Dolu biçimler öylesine doğal mekânların-

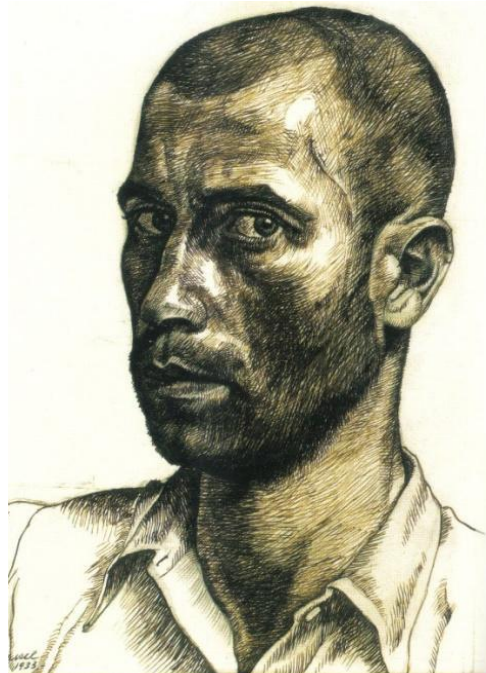
⁵ Organon: Alet, araç. Aristoteles'in mantıkla ilgili yapıtlarının bütününe verilen ad. Aristoteles' in kendisinin mantık için kullandığı terim "analitik"tir. Aristoteles'te mantık doğru düşünmenin yöntemi ve sanatı, bilimlerin yöntemidir. Organon denmesinin nedeni de bu anlamla ilgili: Doğru düşünmenin aleti; bilimsel bilgiye götüren araç.

dan yalıtılmışlık içindedirler ki, son derece aydınlık bir mekândadırlar. Ama karanlık çizimlerdir bunlar. Mekânın ışığı onlara yansımaz da sanki kendilerine ait bir ışığın yansımalarını üzerlerinde taşırlar.”

Berkel için, bu dönemde karşıtlıkların dengesi ve resmin tek bir bütün olarak düzeni önemli görülmektedir. Bundan dolayı resimlerin kompozisyonlarında, çekme-itme, yakın-uzak, iç-dış gibi zıtlıkların etkisinden faydalanmaktadır. Natürmortlarında bu zıtlıkların dualitesini, ışık ve çizgi ikilemi, gözün yüzeyi üç boyutlu kılan sürekli öne ve arkaya hareketi, olarak kendini göstermektedir.

Sabri Berkelin baskı ve yağlı boya resimlerinde renk bölümleri ve lekelerin onları çevreleyen boş alanlar arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Bu bağ, sanatçının renk ve mekan sorununa felsefi açıdan yaklaştığını göstermektedir. Eserlerinde, renk ilişkilerinin zıtlıkları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Sanatçının yapıtlarında renklerin çeşitli alanlar halinde kullanılmasında renk ve mekan anlatımının değişkenliği ve bu kavramların ilişkilerinin renk algısına verilen önemle yeni anlatımlar ortaya koyduğu görülmektedir (Şerbetçi, 2008).

Resim 16: Sabri Berkel, “Otoporte”, 22x16 cm, 1933

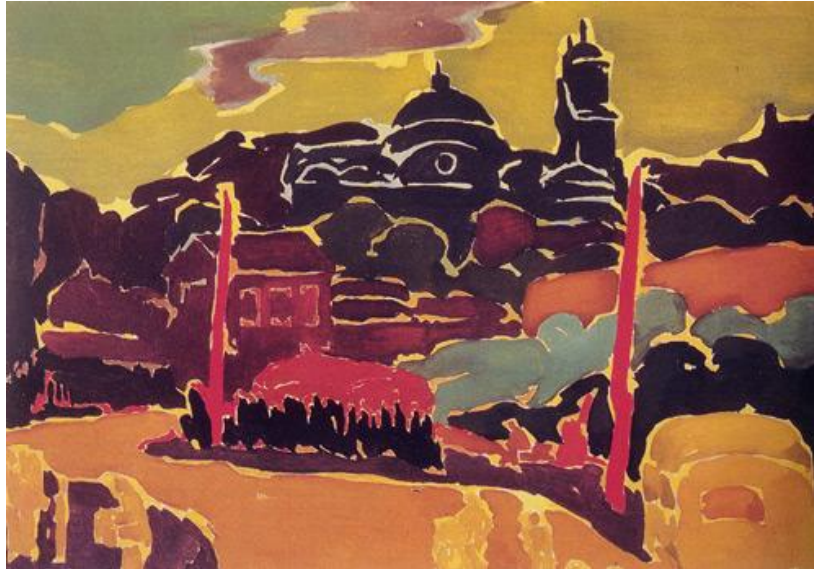


Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:27. (20.03.2018)

Berkel, her döneminde birçok konuyu tekrar tekrar ele alarak farklı teknik ve malzemelerle değiştirerek resmetmiştir. Bu tekrar etme alışkanlığı ilk portrelerinde de görülmektedir. Genelde tüm otoportrelerinde aynı açı ve aynı bakış durumu hakim olmakla birlikte, duygu yansıtılmadığı görülmektedir. Mekansızlık kavramı, otoportrelerinde de (Resim 16) görülmektedir. Berkel için mekanı, boş gri ya da koyu bir renk lekesi olarak vermek yeterli olmuştur. Böylece, öncelikli olanın, görülenin ardındaki gerçeği aramak olduğunu ve görselin hazlarına ancak akıl yoluyla erişmeyi amaçladığını anlaşılmaktadır.

Sabri Berkel' in eserlerinde, 1940' ların sonuna doğru renklerin öne çıktığı görülür. Canlı renkler kullanmaya başlayan Berkel, giderek nesneyi parçalamaya yönelik çalışmalar yapmaktadır. Artık arka plan ile ön plan aynı düzlemde yer almakta, renk kullanımını ise lekeler haline dönüşmektedir. Renk alanlarının iç içe geçtiği ve sanatçının doğadan ayrılışının ilk örneği kabul edilen "Taksim Meydanı" (Resim17), "Odalık", "Sandalyede Çiçek", "Pembe Ağaç", "Natürmort" gibi resimler bu sürece aittir (Bunultay, t.y: 2001).

Resim 17: Sabri Berkel, "Taksim Meydanı", 100x70cm, 1947



Kaynak: A. Ersoy, 500 Türk sanatçısı, Altın yayınevi, 2004:108 (20.03.2018)

Bu dönem, bütün D grubu üyelerinin olduğu gibi Berkel' in de Matisse' in renkçiliği ve kübizmin biçimciliği arasında kararsızlıklar yaşadığı, arayışlar yaptığı bir süreç olarak dikkatler çekmektedir. 1940' lı yılların sonların da Berkel' in resimlerin de, Matisse ve kübizmin senteziyle geliştirmeye başladığı, renklerin nesnelere ayrıldığı, bir kolaj gibi nesnelere üzerine yapıştığı ve renkli boyanmış yüzeylerden oluşan kübizm biçimciliği görülmeye başlamıştır. Dolayısıyla, resimlerinde yüzeysel iki boyutlu yönelimlerle, geometrik soyut döneme giriş süreci başlamıştır.

Berkel' in dış dünya ile ilişkisini sorgulayarak, düşüncede arındırmayı ve mutlak değerlere götürme çabası soyutlama yolu ile ifade etmeyi tercih ettiğini göstermektedir. Bu soyutlama iç tepisi üzerine temellendirilebilen bu tercihi, İşgören (2007: 60) şu şekilde açıklamaktadır;

“Soyut sanat, keşfetmeye yönelik duygu ve heyecan yüklü zekayı dışa vurma olayıdır. Düşünmek nesne ile ilişkiyle başlar. Nesnenin çevresiyle ve kendi içindeki ilişkilerinin düşünsel planındaki organizasyonuna soyutlama diyebiliriz. Soyutlama içtepisi açısından insan ile doğa arasında nasıl bir ilgi olduğunu söyle açıklayabiliriz. İnsanın iç dünya ve dış dünya olayları karşısında duyduğu bir iç huzursuzluğunu ve tinsel bir korkuyu dile getirir. İnsanın bağsamsız, karmaşık ve sınırsız dünya olayları karşısında duyabileceği en belirgin duygu, iç huzursuzluğu ve korku duyguları olacaktır. Öte yandan insan, evrende güven ve huzur içinde korkusuz yaşamayı ister. İnsan bu huzur ve güven ihtiyacını nasıl karşılayacaktır. İnsan bu huzur ve güveni sanatta, sanat biçimlerinde bulacaktır. Ancak bu, dış dünyanın nesnelere kendine vermek, onlar aracılığıyla kendi kendinden haz duymak değildir. Tersine bir nesneyi keyfiliğinden ve görünüşünden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılmaktır. İnsanın dış dünyanın keyfilik ve korkusundan kurtaracak olan huzur ancak keyfi ve olan her şeyi sanatta mutlak değerlere götürmek ile elde edilebilir. Bu değerler, soyut biçimler dünyasında soyut sanatta ancak kavranabilir.”

Modern resmin kurucu olan Cezanne' ın bu sözleri ve sanat görüşleri Sabri Berkel gibi bir çok ressamı etkilemiştir:

“Bizden önceki ressamların yaygın formülleri ile yetinmemeliyiz. Doğayı inceleyebilmek için o formüllerin dışına çıkalım, kendi ifade biçimimizi bulmaya çalışalım, kişisel yapımıza göre kendimizi dışavurma olanaklarını araştıralım. Za-

ten zamanla oluşan gelişmeler ve yeni düşünce yöntemleri, görüşümüz üzerinde yavaş yavaş olmaya başlıyor...Tıpkı başka şeyler gibi, nesnelere ya da varlıkların gizli kalmış yönlerini kavramak için, sabır ve kararlılık gerekir. Bizim kavrama gücümüzü engelleyenler, kamçılanmak isteyen eski tekne kazıntılarıdır” (Bernard, 2001: 32).

Berkel’ in resimlerinde 1940’ lı yılların sonlarında, El Greco ve Cezanne’ in etkilerini görmek mümkündür. Bu dönem kompozisyonlarında; Cezanne’ın biçimselliğinden, renk ve ışık bütünlük-derinlik etkisinin de ise; El Greco’ nun, mavi, mor, yeşil renklerinden esinlenerek verdiği görülmektedir. Yine, figürlerinde görülen, eklemlerinde incelen, sonra şişen biçimler, kıvrımlı hareketler El Greco’ nun, Matisse ve Michelangelo’ nun dinamizmini hatırlatmaktadır.

5.1.1.2. Geometrik Soyutlama Dönemi 1947-1955

“Her sanat çağının çocuğu ve pek çok durumda duygularımızın kaynağıdır. Bundan da anlaşıldığı gibi, uygarlığın her dönemi, asla tekrarlanmayacak olan, kendine özgü bir sanat meydana getirir. Geçmişin sanat ilkelerini canlandırma çabaları en fazla ölü bir sanat doğurur” (Kandinsky, 2001).

W. Kandinsky’ nin(1866-1944) “Sanatta Ruhsallık Üzerine” kitabında ki bu ifadeleri, Sabri Berkel’ in, sanat görüşünü doğrular, tamamlayan niteliktedir. Berkel’ e göre;

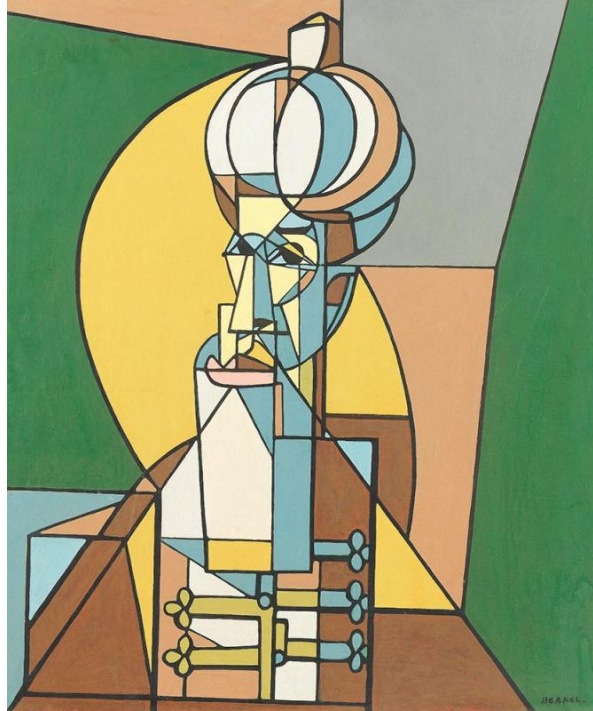
“Ben şimdi doğrudan doğruya güzel şeylere sırt çevirmiş durumdayım. Öyle ki, şimdiye kadar yapılmış güzel şeyleri çok sevmekle beraber, onları bir tarafa bırakmış vaziyetteyim... Beni mazi ve hal alakadar etmiyor. Beni gelecek alakadar ediyor. Gelecek ise çok enteresan, zira meçhul. Meçhul kelimesi bile benim için çok enteresan, zira çok manalar taşıyor. Ben kendi kendimi mevcutta değil meçhulde bulacağıma kaniyim. Benim için sanat bir mucizedir. Bu mucizenin ne gün, ne zaman, nasıl yapılacağını izah etmek hem imkânsız, hem de doğru değildir”(Aktaran. Beykal, 2006: 9).

Berkel’ in 1947 Paris’ e Andre Lhote atölyesine gitmesi, ardından İngiltere, İtalya ve İspanya araştırma gezileri sanatının yeni bir bilinçlenme evresine girmesine sebep olmuştur. Sabri Berkel (Aktaran: Jale Erzen, 1988: 50) bu değişim evresini şu şekilde ifade etmiştir;

“Paris’ e gitmeden önce İtalya’ da gördüğüm klasik eğitimin ve klasik sanatın etkisi altındaydım. Beni modern resme yönelten, Paris'teki tecrübem olmuştur. O zaman modern sanatın merkezi olan Paris bana modern bir resim yaratma sorumluluğunu duyurmuştur.”

1940’ lı yılların sonuna doğru ilk soyut eğilimlerin görülen Sabri Berkel’ in sanatında, 1947’ lerde farklı renk anlayışları ile kübist ve geometrik soyutlama yöntemine yöneldiği görülmektedir. Aslında kübizm biçimciliği ve Matisse’ in renkçi anlayışı arasında kararsızlık yaşamaktadır. Stilizasyon ve geometrik soyutlamanın egemen olduğu resimlerine kaligrafiyi ve Osmanlı sanatına ait birtakım unsurları eklediği görülmektedir. “Sandalye de çiçek”, “Balkon”, “Nefertiti’ li Natürmort’ I”, “Nefertiti’ li Natürmort II”, “Taksim Meyda’ nı”, “Pembe Ağaç”, “Odalık”, isimli resimleri bu arayış döneminin ürünleridir. Bu resimler renklerin derinliğini yok ederek ön planda oluşu ile Matisse; “Yoğurtçu”, “Ege’ de Tütün”, “Balıkçılar”, “Mimar Sinan” (Resim 18), “Simitçi ve Leyleğin Ölümü” resimleri de biçim açısından kübizmle bağdaştırılmaktadır.

Resim-18 Sabri Berkel, “Mimar Sinan”, 52x44cm, 1952



Kaynak: <https://www.the-saleroom.com> (20.03.2018)

1950' lerin sonuna doğru “Kedi”, “Kubbeler I” ve “Kubbeler II” resimleri ile pür soyut sanata doğru yönelmiştir. Görüldüğü üzere Berkel’ in sanatında, arayışlar sonucunda kademeli bir değişim söz konusu olmuştur. Ancak bu kademeli değişimler bilinçli seçimlerin sonucunda verilen kararların sonucunda oluştuğu görülmektedir. Bu çalışmalarda Doğu- Batı aradılığı dikkat çekmektedir. Batı' nın akılcı, analitik, mimari yapısalcılığı ile Doğu’ nun tinsel, kaligrafik, süslemeciliği gibi iki farklı felsefenin yaklaşımları görülmektedir. Erzen’ e (1988: 22) göre;

“Berkel’ in, imgeyi temel öğelerine parçalayan dekonstrüktif⁶ ve analitik⁷ yaklaşımı, imgeyi yaratmakta kullandığı çizgi, ışık ve renk gibi araçların bütün içinde erimekten kurtarılarak ele alınması, resimlerindeki nesnelere inşa edilmiş görünümünü kazandırır. Bu, soyut resimlerin başlangıcı ve 1950 civarında yaptığı resimlerde, uç noktasına ulaşır. Sanatçı için göze sunulan nesnelere, varlığın ve onu kavrayan öznenin gizemini, resim yoluyla çözümlenmek için verilerdir. Erken döneminde karşısına alıp resimlediği varlıklar, kişiliklerini resmin dilinde, renk, çizgi, ışık ve mekan konularında bulurlar, ve bize, düşüncenin ürünleri olarak sunulurlar.”

