



T.C.

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE SANAT TEMASI

İlayda SAYAN

ORCID: 0000-0001-6854-8783

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Mustafa Gürbüz BEYDİZ

Çankırı – 2022

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığım, “Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Sanat Teması” adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

.../.../...

İlayda SAYAN

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖNSÖZ.....	v
ÖZET	vi
TEZ KABUL VE ONAY	viii
GİRİŞ	1
Amaç.....	1
Kapsam	1
Yöntem	2
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
1. SANAT	3
1.1. Sanatta Estetik Tanım	4
1.1.1. Fonetik Sanatlar	14
1.1.1.1. Edebiyat.....	18
1.1.1.2. Müzik	19
1.1.2. Plastik Sanatlar.....	20
1.1.2.1. Hat Sanatı	21
1.1.2.2. Heykel Sanatı	22
1.1.2.3. Mimari	23
1.1.2.4. Minyatür Sanatı	23
1.1.2.5. Resim Sanatı.....	24
1.1.2.6. Tezhip Sanatı.....	25
1.1.2.7. Seramik Sanatı.....	27
1.1.3. Ritmik Sanatlar	29
1.1.3.1. Bale.....	29
1.1.3.2. Opera	30
1.1.3.3. Tiyatro	31
1.1.3.4. Dans.....	32
İKİNCİ BÖLÜM	33
2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATI.....	33

2.1. 1839-1876 Yılları Arasında Osmanlı Sarayı ve Sanatı	33
2.2. Resimdeki Yeni Türler: Portre, Manzara, Natürmort	34
2.3. Sultan II. Abdülhamid Döneminde Kültür ve Sanat Ortamı (1876-1909).....	34
2.4. Osmanlı'da 19. Yüzyılda Kültür ve Sanat Çevresine Genel Bakış İmparatorluk	36
2.5. 19. Yüzyıl Osmanlı Sanat Ortamında Türk Sanatçılar	37
2.6. Sanat Eğitimi: Batıya Yolculuk	38
2.7. Çıplaklık.....	39
2.8. 1914 Kuşağı	39
2.9. Osmanlı Ressamlar Derneği.....	40
2.10. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı.....	40
2.11. Cumhuriyet Döneminde İlk Sanatçı Grubu	42
2.12. 1920'ler: Modernleşmenin Hedefi.....	56
2.13. 1930'lar: Sanattan Ne Beklenirdi?	58
2.14. 1940'lar: “Yeni”yi Ararken (Yeni).....	61
2.15. İkinci Dünya Savaşı Yıllarında ve Sonrasında Türk Resim Sanatı	62
2.16. 1950'ler: Büyük Dönüşüm	66
2.17. 1960'lar ve 1970'ler: Zaman Daha Hızlı Geçtiğinde.....	67
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	70
3. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE SANAT TEMASINI İŞLEYEN RESSAMLAR VE ESERLERİ	70
3.1.Fonetik Sanatlar	70
3.1.1. Cihat Burak (D.1915,Ö.1994).....	70
3.1.2. Ayşegül Yeşilnil (D.1952,Ö)	75
3.2. Plastik Sanatlar.....	79
3.2.1. Ömer Adil (D.1868-Ö.1928).....	79
3.2.2. Leyla Gamsız Sarptürk (D.1921-Ö.2010)	80
3.2.3. Neşe Erdok (D.1940-Ö.)	81
3.3. Ritmik Sanatlar	86
3.3.1. Nuri İyem (D.1915-Ö.2005).....	86
3.3.2. Mümtaz Yener (D.1918-Ö.2007)	88
3.3.3. İbrahim Balaban (D.1921-Ö.2019)	90
3.3.4. Kayıhan Keskinok (D.1923-Ö.2015)	94
3.3.5. Mehmet Pesen (D.1923-Ö.2012)	99

3.3.6. Şeref Bigali (D.1925-Ö.2005).....	101
3.3.7. Fikret Otyam (D.1926-Ö.2015).....	102
3.3.8. Mustafa Aslier (D.1926,Ö.2015).....	107
3.3.9. Nuri Abaç (D.1926,Ö.2008).....	109
3.3.10. Necdet Kalay (D.1932-Ö.1984)	111
3.3.11. Şükran Pekmezci (D.1946,Ö.).....	113
4. AVRUPA ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA RESSAMLAR VE SANAT TEMASI ...	116
4.1. Fonetik Sanatlar	116
4.1.1. Henri Matisse (D.1869-Ö.1954).....	116
4.1.2. Paul Klee (D.1879-Ö.1940)	119
4.1.3. Georges Braque (D.1882-Ö. 1963)	121
4.2. Plastik Sanatlar.....	123
4.2.1. Sofonisba Anguissola (D.1535-Ö. 1625)	123
4.2.2. Gerrit Dou (D.1613-Ö. 1675).....	125
4.2.3. Ambrose Patterson (D.1877-Ö. 1966).....	130
4.3. Ritmik Sanatlar	132
4.3.1. Pieter Bruegel (D.1525-Ö. 1569)	132
4.3.2. Edgar Degas (D.1834-Ö. 1917).....	137
4.3.2. Hans Zatzka (D.1859-Ö. 1945).....	142
4.3.3. Kristina Ališauskaitė (D.1984-Ö.)	143
SONUÇ	146
KAYNAKÇA	148
ÖZGEÇMİŞ	161

ÖNSÖZ

Sanat geçmişten günümüze kadar sürekli değişim içerisinde olmuştur. Sanat bulunduğu her toplumun döneminden etkilenmiş sanat eserlerine yansımıştır. Sanatın geçmişten itibaren etkileşimi ve belirli dönemlerdeki gösterdiği değişim sanatın kendini bulması için çaba göstermiş ve yol kat etmiştir. Sanata en büyük katkı cumhuriyetin ilanından sonra yurt dışına giden sanatçılar olmuştur.

Cumhuriyet döneminden itibaren sanatçıların eserlerini hangi sanatlardan etkilenerik icra ettiklerini geçmişten itibaren nasıl yol izlediklerini gözlemleyerek gelecek nesillere yol göstermesi amaçlanmıştır. Bu konu araştırılırken gerek yönlendirmeleriyle gerekse görüşleriyle desteğini esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Mustafa Gürbüz BEYDİZ ve çalışmamın başından itibaren maddi manevi her türlü desteğiyle yanımda olan Aile'me teşekkür ederim.

ÖZET

Tezin Başlığı: Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Sanat Teması
Tezin Yazarı: İlayda SAYAN
Danışman: Doç. Dr. Mustafa Gürbüz BEYDİZ
Anabilim Dalı: Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı
Bilim Dalı: Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı
Kabul Tarihi:
Sayfa Sayısı:
Cumhuriyet döneminden günümüze kadar resim temalarında konu olarak toplumsal konular ele alınmıştır. Bu eserler zaman zaman ortaya konulan yenilikleri desteklemiş kimi zaman ise dönem içinde yapılan haksızlıkları, sorunları, felaketleri, acı olayları toplum sorunlarını ortaya koymuştur. Dönem olarak yaşanan sorunları eserlerine yansıyan kısımları toplanıp geçmişten günümüze kadar resim sanatının hangi aşamalar doğrultusunda meydana geldiğini sanatçıların eserlerini oluştururken hangi temalara dayandırdıkları, sanatçıların geçmişten günümüze kadar fonetik, ritmik ve plastik sanatlarda hangi aşamalardan geçtikleri yapılan resimlerde gözlemlenerek gelecek nesillere yön verilmesi amaç edilmiştir. Ayrıca Cumhuriyet Döneminde ressamların ele aldığı sanat temalarının gruplandırılmasıyla eserlerde görülen sanatsal faaliyet türlerinin görülmesi açısından çalışma özgün bir nitelik kazanacaktır. Avrupa Modern/Çağdaş Resim Sanatında Sanat Teması ve Ressamlar incelenerek Cumhuriyet Dönemi konu ve ressamları ile karşılaştırılma yaparak farkları vurgulanmak istenmiştir.
Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet dönemi, Sanat, Türk Resmi, Sanat Teması, Sanatta Estetik

ABSTRACT

Title of the Thesis: The Theme Of Art In Turkish Painting Of The Republican Period
Author: İlayda SAYAN
Supervisor: Assoc. Dr. Mustafa Gürbüz BEYDİZ
Department: Art and Design
Sub-field: Art and Design
Date:
Social issues have been discussed as subjects in painting themes from the Republican period to the present day. These works have supported the innovations that have been revealed from time to time, and sometimes have revealed the injustices, problems, disasters, painful events and problems of society made during the period. It was aimed to guide the future generations by collecting the parts of the problems experienced as a period reflected in their works and observing which stages of painting art occurred from the past to the present in accordance with which themes the artists based on when creating their works, what stages the artists went through in phonetic, rhythmic and plastic arts from the past to the present in the paintings they made. In addition, the work will acquire an original quality in terms of seeing the types of artistic activities seen in the works by grouping the art themes that the painters dealt with during the Republican Period. By examining the Theme of Art and Painters in European Modern /Contemporary Painting, it was desirable to highlight the differences by comparing them with the subjects and painters of the Republican Period.
Keywords: Republic Period, Art, Turkish Painting, Art Theme, Aesthetics in Art

TEZ KABUL VE ONAY
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlayda SAYAN tarafından hazırlanan Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Sanat Teması başlıklı bu çalışma, .../.../20... Tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda *[oybirliği/oy çokluğuyla]* başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ (Unvanı, Adı ve Soyadı)

Danışman: Doç. Dr. Mustafa Gürbüz BEYDİZ

İmza:

Üye: Dr. Öğr. Üyesi

İmza:

Üye: Dr. Öğr. Üyesi

İmza:

ONAY

Bu Tez, Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yönetim Kurulunun .../.../2022 tarih ve Sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. M. Emin SOYDAŞ

Enstitü Müdürü

GÖRSEL LİSTESİ

RESİM 1: EYLEMLERİMİZ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,140X140CM,1956 (DİNAR,2019, S.55).	71
RESİM 2: SAZ HEYETİ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,60X80CM,1991 (DİNAR,2019, S.68).	72
RESİM 3: BİRİNCİ AHMET'İN RÜYASI, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,60X60CM,1950 (DİNAR,2019, S.61).	73
RESİM 4: BAR ODASI, KARTON ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK,50X66CM,1971(DİNAR,2019, S.120).	74
RESİM 5: KEDİLİ MEYHANE, KARTON ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 83X93CM,1979 (DİNAR,2019, S.112).	74
RESİM 6: NOTALARIN KOMPLİMANI, KÂĞIT ÜZERİNE PASTEL,45X62CM,1990 (YEŞİLNİL KOLEKSİYONU,2021).	76
RESİM 7: DENİZ KIZI, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 100X150CM, 1995 (YEŞİLNİL KOLEKSİYONU,2021).	76
RESİM 8: PİYANOLU KADIN, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK BOYA, 80X100CM,1996 (YEŞİLNİL KOLEKSİYONU,2021).	77
RESİM 9: LUBAR ROCK BAND, TUVAL ÜZERİNE KARIŞIKTEKNİK,30X30CM,2000 (YEŞİLNİL KOLEKSİYONU,2021).	78
RESİM 10: JAZZ SİNGER, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 60X50CM, 2005 (YEŞİLNİL KOLEKSİYONU,2021).	78
RESİM 11: KIZLAR ATÖLYESİ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,120X100CM, 1921(URL 1).	79
RESİM 12: NÜ, KONTRPLAK ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 60X47CM,1970 (URL2).	80
RESİM 13: OTO PORTRÉ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,200X150CM,1989(ERGÜVEN,1997,S.197).	82
RESİM 14:RESSAM ATÖLYESİNDE, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,170X140CM,2000(SAYAN KOLEKSİYONU,2021).	83
RESİM 15: RESSAM VE MODELİ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 170X140CM,2000(SAYAN KOLEKSİYONU,2021).	84
RESİM 16: RESSAM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,130X100CM,2015(SAYAN KOLEKSİYONU,2021).	85
RESİM 17: DANSÖZ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 80X60CM,1959 (URL3).	87
RESİM 18: DAVUL ZURNA, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 160X310CM,1967 (URL4).	87
RESİM 19: BANDO MAKİNE, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,62X44CM,1982 (GÖKSU,2013, S.69).	89
RESİM 20:AŞIK MAKİNE, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,60X40CM,1994 (GÖKSU,2013, S.73).	89
RESİM 21: MEVLEVİLER, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,60X40CM,1998 (GÖKSU,2013, S.75).	90

RESİM 22: ÇOCUKLARIN OYUN SEVİNCİ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,60X80CM,2003 (KORKMAZ,2010, S.83).	91
RESİM 23: DÜĞÜN, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,60X70CM,2003 (KORKMAZ,2010, S.84).	92
RESİM 24:SARHOŞLAR, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,60X60CM,2004 (KORKMAZ,2010, S.90).	93
RESİM 25: KURGUSAL KARAKTER, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,35X50CM,2008 (KORKMAZ,2010, S.94).	94
RESİM 26: DİZGİN, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 70X50CM, 2005 (KESKİNOK,1980, S.12).	95
RESİM 27: DÜĞÜN, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 60X80CM, 2013 (KESKİNOK,1980, S.8).	96
RESİM 28: YETİŞKİNLER, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 25X30CM, 2004 (KODAL,2018, S.945).	96
RESİM 29: DENİZ MİMARİSİ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 24X30CM,1994 (KODAL,2018, S.945).	97
RESİM 30: İSİMSİZ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,60X60CM, 1999 (KODAL,2018, S.946).	97
RESİM 31: İSİMSİZ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 60X45CM, 2007 (KODAL,2018, S.946).	98
RESİM 32: SİRK CAMBAZLARI, DURALİT ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 35X15CM, 1979 (KESKİNOK,1980, S.8).	98
RESİM 33: KÖY MEYDANI, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 20X40CM, 1984 (ALTINTAŞ, KOÇ,2016, S.852).	99
RESİM 34: SERBEST ZAMAN, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 20X50CM, 1979 (BULUT,2009, S.47).	100
RESİM 35: İSİMSİZ, DURALİT ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 35X42CM, 1980 (ALTINTAŞ, KOÇ,2016, S.852).	100
RESİM 36: DÜĞÜN, KARTON ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 16X24CM,1977 (BULUT,2009, S.46).	101
RESİM 37: MİSKET TÜRKÜSÜ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 80X100CM, 2000 (KODAL,2018, S.945).	102
RESİM 38: MEVLEVİLER, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 100X150CM 1999 (URL5).	104
RESİM 39: SEMAH, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 100X150CM, 1996 (URL6).	105
RESİM 40: HARRAN'DA BALE, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK, 89X111CM, 2005 (URL7).	105
RESİM 41: SEMAH, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 70X135CM, 1997 (URL8).	106
RESİM 42: SEMAH, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 100X120CM, 2002 (URL9).	106
RESİM 43:ÖZGÜN BASKI, 52X42CM,1957,(ŞAHİN,2019,S.77).	107
RESİM 44: HALKOYUNU, TAHTA OYMA,55X43,1976,(ŞAHİN,2019,S.81).	108
RESİM 45: KÖYDEKİ ALMAN GELİN, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 50X70CM,1990 (URL10).	109

RESİM 46: GEMİ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 50X70CM,1990 (URL11).....	110
RESİM 47: BALON, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 50X70CM,2005 (URL12).....	110
RESİM 48: HALAY, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 70X70CM, 1970 (KODAL,2018, S.941).....	112
RESİM 49: HORON, KARTON ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 24X26CM, 1977 (KODAL,2018, S.941).....	112
RESİM 50: DÜĞÜN, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,50X60CM,2002(URL13).....	113
RESİM 51: ŞENLİK, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,60X50CM,2004(URL14).....	114
RESİM 52: İŞİMSİZ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,60X50CM, 2006(URL15).....	115
RESİM 53: ÇANKIRI'DA KİNA GECESİ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,60X40CM, 2007(URL16).....	115
RESİM 54: ÇANKIRI'DA EVDEN GELİN ALMA, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,110X180CM,2013(URL17).....	116
RESİM 55: MÜZİK, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,130X95,1910, (ÖZEN KOLEKSİYONU,2021).....	118
RESİM 56: LA MUSIQUE, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,115X115,1939, (ÖZEN KOLEKSİYONU,2021).....	118
RESİM 57: FUARDA MÜZİK, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,90X90CM,1924, (DEMİR KOLEKSİYONU,2021).....	120
RESİM 58: MÜZİK PİYANO, FUARDA MÜZİK, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,24X20CM,1925, (DEMİR KOLEKSİYONU,2021).....	121
RESİM 59: GİTARLI KADIN, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,130X73CM,1913, (DEMİR KOLEKSİYONU,2021).....	122
RESİM 60: OTOPORTRE , PANEL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 32.2 X 25.2 CM, 1548, (URL18).....	124
RESİM 61: OTO PORTRE, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 66 X 57 CM 1556, (URL19).....	124
RESİM 62: OTOPORTRE, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,100X100CM,1559, (URL20).....	125
RESİM 63: STÜDYO, PANEL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,50X37CM,1628, (URL21).....	127
RESİM 64: SANATÇI KENDİ STÜDYOSUNDA, PANEL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,80X87CM,1628, (URL22).....	128
RESİM 65: STÜDYODA BİR SANATÇI, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,66X51CM,1629, (URL23).....	129
RESİM 66: STÜDYODA KENDİ PORTRESİ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,92X60CM,1903, (URL24).....	131
RESİM 67: OTO PORTRE, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 130X81CM,1905, (URL25).....	132
RESİM 68: KARNAVAL VE LENT ARASINDAKİ MÜCADELE TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 118X164CM 1559, (URL26).....	133
RESİM 69: ÇOCUK OYUNLARI TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 116X161CM 1560, (URL27).....	134

RESİM 70: DÜĞÜN DANSI, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 110X155CM 1566, (URL28).	134
RESİM 71: DANS, PANEL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 111X163CM 1567, (URL29).	135
RESİM 72: DANS, PANEL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 111X163CM 1569, (ÖZEN KOLEKSİYONU,2021).....	136
RESİM 73: BALE SINIFI, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,70X100CM,1874, (ÖZEN KOLEKSİYONU,2021).....	139
RESİM 74: PROVA, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,70X130CM,1874, (ÖZEN KOLEKSİYONU,2021).....	140
RESİM 75: SAHNEDE BALE PROVALARI, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,100X100CM, 1874, (ÖZEN KOLEKSİYONU,2021).	141
RESİM 76: VİCTOR'A DÖNEMİ, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,120X70CM,1887, (ÖZEN KOLEKSİYONU ,2021).....	142
RESİM 77: TEF ÇALAR, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,100X70CM,1890, (ÖZEN KOLEKSİYONU,2021).....	143
RESİM 78: GÜZEL GÜNLÜK HAYAT, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,25X30CM,2012, (ALİŞAUSKAİTÈ KOLEKSİYONU,2021).	144
RESİM 79: GÜZEL GÜNLÜK HAYAT, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,25X30CM,2012, (ALİŞAUSKAİTÈ KOLEKSİYONU,2021).	144
RESİM 80: SAHNE, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,50X40CM,2017, (ALİŞAUSKAİTÈ KOLEKSİYONU,2021)	145
RESİM 81: OLASI GERÇEKLER, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 95X130CM, 2017 (ALİŞAUSKAİTÈ KOLEKSİYONU,2021).	146

GİRİŞ

Amaç

Sanat, sınırların ötesine geçerek insanlar arasında bir anlaşma sağlayabilen kültürel bir unsurdur. Zaman ve ülke, dillerin bir düşünceyi, duyguyu ve bu etkiyi insanın ortaya çıkmasından günümüze kadar tutar. Çünkü inanç, neşeli duygu ve düşünceleri somut formlar içinde insanlara aktaran sanattır. Günlük hayattaki olayları neden ve sonuçlarına bağlı olarak zihinsel içeriğini ve seviyelerini temsil eden, insanları ve toplumu en fazla şekilde etkileyen alandır. Bu bağlamda, Güzel Sanatlar en önemli değerlendirme kriterlerinden birini oluşturmaktadır. Cumhuriyet döneminden günümüze kadar resim temalarında konu olarak toplumsal konular ele alınmıştır. Bu eserler zaman zaman ortaya konulan yenilikleri desteklemiş kimi zaman ise dönem içinde yapılan haksızlıkları, sorunları, felaketleri, acı olayları toplum sorunlarını ortaya koymuştur. Sanatçılar eserlerinde o döneme ait yaşanan sorunları geçmişten günümüze kadar resim sanatının hangi aşamalar doğrultusunda meydana geldiğini ortaya koymuşlardır. Eserlerini oluştururken hangi temalara dayandıkları, sanatçıların geçmişten günümüze kadar fonetik, ritmik ve plastik sanatlarında hangi aşamalardan geçtiklerini gözlemleyerek gelecek nesildekilere yön vermesi amaç edilmiştir. Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında işlenen sanat temaları gruplandırılacak ve özgün nitelikte sanat içinde hangi sanat teması sorusuna cevap aranacaktır.

Kapsam

Araştırmanın bulguları doğrultusunda elde edilen sonuçlara bağlı olarak geçmişten günümüze Cumhuriyet dönemi resim sanatındaki sanat temasının belgelenmesi, korunması ve dönem özelliklerinin incelenip güncel eserler ortaya çıkarılarak gelecek nesillere katkı sağlanmasıdır. Geçmişteki eserlerimize karşı değerleri artırmak için geçmiş ile günümüz arasında bir bağ oluşturularak ülkemizdeki bilimsel kaynakların eksikliğini giderme açısından da önemlidir. Araştırmanın sonucu ile elde ettiğimiz bulgular doğrultusunda Türk resim sanatına damgasını vuran sanatçıların eserleri farklı bir bakış açısı ile ele alınacak güzel sanatlar dalında özgün nitelikte kaynak bir değer taşıyacaktır. Güzel sanatlara ait sanatsal faaliyetler sanat eserleri üzerinden yorumlanacaktır. Böylece Türk Resmindeki sanatın gelişimi yine bir sanat dalı olan resim üzerinde gözlemlenecektir. Güzel Sanatlar alanında çalışan bireyler için başvuru eseri olma hedefindedir. Dönem olarak inceleyecek olursak 1923-1960 yılları arasına bakmamız gerekmektedir. 1923 Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Türkiye’de sanat teması üzerinde çalışmalar başlamıştır. Resim üzerine de çalışmalar ortaya

çıkmiştir. Cumhuriyet tarihinde toplumsal, kültürel, siyasal ve sanat alanında da birçok devrimler gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyet döneminde sanat ortamı, sanatçıları ve eserlerini etkisi altında bırakmıştır. Bu dönemde sanat ortamının önem kazanması Mustafa Kemal Atatürk'ün sanata verdiği önemden kaynaklıdır. Anadolu'da sanatın tanınması sanatçıların gruplar halinde sanat çalışmaları icra etmeleri ile ortaya çıkmıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D grubu, Yeniler Gurubu, Yurt Gezileri Ressamları gibi birçok grup Cumhuriyet Dönemi Türk sanatına damgasını vurmuştur.

Yöntem

Tezin konusu öncelikle Cumhuriyet dönemi (29 Ekim 1923 ve Sonrası) günümüze kadar olan gelişimine değinilmiştir. Ritmik, Fonetik ve Plastik Sanatların Türk Resim sanatına olan etkileri incelenmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze Türk Resim Sanatının değişim çizgisi sanat teması üzerinden yorumlanmamıştır. Konuya dahil olan sanatçılar sanat türlerine göre kronolojik sırayla ele alınmış, literatür taraması yardımıyla nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Söz konusu sanatçıların bazı eserleri (orijinal veya model) internet yoluyla taranmıştır. Kütüphane çalışmalarıyla desteklenen araştırmada yerli ve yabancı akademik yayınlara bakılmıştır. Bu yayınlar içerisinde temel kaynaklarımız Nurullah Berk (d.1906-ö.1982), Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara,1983, Lev Nikolayeviç Tolstoy, Sanat Nedir? Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, İhsan Turgut, Sanat Felsefesi, Üniversite Kitapevi, İzmir, 1993 bu incelemelerde Cumhuriyet dönemi resim sanatındaki sanat temasının belgelenmesi, korunması ve dönem özelliklerinin incelenerek ve güncel eserler ortaya çıkarılarak gelecek nesillere katkı sağlanması amaçlanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANAT

Sanatın yetenek ve hayal gücünü kullanarak güzel veya anlamlı bir şeyin bilinçli olarak yaratılması olduğuna dair genel bir fikir birliği olmasına rağmen, görsel sanatın tek bir evrensel tanımı yoktur. Sanat eserlerinin tanımı ve algılanan değeri tarih boyunca ve farklı kültürlerde değişmiştir. Sanat, her gün ve her yerde bizi içeren bir şeydir, istesek de istemesek de biz bir şeyler yaratması, ifade etmesi gereken bir toplumun parçası olduğumuz için sadece onunla çevriliyiz (Gombrich ,1995, s.9).