Sabri Berkel soyutlamayı yaparken doğayla mesafeli tavrı tekrar görülmektedir. Doğayı sadece evrensel armoniyi oluşturmak için kullanmaktadır. Doğaya yabancılaşmış, onun içine katılmamıştır. Bu durumu, kompozisyonlarında ki renk kullanımını etkili kılmaktadır. Bayraktar’ a (2011: 61) göre;

“Berkel kübist dönemli işlerinde içerikten arınmıştı. Artık konunun bir ehemmiyeti tamamıyla yoktu onun için. Onun yaratılarında renk, kompozisyon, soyutlama ve tüm bunların yanında bir sanatçının en değer verdiği şey olan teknik ve üslubu uç noktalara ulaşmıştır. Bu dönemki kübist çalışmalarını ustaca fırça ve renk kullanımının artık derecelere ayırdığı ve yüzeye bu şekliyle aktardığı görülmektedir. Işığı öne çıkarmak adına yaptığı ilk çalışmalarındaki koyuluklardan kaçıp daha üniversal bir ışığa sahip oldu ve sanatı işlevinden ve temel anlamından koparttı.”

⁶ Dekonstrüktif: Yapıbozum.Yapının birimlerinin parçalanması olarak kullanılır.

⁷ Analitik: Çözümlemeli yaklaşım.

Resimde kullandığı nesnelere çevresine ilgisizdir ve kontürlerle birbirinden yalıtılmıştır. Renk lekelerinin ilişkilerinden oluşan kübist soyutlamalar oluşturmuştur. Berkel, eserlerinde çizgisel bir üslup haline getirilen yazı resimlerinde el yazısının dinamik, hamleli heyecanını aktarmıştır. Geometrik non-figüratif yaklaşım, Sabri Berkel' in figür sorunundan kurtularak rahatlamasına ve bütün gücünü plastik sorunları sorgulamasına yöneltmesine sebep olmuştur. Bununla birlikte, Çizgisel öğeli kompozisyonlara yönelmiştir.

Resim-19 Sabri Berkel,"Rondo", 130x162 cm, 1950



Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:84 (20.03.2018)

Berkel' in 1955 tarihli resimlerinde ise çizginin ön planda olduğu görülür. Bu çalışmalarında, hat sanatı, yazı-resimler ile birlikte Paul klee'nin etkisi hissedilmektedir. "Hacivat-Karagöz", "Rondo", (Resim 19) "Endişe", "Ritmik Desenler", çini mürekkebiyle çizgisel soyut portreleri, "Göğes Doğru", "Katedral", "Bizans" isimli tablolarında çizgiyi kompozisyonun ana elemanı olarak kullandığı görülmektedir. Zikzak stili, ifadeci çizgisel dili giderek kalın fırçanın daha serbest kullanıldığı, resim yüzeyinin üzerinden yırtılarak çıkartılmış izlenimi veren, bir tür dekapaj tekniğinin boyaya uygulanışı denilebilen, daha lekeci bir düzlem içinde, büyütülmüş kaligrafik öğelerin dinamizmi dikkat çekmektedir (Beykal, 2006: 20).

5.1.1.3. Soyut dönem 1960-1986

Kandinsky, soyut sanatın geleceğin sanatı olduğunu ifade etmektedir;

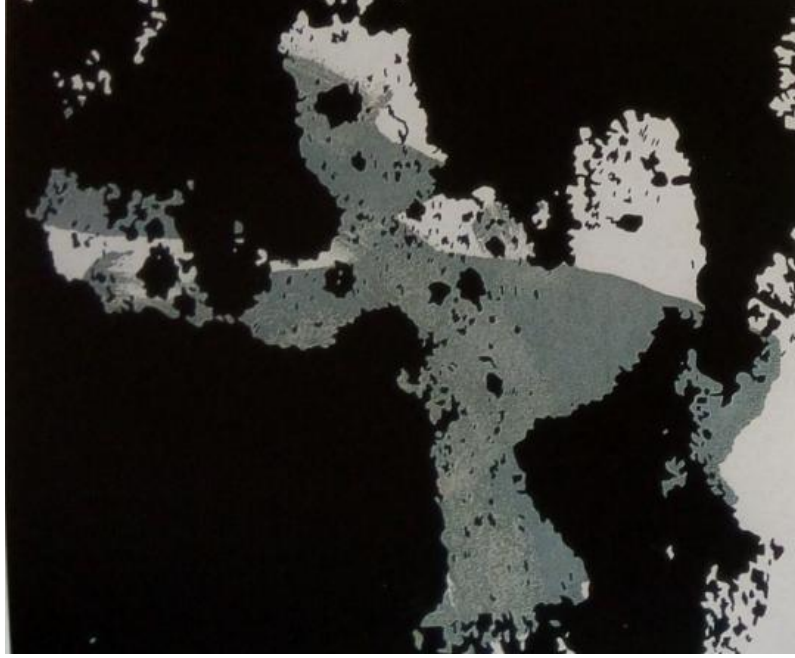
“Bugünün sanat formlarıyla, dününkiler arasındaki olası benzerlikler, derhal taban tabana zıt olarak kabul edilecektir. Tamamen dışsal olan birincinin, geleceği yoktur. İkinciye, içsel oluşu bakımından, geleceğin tohumlarını içinde taşır” (Kandinsky, 2001 : 37).

Sabri Berkel’ in resminde bu anlamdaki gerçeklik, yani görülenin doğruluğunu anlama tutkusu, onu soyuta yönelten özellik olmuştur. Görselin tabiatının özüne inmek ancak görsel dilin çözümlenmesiyle mümkün olabilirdi. Nitekim sanatçı, uzun yıllar görselin nesnesini farklı veriler açısından en ufak ayrıntısına kadar inceledikten sonra, betimlemeyi terk ederek resmin üst-diline yöneldiği görülmektedir (Erzen, 1988: 20).

Berkel’ in soyut dönemi hakkında Beykal (2006: 15-16) şu ifadeleri kullanmaktadır;

“Geleceğin resmini yapmak isteyen, sürekli yenilik ve arayış içinde olan Berkel, bir çok soyut sanatçı gibi bazı evrelerden geçerek aradığı neticeye ulaşmıştır. Pür soyut. Kandinsky, müziğin aracı -tınlar- zaman, resmin aracı -renkler- ise yüzeyi gerektirdiğini ve zaman ve yüzey ölçülmek, tını ve renk sınırlandırılmak zorundadır demiştir. Bu sınırlandırmalarında dengeyi, kompozisyonun temelini oluşturduğunu ifade eder. Dolayısıyla, Berkel’ in de resminin bütünlüğü içinde simetrik ya da asimetric oranların, biçimlerin ve renklerin dengesine-uyumuna dikkat ettiği ve bütün bu elemanların ölçülebilir olduğunu düşündüğüne göre pür soyut sanatçı denilebilir. Berkel’ in soyut çalışmaları, iki temel unsura dayatmaktadır; biçim ve renk. Yani Berkel resmin genel anlamdaki uyumu ile parça-bütün arasındaki uyumu süslemeciliğe yer vermeden yalnızca bu iki birleşimle oluşturmaktadır. Aynı iki temel öge ile dengeyi de kapatmasını bilen Berkel düzeni bu şekilde sağlamayı amaçlamıştır. Merkezin, sınırın ve odak noktasının olmadığı, genelde aynı biçimlerin farklı renk çeşitleri ile tekrarlamaların yapıldığı bu çalışmalar da, açık kompozisyon uygulamıştır.”

Resim-20 Sabri Berkel, “Motif”, 50x30 cm, 1966



Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:130 (20.03.2018)

Sanatçının 1960' ların başında yaptığı çizgiyi titreşimli fırça vuruşlarıyla uyguladığı ve kompozisyona ritmik bir hareket kazandırdığı görülmektedir. Bu renk çizgi ilişkisinin giderek renk biçim ilişkisine dönüşmesi sonucu Berkel, 1960' ların sonuna doğru lekeci anlatımın öne çıktığı resimler yapmıştır. 1970' ten başlayarak sanatçı, lekeleri en aza indirerek adeta motifleştirmiştir. Bununla birlikte, bir kısım resminde bir motifi tekrarlayarak kullandığı, kimilerinde de tek motif ile zemin ilişkisini araştırdığı görülmektedir. Görüldüğü üzere, soyut döneminde nesnelere gerçekçi dokusundan yola çıkarak onu dönüştürerek, yorumlayarak yeniden üretmenin çabası içine girmiştir.

Berkel' in bu dönemde renkleri soluklaştığı, biçimlerin sert morfolojik yapıları bozulduğu, çizginin yok olduğu ve kenarları düzensiz dairesel biçimlere dönüştüğü görülmektedir. “Saf soyutlama”, “Leke”, “Resimsel Motif”, “Motif” (Resim 20), “Titreşim”, “Mehtaplı Kompozisyon” gibi serigrafiyi, karışık tekniği, akrilik boyayı da kullandığı lekeci döneme girmiştir. Bu sadeleşme döneminde, özenle boyanmış sade kompozisyonlarında biçimlerin iki boyutluluğunu vurgulamak için onların göl-

gelerini bir tür hayalet form olarak nüanslı renklerle boyayarak, iki boyutlu düzlemde olağanüstü bir zenginlik yarattığı görülmektedir. Bayraktar (2011: 65), Berkel' in soyut dönemi hakkında şu tespitlerde bulunmaktadır;

“Genel olarak da farklı ya da düz bir zemin fonu üzerine kurulu olan soyutlarıyla düzen-denge sorunlarının yanı sıra renk sorunsalı ile de ayrıca uğraşacaktır. Bunun için ise kendine özgü bir renk skalası oluşturacaktır. Rengin yeri ile birlikte değerini de doğru yerlerde tespit edip bazı kuralları da uygulayacaktır. Bunlar: Rengin şiddeti, yoğunluğu, değeri, kontrastlığı, sıcak-soğuk özellikleri gibi... Berkel'in bu benimsediği kural sonrasında kullandığı mat-parlak, açık-kapalı, baskın ya da geri plana itilmiş renkler gibi kendi içerisinde farklı eserler elde edecektir. Gri rengi salt soyutları içerisinde tek başına asla kullanmayan Berkel, griyi resimleri içerisinde bütünselliği sağlayan vazgeçilmez bir araç olarak kullanacaktır. Griye birçok anlam yükleyen sanatçı onun; uyumu sağlayan, dinginleştirici, zaman zaman öne çıkarıcı, bazen de geriye itici, saydamlaştırıcı gibi özelliklere sahip olduğu düşüncesindedir. Grinin Berkel' in üzerindeki etkisini toparlayacak olursak yüzey üzerindeki renk bütünselliğine ulaşması amacıyla, çalışma genelinde sıcak renkler kullanılmasına rağmen soğuk etkisi yaratması bundandır. Yine ton düzenlemeleri üzerinde renk alanlarını tayin etmek amacıyla ölçüt olarak griyi kullanmıştır.”

Bu dönemki lekeci çalışmalarının bir başka özelliği de formların bağımsızlaşması bununla birlikte de üzerinde çalıştığı formun kağıt yüzeyinden kesip çıkarılabilecek konuma getirmesidir. Tek bir formun içinde değişik kaligrafik özneler ve şekillere değinen Berkel, zaman zaman yumuşak zaman zaman sert geçişlerle kompozisyonunu oluşturmuştur. Bu şaşırtıcı ve ilginç çalışmaları genel anlamda incelediğimizde; sanatçı sanki bir yazı karakteri ya da farklı bir dilin alfabesinden tek bir harf üzerine giderek onu geliştirmiş ve yeni bir form gibi yüzeye aktarmıştır olduğu görülür. Bu kaligrafik harfler kesilmiş farklı biçimlerle yeniden yapılandırılmış gibidir. Bir formun negatif alanı kesilmiş, kesik kısım boş bırakılmış bazen de farklı ve çarpıcı renklerle öne çıkarılmıştır. Negatif aralar boş kalsa da boyansa da Berkel için çalışmanın odak noktası halindedir (Bayraktar, 2011: 84).

Kurt' a (Kurt, 2008) göre;

“Onun son aşaması olarak gözlemlenen lekesele damla formları, boyasal işlem olarak gene önceden saptanmış kompozisyonel notların resmedilmesine dayanmaktadır. Bu nedenle, Berkel' in, önceden saptanmış notlarını akılcı olarak düzenleyen bir ressam diye değerlendirilmesi doğru olacaktır. Ayrıca onun bu tutumu, yalnız soyutlamaları ile soyut çalışmalarında değil, eski figürlü resimlerinde de görülmektedir. Berkel' in bir diğer özelliği de, çalışmalarında rengin değil, siyah beyaz değerlerin egemen oluşudur. O, içgüdüsel, ateşli, rastlantısal hiçbir nota, resminde yer vermemiştir.”

Resim- 21 Sabri Berkel, “Soyut Kompozisyon”, 100x100 cm, 1979



Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:145 (20.03.2018)

Renkler ve biçimler farklı düzen ve ilişkilerle ortaya konmuşlardır. Renkleri ise kontrast tonlarda kullandığı “Kompozisyon” (Resim 21) adını verdiği bu çalışmalarda biçimler, hem geometrik hem de doğal formları çağrıştırmaktadırlar. Aslında 1986’ ya kadar olan on yılın çalışmaları onun son döneminin ürünleri olarak bilinmektedir. Bu dönem çalışmalarında, formları, iki boyutlu düzlemleri anımsatan, sanki bir kağıttan kesilip de yüzeye yapıştırılmış gibi kullanılmaktadır. 1993’e kadar olan dönemde ise sanatçı yeni eserler üretmekten çok atölyesindeki resimleri gözden geçirek ve eskiden yapmış olduğu resimleri tekrar yorumladığı görülmektedir.

5.2.1 Sabri Berkel'in Eserlerinde Görülen Kültürel İmgeler

Maddi, manevi birikimlerin ve geleneksel unsurların temsili olan kültürel imgeler, sosyo-kültürel hayatın vazgeçilmez gösterge kodları olarak bilinmektedir. Toplumlar kültürel belleği hatırlama- yaşatma-iletme amacı oluşturulan imgeler, tarih öncesi çağlarda ve günümüzde sanatın her alanında kendini göstermektedir. Kültürel imgeler, özellikle plastik sanatlarda görsel iletişimi kuvvetlendiren bir eleman olarak yer almaktadır. Üsküp’ de doğup, Belgrad ve Floransa’ da eğitim alan ve 1935' den itibaren de Türkiye’ de yaşayan Berkel, Batı ve Doğu kültürünün sentezini yapmıştır. Dolayısıyla farklı coğrafyaları, farklı kültürleri özümseyerek yaşamış, resimlerinde de bunların yansımaları olan kültürel imge göstergelerini sıklıkla kullanarak sanatını zenginleştirdiği görülmektedir. Bu bağlamda, Sabri Berkel, biçimin somuttan soyuta ulaşma evrelerinde kendi kültürel mirasının izlerini sürerek vardığı yalın anlatım dili ile evrensel bir filozof-ressam olduğunu kanıtlamıştır.