Sanat dünyasında, insanların çok yaygın olan bir şeyi bir sanat eseri olarak kabul ettikleri karşımıza çıkmaktadır. Fakat neden sanat eseri olarak kabul edildiğini neden böyle düşündüklerini bilmeden kabul etmektedirler. Bence, dünyadaki her şeyi mümkün olan en iyi şekilde yargılamak için, bilgi birikimine sahip olmak önemlidir. Bu konuda mümkün olduğunca çok bilgi yer alır. Örneğin, kişi müzeye gider bir resme, şekline ve renklerine dikkat eder. Sonra birisi ona yaklaşır teknik ve resmin hikâyesi hakkında bir şeyler açıklar. Aniden kişi resim üzerinde daha fazla şey görmeye başlar ve basit bir resim olmaktan çıkar aynı zamanda estetik olarak güzel olabilir (Abell, 2012, s.679).

Felsefi estetikte en tanınan soru şudur: sanat nedir? Bu soru neden sormaya değer? Cevap sanatın önemli olduğunu ifade etmelidir. Bir konuyu keşfetmek için önce onu tanımlamamız gerekmektedir. Bunun yanı sıra sanatı tanımlamak zordur. Baktığımız her yerde arzu imgeleri, güç imgeleri, dini imgeler, anıları hatırlatmaya yönelik imgeler ve iştahımızı manipüle etmeye yönelik imgeler dâhil olmak üzere dikkatimizi çekmek için tasarlanmış imgeler ile karşılaşabilmekteyiz. Ama onlar sanat mı?

Bazı dillerin sanat için ayrı bir sözcüğü yoktur. Bu kültürlerde nesneler, amaç olarak faydacı olma eğiliminde olmuş, ancak tasarımlarında çoğu zaman zevk alma, özel bir durumu tasvir etme veya önemli bir olayı veya ritüeli anma niyetini içermiştir. Dolayısıyla nesneler sanat olarak görülmezken sanatsal işlevleri de bulunmaktadır. Gerekip gerekmediği hakkında bilgi sahibi olabilmemiz için sanat üslubuna sahip olmamız gerekmektedir. Başka bir deyişle, sanat nedir sorunudur sadece bir sınıflandırma meselesi değil, aynı zamanda kültürel saygı meselesidir. Orada öyleyse, estetikte iki temel konu var. Sanatın temel doğası ve sosyal önemi ya da eksikliğidir. Sanatı değerli kılan nedir? Spontane bir cevap için bile sıradan olmak, şudur: sanat bir zevk ya da zevk kaynağıdır. Bazı filozoflar, sanatın değerinin mutlaka zevk

ya da zevk ile bağlantılı olduğunu düşünmüşlerdir, çünkü bir resmin, bir şiirin, bir oyunun ya da bir müzik parçasının iyi olduğunu söylemek gibi bizi mutlu eden eserler bize zevk verirler. Bu görüşe sahip olan en ünlü filozof 18.yüzyıl İskoç filozofu David Hume sanatla ilgili bir şey onun hoşluğu, ondan elde ettiğimiz zevk ve bu bizim duygularımızın bir meselesidir, içsel doğası değil. Yargılar hakkında sanat iyi ve kötü, Hume'a göre, gerçek yargı değildir (Hume, 1963, s. 238).

1.1. Sanatta Estetik Tanım

Batı sanatında güzelliğin ne olduğu çok tartışılan bir konu olmuştur. Yunan döneminde filozof Aristo, güzelliğin işlev ve oranla ilgili olduğunu düşünürken, 1700'lerin başlarında Shaftesbury Kontu iyilik ve güzelliğin bir ve aynı şey olduğunu savunur. 1735'te Alman filozof Alexander Baumgarten, “Güzellik nedir?” sorusunu ortaya atmış bu andan itibaren modern kelime okumamız gelişmeye başlamıştır. Bir şeyi neyin güzel veya çirkin kıldığını ve bu yargıları nasıl yaptığımızı anlama sürecini tanımlamak için 'estetik' kelimesini kullanmıştır. “Estetik” terimi, algı anlamına gelen Yunanca “aesthesis” kelimesinden türemiştir (Bozkurt, 2000, s.15).

Estetik, aynı zamanda güzellik ve zevk üzerine felsefî bir çalışmadır. Sanatın doğası ve bireysel sanat eserlerinin yorumlanıp değerlendirildiği kavramlarla yakından ilgilenen sanat felsefesiyle yakından ilgilidir. Estetik konusunun genel bir tanımından fazlasını sağlamak son derece zordur. Nitekim kendini tanımlamanın modern estetiğin temel görevi olduğu söylenebilir (Doğan, 1998, s.12).

Güzelliğe felsefî ilgi, kaydedilen en eski filozoflarla başlamıştır. Güzellik, iyi bir yaşamda önemli bir bileşen olarak kabul edilmektedir ve bu yüzden ne olduğu, nerede bulunacağı bir hayata nasıl dâhil edileceği en önemli konu olmuştur. Güzelliğin tasarlanma şekli, bir yazarın diğer felsefî taahhütlerinden (metafizik, epistemolojik ve etik) etkilenmesi ile yazarın tarihsel ve kültürel konumunu yansıtmaktadır. Örneğin, güzellik, sevgi ve hayranlıkla cevap verdiğimiz yeryüzündeki ilahi bir tezahürdür; güzellik, duyguyu rasyonel bir şekilde geliştirerek elde ettiğimiz ruh ile uyum göstermektedir. Güzellik, dünyanın belirli nesnel özellikleri tarafından içimizde yetiştirilen bir fikir olmuştur. Güzellik, yine de nesnesine uygun olarak yetiştirilebilecek bir duygudur; güzellik, bilişin sosyal, karşılaştırmalı ve öznel unsurlarını kullandığımız bir yargının nesnesi olmaktadır. Güzelliğe dair bu tür görüşler sadece altta yatan felsefî taahhütleri ortaya çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda değer

doğasını ve zihin ile dünya arasındaki ilişkiyi anlamadaki olumlu katkıları da yansıtmaktadır. 20. yüzyılda güzelliğin sanat için değerlendirici bir kavram olarak düşünülmesi daha muhtemel olsa da güzelliğe olan son felsefi ilginin, sanat felsefesine ve çevre estetiğine ek olarak metafizik, epistemoloji, meta-etik, anlam felsefesi ve dil ile ilgili argümanları kullandığı tekrar görülmektedir. (Yetkin, 1979, s.19).

Estetiğin kapsamı, dallarından birini oluşturan sanat felsefesinden daha geniştir. Sadece sanatın doğası ve değeri ile değil, güzel ve çirkinlerin dilinde ifade bulan doğal nesnelere verilen tepkilerle de ilgilenmektedir. Uygulamalarında çok belirsiz ve dünyayı başarılı bir şekilde yapılan ve yapılmayan şeylere ayırmak için çok öznel görünmektedir. Neredeyse her şey birileri tarafından veya bir bakış açısından güzel olarak görülebilir ve farklı insanlar bu sözcüğü oldukça farklı nesnelere uygularlar çünkü çoğu zaman ortak noktaları çok az veya hiç yokmuş gibi görünürler. Tüm yargılarını motive eden tek bir temel inanç olabilir. Bununla birlikte, güzel teriminin, farklı insanlar tarafından oldukça farklı durumlara bağlanan bir tavrın ifadesi dışında hiçbir anlamı olmayabilir (Ziss, 1984, s.5).

Dahası, filozofların güzel ve çirkin terimlerine vurgu yapmalarına rağmen, bunların en önemli ya da en yararlı oldukları sanat tartışması eleştirisinde bize hitap eden şeyin tasvirinde olduğu açık olmaktan uzaktır. Bir şiirde neyin önemli olduğunu iletmek için, o ironik, dokunaklı, ifade edici, dengeli ve uyumlu olarak tanımlanabilir. Aynı şekilde, en sevilen kırsal kesimi karakterize ederken, onu güzel olmaktan ziyade huzurlu, yumuşak, atmosferik, sert ve anımsatıcı olarak tanımlamayı tercih edilebilir. (Yetişken, 1991, s.9).

Aynı zamanda, söz konusu sınıfı sınırlandırmanın net bir yolu yoktur. Estetik, bu nedenle, eğer tanımlanacağı ilkeleri keşfetmek istiyorsa, güzelliğin ya da diğer estetik kavramların çalışmasından daha geniş bir alana yayılmalıdır (Ziss, 1984, s.7).

Bir sınıf estetik nesnelerle başlar ve daha sonra, o sınıfın önemini ona seçici olarak yanıt verenlere göstermeye çalışır. Bununla birlikte, estetik nesne terimi belirsizdir ve yorumuna bağlı olarak, iki ayrı felsefi estetik programı geliştirilebilmelidir. İfade, estetik deneyimin “kasıtlı” veya “maddi” nesnesini ifade edebilir. Orta Çağ'ın Skolastik filozoflarının mirası olan bu ayırım, son fenomenolojide önemli bir rol oynamıştır. Daha sonra onların anlayışı kasıtlı nesneyi tanımlarken, tepkilerinin maddi nesnesidir. Bir örnek vermek gerekirse: Bir kişi, karanlık bir salonda dalgalanan beyaz bir kumaştan korkar ve onu bir hayalet sanır. Burada korkunun maddi nesnesi kumaş, kasıtlı nesne ise hayalettir. Korkunun felsefi bir

tartışması, korkulan şeylerin bir tartışması olarak sunulabilir, ancak eğer öyleyse, ifade, maddi nesnelerin sınıfını değil, kasıtlı korku nesnelerin sınıfını ifade eder. Önemli bir anlamda, kasıtlı nesne bir devletin bir parçasıdır, oysa maddi nesne her zaman bağımsız varoluşa sahiptir. Bu nedenle, estetik nesnenin ifadesi kasıtlı olarak ele alınırsa, estetik nesnenin incelenmesi, bağımsız olarak var olan bir şey sınıfının değil, estetik deneyimin kendisinin çalışmasıdır. Bu iki yaklaşımdan hangisi benimsenmelidir? Estetik deneyimi ilk sıraya koyan ve estetik nesneyi öncelikle o deneyimin kasıtlı nesnesi olarak inceleyen yaklaşımı benimsemenin bir nedenini şimdiden görülebilir (Turgut, 1991, s.54).

Başka bir neden de onu yalnızca sanat felsefesi olarak gören estetiğe yaklaşımı reddetmek için kendisini gösterir. Çünkü sanat ve onu sürdüren kurumlar, değişebilir ve belki de insanlık durumunun gereksiz özellikleridir. Şiir, roman, müzik, drama, resim, heykel ve mimarlık gibi ayrı ayrı sanat formlarını bir arada sınıflandırırken, bunu yapma eğilimi felsefi teorinin öncülü olduğu kadar sonucudur. Diğer insanlar başka zamanlarda ve başka koşullarda böyle bir sınıflandırmayı kabul eder miydi veya amacını görürler miydi? eğer öyleyse, benzer amaçlarla, benzer gözlemlerle ve benzer inançlarla motive olurlar mıydı? Makul bir şekilde şüpheli olabilir. Çünkü günümüzde kabul edilen çeşitli sanat formları arasında ortak bir şey bulmak için pek çok girişimde bulunmaktadır. Maddi olarak değerlendirildiğinde sanatların, felsefi incelemeyi hak etmek için fazla ilgi çekici olmayan özellikler dışında çok az ortak noktası var gibi görünür. Başka bağımsız olarak anlaşılamayacak kadar geniş ve belirsizdir (Timuçin, 2008, s.230).

Clive Bell'in sanatın karakteriyle “önemli biçim” olarak ayırt edildiği teorisi düşünüldüğünde başlangıçta çekici olan öneri, şüphelinin önünde hemen parçalanır. Biçim ne zaman “anamlıdır?”. Bell' den alınacak tek cevap şudur; sanata form ne zaman önemlidir, teorisi bir mantığa indirgenmiştir (Lukacs,1985, s.12).

Dahası, sadece sanat formları arasındaki benzerliklere değil, farklılıklarına da katılmak felsefi açıdan en büyük öneme sahiptir. Bir bakış açısından neredeyse her şeyin güzel olarak görülebileceği doğrudur. Bununla birlikte, aynı zamanda, güzellik deneyimimiz önemli ölçüde güzelliğin görüldüğü nesnenin bilgisine bağlıdır. Size bir taş, heykel, kutu, meyve veya hayvan olabilecek bir nesneyi sunabileceğimi ve ne olduğunu bilmeden önce güzel olup olmadığını söylemenizi beklediğimi varsaymak saçmadır. Genel olarak, Kant'ın teorisinde ifadesi bulan belirli bir estetik geleneğinin aksine, güzellik duygusu her zaman insan

figürünün güzelliğine dair duyulduğu gibi bir nesne anlayışına bağlı olduğunu söylenebilir. Böylece insan figürünün güzelliği anlayışımız bu figürün anlayışına bağlıdır. Bir atta güzel olarak kabul etmemiz gereken özellikler gelişmiş kalça, kavisli sırt vb. bir insan bedeninde anatomisi düzgün ise çirkin olarak görmek mümkün değildir. Bu estetik yargılar, insanların ve atların genel olarak ne olduğu, nasıl hareket ederler ve hareketleriyle ne elde ettiklerini estetik anlayışımızla belirlenecektir. Benzer şekilde, bir heykelde güzel olan özellikler, bir işlev fikrinin algılara hükmettiği bir mimari eserde güzel olmayabilir. Her durumda, bir sanat eserinin güzelliğine ilişkin algı, her bir sanat formunun kendine özgü karakterinin farkında olmamızı ve büyük ölçüde ilgisiz olduğu için, sözüm ona kapsayıcı sanat kategorisini akıldan çıkarılmamasını gerektirir (Bozkurt, 2013, s.56).

Bu kavram yeni bir icat olsun ya da olmasın, kesinlikle yeni bir saplantıdır. Güzellik ve zevk sorunlarına yaklaşan Orta Çağ ve Rönesans filozofları örneğin, St. Thomas Aquinas, Peter Abelard ve hatta Leon Battista Alberti çoğu zaman sanata atıfta bulunmadan güzellik hakkında, temel örneklerini insan yüzü ve bedenini temel alarak yazmıştır. Estetiğe belirgin bir şekilde modern yaklaşım, 18.yüzyılda Jean-Jacques Rousseau, Charles Batteux ve Johann Winckelmann'ın sanatı üzerine yazılar ve 3. Shaftesbury kontu Francis Hutcheson, Lord Kames (Henry Home) ve Archibald Alison tarafından önerilen tat teorileri ile şekillenmeye başlamıştır. Bu yaklaşım, sadece güzel sanatlara benzersiz bir insan olgusu olarak artan bir ilgi nedeniyle değil, aynı zamanda Romantik hareketin şafağını işaret eden doğaya karşı duyguların uyanması nedeniyle de gerçekleşmiştir. Kant'ın estetiğinde, gerçekten de doğa, “özgür güzellik” dediği şeyin yegâne örneğini yani, herhangi bir kirlenici kavram aracılığı olmaksızın takdir edilebilecek güzelliği sunma gururuna sahiptir. Kant'a göre sanat, estetik açıdan ilgi çeken pek çok nesneden biri değildir. Ayrıca entelektüel anlayışa bağımlılığı da ölümcül bir şekilde kusurludur (Timuçin, 2008, s.239).

Bu aşırı konumu ele almadan bile, kırılgan ve tarihsel olarak belirlenmiş sanat kavramının tam bir estetik teorisinin ağırlığını taşıyabileceğini kabul etmek zordur. Doğal güzelliği bir kenara bırakırsak, tadın özü olduğu ve yine de güzel sanatlar dünyasından tamamen uzak görünen bir dizi insan faaliyetinin (giyim, süsleme, görgü, süsleme) varlığını hala kabul edebilir. Batteux'un öncülüğünü takiben, güzel sanatlar ve faydalı sanatlar arasında bir ayrım yapmak ve son tanımında az önce bahsedilen faaliyetleri barındırmak yaygındır (Townsend, 2022, s.79).

Bununla birlikte, hangi yaklaşıma ele alırsak alalım, estetiğin seyrinin bağılı olduğu cevapta çok önemli bir soru var: alıcının sorusu. Sadece belirli türden varlıklar estetik çıkarılara ve estetik deneyime sahiptir, sanatı üretir ve takdir eder; güzellik, ifade ve biçim gibi kavramları kullanır. Bu varlıkların bu aleme erişimini sağlayan nedir? Bu soru en azından Platon kadar eskidir, ancak en önemli modern açıklamasını Kant felsefesinden almıştır, ilk olarak, estetikle ilgili yargısını uygulayabilen sadece rasyonel varlıklar olduğunu savunmuştur (Tunalı, 1989, s.36).

Akılcı varlıklar, bizim gibi, düşüncesi ve davranışları akıl tarafından yönlendirilen, neye inanacakları ve ne yapacakları konusunda kasıtlı olan ve birbirlerinin inançlarını ve eylemlerini tartışma ve ikna yoluyla etkileyen kişilerdir. Kant, aklın hem teorik hem de pratik bir işe sahip olduğunu ve rasyonel varlıkların hem davranışlarını hem de düşüncelerini akıldan esinlenmiş ve sınırlı bulduklarını savunmuştur. Rasyonel davranışın yol gösterici yasası, yalnızca evrensel bir yasa olarak aynı anda yapabileceğimiz bu ilkeye göre hareket etmemizi emreden, kategorik zorunlulukta kutsal kabul edilen ahlak yasasıdır (Tunalı, 2011, s.50).

Pratik akıl sayesinde, rasyonel varlıklar kendilerini ve diğer türlerini doğaya ait olmayan bir düzene tabi olarak görürler: Aklın yasasına duyarlı yaşarlar ve kendilerini bir “sonlar krallığının” potansiyel üyeleri olarak görürler. Aklın talepleri karşılanır. Dahası, kendileri de dahil olmak üzere her rasyonel varlığa, akıl ve ondan kaynaklanan ahlak tarafından kutsal kılınmış olarak bakarlar. Akılcı varlıklar, her zaman kendi içlerinde amaç olarak, içsel değere sahip olarak ve asla kendilerine ait olmayan amaçlara göre elden çıkarılacak nesneler olarak görülmemiştir (Ziss, 2009, s.9).

Bir şeyleri özünde değerli, yeri doldurulamaz veya kendi içlerinde sona erme kapasitesi olarak görme kapasitesi, aklın önemli armağanlarından biridir. Ama sadece pratik olarak veya sadece diğer akıl yürüten varlıklarla ilişkilerimizde uygulanmaz. Ayrıca, bir bütün olarak doğaya yönelik tefekkür olarak da uygulanabilir. Bu durumda, pratik düşünceler bir yana bırakılır ve biz doğadan uzak durur ve ona ilgisiz bir kaygıyla bakarız. Böyle bir tutum, yalnızca rasyonel varlıklara özgü değil, aynı zamanda onlar için de gereklidir. Onsuz, sadece kendi önemlerini ve içinde bulundukları dünyayla olan ilişkilerini düşünceleri ve eylemleri yoluyla yoksullaştırılmış bir kavrayışa sahiptir. Bu ilgisiz tefekkür ve ondan doğan deneyimler, Kant'a göre, dünya ile yeteneklerimiz arasında var olan nihai uyumu bize bildirir.

Bu nedenle, dünyanın amaçlarımıza cevap verdiğini ve inançlarımızla örtüştüğünü topluma doğrudan ima ederek hem pratik muhakeme hem de anlayışın garantisini sağlamıştır (Kağan, 1993, s.245).

Kant için estetik deneyimin özünü ve güzelliğin yargısının temelini oluşturur. Böylece, sadece rasyonel varlıkların estetik deneyime sahip olduğu, her rasyonel varlığın estetik deneyime ihtiyaç duyduğu ve onsuz önemli ölçüde eksik olacağı ve estetik deneyimin ahlaki yargı ve varlıklar olarak doğamızın ayrılmaz bir parçası olduğu sonucuna varır. Ancak nadiren estetik deneyimin insan ırkından daha geniş bir alana yayıldığını göstermek için yola çıkmışlardır. Bir inek hakkında, örneğin, bir manzaraya bakarken, güzelliğin duygusuyla hareket ettiğini söylemek ne anlama gelebilir? Bir ineğin davranışında veya zihinsel kompozisyonunda böyle bir duygu ortaya çıkabilir mi? Bir inek ilgisiz olsa da ilgisizliğin en tutkulu ilgi biçimi olduğu rasyonel bir varlık biçiminde kesinlikle ilgisiz olamaz. Estetik dürtü insan doğasına ne kadar derinden gömülüdür ve bu dürtüyü, insanları hayvanlardan ayıran karmaşık zihinsel yaşamdan ayırmanın ne kadar imkânsız olduğunun farkına varılması bu tür düşünceler üzerine düşünülmüştür (Altuğ, 2007, s.49).

Bu tür düşünceler, estetik deneyimle başlayan, doğaları hakkında önemli felsefi sorulara yalvarmadan tüm estetik fenomenleri yakalama olasılığı en yüksek olan yukarıda bahsedilen yaklaşıma işaret etmektedir. Öyleyse bir fakülte, bir tutum, bir yargı biçimi ya da belirgin bir şekilde estetik olan bir deneyim biçimi seçebilir mi? Ve eğer öyleyse ona bu felsefi girişimi hem kendi içinde önemli hem de güzellik, eleştiri ve sanat tarafından ortaya atılan birçok soruyla ilgili kılacak önemi atfedebilir mi? Kant'ın kendi formül asyönü daha tatmin edicidir. Estetik deneyimin alıcılarını mesafeli değil, ilgisiz olarak nitelendirmiştir; bu, alıcıların zevk nesnesine ne bir merak aracı olarak ne de bir amaç için bir araç olarak davranmadıkları anlamına gelmiştir. Nesneyi kendi içinde olduğu gibi ve tüm ilgi alanlarının dışında düşünmüşler benzer bir anlayışla Arthur Schopenhauer insanların herhangi bir şeyi iradelerinden bağımsız olarak gördükleri sürece estetik olarak değerlendirebileceklerini yani kullanabilecekleri herhangi bir kullanıma bakılmaksızın estetik olarak değerlendirebileceklerini savunmuştur. Bununla ilgili olarak, insanlar nesnenin ifade ettiği fikrini görebilirler ve bu bilginin içinde estetik takdir yer alır (Deleuze, 2002, s.69).

Modern felsefede çeşitli biçimlerde tekrarlanan estetik bir sınıfın üyesi olmaktan ziyade farklı görüşlerinde değerlendirebileceği bir yargıdır. Bu özel formülasyonlar, bazı

filozofların estetik nesnelere tuhaf bir metafizik statü bahşedilmiş gibi davranmalarına neden olmuştur. Alternatif olarak, bazen estetik deneyimin, bilimsel düşüncenin kavramsal karakterine veya pratik anlayışın araçsal karakterine karşı sezgisel bir karaktere sahip olduğu ileri sürülmüştür (Altuğ, 2007, s.59).

Bu yaklaşımı estetiğe özetlemenin en basit yolu iki temel önermedir:

1. Estetik nesne, duysal deneyimin bir nesnesidir ve şu şekilde zevk alır: duysal formda duyulur, görülür veya (sınırlayıcı durumda) hayal edilir.

2. Estetik nesne aynı zamanda düşünülür. Görünüşü içsel bir ilgi meselesidir ve sadece duysal bir zevk nesnesi olarak değil, aynı zamanda anlam ve değer deposu olarak da incelenmiştir.