Resim-22 Sabri Berkel, “Üsküp Hamam Önü”, 39x49cm, 1934



Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:22

1934’ de yaptığı “Üsküp Hamam Önü” (Resim 22) çalışması çukur baskı tekniği ile, gravür eğitimini aldığı Floransa Güzel Sanatlar Akademisi’ nde yapmıştır. Perspektif ve ışık-gölge kurallarına, yatay-dikey ve açık-koyu dengesinin çok dikkat-

li bir şekilde kurulduğu dikkat çeken, bu resimde Makedonya' nın başkentinin bir sokağı konu edinmiştir. Sokağın ilerisinde siluet şeklinde bir kadın görülmektedir. Bu kadın silüetinin daha geri planında ise bir cami minaresi ve kubbesinin bir bölümü görülmektedir. O görüntünün bir arka planında ise bir saat kulesi resmedilmiştir.

Üsküp 500 yıl Osmanlı devletinin hakimiyeti altında kalmıştır. Savaş, yangın ve deprem gibi bir çok felaketi ve sıkıntıyı yaşamış bir kenttir. 1912' de Osmanlı' dan Sırbistan' a geçmiş, I. Dünya savaşında Yugoslavya' nın sınırları içerisinde kalmıştır. 1944' den itibaren ise özerkliğini ilan eden Makedonya' nın başkenti olarak coğrafyada yerini belirlemiştir. Dolayısıyla ülkede farklı etnik kökenler birlikte yaşamaktadır.

Sabri Berkel' in bu resminde konu aldığı eski sokak görüntüsü savaşlardan, salgın hastalık ve depremden yorgun düşmüş Müslüman bir kenti temsil etmektedir. Bu resimde görülen camii ve saat kulelerinin (Resim 23) Üsküp' ün en eski camisi ve saat kulesi' olduğu bilinmektedir. Arkada görülen camiyi Sultan II. Murat galip çıktığı bir dizi savaşı kutlamak için 1436 yılında yaptırmıştır. Caminin kuzeyinde avlu içinde bulunan saat kulesinin ise 1566-1572 yıllarında Osmanlı tarafından yapıldığı bilinmektedir.

Resim-23, “Sultan Murat Camii ve Saat Kulesi”



Kaynak: <http://whereismacedonia.org/> (25.03.2018)

“Mimar Sinan” (Resim 24) isimli çalışmayı ise, Sabri Berkel Türkiye’ye geldiği ilk senelerde resmetmiştir. Bu çalışma da Mimar Sinan dağınık bir mekanda görülmektedir. Ayakta duran Mimar Sinan'ın elinde bir kağıdı ferman gibi tutmakta, incelemektedir.

Geri planda ise kitaplar çizimler yere dağılmış bir şekilde görünmektedir. Açık renk olan Mimar Sinan'ın elinde tuttuğu kağıt gözü merkeze çekmekle birlikte, arka planın koyu tonlarını dengelenmektedir. Anıtsal bir duruşla figüre yücelik verirken, elinde bulunan kağıt ile ters tarafa bakan bakışları arasında denge kurulmaktadır. Kağıdın dikdörtgen formu ile kavuğun yuvarlak formu, Berkel'in ileri dönem resimlerinde gördüğümüz zıtların birlikteliğinin sanki başlangıç evresini oluşturmaktadır.

Resim 24: Sabri Berkel, “Mimar Sinan”, 1936, 61x41cm, K ü. k. k.



Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:60 (20.03.2018)

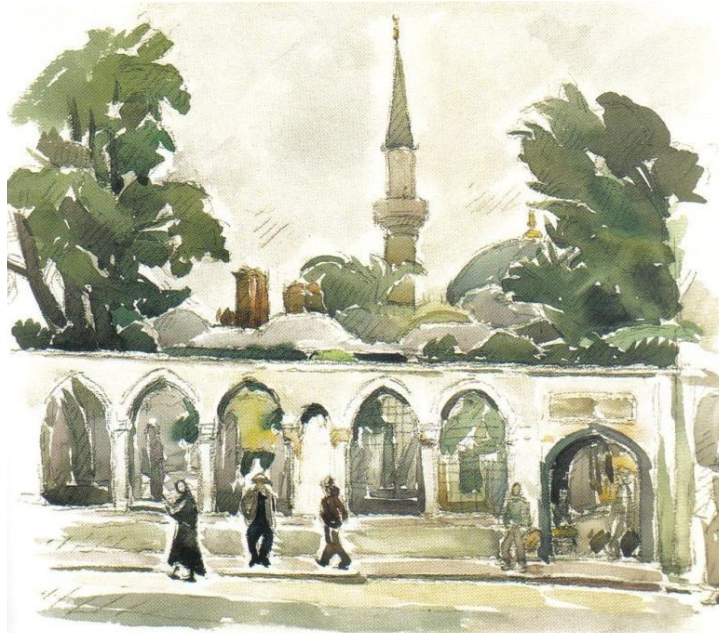
Sabri Berkel’ in resminde kültürel bir imge olarak belirlediğimiz Mimar Sinan’ın, döneminin kıyafet özelliklerini taşıyan giyimi dikkatleri üzerine çeken unsurlardandır. Berkel, figürü ve kıyafetini, çarlığını, kavuğunu, realist teknikte çalışmıştır. Resme bak-

tığımızda, Mimar Sinan döneminde -yani 1489 ile 1588 yıllarında- onun statüsünde olan kişilerin bu şekilde giyindiğini tahmin edilmektedir. Kullanılan başlıklar statü, rütbe ve makamı yansıttığı için önemli öğelerden biridir. Herkesin hangi sınıf memur ya da asker olduğu başındaki kavuğundan, sırtındaki kürk ve cübbesinden anlaşılmaktadır. Bu dönemde dini ve etnik azınlıkların da özel kıyafetleri bulunmaktadır.

Osmanlı döneminde kılık-kıyafetin bir statü göstergesi olduğu bilinmektedir. Gül' e (2014) göre,

“Yüzlerce yıl boyunca özellikler açısından benzer şekilde devam eden Osmanlı giyiminde, çeşitli yazma kitaplar içine nakkaşlar tarafından yapılan minyatürlerde, surnamelerde ve yabancıların siparişi üzerine hazırlanan albümlerde görüleceği üzere bir renk cümbüşünün yaşandığı şalvar, iç gömleği, entari, kaftan, hurka, sarık, külah, tülbent, ferace, şal vs. gibi birçok şey kullanıldı. Her kesimin değişik şekillerde belirlenmiş kıyafetleri vardı. Bunun dışına çıkanlar uyarılır veya cezalandırılırdı.”

Resim 25: Sabri Berkel, “Beyazıt’tan Bir Köşe”, 1940, 23x28cm.



Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:7 (20.03.2018)

“Beyazıt' tan Bir Köşe” (Resim 25) isimli suluboya çalışması, “Üsküp Hamam Önü” çalışması gibi bir sokak görüntüsünü konu edinmiştir. Ön planda üç figürün daha koyu, silüet şeklinde ise iki figürün görüldüğü, geri planda ise bir camin avlusu ve daha geride ise caminin minare ve kubbeleri görülen etüt şeklinde çalışılmıştır. Nesne kenarlarında boşluk bırakılarak yaptığı çalışma, ileride resimlerinde kullanacağı kolaj tekniğinin hazırlık aşaması olabileceğini hatırlatmaktadır. Berkel bu çalışmasında da Türk kültürünün dini inanç imgelerinden biri olan camii imgesini kullanmıştır. İstanbul' un büyük camilerinden biri olan Beyazıt Cami ve çevresinde dolaşan insanlar görülmektedir.

1949 yılında yaptığı “ natürmort” (Resim 26) soyut döneme yönelmeye başladı zamanlara aittir. Doğal ve yapay objelerin birlikte kullanıldığı bu çalışmada, oymalı ahşap bir masa üzerinde kase içinde ve dışında limonlar, deniz kabuğu, çiçekli toprak bir saksı, kumaş, heykel büst ve kitapların oluşturduğu bir kompozisyon görülmektedir.

Resim-26 Sabri Berkel, “Natürmort”, 1949, 89x120cm,

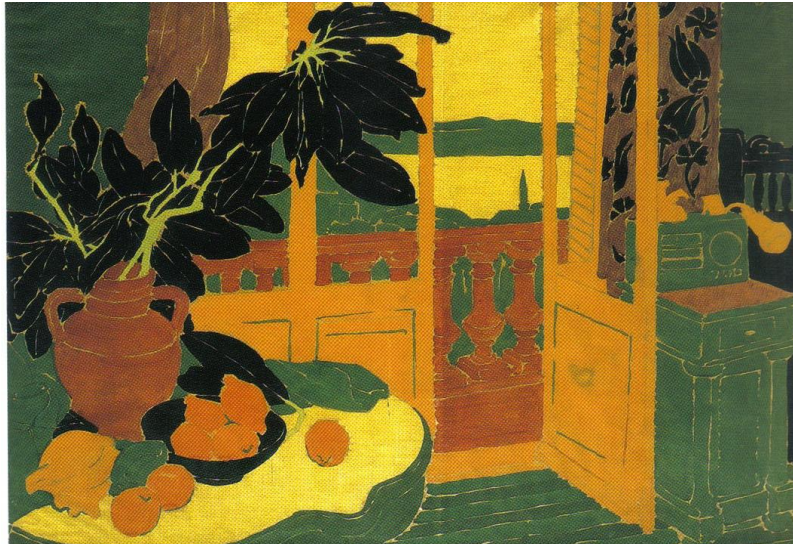


Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:7 (20.03.2018)

Geri planda bir yatak başı olduğunu tahmin edilen mobilya ile odanın duvarında bir tablo dikkat çekmektedir. Kontür çizgisini kaldırarak, saf düz renk ile yüzey boyamaları yaparak, derinlik ve hacmi renk yardımıyla vermektedir. Biçimlerin de saf düz renkler kullanarak, objeleri modle etmeden üç boyutlu etkisini elde etmiştir.

Kültürel imge olarak natürmortta yer alan objeleri incelediğimizde ilk dikkat çeken, koyu renk masanın oymaları ile arka planda yer alan yatak başlığının oymalarıdır. Türkler geleneksel ahşap oymacılığı sanatı çok eskilere dayanmaktadır. Orta Asya bozkırlarında konar-göçer hayatı sıralarında çadır direklerine oyma yapmakla başladığı bilinmektedir. Yerleşik hayata geçtiklerinde ise kendilerine özgü hatai, geometrik, rumi, desenlerinin tasarımı ile geliştirmişler özgün bir sanat dili oluşturdukları görülmektedir. Selçuklular döneminden kalan ahşap eserlerde, kapı, pencere kanatları, rahle, kürsü, mihrap, minber özgün motiflerle işlendiği görülmektedir. Bunlarda bitki, insan hayvan motifleri veya bordürler ile bezenmiştir.

Resim-27 Sabri Berkel, “Balkon”, 89x116cm, 1948



Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:69 (20.03.2018)

“Balkon” isimli çalışması (Resim 27) bir önceki natürmort isimli çalışmasının farklı açıdan küçük değişikliklerle yaptığı bir kompozisyon görülmektedir. Parçalı yüzeyleri düz boyayarak oluşturduğu yağlıboya teknikli bir eserdir. Geri planda bir balkon kapısı ve balkonu hatta dışarıda bir cami silüeti ve deniz manzarası görülmek-

tedir. Sağ bölümde bir sehpa ve üzerinde küçük bir radyo dikkat çekmektedir. Radyonun arkasında ise perde ve yatak başının küçük bir bölümü görülmektedir. Resimde, Berkel' in kültürel bir imge olarak, perde de Türk bezeme sanatında kullanılan lale, karanfil motifleri bulunmaktadır. Bununla birlikte, resmin cami imgesi geri planın da kullanıldığı görülmektedir.

İki boyutlu, akli inşanın görüldüğü, “Kubbeler” (Resim 28) çalışmasında analitik kübizm etkileri gözlemlenmektedir. Sadece dört renkle oluşturduğu bu çalışmada iki mavi ton bir turkuaz ve açık renk olarak sarı tercih edilmektedir. Soldan başlayarak sağ üste doğru kavis alacak bir yay ile renk değişimleri vasıtasıyla kubbeler yer almaktadır. Çalışmanın orta kısmındaki karışık bölme odak noktası belirlenirken aynı zamanda derinlik sorununu da çözüldüğü görülmektedir. Kompozisyonun en yakınında da bir kubbe net bir biçimde yer almaktadır. Bu kubbenin sağında ve solunda devamı varmış niteliği uyanmaktadır. En uzak noktasında ise daha geniş alanlarla hava perspektifi sağlanmıştır. Böylelikle o heyecanlı renk değişimlerinden az da olsa uzaklaşılarak çalışmaya dinginlik sağlanmaktadır (Bayraktar, 2011: 69).

Resim -28 Sabri Berkel, “Kubbeler”, 128x130cm, 1951



Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:74 (20.03.2018)

Sıcak-soğuk ve iki zıt rengin kendi içerisinde tonları ile oluşturulan Kubbeler, isminden yola çıkarak İslamiyet’ de ve Doğu sanatında yer alan kaligrafik etkilerin görüldüğü bir eserdir. Kubbeler, Berkel’in 1950’ lerin sonlarında başlayan soyut döneminin en önemli çalışmalarındandır.

Sabri Berkel’ i resminde kültürel imge olarak belirlenen Kubbe formu, çoğunlukla camiler ile bütünleşmekle birlikte inanca bağlı gelişimi çok daha eskilere ait olduğu görülmektedir. Kubbe formu, Türklerin konar-göçerlik dönemlerine kadar dayanmaktadır. Türkler konar-göçer yaşadıkları dönemde Yurt (Resim 29) adı verilen keçe çadırlarda yaşadıkları bilinmektedir. İçten ağaç iskeletlere dayandırılan yurt, yuvarlak olup üstü alçak bir kubbe biçimindedir.

Resim-29 Kazak Yurt çadırı



Kaynak: A. Deveci, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. 2017:446 (20.03.2018)

Esin’ e (1978:11) göre;

“Tagar-Taştık devrinden yerleşme bölgelerindeki kalıntılar ve petrogliflerden (kaya üzerine al boya ile resmedilmiş veya sivri bir uç ile çizilmiş levhalardan) bu kültürün mensûblarının, otağ şeklinde, ağaçtan köşkler yaptıkları öğrenilmiştir (lev. I /d). Bunların yapılış tarzı Taştık devri künbedli mezarlardan da bilinir. Künbedler gibi mûnhanî kısımlar, eğilmiş dallar ile vücûda getiriliyordu. Böylece türkçe, kubbe, künbed ve kemer anlamına ge-

len «eğme» ve «eğin» gibi kelimelerin, otağ kubbesinde olduğu gibi, ağaç malzemeyi eğerek Kullanan bir yapı usûlüne işâret ettiği hatıra gelir. Kubbe veya künbedin altındaki yapı, «tegirmi tam» denen üstüvânî şekilde olabileceği gibi, dört-köşe planda da olabiliyordu. O takdirde yatık kütüklerden mürekkeb dıvarları da bulunabiliyordu. Her iki şekilde, merkezî ocak ve onun tepesindeki «tüğünük» denen baca deliği mevcûddu (lev. I/d)”

Orta Asya Türklerinin yerleşik düzene geçildiği dönemde Yurt çadırları örnek alınarak yapıların inşa edildiği bilinmektedir. Turan’ a (2014: 305) göre;

“Türklerin konar-göçerlik dönemlerinde çadırlarda oturdukları bilinmektedir. En çok kullanılan çadır tipi de yurt adı verilen keçeden yapılmış olanlardı. Kaşgarlı Mahmut’un delik anlamında kullandığı yurt, Arapça vatan sözcüğünün karşılığı olup oturulan yer demektir. İçten ağaç iskeletlere dayandırılan yurt, yuvarlak olup üstü alçak bir kubbe biçimindedir. Bunların iç ve dış biçimleri Türklerin yerleşik hayata geçişlerinden sonra, yapıların biçimlendirilmesinde başlıca etken olmuştur. Çadırın içi alan birimi olarak ele alınmış, kubbesi de anıtsal eserlerde ana öğelerden biri kabul edilmiştir. Bunlardan başka, yurt’ta çadır kapısının açılışı, çadırı tutan direk ve kordonlar da taş mimarinin özellikleri haline getirilmiştir. Yurt’ların etkisi, ilk kez Uygur mimarlığında kubbeli tonozlarda görülmektedir. Oradan Oğuzlara geçen kubbe anlayışı, Karahanlılar ve Selçuklularla birlikte daha da gelişerek devam etmiştir. Öte yandan, İslamiyet’ in kabulünden sonra geleneksel çadır biçimi, insanların son ve sürekli konutu demek olan türbe biçimine sokulmuştur. Selçuklu türbeleri ise Osmanlı mimarisine önemli bir esin kaynağı olmuştur.”