Bu önermelerden ilki, başlangıçta bu bağlamda Leibnizci filozof tarafından kullanılan estetik kelimesini açıklar. Baumgarten, içeriğin duysal biçimde iletildiği somut bir bilgi alanını belirtmek için Yunanca duysal algı terimini ödünç almıştır. İkinci önerme özünde tadın temelidir. Düşünmeye değer nesneler ile olmayanlar arasında rasyonel olarak ayırım yapma girişiminin nedenini açıklar (Deleuze, 2002, s.72).

Kant sonrası idealizmin estetik teorilerinin neredeyse tamamı bu iki önermeye dayanır. Estetik deneyimin yargısının özelliklerini, ima ettikleri duysal ve entelektüel sentez açısından açıklamaya çalışırlar. Hegel'in sanat teorisinde fikrin duysal düzenlemesi olarak özetlenen sentez, her iki öneri de özellikle açık değildir. Bununla birlikte, sonraki teoriler, estetik deneyimin entelektüel ve duysal bileşenlerin özel bir sentezini içerdiği ve hem özelliklerinin hem de değerinin böyle bir sentezden türetilmesi gerektiği fikrine defalarca geri dönmüştür (Tunalı, 2011, s.55).

Estetik bir yargı, Kant'a göre, duyguya ve özellikle de zevk veya hoşnutsuzluk hissine dayanan yargılar olmuştur. Kant'ın resmi görüşüne göre üç tür estetik yargı bulunmaktadır. Bunlar; kabul edilebilir yargılar, güzellik yargıları (veya eşdeğer olarak tat yargıları) ve yüce yargılardır. Bununla birlikte Kant genellikle “estetik yargı” ifadesini, kabul edilebilir yargıları dışlayan daha dar bir anlamda kullanmıştır. Bu anlamda estetik yargılarla “estetik yargının eleştirisi” öncelikle ilgili olmuştur. Bu tür yargılar ya “saf” olmuştur ya da saflığın dışında olmuştur. Kant çoğunlukla saf olanlara odaklanırken, sanatla ilgili yargıların çoğunun (doğanın aksine) saf olarak kabul edilmediğini düşünmek için nedenler bulunmaktadır. Bundan dolayı Kant'ın bu tür yargılar hakkındaki görüşlerini anlamak oldukça önemlidir. Estetik yargının eleştirisi sadece güzel ve yüce yargılarla değil, aynı zamanda bu tür yargıların

uygun şekilde yapıldığı nesnelerin üretimi ile de ilgili olarak belirlenmesini ifade etmiştir. (Timuçin, 2008, s.221).

Güzellik fikrine nasıl yaklaşırsak da bu paradoks bulunur. Fikirlerimiz, duygularımız ve yargılarımıza tam olarak duyusal zevkle doğrudan ilişkileri nedeniyle estetik denir. Dolayısıyla, hiç karşılaşmadığı bir nesnenin güzelliği yargılanamaz. Pratik ilkeler gibi bilimsel yargılar da "ikinci elden" alınabilir. Güzellik yargıları duyguya, özellikle de haz duygularına dayanmaktadır. Kant ayrıca hoşnutsuzluktan da bahseder, ancak bu onun hesabında belirgin bir şekilde yer almamaktadır. Bununla birlikte, zevk kendine özgü bir türdür. Yani öznenin nesne için bir arzuya sahip olmasına bağlı olmadığı veya böyle bir arzu yaratmadığı anlamına gelmektedir. Güzellik yargılarının “nesnel duyumdan” örneğin bir şeyin renginin algılanmasından çok duyguya dayandığı gerçeği, onları algıya dayalı bilişsel yargılardan (ör. Bir şeyin yeşil olduğu yargısı) ayırır. Ancak duygunun ilgisiz karakteri, onları duyguya dayalı diğer yargılardan ayırır. (Eagleton, 1990, s. 19).

Estetik deneyimin aynı temel anlayışından iki ilgili paradoks da ortaya çıkmaktadır. Birincisi, *vorlesungen über die Aesthetik*'te kabaca şu şekildedir: Sanata duyumsal anlayışımız ile verilen görünüm Dikkati çeken ve sanat eserine kendine özgü bireyselliğini veren budur. Duyusal takdire hitap ettiği için, sanat eseri esasen somuttur, söylemsel bir düşünce sürecinden ziyade bir algı eylemiyle anlaşılmalıdır. Aynı zamanda, sanat eseri anlayışı kısmen entelektüeldir, içinde bize bir fikir şeklinde sunduğu kavramsal bir içerik aranır. Eleştirel yorumlamanın bir amacı, bu fikri söylemsel bir biçimde ortaya koymaktır. Ancak eleştiri bu görevde asla başarılı olamaz, çünkü içeriği belirli bir biçimden ayırarak bireyselliğini ortadan kaldırır. Daha sonra sunulan içerik, o sanat eserinin tam içeriği olmaktan çıkar. Bireyselliğini yitiren içerik, estetik gerçekliğini de kaybeder; bu nedenle ilk olarak eleştirel ilgimizi çeken belirli bir sanat eserine katılmamız için bir neden olmaktan çıkıyor. Orijinal eserde gördüğümüz ve onun üzerimizdeki gücünü açıklayan bu olamaz. Zira eleştirel aklın söylemsel üslubunda sergilenen bu içerik, bir kabuktan başka bir şey değildir, onu ele geçirme eyleminde bizden kaçan bir anlamın atılmış bir kalıntısıdır. İçerik, estetik ilginin gerçek nesnesi olacaksa, bireyselliğine bağlı kalmalıdır: kendisinden kopmadan “duyusal düzenlemesinden” ayrılamaz. Dolayısıyla içerik, biçim ve biçimden ayrılamaz ve dolayısıyla içerikten ayrılamaz (Tunalı, 2011, s.95).

Hegel'in sanat açıklaması onun güzellik görüşünü      ; güzelliği duyusal algısal görünüm veya mutlak ger   Ğin ifadesi olarak tanımlar. En iyi sanat eserleri, duyusal algısal yollarla en derin metafiziksel ger   Ği aktarır. Hegel'e göre en derin metafiziksel ger   k, evrenin kavramsal veya rasyonel olanın somut ger       mesidir. Yani, kavramsal veya rasyonel olan ger   ktir ve          li olarak gelişen evreni canlandıran ve ilerleten yakın g     r. Evren, kavramsal veya rasyonel olanın somut olarak ger           mesidir ve rasyonel veya kavramsal duyusal olandan        r. Dolayısıyla, akıl ve onun ürünleri tek başına ger   Ği görebildiğinden, sanatsal güzellik metafiziksel olarak doğal güzellikten        r. Dolayısıyla sanat, kültürel bir ifade olarak, din ve felsefeyle aynı alanda işler ve onlarla aynı içeriği ifade eder. Ancak sanat, din ve felsefeden farklı bir şekilde insanlığın en derin çıkarlarını bilince ortaya çıkarır (Meskin, 2008, s.125).

Hegel'in argümanı, birçoğunun arketipidir, hepsi de formu içerikten ayırt etmenin gerekli olduğunu ve bunu yapmanın imkânsız olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bu paradoks, her iki        n  de reddederek        bilir, ancak Kant'ın antinomisinde olduğu gibi, her iki üçü de gereksiz görünmemektedir. I  erik ve formun ayrılmaz olduğunu varsaymak, aslında, her iki fikri de yanıltıcı olarak reddetmektir,         hiçbir iki sanat eseri daha sonra bir içeriği veya bir formu paylaşamaz form her eserin bireyselliğinin kesnidir. Bu durumda, hiç kimse bir sanat eserine olan ilgisini, anlamını referans alarak haklı   ıkarınamalıdır. Estetik ilginin yoğunluğu, zihinsel yaşamımızın şaşırtıcı ve nihayetinde açıklanamaz bir özelliği haline gelir. Öte yandan, içeriğin ve formun ayrılabilir olduğu konusunda ısrar edilirse içeriği inceleyerek, ilgimizi çeken belirli bir sanat eserine katılmanın nedenini asla bulanamaz. Her sanat eseri, onun ifadesi için vekildir. Daha sonra estetik deneyim ile zemini arasında geçilmez bir boşluk a  ılır ve estetik deneyimin içsel olarak değerli olduğu iddiası      e uyandırır (Eagleton, 1990, s. 37).

Bir izleyicinin Kral Lear'a tepkisinin en azından kısmen duygusal olduğunu ve bu duygunun hem sanattan zevk almada hem de sanatın değerini belirlemede çok önemli bir rol oynadığını varsaymak doğaldır. Dahası, estetik dikkat eyleminde duyguları harekete geçiren sadece sanat değildir: aynı şey ister yüz ister manzara olsun, doğal güzellik için de geçerlidir. Bu şeyler, kısmen duygulara hitap ettikleri ve hem kendisi hem de onunla elde edilebilecek teselli için değer verilen bir yanıt ortaya çıkardıkları için dikkati   eker. Böylece, estetik deneyimin ayırt edici karakterinin kendine özgü               değerli bir felsefi gelenek bulunur (Battersby, 1990, s.6).

Klasik tanımlar, en azından çağdaş sanat tanımı tartışmalarında tasvir edildiği gibi, sanat yapıtlarını tek bir özellik türü olarak nitelendirir. Standart adaylar temsil özellikleri, ifade özellikleri ve biçimsel özelliklerdir. Dolayısıyla, sanat eserlerinin sırasıyla temsili, ifade edici ve biçimsel özelliklere sahip olmalarıyla karakterize edildiğini savunan temsili veya mim etik tanımlar, dışavurumcu tanımlar ve biçimci tanımlar vardır. Bu basit tanımlarla hata bulmak kolaydır. Örneğin, temsili, ifade edici ve biçimsel özelliklere sahip olmak yeterli koşullar olamaz, çünkü açıkçası, öğretim kılavuzları temsillerdir, ancak tipik olarak sanat eserleri değildir, insan yüzleri ve jestler sanat eseri olmaksızın ifade edici özelliklere sahiptir (Davies,1997, s.29).

Bununla birlikte, bu ihraçların kolaylığı, klasik sanat tanımlarının felsefi olarak daha az bağımsız veya çağdaş sanat tanımlarından önemli ölçüde daha az bağımsız olduğu gerçeğinin bir hatırlatıcısı olarak hizmet etmiştir. Her klasik tanım, sisteminin diğer karmaşık iç içe geçmiş bölümleriyle epistemoloji, ontoloji, değer teorisi, akıl felsefesi, vb. yakın ve karmaşık ilişkiler içindedir. Buna bağlı olarak, büyük filozoflar, sanat tanımlarının temel teorik bileşenlerini ayırt edici ve incelikli yollarla karakteristik olarak analiz eder. Bu nedenlerden dolayı, bu tür tanımları, parçası oldukları sistemlerden veya yapılardan ayrı olarak anlamak zordur ve kısa özetler her zaman biraz yanıltıcıdır (Dean, 2003, s.60).

Platon, Cumhuriyet adlı eserinde başka yerlerde sanatların temsili veya taklitçi olduğunu savunur bazen taklit olarak çevrilir. Sanat eserleri ontolojik olarak sıradan fiziksel nesnelerin taklitlerine bağımlıdır ve bu nedenle onlardan daha düşüktür. Fiziksel nesneler de ontolojik olarak en gerçek olan, fiziksel olmayan değişmeyen formlara bağımlıdır ve bu formların taklitlerine bağlıdır ve dolayısıyla ondan aşağıdır. Algısal olarak kavrandığında, sanat eserleri, yalnızca mantıkla kavranan formların yalnızca bir görünümünü sunar. Sonuç olarak, sanatsal deneyim bilgi veremez. Sanat eserlerinin yapımcıları da bilgiyle çalışmaz. Sanat eserleri dengesiz, ruhun alt kısmıyla meşgul olduğu için, sanat, gerçeğin yanı sıra metafiziksel olarak daha temel olan ve güzellikten daha iyi anlaşılan, insanca daha önemli olan ahlaki gerçekliklere boyun eğmelidir. Platon'a göre sanat, güzelliğin işlediği birincil alan değildir. Platoncu güzellik anlayışı son derece geniş ve metafiziktir: Sadece algısal olmayan bir şekilde bilinebilen bir “Güzellik Formu” vardır, ancak bu, sanattan çok erotizmle daha yakından ilgilidir (Eagleton, 1990, s. 119).