Sabri Berkel, “Yoğurtçu II” (Resim 30) çalışmasını 1952 yılında, 162x130 cm. tuval üzerine yağlıboya olarak yapmıştır. Berkel bu resminde Türk kültürünün en önemli göstergelerinden birisi olan seyyar satıcılardan yoğurtçuyu konu edindiği görülmektedir. Diğer resimlerinde görülen karşıtlıklardan oluşan denge, bu resimde de görülmektedir. Yatay, dikey ve diyagonal yön karşıtlıkları ile oluşturulan geometrik bir kompozisyon uygulamıştır. Sıcak-soğuk renk karşıtlıkları ile ön plan ve arka plan algısını verilmiştir.

Figürün omzunda taşıdığı ağır yoğurt tablalarından dolayı sola eğimli duruşu tuvalin merkezine yerleştirilen figürün sola eğimli duruşu dikey formların sertliğini

yumuşatmaktadır. Tuvalin merkezinde sıcak ve koyu renkler kenarlarına gidildikçe açık kroması düşürülmüş soğuk renkler kullandığı görülmektedir. Rölyef ve hacim etkisi görülmemekle birlikte büyük-küçük yüzey oranları ve sıcak-soğuk renk dağılımı ile derinlik duygusu verilmiştir. Sabri Berkel' in resimde az sayıda renk -sarı, mavi, kahverengi, pembe, kırmızı- tercih ederek sadece kompozisyon dengesi amacı güttüğü görülmektedir. Ancak bunun yanı sıra ışığı vurgulamak için limon sarısı ve okru sarısını kullandığı görülmektedir. Arka planda kübist tekniğin özelliği ile kopuk ve yinelemelerle oluşturulan mekanda görülen yarım daireler ve küçük desenler cami, kubbe ve kemer izlenimi vermektedir. Figürün cepken şalvar gibi dönemsel kıyafetler giydiği arka mekan olarak da kemer ve kubbelerin çini ve seramik motiflerinin yer aldığı göz önüne alınırsa eski İstanbul'un dar bir sokağında hatta kemerli kubbeli tarihi mekanlarından geçmiş olabileceği akla gelmektedir. Yeşil rengini camilerin zıvana pencerelerinde kullanması rengin anlamına önem verdiğini dini mekan göstergesi olarak vurgulandığı dikkat çekmektedir.

Resim-30 Sabri Berkel, “Yoğurtçu II”, 162×130 cm., 1952



Kaynak; Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:7 (20.03.2018)

Toplumların sosyal ekonomik, politik ve kültürel özelliklerini yansıtan bir kültürel öge olan, esnaflar ve özellikle halkın ayağına hizmet götüren gezici esnaflar toplumun görünen yüzünü yansıtan bir gerçekliktir. Eskiden “ayak esnafı” denilen seyyar satıcılar, Anadolu’nun değişik bölgelerinden para kazanmak amacıyla İstanbul’a gelmişler, zamanla mahallelerin ve sokakların vazgeçilmez unsurları olmuşlardır. Osmanlı döneminde de, sabit satıcılar yanında, seyyar olarak dolaşan ve gerek pazar esnafının ve gerekse de halkın, özellikle içecek ve yiyecek ihtiyaçlarını karşılayan çok sayıda seyyar satıcı bulunmaktaydı. Saka, şerbetçi, yoğurtçu hamal, sepetçi, tülbentçi, terlikçi, çarkçı, sokak berberi, kurabiyeci, tahtirevan, tablalı satıcısıyla örnekleri çoğaltılabilecek olan gezici esnafların hizmetlerinin yanında, gerek sesleri gerekse giyim kuşamları ile toplumun, esnafların en renkli grubudur. Yoğurtçular, seyyar satıcılar içinde en dikkat çeken kesimi oluşturmaktaydı.

Osmanlı döneminde kişinin toplum içerisinde üstlendiği görev, yaptığı iş onun giyimini belirlemede etken olmuştur. Dolayısı ile gezici esnafın, halkın diğer kesiminden farklılık gösteren bir giyim tarzı bulunmaktadır. Mesleklerin özelliklerine göre her esnaf grubunun giysi parçalarında detaylardan oluşan farklılıklar olduğu görülmesi ile birlikte, genel itibarı ile alt bedende şalvar, üst bedende gömlek entari ve üstlükten oluştuğu belirlenmiştir. Osmanlı giyim kuşamının en dikkat çekici özelliği, katlı giyim tarzından kaynaklanmaktadır. Koca ve Koç’ a (2012) göre;

“Üst bedene ten üzerine giyilen gömleğin ve üzerine giyilen entarinin yaka formlarındaki küçük değişiklikler farklılık yaratan bir diğer detaydır. Üst bedene, iç gömlek, gömlek, entari ve kısa üstlük veya gömlek yerine giyilen mintan giyilmektedir. Alt bedenlerine şalvarın bir türü olan diz çakşırı giyilmektedir. Bazı gezici esnaflar -hamallar- sıkma adı verilen bir başka şalvar giymeleri bu farklılıklardan biridir. Saka ve şerbetçilerin mesleklerinin gereği meşin arkalıklar giymeleri, hamalların ise arkalık görevini üstlenecek yelek giymeleri diğer bir farklılık yaratan detaylardandır. Esnafının başlarına sarıklı fes ve ayaklarına kırmızı tulumbacı yemenisi giydikleri de belirlenmiştir. Üç esnaf grubunun alt beden giysilerinde ve üstlüklerinde genellikle dönemin gözde dokuması olan çuha, üst beden giysilerinde ise pamuklu bez dokumalar kullanıldığı görülmüştür. Gömleklerde ve entarilerde genellikle düz ve açık renk kullanılmışken, üstlüklerde desenli dokumaların kullanıldığı gözlenmiştir”

İslam mimarisinin birçok türünü bir süre boyunca çalışmalarına taşıdığı görülen Berkel, bilinen tarzda bir cami görüntüsünü “Süleymaniye’den” resminde (Resim 31) çok farklı bir biçimde işlemiştir. Berkel, ızgara görüntüsünü çalışmanın her yerine taşıyan, farklı renk değişimleri ve geometrik çerçevelmeleri ile kompozisyonunu oluşturmuştur. Caminin süslemeli köşelerini de yer yer hissettirmesinin yanında, mavi tonlamaları ile arka planda bulunması gereken gökyüzünü betimleyip çalışmayı boğucu parçalı havasından kurtarmıştır. Bu eser de kültürel imge olarak belirlediğimiz Cami, İslam inancının kutsallığı olan en önemli unsurlarından olduğu bilinmektedir.

Resim-31 Sabri Berkel, “Süleymaniye’den”, 24x20cm, 1952

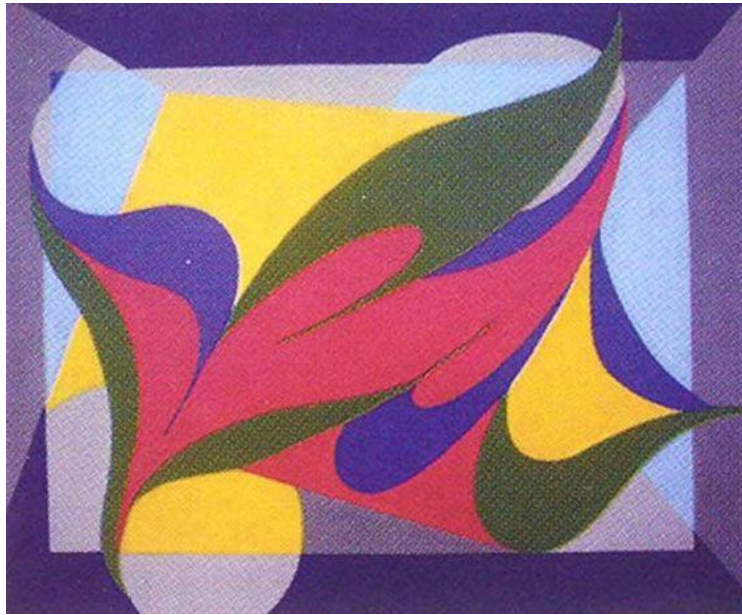


Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988: 78 (20.03.2018)

Sabri Berkel’ in “Pentür” (Resim 32) isimli çalışmasında Türk sanatının geleneksel el sanatlarından ebru sanatından esinlendiği görülmektedir. Sarı, kırmızı, mavi ve yeşilden oluşan iki boyutlu bir çalışmadır. Yatay, dikey ve diyagonal eğrilerin hakim olduğu bir kompozisyon kurgulanmıştır. Berkel’ in resminin görsel etkisinden dolayı geleneksel Türk sanatlarından ebru sanatı ile kurulan bağ, bu eserin kültürel imge tespitinde etken olmuştur. Gülgen’ e (2016: 154) göre;

“Ebru, kısaca elde hazırlanmış boyaların öd ve su ilavesiyle ayarlarının yapıldıktan sonra yoğunlaştırılmış su üzerine serpilip kâğıda transfer edilmesiyle oluşan bir sanattır. Ebru sanatının, kâğıt üzerine yapılmasından korunmasının zorluğundan dolayı, ilk nerede ve kimler tarafından yapıldığı henüz kesin olarak bilinmemektedir. Ancak günümüze ulaşabilmiş kaynaklardan Türkistan menşeli olduğu kabul edilmektedir. Ebru sanatı müstakil bir sanat olarak kullanılmamıştır. Âhercilik, Mürekkepçilik ve Cedvelkeşlik gibi Hat ve Cild Sanatlarının bir yan kolu olarak görülmesidir. Ebru'nun ilk kullanım alanları Hat yazılarında zemin ve pervaz ile cild sanatında kapak ve yan kâğıdı olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece Ebru ustaları kendilerini sanatkâr olarak değil, bugünkü mânâda birer zanaatkâr olarak görmüş, eserlerine tarih ve imza kaydı düşmemişlerdir.”

Resim-32 Sabri Berkel, “Pentür”, 73x91 cm, 1953



Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:80 (20.03.2018)

Ebru sanatı içinde soyut yaklaşımlar söz konusudur. Her şeyden önce Ebru’da reel obje yoktur. Bütün oluşumlar irreal haldedir. Objeye olmadığı için herhangi bir çatışma yoktur. Arka plandaki mutlak iyi idesi gören göz için tam bir aşkınlık içinde yansımaktadır. Bu aleme dalmak ve onda yok olmak arzusu hazzın doruk noktasıdır. urada Ebru sanatçısı daha da ileri giderek kendi nefisini yok ettiği gibi aklını da hiçe saymış ve tinsel objeler üretmemiştir. Her şeyin külli iradenin emrinde oluşmasını

bekler. Kendisi de o oluşa katılmış ve onun bir parçası halinde oluşa ancak oluş yönünde müdahale edebilir hale gelmiştir. (Dağlı, 2012: 35)

Geniş tuval boyutu ile dokularını ön plana çıkartan “Ege’de Tütün” (Resim 33) eseri yağlıboya tekniği ile 1954’ te yapılmıştır. Bu resim kübizmin etkilerini her figürde ve mekânın her köşesinde hissedildiği kübist-geometrik soyut dönemine aittir. Tütün, Anadolu’ nun Ege bölgesinde (İzmir, Denizli, Muğla, Manisa, Uşak ve Aydın) sosyo-kültürel ve ekonomik açıdan katkısı çok büyüktür. Tütüncülük yılın on dört ayı emek isteyen, zor ve zahmetli bir iş olarak bilinmektedir. Bununla birlikte, bölge halkının en önemli geçim kaynaklarından biri olarak tespit edilmektedir. Bu bağlamda kültürel imge olarak tespit edilen bu eserin imgeleri, çalışan, üreten, dinamik Ege Bölgesi köylülerini, geleneksel kıyafetleri içinde imgelediği görülmektedir.

Resim-33 Sabri Berkel, “Ege’de Tütün”, 200x300cm. 1954



Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:78 (20.03.2018)

Bayraktar (2011: 58) Berkel’in bu eserini biçimsel analizini şu şekilde yapmaktadır;

“Çalışmanın adından da anlaşılacağı gibi, burada tütün toplayan genelinin kadınların oluşturduğu bir grup insan konu alınmıştır. Hasat zamanının gelmiş olmasıyla tütünün toplandığı anlaşılan kompozisyonda uzak yakın ilişkisi tam belirgin değildir. Yalnızca solda bulunan üç, sağda bulunan iki figürün öndekilere göre biraz arkada olduğu izlenimi çalışmadaki boşluk ve mekân ilişkisini az da

olsa belli eder. Figürlerin parçalanmalarına da dikkat edersek eğer önde figürler daha geniş yüzeyli parçalar halinde sunulurken, sağ ve soldaki figürler daha küçük parçalı bir biçimde oluşmuştur. Sarı rengin tercih edilmiş olduğu arka plan, tek başına boşluk hissi uyandırmayacak olsa da figür yüzeyinde kullanılmış olan daha açık tonlu sarılar ile aynı zamanda arka planı geri itmeyi bilmiştir. Burada da aslında Berkel'in paletinin ne denli geniş valör değerlere sahip olduğu anlaşılmakta, sarı gibi frekansı yüksek olan bir rengi mekân içerisinde kullansa dahi başka bir ton sarı ile mekânın misyonunu tamamlatmayı bilmiştir.”

Resim-34 Sabri Berkel, “Zeybek”, 40 x 27 cm, 1955



Kaynak; Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:79 (20.03.2018)

“Zeybek” (Resim 34), sanatçı Sabri Berkel tarafından 1955 yılında, 40x27 cm. duralit üzerine yağlıboya bir çalışmasıdır. Resmin bütününe baktığımızda yeşil ve kırmızı renklerinin hakim olduğu, nesnelere birbirinden ayırmak için çizgilerin kullanıldığı kübist döneme ait bir çalışma olduğu anlaşılmaktadır. Kompozisyon yatay ve dikey planlarla kurulmuştur. Desenlerin kuruluşunda yer alan ana bağlantılar bir-

birlerini ya dik ya da dike yakın kesen doğrultulardan oluşmaktadır. Komplamenter iki renk -Kırmızı ve yeşil- mat ve derinlik vermeden düz sürülerek kullanılmıştır. Resmin isminden zeybek olduğunu anladığımız figür ortaya -klasik dönem kurgularını hatırlatır şekilde- üçgen kompozisyon olarak kurgulanmıştır. Zeybeğin özel kıyafetini, başlığı, başlığından inen yemeniyi ve cepkeni algılanabilmektedir.

Batı Anadolu Bölgesi kültür tarihinde zeybeklik ya da efelik diye adlandırılan kültürel gelenek bölgeye karakterini veren ana unsurlardan biri olarak bilinmektedir. Zeybeklik olgusu XIII-XX. yüzyıllar arasında, farklı biçimlerde bölgede yaşanmıştır. Sosyal, kültürel ve sanatsal boyutları günümüze kadar yansımış olan bu kurum ve gelenek modern çağın gelişme koşulları içinde değişim ve dönüşüm geçirmiş olarak varlığını sürdürmektedir.

“Zeybek danslarının başlıca özelliği, söz konusu hayat tarzını yansıtan bir dans olarak zeybek tipinin davranış ve tutumunu sergilemesidir. Bir kahraman tip olan zeybeğin yiğitliğinin gösterildiği bu dansların figürleri, genel olarak ifade etmek gerekirse, savaşçı bir topluluğun düşman karşısındaki tavrını anlatmaktadır. Kahramanlığın sembolü olan zeybek dansı, yöre kültürünün ifade edildiği en be-lirgin dışavurum formudur. Dansın ve müziğin ön planda olduğu bu dışavurum, günümüz zeybeklik geleneği bağlamında bölge kültürü içinde yer alan diğer bazı davranışlara da yansımış durumdadır. Oturma biçiminden selamlaşmaya kadar hayatın farklı anlarında bu kültürün izlerine rastlamak müm-kündür. Dilde yaşayan kavramlar, benzetmeler ve anlatılar ise bunun en açık göstergelerindedir. Dans, müzik, davranış ve dilde yaşayan bütün bu özellikler bütünü yöreye kültürel karakterini veren bir yiğitlik imgesini besleyen ve onu geleceğe taşıyan bir kaynak gibidir” (Mirzaoğlu, 2014).

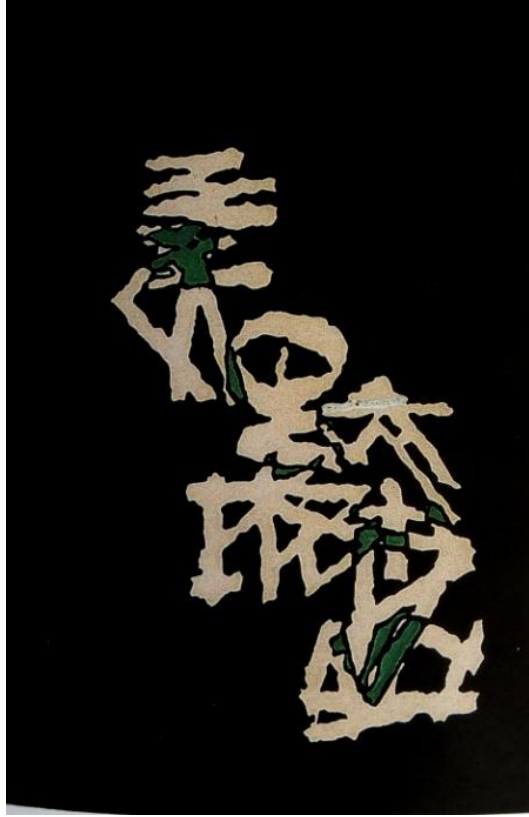
Resim -35 Sabri Berkel, “Simitçi”, 163x92 cm, 1955



Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:76 (20.03.2018)

Kübist ve geometrik parçalanmaların -yatay, dikey, diagonal- oluşturduğu bu resmin ön planında bir figür -simitçi- arka planda ise bir mekan görülmektedir. Simitçinin tablasında simitler ile birlikte başının üstünde, omuzunda ise tablasını koyacağı sehpasını taşımaktadır. Geri plandaki mekanda ise kubbe formundan dolayı camii ve sütunlar, üzerinde ise gökyüzü görülmektedir. Ressam sıcak renkleri figürde toplamış, renk perspektifinin geri plana iten etkisinden dolayı soğuk tonları da arka mekânda tercih ettiği görülmektedir. Geri plandaki renkler gökyüzüne mavi, mekânlara ise gri renk ile gönderme yapmaktadır. Berkel, tepesinde halkalarla simitleriyle, dengede durması içinde sol elini tepsisine koymasıyla, sağ omzuna asmış olan sehпасı ve onun sabit durması için beline dolmasıyla çalışmasında tam bir simitçi görünümünü başarı ile verilmektedir. Yüzeyler, düz farklı renk ve biçimlerle birbirinden ayrılmaktadır. Ancak bu yetmemiş renkleri siyah kontür ile de belirlendiği görülmektedir.

Resim-36 Sabri Berkel, “Resimsel Yazı”, 34x23cm, 1961



Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:120 (20.03.2018)

Berkel’ in, hat sanatı ve yazıdan büyük ölçüde etkilenmekle birlikte, kaligrafik öğelerden de faydalandığı görülmektedir. Kaligrafik öğeleri kullanarak yazının da resim yüzeyi üzerinde bir başka kendini ifade etme aracı olarak kullanılabileceği görülmektedir. “Resimsel Yazı” (Resim 36), üç renkten oluşan yatay ve dikey biçimlerin ağırlıklı olduğu bir baslı resim çalışmasıdır. Resmin ortasında bulunan tek bir yuvarlak form ile sertliği yok ederek aşağıdan gelen form akışını yukarıya bağlanmaktadır.

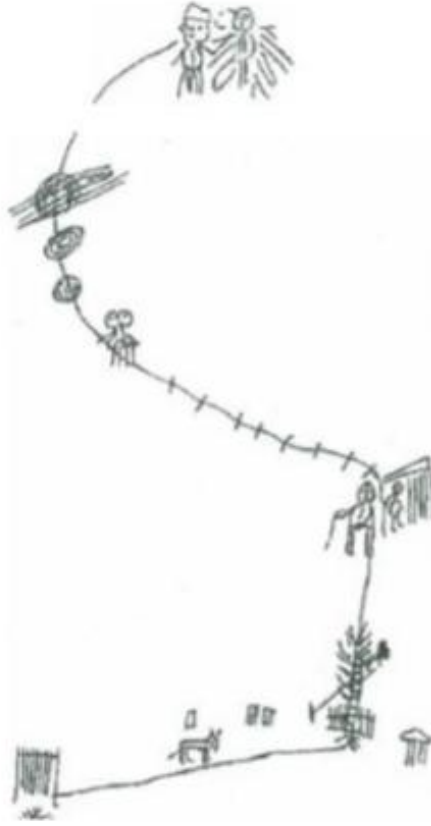
Resim -37 Sabri Berkel, “Göge Doğru”, 130x230cm, 1962



Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:94 (20.03.2018)

“Göge Doğru” (Resim 37) çalışması çizgi ve rengi birlikte kullandığı soyut döneme ait bir resimdir. Arka planda eğri formlarda oluşan üç renkten oluşan gökyüzünü, ön planda ise üçgen, zikzak, ve oval biçimlerde figürleri görebiliyoruz. Burada gökyüzü sağdan sola yönelirken figürler soldan sağa yükselmektedir. Arka planda bulunan eğrilerin yumuşak dokusu ile ön planın sert çizgileri Berkel’ in karşıtlıkların etkisini ne kadar iyi kullandığını göstermektedir.

Resim- 38 Bir şamanın resmi, ” Gökyüzüne Ülgen’e Seyahat”, 1913



Kaynak: G.N.Potanin' in arşivinden

“Göge Doğru” resmi konu ve ön plandaki figürlerin biçimsel özellikleri açısından, Türk kaya resimlerine büyük benzerlik göstermektedir. Kaya resminde (Resim 38) bir Şaman' ın göğe yükselişi resmedilmiştir.

Diğer kaya resmin de (Resim 39) ise hayat ağacı görülmektedir. Şamanın göğe yükselebilmesi için Hayat Ağacı' na ihtiyacı olduğu bilinmektedir. Berkel' in resminde görülen figürlerin şamanı temsil ederken, figürlerin dışındaki biçimler Hayat Ağacı' nı temsil ettiği düşünülmektedir.

Resim-39 Altay dağları, “Hayat ağacı”, Biçiktu Boom Kaya Resimleri



Kaynak: Altay Kaya Resimleri Kitabı, yazar: Prof. Dr. A.İ. Martinov (20.03.2018)

Berkel' in soyut dönemine ait olan "Mevleviler" (Resim 40) açık form, iki boyutlu, şematik eğri formlardan -geometrik akli çizimden- oluşan bir eserdir. Kompozisyon, akılcı inşa ile az renkli üsluplaştırılmış fügürlerden oluşmaktadır. Resmin isminden dolayı ön planda gördüğümüz formlar zikr eden semazenleri, dolayısıyla da arka planda görülen iki rengin ise yeryüzü ve gökyüzünü temsil etmektedir. Dolayısıyla tanrı aşkı ile yanan ve ona ulaşmaya çalışan semazenlerin göğe yükselişi sembolize edildiği düşünülmektedir.

Mevlevilik, İslam' da sünni tarikatların en büyüğü ve en yaygını olarak bilinmektedir. Mevlevilik, kaynağını tasavvuftan, bir tasavvuf pir' i olan Mevlana Celaleddin' in düşünce dünyasından almaktadır. Mevlana, Anadolu Selçuklu döneminde düşünce ve yazın alanında yetişmiş önemli din ve felsefe insanıdır. Mevlana felsefesinin de varlık da birlik konusunun üzerinde durulmaktadır. Mevlana felsefesiyle Tanrı' da birleşme görünüşü sergileyerek insan hayatına farklı bir anlam kazandırmaktadır. Bu felsefe, insanlar arasında ortak öğeleri dile getirmeğe çalışmaktadır. İnsanın değerini yüceltmek istemektedir.

Resim-40: Sabri Berkel, Mevleviler, 130x163cm, 1983



Kaynak: Sabri Berkel Kataloğu, J. Erzen, Arçelik Yayınevi, 1988:132 (20.03.2018)

Mevlana öldükten sonra oğlu tarafından kurulan Mevlevilik ile mevlananın öğretileri sistemleştirilmiş, belli kurullarla gelenekleştirilmiştir. Sema, bu tarikatın adeta sembolüdür. Mevleviler, sema ayinleri ile Tanrı' ya ulaşmanın özlemi içinde sufinin dünya kaygılarından sıyrılarak, ruhun derinliklerine inen bir nağme, ses yada şiir etkilenecek kendilerinden geçerek çevrelerinde dönerler. Mevlana; Sema' da ilahi sevgiliye kavuşmanın hayali vardır. Sema, aşıkların gıdası, ruhun safasıdır." diyerek çevresindekilerin sema etmelerini öğütler (Önder, 1998: 222). ... Semazenler hem kendi etraflarında, hem de meydanı dönerler. Bu durum, sonsuzluk evreninde gezenlerin, daha birçok yıldızların, güneşin çekim gücüyle hem kendi çevrelerinde hem de güneşin çevrelerinde dönmelerine benzetilir. Sema bütün alemlerin yaratıcısı Tanrının huzurunda, onun aşkına bir devr-i alemdir (1998: 226).

ESER KATALOG ve ANALİZLERİ

Toplumlarda her kültür, sosyal ve zamansal boyutta bağlayıcı, birleştirici bir vazife görmektedir. Ortak gelenekler, beklentiler ve deneyimler güven ve dayanak noktası oluşturmaktadır. Bu durum aynı zamanda, önemli deneyim ve anıları biçimlendirip canlı tutarak, ilerleme halindeki şimdiki zamana bir başka zamanın görüntülerinin ve öykülerini ekleyerek, anakronik birliktelik oluşturmaktadır. Böylece dünle bugünü birleştirdiği söylenebilir. Jann Assman' a göre, bellek şimdiki anın ihtiyaçlarına göre sürekli yeniden şekillenmektedir. Bellek içeriği, ilerleyen zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli yeniden örgütlenmektedir. Yeni olan da sadece yeniden kurulan geçmiş biçiminde ortaya çıkmaktadır. Toplum, yeni fikirleri alıp geçmişin yerine koymamaktadır. Sadece geçmişi o zamana kadar etkili olmuş başka gruplardan farklı biçimde devralmaktadır. Dolayısıyla, içinde bulunduğumuz çağın maddi ve manevi her türlü üretimi geçmişin izlerini bünyesinde taşıdığı söylemek mümkündür. Ancak, dünya genelinde modernizmin olumlu etkilerinin yanı sıra olumsuzlukların da yaşandığı görülmektedir. Bunlardan biri de endüstri kültürünün dayattığı tek tip yaşamın gereği olarak geçmiş kültürlerle karşı duyarsızlıktır. Bu durumun insanları yalnızlığa, yabancılaşmaya ittiği bilinmektedir. Bununla birlikte, modern yaşamın olumsuz etkiler geçmiş kültürler korunarak, hatırlanarak, kent yaşamına yansıtılarak aşmak mümkündür. Bu bağlamda kültürün birleştirici, bütünleştirici etkisi kullanılarak, toplumlarda kolektif bilinç oluşmasına katkı sağlanabilir.

Anadolu' nun, Orta Asya' dan gelen Türk kültürü ile Antik uygarlıkların, Selçukluların, Osmanlı' nın ve Batı' nın etkileşiminden oluşan çok katmanlı bir yapısı bulunmaktadır. Bu çok katmanlı yapıya toplum içinde bulunan farklı din ve mezhep azınlıkların kültürel yapısı da eklenirse Türk kültürünün çok zengin bir mozaikten oluştuğu söylenebilir. Dolayısıyla, bu farklı kültürler çağımızda toplumu, bireyi etkilemektedir.

Tez konusunun bağlamında yapılan proje uygulamalarının çıkış noktasını, kültürün ve toplum katmanlarının birleştirici özelliği oluşturmaktadır. Yerel ve genel, modern ve eski kültürel imgelerle, kişisel anı-bellek nesnelerini birlikte ele alarak, geçmiş ve gelecek arasında bir bağ kurarak, hatırlama-unutma duygularına dikkat çekmek istenilmektedir. Geçmişte yaşanan zorlu yaşam koşullarını, saflığı ve masu-

miyeti ve anıların özlemini dile getiren fotoğraf imgeleri farklı dönemlere ait imgeler ve nesnelere -kent imgeleri, tarihi dokular, mitolojik semboller vb.- kullanılarak anakronik bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Bu birliktelikten varılmak istenen sonuç ise; üst üste yaşamış uygarlık katmanlarının birbiri ile olan ilişkisini ve kesin çizgilerle birbirinden ayıramayışını, ayrımlarının sadece dış görünüşte kaldığını vurgulamaktır. Bunun dışında konu, anı-bellek bağlamında ele alınarak, resim çalışmaları öznel veriler kullanılarak oluşturulmaktadır. Dolayısıyla subjektif bir bakış açısıyla yaklaşılan konu ve kompozisyonları oluştururken kaynak olarak kişisel kökenlerden ve geçmişten beslenilmiştir. Geçmişin, kırsalın masumluğunu, temiz kalpliliğini ve günümüzde kaybolmuş değerlerin varlığını ancak, bu tür siyah beyaz fotoğraflarda ve o dönemin insanların ifadelerinde görülebildiğini düşünerek, çalışmalarda siyah-beyaz eski fotoğraflarda bulunan figürler kullanılmıştır.

Bu açıklamalardan anlaşıldığı üzere, bu proje kapsamında hazırlanan çalışmaların çıkış noktasını, modernizmin kişisel ve toplumsal kültürel belleğe olumsuz etkilerine eleştirel bakış oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmalar postmodernist sanat kuramının kapsamına girmektedir.

“Postmodernist bilim insanları Steven Best ve Douglas Keller modernleşmeyi ‘‘hep birlikte modern dünyayı oluşturan bireyleşme, laikleşme, sanayileştirme, kültürel farklılaşma, nesneleştirme, kentselleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleştirme süreçlerine gönderme yapan’’ bir kavram olarak tanımlar’’ (Barrett, 2012: 48).

Postmodernistler, modernist inançların, tavırların ve bağlılıkların tümünden ya da çoğundan uzak durmaktadırlar. Postmodernist çalışmalarda özgünlük, biriciklik eski önemini kaybederken, pastiş-alıntı ve eklektiklik doğal karşılanmaktadır. Alımlamada konu malzemesi ön plana çıkarken biçimsel kusursuzluk önemini yitirmektedir. Postmodernistlerin geçmişten bir şeyler ödünç alarak, eski bilgiyi yeni bağlamlar içinde değerlendirme çabası içinde oldukları görülmektedir. Araç ve malzeme konusunda kullanımında eklektik olma eğilimdedirler. Deneysel sanat eğilimindedirler. Farklılıkların arayışı içindedirler. Cornel West'e göre ;

“Farklılığın yeni bir politikası ‘‘çeşitlilik, çok kültürlülük ve heterojenlik adına monolitik ve homojen olanı çöpe atmaya, somut, özel ve belirli olanın ışığında

soyut, genel ve evrensel olanı reddetmeye ve rastlantısal, geçici, uyumsuz, belirsiz, hareketli ve değişken olanı vurgulayarak tarihselleştirmeye, bağlam yerleştirmeye ve çoğullaştırmaya” kararlıdır” (Barrett, 2012: 61).

Postmodern sanatta Lyotard’ a göre gerçekliğin yerini imgenin, içeriğin yerine biçimin, bütününe yerine parçalılığın konulmuştur.