Dolayısıyla, kavramsal olanın kavramsal olmayana üstünlüğü ve sanatın kültürün en derin değerlerini ifade etme sunma aracının duyusal veya algısal olduğu gerçeği göz önüne alındığında, sanatın aracı, dinin ifade etmek için kullandığı araca kıyasla sınırlı ve daha düşüktür. Bu bakımdan sanat ve din, içeriğini sunmak için kavramsal bir aracı kullanan felsefeden aşağıdadır. Her medeniyette başlangıçta sanat hâkimdir. Benzer şekilde, sanat, din ve felsefe arasındaki geniş anlamda “mantıksal” ilişkiler sanatın, dinin ve felsefenin gerçek yapısını belirlediğinden ve özünde değerli olanla ilgili kültürel fikirler duyumsal olandan duyusal olmayan kavramlara doğru geliştiği için, tarih dönemlere ayrılmıştır. Duyusal olandan kavramsal olana teleolojik gelişimi yansıtır. Genel olarak sanat da duyusal olmayan kavramlardan gelen duyusal olmayan ya da kavramsal kavramların tarihsel gelişimiyle uyumlu olarak gelişir. (Battersby, 1989, s.26).

1.1.1. Fonetik Sanatlar

Fonetik sanatlar da sanatçı lisan, ses malzeme olarak kullanarak yeni eserler yaratır. Fonetik sanat kulağa hitap eden sanatlardır. Örneğin müzik ve edebiyat gibi. Fonetik sanatların malzemesi diğer sanatlardan farklıdır. Fonetik, dilsel mesajların konuşmacılardan dinleyicilere iletimini, konuşmanın fonetik, prozodik ve akustik özelliklerini ve dil ile konuşma arasındaki ilişkiyi inceler. Konuşma, bilişsel-motorik bir performans, akustik bir durum ve alıcının algısı içindeki bir fenomen olarak incelenebilir. Fonetik sanat konuşma seslerini incelemekte ve konuşma seslerini üretmek için kullanılan ses yolunun konfigürasyonları, konuşma seslerinin akustik özellikleri ve heceleri, kelimeleri ve cümleleri oluşturmak için seslerin birleştirilme şekliyle ilgilenir. Konuşma seslerini tanımlamanın geleneksel yöntemi, onları üreten ses organlarının hareketleri ile ilgilidir. Konuşma üretiminde önemli olan ana yapılarıdır. Bu ana yapılar edebiyat ve müzik sanatlarını gelişmesinde yardımcı olurlar (Woodward,1985, s.63).

Fonetik, konuşma seslerinin nasıl üretildikleri, inceleyen bir daldır. Açıkçası dilin gramerinin bir parçası olarak konuşma seslerinin nasıl organize edildiğini incelemiştir, dilbilimin alt disiplinleridir. Ses bilimciler, veri setlerinde düzenli kalıplar ararlar ve komşu seslerin etkisi altında konuşanların telaffuzlarına yapılan bilinçsiz ayarlamaları yakalayan kurallar yazarlar. Ayrıca, bir dilin farklı seslerini, her bir sesi oluşturan özellikleri ve hem seslerin hem de özelliklerin bir araya getirilme yollarını açıklamak için teorik modeller geliştirirler. Bu teorik modeller, birimlerin bir kombinasyonundan sözler türeten kurallar

dizisini kullanabilir veya konuşmacıların bir eleme süreciyle "en uygun" ifadelere nasıl ulaştığını gösterebilir (Sazyek,2013, s.1130).

Fonetik araştırmalar, M.Ö. 4. yüzyılda Sanskritçe dilbilgisi uzmanı Panini'nin çalışmalarında başlamıştır. Hint yazılarında, seslendirmede farklı süreçler olarak anlaşılmış ve gırtlak seslendirme alanı olarak tanımlanmıştır. Konuşma seslerini sınıflandırmak için eklemleme yerleri kullanılmıştır (Woodward,1987, s.375).

18.yüzyılın ikinci yarısında fonetik bilim, konuşmadaki farklı seslerin ses aygıtı tarafından nasıl üretilebileceğine odaklanmıştır. C.G. Kratzenstein, Rus dilinin beş ünlüsü arasındaki fizyolojik farklılıkları açıklamak için St. Petersburg İmparatorluk Bilimler Akademisi tarafından sunulan bir ödülü elde etmek için en eski konuşma sentezleyicilerinden birini geliştirmiştir. Wolfgang von Kempelen ayrıca, bir kamışla temsil edilen ses telleri ve bir körük tarafından sağlanan hava akımı ile öncelikle ahşap ve deriden yapılmış erken bir konuşma sentezleyici veya 'konuşma makinesi' üretmiştir. C.J. Ferrein, ses tellerinin nasıl fonasyon ürettiği konusunda fizyolojik bir açıklama aramıştır. 19. yüzyılın ortalarında, fizyoloji ve fonetik arasındaki ilişki hala fonetik bilimin ön safındadır ve Johannes Müller'in fonetik araştırmaların çoğuna rehberlik eden kaynak-filtre konuşma üretimi teorisiyle doruğa ulaşmıştır. Sağırlara konuşmayı öğretmek için tasarlanmış bir konuşma sınıflandırma sistemi olan Bell'in Görünür Konuşması da etkili olmuştur. Ayrıca Bell, bir dilin ünlü envanterinin açıklayıcı tanımlaması için referans noktası görevi gören ünlü ünlüler kavramını oluşturmuştur. Henry Sweet, nihayetinde Uluslararası Fonetik Alfabenin temelini oluşturan bir konuşma sınıflandırma sistemi üreterek Bell'in görünür konuşmasını ayrıntılı olarak ele almıştır (Woodward,1985, s.75).

20. yüzyılın başlarında, Jean Pierre Rousselot, ifade konumlarının ölçümlerini elde etmek ve konuşma seslerinin kalıcı kayıtlarını oluşturmak için tasarlanmış bir dizi deneysel çalışma üretmiştir. Bu süre zarfında fonetik, fonolojiden ayrı ve farklı bir bilim veya Baudouin'in terimleriyle psikofonetik olarak ele alınmaya başlamıştır. Fonolog Ferdinand de Saussure, konuşmanın “şartlı tahliye” dilin özü olmasına rağmen “dil” tıpkı satranç taşlarının yapıldığı özün satranç oyunuyla ilgisi olmadığı gibi, esasen dilsel işlevle ilgisiz olduğuna inanmıştır. R.H. Stetson'un 1900'lerin başındaki çalışması, farklı bir şekilde, hareketlerin ürettiği seslerden ziyade bir dizi 'işitilebilir hareketler' olarak konuşma çalışmaları ile motor fonetik kavramını ortaya koymuştur. Heceyi, meslektaşlarının hecelerin minimum ses

noktaları ile sınırlandırıldığına dair yaygın görüşünün aksine, bir göğüs nabızı ile sınırlandırılmış olarak tanımlamıştır (Woodward,1982, s.289).

1950'lerden itibaren, konuşma üretimini ve algısını ölçmek için kullanılan teknolojilerdeki gelişmeler, geleneksel fonetik teorisinin deneysel testlerine izin vermiştir. Çalışmalardan elde edilen sonuçlar, fonetik ve fonolojinin örtüştüğü, yani konuşmanın algılanması ve üretilmesinin dilbilimsel işlevle olduğu gibi birbiriyle yakından bağlantılı olduğu fikri üzerinde birleşmektedir (Woodward,1987, s.377).

Fonetik ses bilimi kendi içinde Artikülatuar ve Akustik olarak ikiye ayrılmaktadır. Her ikisi kendi içinde farklı özellikler göstermektedir. Artikülatuar fonetik, konuşma dilinin üretilmesinde yer alan fiziksel mekanizmalarla ilgilidir. Eklemsel fonetiğin temel bir amacı, dilbilimsel temsilleri gerçek zamanlı olarak artikülatör hareketleriyle ve bunun sonucunda konuşmayı bilgi aktarımı için bir araç haline getiren akustik çıktıyla ilişkilendirmektir. Genel süreci anlamak, ses üretimi için gerekli olan aerodinamik koşulların göğüs, boyun ve başın çeşitli kısımlarının konuşma üretmek için nasıl kullanıldığının değerlendirilmesini gerektirir. Açıklayıcı fonetiğin tanımlayıcı bir amacı, dilde kontrast olarak kullanılan sesleri ayırt eden anahtar ifade özelliklerinin verimli ve tutarlı bir şekilde tanımlanmasıdır. Bu amaca ulaşmak için gereken terimlerin envanteri konusunda sahada oldukça güçlü bir fikir birliği vardır. Bu ortak, segmental perspektife rağmen, konuşma üretimi doğası gereği dinamiktir. Artikülatörlerin tek tek seslerin üretimi için nasıl koordine edildikleri hakkında öğrenilecek çok şey vardır. Tüm bu sorunların üzerinden geçmek, konuşma üretiminin hangi yönlerinin fiziksel mekanizmanın özelliklerinden kaynaklandığı ve hangilerinin dilsel temsillerin doğasının bir sonucu olduğuna dair daha geniş bir sorudur. Dünya dillerindeki konuşma seslerinin ifade dokusuna fiziksel ve dilbilimsel katkıları birbirinden ayırmaya çalışmak için çeşitli yaklaşımlar kullanılır. Halihazırda çeşitli enstrümantal teknikler mevcuttur ve artikülatörleri gerçek zamanlı olarak izlemenin güvenli yöntemlerindeki gelişmeler, konuşmanın nasıl üretildiğine dair anlayışımızda kısa sürede büyük ilerlemeler getirmeyi vaat etmiştir (Juneja, 2004, s.79-82).

Konuşma seslerinin fiziksel parametrelerini inceleyen fonetik dalına akustik fonetik denir. Sözlü iletişim çalışmaları ile ilgili tüm disiplinler arasında en "teknik" olanıdır ve akustik fonetiğin yanıtladığı temel sorulardan biri şu sorudur: "Ses nedir"? (Woodward,1987, s.298).

Dünyadaki çeşitli olay türleri seslerin duyumunu yaratır. Sadece kapı çarpmasını, kemanları, rüzgârı ve insan seslerini düşünün. Bütün bu örnekler, düşündüğünüzde bir tür hareket içerir. Şimdi, bu hareketler çevredeki havada veya başka bir ortamda basınç dalgalanmalarına neden olur. Ses yalnızca havada değil; su, ahşap, metal veya başka herhangi bir malzemede de gidebilir. Basınç dalgalanmaları veya başka bir deyişle titreşimler kulak zarımıza ulaştığında hareket etmesine neden olur ve işitme sistemimiz bu hareketleri ses olarak deneyimlediğimiz sinirsel uyarılara çevirir. Böylece basınç dalgalanmaları kulak zarına çarptığında ses üretilir (Lisker ve Abramson,1964, s.384).

Ses, nispeten uzun mesafelerde seyahat edebilir ve farklı frekanslar, belirli maddelerden diğerlerine göre daha kolay ve daha hızlı hareket ettiği görülebilir. Örneğin bir konsere yaklaşırken, her şeyden önce bas davulun sesi çok iyi duyulabilir. Bunun nedeni, bir yerde üretilen bir sesin, mesela bir hoparlörün, akustik ortamda dolaşan bir ses dalgası oluşturmasıdır. Bir ses dalgası, moleküllerin bir araya toplanmasına ve birbirinden ayrılmasına izin verecek kadar elastik olan herhangi bir ortamda yayılan hareket eden basınç dalgalanmasıdır (Kryter,1962, s.1689).

Konuşmacılarla karşılıklı konuşma etkileşimlerinde, dinleyiciler bir konuşmacının ne söylediğini anlamayı hedefler, yani giriş konuşma sinyali ile iletilen sosyal ve diğer bilgilerle iç içe geçmiş dilsel mesaja ulaşmayı hedefler. 60 yılı aşkın konuşma algısı araştırması boyunca, temel bir sorun, dinleyicilerin oldukça değişken akustik sinyallere rağmen konuşmacının amaçladığı mesaja karşılık gelen istikrarlı dilbilimsel algılar elde etme yeteneğini açıklamak olmuştur. Araştırma özellikle, belirli bir fonolojik formun meydana geldiği fonetik bağlama atfedilebilen akustik varyantlara ve sinyali üreten belirli konuşmacıya atfedilebilen varyantlara odaklanmıştır (Ladefoged,1971, s.97).