“Kendisini sanattan siyasete, ekonomiden kültüre kadar birçok alanda gösteren postmodernizm, bilindiği üzere bir akım, dönem, üslup vb. olmaktan çok eleştirel bir tutumdur. Belli bir kuramın bağıntısında olmaksızın, kuralsızlığın getirmiş olduğu çoğulcu (eklektik) bir anlayışa sahiptir”.

Bu açıklamalardan hareketle yapıt analizleri, postmodern eleştirinin yapıt merkezli eleştiri yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Bu yöntem biçimin belli kodlarla çözümlenebileceğini savunan Rus biçimcileri (V. Propp, R. Jakopson ve T. Todorov), yapısalılık, yeni eleştiri ve göstergebilimsel çözümlenmelerdir. Birbirlerinden bazı yaklaşımlarla ayrılırlar da temel yaklaşımları yapıtın, kodlardan, belirli birimlerden, izleklerden türediğini savunmuşlardır. Bozkurt’ a göre; “Bu temel anlam ve biçim birimlerinin çeşitlendirilmesi, dönüştürülmesi ve yerlerinin değiştirilmesiyle yeni ve anlamlı bütünlükler ortaya çıkar” (Aktaran: C. Ötgün, 2009:165)

Çalışmalar kültürün çeşitliliğine ve farklı kültürlerin birlikte uyumluluğuna vurgu yapmak için birbirine oranlı büyüklükte tuval şaseleri tercih edilmiştir. Genellikle triptik olmak üzere ikili ve dördü düzenlemeler tercih edilmiştir. Çalışmaların konu malzemeleri bir gösterge olarak önemlidir. En önemli malzeme tülbentbezi ve harç birlikteliğidir. Tülbent bezi geçmişi ve geleneği temsil ederken doku mediumları ile oluşturulan harç modernizmi simgelemektedir. Yöntem olarak kolajın kullanılmasının sebebi, zaman ve kültür katmanlarına gönderme yapmak için tercih edilmiştir. Kolajda bütününe parçalanıp tekrar düzenlenmesi ile sürece, üst üsteliği ile birikim ve katmanlara gönderme yapmaktadır. Bu göstergeler yapıt okuma ve analizinde göz önünde bulundurulması gereken unsurlardır.

Proje kapsamında hazırlanan “anakronik katmanlar” isimli resim sergisi Mayıs 2017- Mayıs 2018 sürecinde hazırlanmıştır. Tuval ve tülbent üzerine Akrilik – yağlıboya ve karışık teknikler yapılan tablolar 50x50 cm, 50x100 cm, 50x150 ve 100x100 cm olmak üzere yirmi sekiz tuvalden oluşmaktadır.

Yapıt Analizleri

Latmos

“Latmos” isimli resim (resim 1), 50x100 cm. ve 50x150 cm. iki tuvalden oluşan triptik bir çalışmadır. Tuval üzerine -yağlıboya ve akrilik- karışık teknikle çalışılmıştır. Kullanılan malzemeler ise, kağıt, kağıt hamuru ile çalışılmış bir kolaj çalışmasıdır. Dikey, yatay ve diyagonal yönlerin ağırlıklı kompozisyonundan oluşturulmuştur. Kırmızı diyagonal yön baskın olmakla tuvallerin dikeyliğine zıtlık yaratmak açısından önemlidir. Kompozisyonun sürekliliğinden dolayı açık yapıttır. Ağırlıklı olarak kırmızı, yeşil, mavi, siyah ve sarı renkleri görülmektedir.

Resim- 1 Ayşe Mercan, “Latmos”, 50x100 cm, 50x150 cm+2, T.ü.k.t, 2018



Resimde ilk farkedilen az renk (kırmızı siyah ve raw siena) ile yatay ağırlıklı olmak üzere dört yöne gidişi olan kare form üzerine kurgulanmış olan bir kompozisyonudur. Resmin dışına taşan çizgilerden dolayı açık yapıttır. Ön plandaki kırmızı kağıt kolajlar dağınık bir yapı oluştururken, sarı çerçeve düzen sağlamıştır. Resmin adı anlatılmak istenen fikir hakkında tek ip ucutur. Dolayısıyla bu çalışmada da

Anadolu'nun en eski uygarlıklarından Neolitik döneme ait Çatalhöyük kentinden esinlenilmiştir. Çatalhöyük, içlerine çatılardan girilen birbirine bitişik evler ile sokağı olmayan Neolitik döneme ait bir kenttir. Alt alta üst üste olan kağıt kolajlar çatalhöyük'ün üst üste planlanan evleri ve şehir planları anlatılmak istenmiştir. Burada da kare form ile temsil edilen evren anlayışının merkezine Çatalhöyük yaşam alanını esinlendiren kolaj kompoze edilmiştir

Resmin isminin “Latmos” olması ve ön plandaki imgelerin formundan hareketle bu çalışmanın arkaik dönemden esinlendiği anlaşılmaktadır. Ön plandaki formların on bir tane olması ve evreni temsil eden kare formunun üzerine kurgulanması ön Türklerin evren anlayışına gönderme yapmaktadır. Türkler, İkili ve üçlü evren anlayışını yukarıda mavi gök aşağıda yağız yer ve ortada kişiöğlü yerleştirerek oluşturmuşlardır. Bunun dışında yönlerle yaptığı tespitlerle de kare formu ile uzay/mekan anlayışını ortaya koymuşlardır. Türkler yönleri renklerle de sembolize etmişlerdir. Türkler yönleri belirlemekle birlikte, renklerle de sembolize etmişlerdir. Doğu mavi, güney kırmızı kuzey kara, batı ise beyazdır.

Yapıtta çeşitli malzemelerden (kağıt hamuru ve kağıt) oluşan bir kolajdır. Kolaj, farklı katman oluşumlarının eklektik yapısını çağrıştırmak için tercih edilmiştir. Bunun dışında kağıt hamuru yapım aşamasından dolayı birikimi ve doğallığı sembolize etmektedir.

Çatalhöyük

“Çatalhöyük” 2018 yılında 50x100 cm, 50x150 cm, 100x100 cm triptik bir çalışmadır. Tuval üzerine akrilik boya, yağlıboya ile harç malzemeleri uygulanarak yapılan bir kolaj çalışmasıdır.

Resim-2 Ayşe Mercan, “Çatalhöyük”, 50x100 cm, 50x150 cm, 100x100 cm, 2018



Attalia

“Attalia” 2018 yılında 50x100 cm, 50x150 cm, 100x100 cm olmak üzere triptik olmak üzere akrilik boya, yağlıboya ve karışık teknik ile yapılan bir kolaj çalışmasıdır. Sağ üst parçada bir manzara resmi görülmekte bu sol orta parçada devam etmektedir. Toprak rengi (raw siena), siyah, ve mavi renkleri ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

Kompozisyonda ise, orta parçada ve sol parçada yatay koyu renk şerit izleyicinin dikkatini çekecek şekilde yerleştirilmiştir. Bu yatay şerit ile tuvalin dikeyliğine tezat oluşturarak dengelenmek istenmiştir. Açık plan olarak planlanan kompozisyonda takvim yaprakları diyagonal yerleştirme ile gözü sağ üst plandaki manzara resmi- ne çekmektedir. Tuvalin dikeylikleri yatay şerit ile dengelenmiştir. Bu çalışmada farklı malzemeler kullanılarak tekstür-doku etkisi yaratılmıştır. Yatay şerit zift ile oluşturulmuş sol üst kısımda görülen kırmızı leke kağıt hamuru ile manzara etrafında

bulunan doku ise harç ile oluşturulduğu görülmektedir. Bunun dışında takvim yaprakları ile de kolaj yapılmıştır.

Resim-3 Ayşe Mercan, Attalia, 50x100 cm, 50x150 cm, 100x100 cm, T.ü.k.t, 2018



Bu çalışmada zamana vurgu yapılmıştır. Resimdeki manzara resmi eski Antalya'nın yat limanıdır. Yatay siyah şerit, gündelik pratik hayatın zaman düşüncesi üzerinden hareketle yatay ilerleme düşüncesine vurgu yapmaktadır. Takvim yaprakları da zaman kavramına vurgu yapmakla birlikte, eskiye-geçmişe duyulan özlemi hissettirmektedir.

Bu çalışma kolajın eklettik oluşum mantığı ile oluşturulması postmodern eleştiri ile konuya yaklaştığını göstermektedir. Yapıp-bozmak, kurmak-yıkmak, düzen-düzensizlik hakim görülmektedir.

Attalia 2

“Attalia 2” 2018 yılında 50x100 cm, 50x150 cm, 100x100 cm olmak üzere triptik olmak üzere akrilik boya yağlıboya ve karışık teknik ile yapılan bir kolaj çalışmasıdır. Sağ üst parçada bir sokak görüntüsü görülmekte bu sol orta parçada devam etmektedir. Orta bölümdeki parçada bu görüntünün dışında bir portre ve kule imgeleri vardır. Resimde toprak renkleri (raw siena), siyah, ve yeşil renkleri ağırlıklı olarak görülmektedir.

Resim-4 Ayşe Mercan, Attalia 2, yılında 50x100 cm, 50x150 cm, 100x100 cm, 2018



Kompozisyon orta bölümde tuvalin dikeyliği ile uyumlu görünmekle birlikte gazete kağıtları ile yapılan kolaj bu uyumu bozmuştur. Açık yapıt olarak düzenlenen çalışmada farklı imge ve nesnelerin birlikteliği çalışmanın postmodern bir bakış açısıyla ele alındığını göstermektedir. Tülbent bezi üzerine Antalya'nın bir sokağının 1950'lerden sokak görüntüsü kalem ve yağlıboya ile çalışılmıştır. Ve üzeri yeşil harç malzeme ile kolaj yapılmıştır. Orta bölümdeki çalışma ise tamamı tülbent bezi olan bir şasedir. İzleyicinin dikkatini çekecek noktaya bir başında oyali örtü bulunan An-

talya' lı bir kadının portresi kurgulanmıştır. Portrenin sağ alt bölümünde gazete kağıt kolajlarının üzerine Antalya'nın çağdaş yapılarından Expo kulesi imgesi yerleştirilmiştir

Çalışmada anakronik bir yaklaşım ile Antalya'nın geçmiş ve günümüz imgelelerini birlikte kullanılmıştır. Sol küçük tuvalde karanlık kaos havası hissedilmekte ve bu hava diğer tuvalere de yansımaktadır. Sokak görüntüsü önceden pas dokusu elde edilmiş bez üzerine yapılması figürün bakışlarının uzaklara bakması geçmişe özlem ve kaybolan değerlerin hüznü hissedilmektedir. Günümüz imgelerinden kulenin küçük bir şekilde kullanması geleceğe çok umutla bakılmadığını göstermektedir.

Anı katmanları

“Anı katmanları” 2018 yılında 50x100 cm, 50x150 cm, 100x100 cm. olarak, akrilik boya, yağlıboya ile karışık teknik uygulamalı bir kolaj çalışmasıdır. Üç parça tuval bezi uygulama yapılırken, 50x50 cm. parçalardan bir tanesi tülbent bezinden oluşturulmuştur. Yeşil, kırmızı, mavi, siyah ve beyaz ağırlıklı yapılan resim de izleyicinin ilgi alanına giren bölümde bir figür bulunmaktadır. Tülbent bezi ile kolaj yapılan çalışmada boya ile kolaj etkisi verilmiştir.

Keskin hatların hakim olduğu çalışmada figür tuval dikliği ile uyumludur. Ancak beyaz ve kırmızı şeritler ile zıtlık yaratılmıştır. Tuvalin alt kısımlarındaki tülbentlerle yapılan kolaj ise üst kısımdaki aşırı yatay dikeyliği dengeleyen hareket yapısına sahiptir.

Resim-5 Ayşe Mercan, “Anı Katmanları”, 50x100 cm, 50x150 cm, 100x100 cm, 2018



Kompozisyonda kullanılan çocuk figürü aileden bir kişinin fotoğrafından çalışılmış olması ayrıca pas lekelerinin dikkat çektiği tülbent bezi resmin adı ile bağ kurmamızı sağlamaktadır. Tuvalin alt kısmındaki tülbent bezi ile yapılan kolajlar Türk kaya resimlerinin damga ve petrogliflerinin yapıldığı kayaların formlarından esinlenilmiştir. Tuvalin orta kısmındaki yatay beyaz şerit, günümüzde zamanın düz matematiksel anlayışını temsil etmektedir. “Geçmiş zamanların izlerini günümüz de kendimizde anılarımızda buluruz” denilmek istenmektedir. Ancak bu tarihin katmanlı yapısında süzülerek farkında olmadığımız bir evrimle gündelik yaşama sızmıştır. Dolayısıyla tek tek her bireyde ayrı bir etki ve izi vardır denilebilir.

Umay

“Umay” 2018 yılında 50x100 cm, iki parça 50x150 cm, 100x100 cm olmak üzere dörtlü grup resmidir. Bu çalışma da akrilik boya, yağlıboya ile karışık teknik uygulanmıştır. Harç ve zift malzemeleri kullanılarak doku etkisi güçlendirilmiştir. Sol büyük parçada portre gözün algı merkezine yerleştirilmiştir. Alt parçada ağaçlı bir manzara resmi yatay kırmızı şerit üzerine yerleştirilmiştir.

Resim-6 Ayşe Mercan, Umay, 50x100 cm, iki parça 50x150 cm, 100x100 cm, 2018



Doku-tekstür ağırlıklı bu çalışmada farklı malzemeler birlikte kullanılmıştır. Üst iki parça çalışma tülbent, alt iki parça ise tuval bezi üzerine çalışılmıştır. Ayrıca, tülbent üzerine yapılan portre ile kolaj yapılmıştır. Bunun yanında çalışmanın genelinde yağlıboya, akrilik boya ile birlikte harç medium kullanılmıştır. Doku etkisini artırmak için doğa, toprak, etkisini yakalamak için çakıl küçük parça taşlar ilave edilmiştir.

Resmin ismi ile kurulan bağlantı ile bu çalışmanın Türk mitolojisinden esinlenerek tasarlandığı anlaşılmaktadır. Türk inanç sisteminin evren yaratılış evrelerinde yer- sub (su) kültü yer almaktadır.

Eski Türk yazıtlarında ilahi bir varlık olarak telakki edilen kùltlerden biri de Umay kültüdür. Umay, her ne kadar Tengri kadar olmasa da insan ve canlılara etki etme açısından önemlidir. Dişiliği ve üretici özelliği olan bir kült düşüncedir. Tonyukuk yazıtında “Tengri Umay” şeklinde kullanılmıştır. Göksel semavi bir varlık

olarak kabul edilmektedir. Göksel Umay, kutsal Yer ve Su ruhlarına yardımcı bir tanrıçadır. Dolayısıyla Türk inanç sisteminde Umay, insanlara yardım eden, iyilik yapan, yardımcı bir ruh olarak kabul edilir. Bunun dışında yeryüzündeki toprağın verimi, üretimini devamlılığı gibi konularda Umayla ilgili görülür. Üretkenlik, bitkilerin yetişmesi, çocukların doğumu gibi hayat, can ve ruhla ilgili fenomenlerle de Umay arasında bağ kurulur.

Bazı efsanelerde Umay evrenin yaratılışı evresinde de görülür. Verbitskiy'in derlemiş olduğu Yaratılış efsanesi bunlardan biridir. Bu efsaneye göre;

“Henüz ne gök ne yer vardı. Sadece Ülgen vardı. O uçsuz-bucaksız deniz üzerinde oradan oraya koşuşturuyor ve denizi dalgalandırıyor. Bu sırada Ülgen kendi içinden bir ses işitti:”Aldında tut aldında tut: Önünde yakala önünde yakala!” Bu cümleyi telaffuz etti, Fakat bununla birlikte elini uzattı ve kendi önüne daldırdı. Elini sudan çıkarınca, bir de ne görsün, elinde bir taş vardı. O “adında tut ,adında tut” demeye devam ederek bu taşın üzerine oturdu. Bir taraftan da düşündü: “Yaratmak ne?, yaratmak nasıl acaba?”bu arada sudan Ak Ana çıktı ve şöyle dedi: “yaratmayı düşündüğün zaman sadece şöyle de. “Ettim puttu”:”yaptım oldu”.Nitekim böyle de olacak şu şekilde söyleme .”etkenim putneri”: “yaptığım olmadı”. Ak ana bunu dedikten sonra kayboldu ve bir daha hiçbir kimseye görünmedi. ...Bundan sonra Ülgen, kendi içinden bir düşünce geçirir ve şöyle der: “Yer olsun, yer olsun” .Böyle deyince yer yaratıldı. Ülgen yukarıya bakınca “gök yaratılsın” der ve bunun üzerine gök yaratılır. Ülgen bütün her şey yaratılıncaya kadar telaffuza devam eder” (Taş, 2011: 97).

Bu yaratılış miti asıl güçlü ve bilge olanın Umay-Ak Ana'nın olduğunu gösterir. Kutsal söz ak Ana'nın denetimindedir. Bu güç zaman içinde belirsizleşmektedir. Ve tüm güç Gök Tanrıya geçer. Eliade' ye göre Yaratılış efsanelerin de kozmik dalışlarla başlar. Bu dalışların sonunda sudan kum veya toprak parçaları çıkartılarak evren meydana getirilir. Mitolojilerde toprak, su, balçık gibi yaratmaya dayanak sağlayacak unsurlar bulunmaktadır. Çünkü Türk mitolojisinde varlığın yoktan var etme inancı yoktur (Taş, 2011:99).

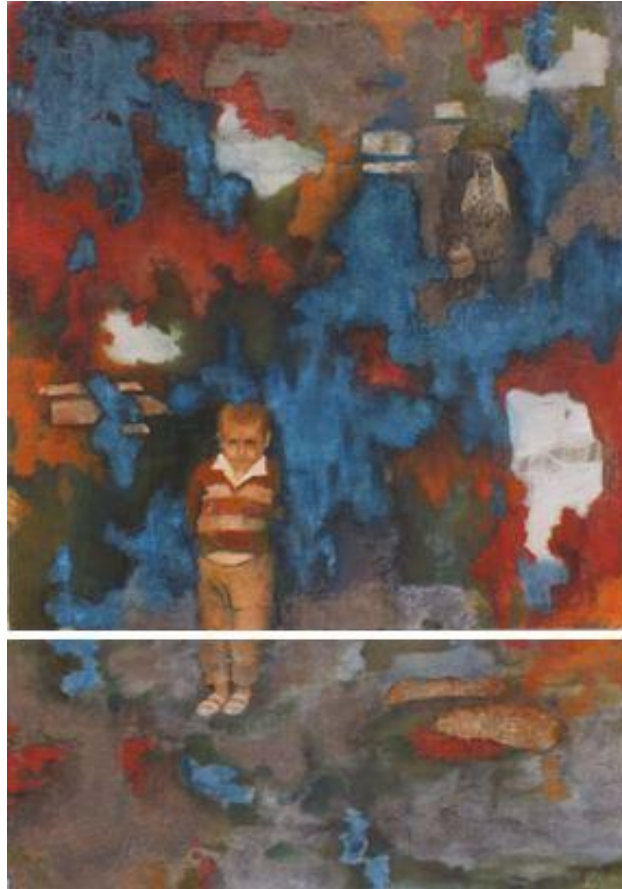
Çalışma Türk inanç sisteminde evren yaratılış mitlerinden esinlenilerek, yer-sub ve Umay bağlantısı vurgulanmak istenmiştir. Bu amaçla mediumlarla toprak ve kum görüntüsü elde edilmek istenmiş, yaratılış evresindeki kaos vurgulanmak

istenmiştir. Bu çalışmada kullanılan portre (aile bağı-anne olması dolayısı ile) öznel bir yaklaşımla kullanılmakla birlikte, mitsel metafizik bir düşünce olan Umay- Ak Ana ile özdeşleştirilerek anakronik bir bağ kurulmak istenmiştir.

Bellek Döküntüsü

Bu çalışma 2017’ de 100x100 cm ve 50x100 cm olmak üzere ikili konsept şeklinde karışık teknik yöntemi ile yapılmış bir kolajdır. Üst parça tülbent üzerine çalışılmıştır. Resme baktığımızda dikey ana yön üzerinde biri ön planda olmak üzere iki figür görülmektedir. Resim dikey ve diyagonal lekelerden oluşmaktadır. Diyagonal hatlar resme hareket kazandırılmıştır. Örneğin Ön plandaki mavi leke hem dikey aşağıya hem de diyagonal soldan sağ yukarıya yönelmektedir. Anlam yaratmada yatay ve dikey betiler ön plana çıkar.

Resim- 7 Ayşe Mercan, “Bellek Döküntüsü”, 100x100 cm ve 50x100 cm, 2017



Lekeler resmin dışında da devam etmektedir. Bu durumda resmin açık yapıt olduğunu söyleyebiliriz. Çalışmada mavi kırmızı yeşil ve gri tonlarının hakim olduğu görülmektedir. En açık leke tülbent dokusunun görüldüğü dört lekedir. Onun ardından mavi ve gri orta değer olarak görülmektedir.

Resim kompozisyonunda, sıvası atılmış bir duvarın katmanları arasında görülen figürler görülmektedir. Dolayısıyla bu resim bize tıpkı duvar katmanları gibi insanların katmanlardan oluştuğunu bu katmanların derinlerine inildikçe, birçok an/ı gün yüzüne çıkartılabildiğini anlatmaktadır.

Kullanılan renkler önemlidir. Ön Türklerin renk inancının uygun olarak kullanılmıştır. Türklerde renkler yön anlamında kullanılır. Anadolu Türk kültüründe kuzeydeki denize Kara Deniz, Güneydeki denize Kızıl Deniz, batıdaki denize de Akdeniz deyişleri rengin öz anlamı dışında kullanılışının en güzel örneklerindedir. Zaman içinde yer küresinin dört olan yönünü simgeleyen bu renkler hiçbir zaman ışık yoğunluğunun değişmesiyle etkilenmemiştir. Kâinatı oluşturan elementlerin kendi renklerine sahip oldukları görülür. Toprak yeşil, hava sarı, ateş kırmızı su da mavi olarak kabul edilmiştir.

An/ı/lan-lar

Bu çalışma 2018' de 100x100 cm ve üç parça da 50x50 cm olmak üzere dört parçalı grup resmidir. Çalışma yağlıboya-akrilik boya ve karışık teknik yöntemleri ile oluşturulmuştur. Resim de sağ bölümde iki büyük leke, sol üst bölümde ise seyreltilmiş tülbent bezinin arkasında ise bir figür görülmektedir. Resim grubunun sağ parçasında da bir figür görülmektedir. Kırmızı ve mavi tonların hakim olduğu çalışma diyagonal yönlerin ve amorf şekillerin hakim olduğu soyut bir çalışmadır. Çalışma açık kompozisyon olarak tülbent bezi üzerine çalışılmıştır.

Resmin isminden anlaşıldığı üzere, bu çalışma da anı-bellek kavramlarından hareketle zaman-süre sorgulaması yapılmıştır. Duyu organları yoluyla algılanan her öğrenilen olay, kişi ya da nesne bellekte bir iz bırakır. Bellek, gerektiğinde hatırlanmak üzere bu algıları simgelere dönüştürür ve biriktirir. Saklanan eski simgeler, izler, anılar yeni algılarla birleştirilir. Dolayısıyla hatırlama anımsama durumunu yaşar.

Resim-8 Ayşe Mercan, An/ı/lan-lar, 50x50 cm+3, 100x100 cm, 2018



“Bachelard, imgelemin anıları canlandırır gibi olduğundan bahseder ve imge sözcü-günün ruh bilimcilerin yapıtlarında genellikle akıl karıştıracak biçimde kullanıldığını belirtir. “İmgeler görülür, imgeler yeniden olusturulur, imgeler bellekte saklanır. İmge, imgelemin dolaysız bir ürünü olması dışında her şeydir.” diyen Bachelard; imgelerden ruhsal durumu belirlemek için yararlanacak olursak, her büyük anının kendi küçük kasası içinde sıkı sıkıya yerleşmiş olduğunu, saf anıyı, yalnızca bize ait olan anıyı başkalarına aktarmak istemeyip yalnızca onun pitoresk ayrıntılarını verdiğimizi söyler” (Aktaran Baydemir, 2008, s. 22).

İz

“İz” çalışması 2018’ de 50x150 cm boyutlarında tuval üzerine akrilik, yağlıboya ve karışık teknik yöntemi ile yapılmıştır. Resme baktığımızda sol yukarıdan sağ alt kısma diyagonal kırmızı bir leke görülmektedir. Tuval doku-tekstur etkisi ile yapılmış tek parça bir çalışmadır. Çalışmada toprak rengi zemin üzerine kırmızı, gri ve beyaz hakimdir.

Resim-9 Ayşe Mercan, İz, 50x150cm, 2018



Çalışmada edinilen ilk izlenim deneysellik, kendiliğindenlik hissi olmakla birlikte, renk seçimleri ve kompozisyon planlı bir süreç izlenildiğini de göstermektedir. Eski kaya, taş dokuları, çatlak ve tümsek görüntülerinin hissini veren bu çalışma, yaşam ve ölüm karşıtlığının zaman-süre kavramında emilişini betimlemek istemiştir.

Kırmızı leke kullanılması arkaik dönemde mağara duvarlarına yapılan imgelere bir gönderme yaparken, diğer lekeler taş ve duvar dokularındaki zamanın yıpranmışlığından hareketle modern yaşamın sebep olduğu bozulan değer algısına işaret etmektedir.

Anı Frizi

Çalışma 50x150 cm. tek parça yatay olarak düzenlenmiştir. Tülbent üzerine Karışık teknik, harç vb. malzemelerle yapılmıştır. Sol tarafta bir anne ve çocuk figürü sağ tarafta da bir kuş imgesi görülmektedir. Ağırlıklı olarak mavi toprak rengi ve griler kullanılmıştır.

Resim-10 Ayşe Mercan, Anı Frizi, 50x150cm, 2018



Bu çalışmanın öznel- kişisel anılardan hareketle oluşturuldu görülmektedir. Aile albümünden bir fotoğraf dekopaj tekniği kullanılarak kompozisyonda izleyicinin dikkatini çekecek noktaya yerleştirildiği görülmektedir. Tuvalin sağ tarafında görülen kuş Antalya' nın kumru kuşlarından hareketle kullanılmasının yanında, ön Türklerin inancında kuşların ruhu temsil etmesinde önemli bir etkidir. Şamanlar aracı bir beden olarak ölüp öte-aleme gidenlerin ruhlarına kuş bedenine girerek eşlik etmektedirler. Çoğu şaman ve rahipler, aşkın bir trans halindeki yükselme tarzlarını farklı kuş biçimleri ile ifade ederler. Bu şamanlara göre, ölenlerin ruhları, bedeni bir kuş gibi terk etmektedir. Yeniden doğmayı bekleyen ruhlar ise, yaşam ağacının dallarında duran minik kuşlar olarak tasvir edilirler.

Çalışma, antik dönem frizlerine önemli olayların duvar resmi veya yüksek kabartma yapılarak ölümsüzleştirilmesine öykünülerek oluşturulmuştur. Kişisel an ve anıların friz üzerine işlenecek kadar önemli olduğu ve kalıcılığının artırılması gerektiği vurgulanmak istenmiştir. Kuş imgesi ile resimlerdeki kaybedilen kişilerin ruhuna ulaşmak için kullanılan bir aracı ulaktır. Bu çalışma kişinin kendi anılarına ulaşması kendi ile hesaplaşmasının ifadesidir.

SONUÇ

Araştırmanın çıkış noktasını, imge ve kültür kavramları oluşturmaktadır. Araştırmada kültürün, resim sanatı ile ilişkisine odaklanarak, çağdaş Türk ressamlarından Sabri Berkel' in sanatı ile bir bağ kurulmuştur. Bu bağlamda araştırmanın amacı; yerel ve geleneksel değerlerden beslenen Sabri Berkel' in, sanatında görülen kültürel imgelerin tespitinin yapılarak bunların yorumlanmasıdır.

Yapılan literatür taramalarının sonucunda, imge ve kültür kavramlarıyla ilgili olarak gerçekleştirilen tanımlamalarda geniş ve farklı ifadelerin söz konusu olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, bu kavramların tanımlandırma gücüyle karşılaşmıştır. Ancak genel bilgilerden hareket ederek imge, görüntü ya da gerçekliklerin ya da varolanın zihinsel bir yansıması olarak kabul edilmektedir. Duyularla algılanan, gerçekliği yeniden yaratarak, yeniden üreterek görünüm haline gelmesi olarak ifade ettiğimiz imge, aslının kendisi değil habercisi, işareti, belirtisi olması yapılan tespitlerdendir. Kültür kavramı için ise, İnsanlar tarafından yaratılmış, maddi, manevi ve ideolojik tüm var olanlardır tespitini yapmak mümkündür. Kültürün geçmişi ve geleneği koruyan bir yapıya sahip olduğu, bulgular sonucu elde edilen verilerdendir. Kültürün bu özelliği toplum üzerinde birleştirici, bütünleştirici bir etki yapmaktadır. Buradan hareketle, kültürün geçmişi koruyan bu yapısı ile imgenin bellekte kalan izleri temsil etme gücü birleşerek sanatta kendine bir ifade dili yaratmaktadır. Buradan hareketle, resim sanatında, kültürün imge yoluyla ifadelerini araştırmak bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Araştırmanın amacı doğrultusunda, tarihsel süreçte Türk kültürünü literatür taramaları yapılarak bilgiler toplanılmıştır. Bu bilgiler ışığında, Türk kültürünün çok kapsamlı ve geniş bir zaman dilimine yayılmasından dolayı, bütün verilerin araştırmada paylaşılmasının gücüyle karşılaşmıştır. Bu durumda, Anadolu' da Türk kültürü ile sınırlandırılarak, Anadolu Türk kültürünü oluşturan bileşikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Ancak farklı gruplandırmalar ile karşılaşmıştır. Dörtlü bileşke bunlardan biridir. Bu bileşke doğrultusunda Anadolu Türk kültürünün yapısında; Özgün Türk kültürü (Orta Asya)-İslam kültürü (Arap, İran)-Anadolu yerli kültürleri-Batı (Avrupa) kültürü bulunmaktadır. Bu tespitten hareketle Türk kültürünü tarihsel süreçte kültür imgeleri araştırılmıştır. Konunun derinliği ve genişliği bütün verilerin

tespitini ve paylaşımını güçleştirmektedir. Dolayısı ile Türk kültürünün imgeleri ana hatları ile tespitler yapılmıştır. Bu doğrultuda elde edilen verilerden hareketle çağdaş Türk sanatçılarından kültürel imgelerden esinlenen sanatçılar araştırılmıştır.

Bu araştırmaların sonucunda çağdaş Türk resim sanatı döneminde ressamların geleneksel değerlerden beslenerek eserlerine yansıttıkları görülmüştür. Bu durumun zaman zaman devlet desteği, zaman zaman sanatçının kendi içselliği ile gerçekleştirildiği görülmüştür. Bu doğrultuda seçilen on dört ressamının esinlendikleri kaynaklar araştırılarak, analiz yapılmıştır. Abidin Elderoğlu, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cihat Burak, Nedim Günsur, Adnan Turani, Adnan Çoker, Nuri Abaç, Erol Akyavaş, Yüksel Arslan, Halil Akdeniz, Hüsamettin Koçan, Şükran Pekmezci, Rauf Tuncer' in eserlerinde görülen kültürel imgelerin esin kaynakları araştırılarak tespit edilmiştir. Elde edilen verilerin ışığında, kendi değerlerinden beslenen sanatçıların özgün ve evrensel dili yakaladıkları görülmüştür.