Dinleyiciler bu değişken akustik modellerle nasıl başa çıkıyor? Bu soruyu ele alan deneysel çalışmalar, algının şekillendirilebilir, dinamik ve aktif bir süreç olduğuna dair net kanıtlar sağlar. Bulgular, dinleyicilerin bağlamdan kaynaklanan varyasyonu algısal olarak dışarıda bıraktığını veya telafi ettiğini, ancak aynı zamanda bir konuşmacının ne söylediğine karar verirken aynı varyasyonu kullandığını göstermektedir. Benzer şekilde, dinleyiciler anatomik ve sosyo-indeksel özellikleri bakımından farklılık gösteren konuşmacılar tarafından sunulan varyasyona göre ayarlama yapar veya normalleştirir, ancak dinleyiciler de bu sosyal olarak yapılandırılmış varyasyonu dilsel yargılarını kolaylaştırmak için kullanır. Algılamının

zaman sürecine ilişkin araştırmalar, bu algısal uyumlulaşmaların, akustik sinyal gerçek zamanlı olarak ortaya çıktıkça hızla gerçekleştiğini göstermektedir. Böylece, dinleyiciler, farklı bağımlar ve farklı konuşmacılar tarafından sunulan fonetik ayrıntılarla yakından ilgilenir. Bu varyasyonun yapılandırılmış, yasal doğası, algıyı bilgilendirir (Juneja,2004, s.92).

Konuşma algısı, yalnızca dinleyicilerin an be an işlemesinde değil, aynı zamanda bireylerin kendi anadillerini ve yeni lehçelerini edindikçe farklı konuşmalarla karşılaştıkka yaşam süreleri boyunca değişir. Dinleyiciye özgü bu tecrübeler, algısal işlemedeki bireysel farklılıklara katkıda bulunur. Bununla birlikte, dilsel olarak homojen geçmişlere sahip dinleyiciler bile, aynı anda dilbilimsel ve sosyal olarak anlamlı bilgileri ileten çeşitli akustik özelliklere dikkatlerinde farklılık gösterir. Dinleyiciye özgü algısal stratejilerin doğası ve kaynağı, algısal işleme ve bu işlemenin sağlam değişime nasıl katkıda bulunabileceği konusunda önemli bir pencere görevi görür (Marr,1982, s.65).

Konuşma algısı teorileri, dinleyicilerin giriş akustik sinyalini dilsel formlar olarak nasıl yorumladıklarını açıklamayı amaçlamaktadır. Teorik bir açıklama, farklı bağımlarda farklı dinleyiciler tarafından elde edilen doğru, kararlı, esnek ve dinamik algının altında yatan ilkeleri belirtmelidir. Güncel teoriler, dinleyicilerin akustik sinyalden kurtardıkları bilginin doğasına ilişkin anlayışlarında farklılık gösterir; temel bir ayırım, geri kazanılan bilginin jest sel mi yoksa işitsel mi olduğudur. Mevcut yaklaşımlar, konuşma algısıyla ilişkili fonolojik temsillerin doğasına ilişkin kavrayışlarında da farklılık gösterir, ancak bu temsillerin geleneksel biçimsel fonolojinin soyut, değişmez temsillerinden daha ayrıntılı olduğu konusunda artan bir fikir birliği vardır (Juneja,2004, s.95).

1.1.1.1. Edebiyat

Basitçe ifade etmek gerekirse, edebiyat bir dilin veya bir halkın kültürünü ve geleneğini temsil eder. Birçoğu denemiş olsa da kavramın tam olarak tanımlanması zordur; edebiyatın kabul edilen tanımının sürekli değiştiği ve geliştiği açıktır. Birçoğu için edebiyat kelimesi daha yüksek bir sanat biçimini önermektedir; sadece bir sayfaya kelime koymak, mutlaka edebiyat yaratmakla eşdeğer değildir. Bir kanon, belirli bir yazar için kabul edilen eserler bütünüdür. Bazı edebiyat eserleri kanonik, yani belirli bir türün kültürel olarak temsilcisi olarak kabul edilmiştir (Millar,2002, s.19).

Edebiyat, bir dizi yazılı eser. İsim, geleneksel olarak, yazarlarının niyetleri ve uygulamalarının estetik mükemmelliği ile ayırt edilen hayali şiir ve düzyazı çalışmalarına uygulanmıştır. Edebiyat, dil, ulusal köken, tarihsel dönem, tür ve konu gibi çeşitli sistemlere göre sınıflandırılmıştır. Edebiyat kelimesinin tanımları döngüsel olma eğilimindedir. Merriam-Webster's Collegiate Dictionary'nin 11. baskısı, edebiyatı “biçim veya ifade açısından mükemmelliğe sahip olan ve kalıcı veya evrensel ilgi alanlarına ilişkin fikirleri ifade eden yazılar” olarak kabul eder. 19. yüzyıl eleştirmeni Walter Pater, “yaratıcı ya da sanatsal edebiyat meselesinden” “salt olgunun değil, aslında sonsuz çeşitlilikteki biçimlerinin bir kopyası” olarak bahsetmiştir. Ancak bu tür tanımlar, okuyucunun edebiyatın ne olduğunu zaten bildiğini varsayar. Gerçekten de en azından temel anlamı yeterince açıktır. “Alfabenin bir harfi” olan Latin literatüründen türetilen edebiyat, her şeyden önce insanlığın tüm yazı gövdesidir; ondan sonra belirli bir dile veya insanlara ait yazı gövdesi; o zaman bireysel yazı parçalarıdır. Ancak edebiyat olarak kabul ettiğimiz şey bir nesilden diğerine değişebilir. Örneğin, Herman Melville'in 1851 tarihli romanı “Moby Dick” çağdaş eleştirmenler tarafından bir başarısızlık olarak kabul edilmiştir. Bununla birlikte, o zamandan beri bir başyapıt olarak kabul görmüş ve sık sık tematik karmaşıklığı ve sembolizm kullanımı nedeniyle Batı edebiyatının en iyi eserlerinden biri olarak gösterilmiştir. Günümüzde “Moby Dick”i okuyarak, Melville'in zamanındaki edebi gelenekleri daha iyi anlaşılabilir. (Uysal,2010, s.5,7).

1.1.1.2. Müzik

Müzik, biçimin veya duygusal ifadenin güzelliği için vokal veya enstrümantal sesleri birleştiren sanattır. Genellikle ritim, melodi ve çoğu Batı müziğinde armoniye ve kültürel standartlara göre hem basit halk şarkısı hem de karmaşık elektronik beste aynı etkinliğe, müziğe aittir. Her ikisi de insanca tasarlanmış; her ikisi de kavramsal ve işitseldir. Bu faktörler, dünyanın her yerinde tarihin tüm dönemlerindeki her tarzdaki müzikte mevcuttur. Müzik, her insan toplumuna şu ya da bu şekilde nüfuz eden bir sanattır (Keseroğlu,2005, s.11).

Müzik aynı zamanda, perde, ritim ve tonalite ile ilişkili olarak seslerin anlamlı düzenlemelerinden oluşan işitsel bir sanattır. Müziğin başka bir tanımı, zaman, perde, enerji alanlarındaki ritim, armoni ve melodinin üç farklı şekilde birbiriyle ilişkili organizasyon yapısı altında işleyen doğal ve sezgisel bir fenomendir. Müzik doğal olduğu için doğada çeşitli canlılar tarafından üretilebilir, sezgisel olduğu için insanlar sesleri müzikal olarak

tanımlanabilir. Dahası, müzik sezgisel olduğundan, insanlar sanal olarak performans sergiler ve hatta zihinlerinde müzik dinleyebilir. Genel olarak müzik, seslerin belirli aranjmanlarının ve yarattığı duygusal tepkinin kavranmasıyla bilinir. Müzik ister karmaşık ve entelektüel açıdan zorlu bir orkestra bestesi, isterse hüzünlü bir halk şarkısı olsun, tepkiler yelpazesi tüm insan duygularını kapsar. Bu, müzik sanatlarını insan deneyiminin evrensel bir ifadesi haline getirir (Fubini,2006, s.55).

Müzik, kültürün hayati bir yönüdür. Asırlık gelenekleri başlatma veya insanları sosyal değişime teşvik etme yeteneğine sahiptir. Müziğin bireyleri sosyal ve kültürel deneyime bağlama yeteneği, en önemli özelliklerinden biridir. Müziğe verilen tepkiler genellikle iğ d sel olmakla birlikte 20. yüzyılda caz, halk müziği ve rock'n roll'un küresel çekiciliği eşitlikçi değerleri geliştirmiştir. 21. yüzyılda duygusal olarak yüklü müziğin yeni elektronik medya aracılığıyla yayılması, müzisyenlere ve bestecilere dünya çapında eşi benzeri görülmemiş bir etki sağlamıştır. Modern dünyada müziğin her yerde bulunan etkisi, sorumlu ve aydınlanmış sanatsal ifadenin öneminin altını çizmiştir. Müziğin tutkuları harekete geçirme ve tutum ve inançları etkileme kapasitesi, onu, insan bilincini ırklar ve kültürler arasındaki düşmanlıkları çözebilecek değerlere yönlendirmek ve insanlığın bir barış kültürü için kolektif arzusunu destekleyen ideallere ilham vermek için önemli bir unsur haline getirmiştir (Kaygısız, 2000, s.371).

1.1.2. Plastik Sanatlar

Plastik sanatlar kavramı, daha önce de söylendiği gibi, 19.yüzyılda, onları sahne sanatlarından ayırmak için ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, 20. yüzyılda sanat kavramı o kadar çok kez çalışılıp ve yeniden formüle edildi ki, plastik sanatlar, grafiti ve kentsel sanat (sokak sanatı) veya hazır pop-art mirası gibi etkileyici  nerileri içermiştir. Her şeyden önce sanatçının büyük bir müdahalesi olmayan, ancak onun tarafından m zeyeye aktarılan ve bağlamından çıkarılan bu son sanatsal nesne türü, “plastik sanatlar” yerine “görsel sanatlar” teriminin kullanılmasını zorunlu kılmıştır. Onları bu kategoride barındırmak için video, fotoğraf ve dijital sanat da bu şekilde yer almıştır. Plastik sanatlardan bahsettiğimizde, sanatçı tarafından kalıplanabilen, değiştirilebilen veya dönüştürülebilen malzeme ve unsurların kullanıldığı sanat eserlerini detaylandırma tekniklerine atıfta bulunulmuştur. Bu nedenle bu unsurlar plastik kaynaklar olarak kabul edilmiş, çünkü sanatçıya bakış açısını, hayal gücünü veya gerçeğe ilişkin belirli vizyonunu ifade etmek için bir hammadde olarak hizmet etmiştir (Mülayim, 1994, s.30).

Bu terim Güzel Sanatlarda, izleyicinin bakış açısıyla algılanması gereken görsel sanatları, sahne sanatları gibi işitme duyusunu da içeren (müzik, okunan metin) sanatlardan ayırmak için kullanılmıştır. Bu nedenle plastik sanatlar resim, heykel, çizim, mimari, oymacılık, seramik, kuyumculuk, el sanatları ve duvar resmi olarak kabul edilmiştir. Plastik sanatlar, biçim, doku, renk gibi birbirinin ortak yönlerinden ve ilkelerinden yola çıktığından, plastik sanatçıların, özellikle yeteneklerinin erken keşfinde, aynı anda çeşitli plastik disiplinlerden kaçınmaları çok yaygındır. Plastik sanatlar şu anda müzelerin ana sanat alanlarından birini işgal etmekte ve gösteri sanatları, edebiyat, sinema, müzik ve fotoğrafla birlikte sanatın en büyük çağdaş ifadeleri olmuştur (Balcı, 2005, s.23).