Araştırmanın ana problemi, çağdaş Türk ressamlarından Sabri Berkel' in eserlerinde görülen kültürel imgelerin incelenerek, bu imgelerin Türk kültür tarihi sürecindeki yeri ve önemi açısından bir durum değerlendirmesi yapılmasıdır. Bu amaçla, literatür taraması yapılarak sanatçının, hayatı ve eserleri hakkında veriler toplanmıştır. Bu veriler sonucunda, Sabri Berkel' in, kültürel imgeleri bir çıkış noktası olarak benimsediği, böylece kültürel geçmişini tanıyarak, yaşatmayı ve geleceğe aktarmayı, amaç edindiği sonucuna varılmıştır. Türk kültürünün değerlerinden yola çıkarak resimlerinde soyut bir anlatım ile geleneği, biçim olarak evrensel, içerik olarak ise ulusal bir çizgide ifade etmeyi başarmış bir sanatçı olduğu görülmüştür.

Araştırmanın temeli, Sabri Berkel' in sanatında görülen kültür etkisini incelemek üzere kurgulanmıştır. Sanatçının ilk dönem çalışmalarında toplumun kültürel imgelerini görmek mümkündür. Simitçi, yoğurtçu, tütün toplayanlar gibi halktan insanların yanı sıra kent görünülerinin, camilerin ve tarihi mekânların imgeleri görülmektedir. Son dönem çalışmalarında ise kaligrafik öğelerinden hareketle soyut imgelere yer verdiği dikkatleri çekmektedir. Sanatçı, kaligrafik öğeleri kullanarak yazının da resim yüzeyi üzerinde bir başka kendini ifade etme aracı olarak kullanılabileceğini göstermektedir. Kendi kökeninde bulduğu değerler ile gelenek ve orijinalliği birleştirerek özgün sanat eserleri oluşturmuştur.

KAYNAKÇA

Ağyürek, G. (2011). Geleneksel Türk Sanatının Günümüzdeki Söylemi. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniveristesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Akder, F. (2008). Adnan Turani'nin Çizgi Kullanımı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Alp, K. Ö. (2009). Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş. Ankara: Eflatun Yayınevi.

Arat, G. G. (2007). Soyutlama Açısından Postmodern Edebiyat ile Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu ve Ortaoyununun Değerlendirilmesi. Isparta.

Arnheim, R. (2009). Görsel Düşünme. (R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. s.6071.

Assmann, J. (2015). Kültürel Bellek. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Atalay, M. C. (2016). Abidin Elderoğlu Resimlerinde Estetik ve Deneysel Açından Boşluk Doluluk. İdil Sanat Dergisi, 215-236.

Aydın, D. U. (2014). Sanayi-i Nefise Mektebi ve Paris Güzel Sanatlar Okulu Lecole DesBeaus-Arts Üzerine Bir Deneme. Asos Journal.

Aygün, P. Y. (2017). Sabri Berkel' in Türk Resmindeki Özgün Yeri, 1-5.

Baran, M. (2013). Avrupa'da Gelişen Modernlik ve Modernleşme Anlayışları ve Bu Anlayışların Türkiye' ye Yansımalarına Tarihi ve Sosyolojik Açından Bir Bakış. Turkish Studies Türkoloji Araştırmaları, 55-79.

Barrett, T. (2012). Sanatı Eleştirmek. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Başbuğ, T. (2012). Çağdaş Türk Resim Sanatında At Tasvirleri. İdil Sanat Dergisi , 282-306.

Başkan, S. (2014). Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallıklar Arayışları: 1960-1980. Zeitschrift für die Welt der Türken, 99-114.

Baudrillard, J. (2016). Simülakr ve Simülasyon (10.baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bayraktar, A. (2011). Sabri Berkel'in Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi. Yüksek Lisans TeziTrakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Bayramoğlu, M. (2001). 20.Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanatların Etkisi

Baysal, J. (1991). Çağdaş Kültürümüz Olgular-Sorunlar. İstanbul: Cem Yayınevi.

Bek, G. (Mayıs 2008). Çağdaş Türk Sanatında Ulusallık / Evrensellik. SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 117-130.

Bek, Y. D. (2007). 1970-1980 Yılları Arasında Türkiye' de Kültürel ve Sanatsal Ortam. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Beyhan, M. A. (2006). Ziya Gökalp'in Tarih Anlayışı ve Türk Medeniyeti. Sosyoloji Dergisi, 47-61.

Beykal, C. (2006). Sabri Berkel Dönemler II. İstanbul: YKY.

Beykal, C. (2006). Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955). İstanbul: YKY.

Bobaroğlu, M. (2012). Simge Kavramı ve Simgesel Düşünme.

Bozkurt, N. (1994). Eleştiri ve Aydınlanma. İstanbul: Say Yayınları.

Buğra, H. B. (2007). 1914' lerden 1940' lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bunultay, S. (t.y.). Bir Sanatçı Bir Zanaatkar Olarak Sabri Fettah Berkel.

Cevizci, A. (1999). Felsefe Sözlüğü. Ankara: Paradigma.

Çandarlıoğlu, G. (2003). İslam Öncesi Türk tarihi ve Kültürü. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Çil, N. (2011). Mimarlık ve Resim Sanatında Yaratıcı Süreç. İstanbul: Yem Yayın.

- Çoruhlu, Y. (2007). Erken Devir Türk Sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çubukçu, P. D. (1984). Mevlana ve Felsefesi. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 26 Sayı: 1, 97-117.
- Dalkıran, A. (2010). Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler. Konya: Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim İş eğitimi Ana Bilim Dalı Doktora tezi.
- Dalkıran, A. (2008). İslamiyet Öncesi Türk Sanatı'nda Şamanizm' in Etkisi. Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, 371-390.
- Demir, D. S. (2012). Kültürel Bellek, Gelenek ve Halk Bilimi Müzeleri. Millî Folklor, 184-193.
- Demir, H. (2002). Batılılaşma ve Modernleşme İkileminde Çağdaş Türk Resminin Oluşumu. Anadolu Üniversitesi - Anadolu Sanat, 73- 82.
- Depeli, G. (2010). Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi. Culture & Communication, 9-39.
- Dolaş, H. (2010). İmgenin Modernizm ve Postmodernizm Bağlamında Değişim Sürecinin Resim Sanatı Üzerinden İncelenmesi. Hatay: M. K. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- DPT. (2012). Çağdaş Türk Sanatı Tarihi. Ankara.
- Edgü, F. (1991). Çağdaş Kültürümüz Olgular-Sorunlar. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Eliade, M. (1992). İmgeler Simgeler. Ankara: Gece yayınları.
- Emile Bernard, Ç. K. (2001). Cezanne Üzerine anılar. İstanbul: İmge Kitapevi.
- Erinç, S. (2004). Sanatın Boyutları. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erzen, J. (1988). Sabri Berkel. İstanbul: Mas Yayıncılık.
- Esin, E. (1978). İslamiyetten Önceki Kültür Tarihini ve İslama Giriş. İstanbul : Edebiyat Fakültesi Matbası.

Farago, F. (2011). Sanat. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Geertz, C. (2010). Kùltürlerin Yorumlanması. Ankara: Dost Kitabevi.

Girgin, F. (2009). Cumhuriyet Sonrası Sanat Politikaları ve Yöreselliğe Etkileri. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim- İş Eğitimi bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Gül, E. (2014). Osmanlı Tarihinin Bir Aynası-Kıyafetler.

Gürçağlar, Y. D. (2004). Gelenek-Evrensellik-İmgelem-Gerçeklik: Cihat Burak. Antik Dekor, 86-94.

Gürdaş, B. (2014). 1960'larda Türkiye'de Sanatta Ulusallık-Evrensellik Tartışmaları. EFD / JFL Edebiyat Fakültesi Dergisi , 169- 186.

Güvenç, B. (1974). İnsan ve Kùltür. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İsanç, Y. (2008). Yeni Türk gerçekçiliği ve Nedim Günsür. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İskender, K. (Eylül 1988). Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği. Gergedan Kùltür ve Sanat Dergisinin .

İşgören, S. (2007). Resimsel Çözümlemede Kurgu Farklılıkları ve Geometrik Oluşumlar. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Resim Anasanat Dalı.

İşıldak, Y. D. (2008). Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem. EFMED Dergisi, 64-69.

Kafesoğlu, İ. (1984). Türk Milli Kùltürü. Ankara: Ötüken Yayıncılık.

Kalkan, M. (2006). Resim Sanatında Soyutlama. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Kandinsky, W. (2001). Sanatta Ruhsallık Üzerine. çev: Gülbin Ekinci. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Karasar, N. (2011). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Kartal, E. (2010). Dil Kültür Eğitim İlişkisi. e-Journal of New World Sciences Academy, 447-454.

Kılıç, E. (95). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 327-340.

Kıyar, N. (2007). Çağdaş Türk Sanatında Figüratif Resmin Kültürel Değişim ile İlgisi. Konya: Selçuk Ü., Sos. B. Ens., GSF Eğ. İş Anasanat Dalı.

Koca, S. K. (2010). Genel Hatları ile Kültür ve Sembol İlişkisi. SAÜ Fen Edebiyat Dergisi, 87-94.

Koçak, O. (1995). İmgenin Halleri. İstanbul: Metis Yayınları.

Kurt, E. K. (2008). Çağdaş Türk Sanatında Soyut Resim. İstanbul: alanistanbul.com.

Küçüköner, M. (2004). İmge ve Çoğaltma.

Leppert, R. (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Levi-Strauss, C. (2016). Mit ve Anlam. İstanbul: İthaki yayınları.

Marin, L. (1993). İmgenin İktidarları. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Mirzaoğlu, F. G. (2014). Zeybeklik Geleneği Bağlamında Efe, Zeybek ve Kızan. Acta Turcica .

Naymanlar, A. (2010). Çağdaş Türk Resim Sanatında Figürati Soyutlama. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı yüksek Lisans tezi

Oğuz, E. S. (2011). Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı. Edebiyat Fakültesi Dergisi, 123-139.

Önder, M. (1998). Mevlana ve Mevlevilik. İstanbul: Aksoy Yayıncılık.

Ötgün, C. (2009). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. Gazi Sanat Tasarı Dergisi, 159-179.

Öztütün, S. (2015). Mitler ve Çağdaş Türk Resim Sanatı: Hüsamettin Koçan ve Süleyman saim Tekcan Örneği. Sanat Eğitim Dergisi, 159-178.

Papila, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı. Sanat ve Tasarım Dergisi, 117-134.

Platon. (2016). Sofist. İstanbul: İletişim Yayınları.

Sayın, Z. (2013). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.

Şener, Ş. (2010). 20.yy. Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansımaları. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens. Resim Anadalı Yüksek Lisans Tezi.

Şerafettin, T. (2014). Türk Kültür Tarihi. Ankara: Bilgi.

Şerbetçi, F. (2008). D Grubu Sanatçıların Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı farklı Bakış Açılıarı. Yüksek Lisans Tezi,Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Taburoğlu, Ö. (2013). Resim, Söz ve Yazı. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Tansuğ, S. (1993). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1997). Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar. Ankara: Bilgi Yayınevi

Taş, İ. (2011). Türk Düşüncesinde Kozmogoni-kozmoloji. Konya: Kömen Yayınları.

Tekin, A. (2007). 1950 Sonrası Türk Sanatında Geleneksel Etkilerin İncelenmesi. Burdur: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı.

Turani, A. (1975). Sanat Terimleri Sözlüğü. Ankara: Toplum Yayıncılık.

Uysal, E. X. Yüzyıl İslâm Dünyasının Felsefe ve Bilim Düzeyine Işık Tutan Bir Sözlük Denemesi. Makale.

Uzunoglu, M. (2013). Kültür Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyetin İlk Yıllarında Özgün Türk Resmi Oluşturma Çabaları. İdil Sanat Dergisi.

Yahya, E., ve Topdemir, H. G. (2014). Türk Düşünce Tarihi. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Yetkin, S. K. (1953). İslam Minyatürünün Estetiği. Ankara Üniversitesi, Dergi Veri Tabanı, 1-38.

Yumul, A. (2003). Araf'ta Kalanlar. Doğu-Batı, Kimlikler, 20.

Yücel, A. (1984). Günümüz Türk Mimarlığında Tarih Yorumu. Boyut Dergisi, 3-20.

Ziss, A. (1982). Estetiğin Temel Kategorisi: İmge. Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi -Makale bilgi sistemi.

İnternet Kaynakları

Artun, A. (Temmuz 2008). İmkansız Müze-<http://www.aliartun.com/>. Doxa Dergisi, s.6071.

Anonim. (2013). Sabri Berkel Çizgi Renk Ustası. <http://www.artsuitesgallery.com/>

Anonim. (2017). Sabri Berkel Dönemler Sergisi I. İstanbul: <http://lebriz.com/>

Anonim. (tarih yok). Tezyini Sanatların Genel Tanıtımı. www.tezhipnedir.com

Anonim. (tarih yok). <http://www.felsefe.gen.tr/>. Yapısalcılık Nedir?

Anonim. <http://sosyolojisi.com/simgelerin-kaynagi-olarak-kultur/htm>

Anonim. (tarih yok). <http://www.felsefe.gen.tr/>. Yapısalcılık Nedir?

Anonim. (2011). İnancın Tutkunun Ressamları. Katalog-Sanat Akmerkez'de 7. İstanbul.

Anonim. (2013). Sabri Berkel Çizgi Renk Ustası. <http://www.artsuitesgallery.com/>

Anonim. (2017). Sabri Berkel Dönemler Sergisi I. İstanbul: <http://lebriz.com/>

Anonim. (tarih yok). Tezyini Sanatların Genel Tanıtımı. www.tezhipnedir.com
www.kalemisidergisi.com, 1-37

<http://www.anadoluaydinlanma.org/-AnadoluAydinlanmaVakfi>, 1-12.

<http://www.antikalar.com/>

<http://www.hurriyet.com.tr/>

<http://www.dunyabulteni.net/haber/308099/>

Üçer, İ. H. (2014). İbn Sina Felsefesinde Suret, Cevher ve Varlık. İstanbul

Medeniyet Üniversitesi: <http://www.ilem.org.tr/>

Yılmaz, C. (2014). Modernizimden Postmodernizme Kültür ve Kimlik Algısı. www.academia.edu, 1-14.

AYŞE MERCAN

DOĞUM TARİHİ

02-02-1969

MEDENİ DURUM

Evli, iki çocuk annesi

EĞİTİM

1983-1986 Antalya Endüstri Meslek Lisesi

2009-2013 Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

2014-2018 Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

ETKİNLİKLER

Ekim 2011 Gazi Üniversitesi Çalıştay,

Mayıs 2012 Gazi Üniversitesi Sanat Tasarım Günleri,

Mayıs 2013 Mersin Üniversitesi Akdeniz Sanatsal Etkinlikleri,

Kasım 2015 Akdeniz Üniversitesi I. Resim Çalıştay

Nisan 2018 Akdeniz Üniversitesi Uluslar arası sanat Tasarım Sempozyumu

KİŞİSEL SERGİLER

Ekim 2007 Bandırma Barış Manço Kültür Merkezi,

Ocak 2009 Bursa Tayyare Kültür Merkezi,

Nisan 2009 Balıkesir Güzel Sanatlar Galerisi,

Haziran 2018 Akdeniz Üniversitesi Sergi Salonu

KARMA SERGİLER

Mayıs 2007 Bandırma Barış Manço Kültür merkezi,

Haziran 2008 Asker Eşleri Karma Sergisi,

Mayıs 2012 "Kesişme Noktası II "

Mayıs 2013 "Kesişme Noktası III "

Mart 2014 Çanakkale Savaşı Anma Sergisi

SEMİNER

Mayıs 2015 Akdeniz Üniversitesi GSF Anfi Salonu,
" Metafizik Resim- George de Crico"

MAKALELER

Nisan 2018 A. Ü. Uluslar arası sanat Tasarım Sempozyumu Kitabı
"Çağdaş Türk Resim Sanatında Keçi İmgesi"

TECRÜBELER

1986-1990 Kadıgil Mimarlık

2007-2008 Asker eşlerine yönelik resim kursu

2009-2012 Ayan Mimarlık teknikerlik

Tel :0 537 216 60 66

e-mail: aysemecan07@hotmail.com

Resim Atölyesi iletişim;

Deniz mah. 128.Sok.

No:20 kat:3 Özmak Apt.

Muratpaşa / ANTALYA