1.1.2.1. Hat Sanatı

Hat sanatı, güzel el yazısı sanatıdır. Terim, Yunanca "güzellik" (kallos) ve "yazmak"(graphein) sözcüklerinden türetilmiştir. Harflerin doğru biçimine yani, dilin iletilebileceği geleneksel işaretlere dair kesin bir bilgi ve bunları çeşitli bölümlerin öyle bir sıralanması ve oranların uyumu ile deneyimli, bilgili bir gözün fark edeceği şekilde yapma becerisi anlamına gelmektedir. Ortadoğu ve Doğu Asya, uzun ve gelenek titizi kabul edilmiş önemli bir sanat ile hat, heykel veya resim için eşit olmuştur. Batı kültüründe daha sade Yunan ve Latin kökenli alfabeler ve okuryazarlığın yaygınlaşması, el yazısını prensipte herkesin uygulayabileceği bir sanat haline getirme eğiliminde olmuştur. Bununla birlikte, 15. yüzyılın ortalarında Avrupa'da matbaanın tanıtılmasından sonra, el yazısı ile daha ayrıntılı yazı ve harf biçimleri arasında net bir ayrım ortaya çıkmıştır. Aslında, "kaligrafi" anlamına gelen yeni kelimeler, 16. yüzyılın sonlarında çoğu Avrupa diline girmiş ve İngilizcede kaligrafi kelimesi 1613'e kadar ortaya çıkmamıştır (Alparslan, 2004, s.29).

16. yüzyıldan günümüze kitap yazmak, sıradan el yazısı ile daha dekoratif hat arasında ayrım yapmaya devam etmiştir. Baskı işleminin el yazması geleneğini sonlandırdığı sıklıkla varsayılmıştır. Bu tam olarak doğru değildir: örneğin, hayatta savurgan özel adanmışlık el yazması kitaplar, matbaanın kullanılmaya başlanmasından sonraki döneme aittir. Ayrıca, müzik notaları, bilimsel notasyonlar ve diğer özel veya küçük izleyici kitlesine sahip eserler gibi belirli yayın türleri, 19. yüzyıla kadar elle yazılmaya devam etmiştir. Bu nedenle, el yazısı kitaplar niceliksel olarak veya tam bir tekdüzelik ile yeniden üretilmese de matbaanın kullanılmaya başlanmasından sonra hayatta kalmışlardır. Baskı ve el yazısı birbirini

etkilemeye başlamış örneğin, modern reklamcılık kaligrafiyi birleştirmeye devam etmiş ve birçok hattat, yıllar boyunca baskı için yazı tipleri tasarlamıştır (Kafalat, 2007, s.319).

1.1.2.2. Heykel Sanatı

Heykel, sert veya plastik malzemelerin üç boyutlu sanat nesnelere dönüştürüldüğü sanatsal bir formdur. Tasarımlar, bağımsız nesnelerde, yüzeylerdeki kabartmalarda veya tablolardan izleyiciyi saran bağlamlara kadar değişen ortamların en somut örnekleridir. Kil, balmumu, taş, metal, kumaş, cam, ahşap, alçı, kauçuk ve rastgele bulunmuş nesneler dahil olmak üzere çok çeşitli ortamlar kullanılmıştır. Malzemeler oyulabilir, modellenabilir, kalıplanabilir, dökülebilir, dövülebilir, kaynaklanabilir, dikilebilir, monte edilebilir veya başka şekilde şekillendirilebilir ve birleştirilebilir. Heykel, kalıcı olarak sınırlandırılmış bir nesne kategorisi veya etkinlik kümesi için geçerli olan sabit bir terim değildir. Daha ziyade, büyüyen, değişen ve faaliyetlerinin kapsamını sürekli olarak genişleten ve yeni tür nesneler geliştiren bir sanatın adı olmuştur. Terimin kapsamı, 20. yüzyılın ikinci yarısında, sadece yirmi ya da otuz yıl öncesine göre çok daha genişti ve 21. yüzyılda görsel sanatların akışkan durumunda, hiç kimse gelecekteki uzantılarının ne olacağını tahmin edemez olmuştur. Önceki yüzyıllarda heykel sanatı için temel kabul edilen bazı özellikler, modern heykeltıraşlığın büyük bir bölümünde mevcut olmamış ve artık onun tanımının bir parçasını oluşturamaz hale gelmiştir. Bunlardan en önemlilerinden 20. yüzyıldan önce heykel, yaşamdaki formları, çoğunlukla insan figürlerini ve aynı zamanda oyun, mutfak eşyaları ve kitaplar gibi cansız nesneleri taklit eden temsili bir sanat olarak kabul edilmiştir. Ancak 20. yüzyılın başından beri heykel, temsili olmayan formları da içermektedir. Mobilya, saksı, bina gibi işlevsel üç boyutlu nesnelerin formlarının hiçbir şekilde temsili olmaksızın etkileyici ve güzel olabileceği uzun zamandır kabul edilmektedir; ancak 20. yüzyılda işlevsel olmayan, üç boyutlu sanat eserleri üretilmeye başlanmıştır (Güvemli, 1960, s.13,16).

20. yüzyıldan önce, heykel öncelikle bir katı form veya kütle sanatı olarak kabul edilmiştir. Bununla birlikte, modern heykelin büyük bir bölümünde, ilgi odağı değişmiş ve mekânsal yönler baskın hale gelmiştir. Mekânsal heykeltıraşlık artık genel kabul görmüş bir heykel sanatı dalı olmuştur. Son olarak, 20. yüzyıldan bu yana heykeltıraşlık, oyma ve modelleme gibi iki geleneksel biçimlendirme süreciyle veya taş, metal, ahşap, fildişi, kemik ve kil gibi geleneksel doğal malzemelerle sınırlı kalmamıştır. Günümüz heykeltıraşları, amaçlarına hizmet edecek her türlü malzeme ve üretim yöntemini kullandıkları için, heykel sanatı artık hiçbir özel malzeme veya teknikle özdeşleştirilemez hale gelmiştir. Tüm bu

değişimlerle birlikte heykel sanatında muhtemelen değişmeyen tek bir şey vardır ve bu da heykeltıraşların temel ve değişmez kaygısı olarak ortaya çıkmıştır. Heykel sanatı görsel sanatların özellikle üç boyutlu formun yaratılmasıyla ilgilenmiştir (Pingeot, 1996, s.123).

1.1.2.3. Mimari

Mimarlık, inşaat ile ilgili becerilerden farklı olarak tasarlama ve inşa etme sanatı ve tekniği olmuştur. Mimarlık pratiği hem pratik hem de etkileyici gereksinimleri karşılamak için kullanılmış ve bu nedenle hem faydacı hem de estetik amaçlara hizmet etmiştir. Bu iki uç ayırt edilebilmesine rağmen ayrılamazlar ve her birine verilen göreceli ağırlık büyük ölçüde değişmiştir. Yerleşik veya göçebe her toplumun doğal dünyayla ve diğer toplumlarla mekânsal bir ilişkisi olduğundan, ürettikleri yapılar çevreleri (iklim ve hava durumu dahil), tarih hakkında çok şey ortaya çıkarmıştır, törenler ve sanatsal duyarlılığın yanı sıra günlük yaşamın birçok yönü ortaya koymuştur. Bir mimari eseri diğer yapılardan ayıran özellikler ise birincisi eserin genel olarak insanlar tarafından kullanımına uygunluğu ve belirli beşerî faaliyetlere uyarlılığı, ikincisi eserin yapısının sağlamlığı ve kalıcılığa üçüncüsü form aracılığıyla deneyim ve fikirlerin iletilmesi olmuştur. Mimaride tüm bu koşulların sağlanması gerekir. İkincisi sabittir, birinci ve üçüncü ise binaların sosyal işlevine göre görece önem bakımından farklılık göstermektedir. Bir fabrikada olduğu gibi işlev esas olarak faydacıysa, iletişim daha az önemlidir. Anıtsal bir mezarda olduğu gibi işlev esas olarak dışavurumcuysa, fayda önemsiz bir endişedir. Kiliseler ve belediye binaları gibi bazı binalarda, hizmet ve iletişim eşit öneme sahip olmuştur (Gombrich, 1980, s.38).

1.1.2.4. Minyatür Sanatı

Osmanlı dönemi Türk minyatürü, konusu zengin, uzun ömürlü ve taze olması nedeniyle İslam resim tarihinde özel bir yere sahip olmuştur. Bu sanat biçimi, yaklaşık dört yüzyıl boyunca kesintisiz olarak devam etmiştir. 15. yüzyılın ortalarından 19.yüzyılın başlarına kadar uzanan minyatür resim örnekleri vardır. Sanatsal eğilimler ve zevkler de bu dönem boyunca belirgin olmuştur. Osmanlı minyatürleri ve tezhipleri daha çok padişahlar için değil, maiyetindeki önemli ve güçlü şahsiyetler için de hazırlanmıştır. Bu eserlerin en önemlileri, örneğin İstanbul'daki Topkapı Sarayı ve Osmanlı padişahlarının diğer sarayları gibi üretildikleri yerde hala korunmaktadır. İstanbul'daki diğer müze ve kütüphaneler de Türk minyatür sanatının seçkin örneklerini içeren nadide el yazmalarına ev sahipliği yapmaktadır. Buna ek olarak, Osmanlı minyatürleri dünyanın dört bir yanındaki müzelerde, özel koleksiyonlarda ve kütüphanelerde, özellikle de Dublin'deki Chester Beatty Kütüphanesi'nde

bulunmaktadır. Osmanlı minyatür sanatının ayırt edici bir özelliği, gerçek olayları gerçekçi bir şekilde tasvir etmesi, ancak soyut biçimsel anlatımıyla İslam sanatının geleneksel kanonlarına bağlı kalması olmuştur. Bu resimlerin neredeyse tamamı, Türk zaferleri, kalelerin fethi, devlet işleri, bayramlar, resmi geçit törenleri ve sünnet şölenleri gibi günün önemli olaylarını konu almıştır (And, 2002, s.34).

Osmanlı sarayındaki nakkaşların (tasarımcı-ressamların) günlük olayları resmetmeleri gerekmektedir. Hazırladıkları eserlerin tazeliğini korumak ve padişahın emirlerinin yerine getirilmesini sağlamak için çok hızlı çalışmışlar, bunun sonucunda Türk minyatürü ince ve özenli süslemelerden yoksun kalmıştır. Osmanlı ressamı, gereksiz ayrıntılardan arınmış ve konusunun özüne odaklanmış, yedek bir ifade biçimine ulaşmışlardır. Osmanlı minyatürleri aynı zamanda çağdaş olayların kayıtları olmuş ve sanatçıların kendi gerçeklik kavramlarından süzölmüştür. Osmanlı sanatının, Moğol Hindistan hariç, diğer tüm İslam kültürlerinin sanatından daha fazla portreyi teşvik etmesi, bu gerçekçilik eğiliminin bir başka göstergesi olmuştur. 15. yüzyıldan 20 yüzyıla kadar, dönemsel olarak farklı sanatsal etkilerden etkilenen Osmanlı minyatür resmi, özünde “tarihi resim” olarak adlandırılabilir bir form olmuştur. Türk minyatürlerinin büyük bir kısmı, gerçek olayların tasvirinden türetilen belgesel değeri olan eserlerden oluşmaktadır (Darling, 2014, s.58).

1.1.2.5. Resim Sanatı

Resim, fikirlerin ve duyguların belirli estetik niteliklerin yaratılmasıyla iki boyutlu görsel bir dilde ifadedir. Bu dilin öğeleri şekilleri, çizgileri, renkleri, tonları ve dokuları düz bir yüzey üzerinde hacim, boşluk, hareket ve ışık hissi yaratmak için çeşitli şekillerde kullanılır. Bu öğeler, gerçek veya doğaüstü fenomenleri temsil etmek, bir anlatı temasını yorumlamak veya tamamen soyut görsel ilişkiler yaratmak için ifade kalıplarında birleştirilir. Bir sanatçının tempera, fresk, yağ, akrilik, sulu boya veya diğer su bazlı boyalar gibi belirli bir ortamı kullanma kararı, mürekkep, guaj , enkaustik veya kazein , duvar resmi , şövale , panel , minyatür , el yazması tezhip , panorama veya çeşitli modern formlardan herhangi biri gibi belirli bir formun seçimi duyuşsal niteliklere ve bu seçeneklerin ifade olanaklarına ve sınırlamalarına dayalı olmuştur. Sanatçının kendi tekniğinin yanı sıra ortam ve biçim seçimleri de benzersiz bir görsel imge oluşturmak için birleşmiştir (Tansuğ, 2004, s.85).

Kabilelerin, dinlerin, loncaların, kraliyet mahkemelerinin ve devletlerin daha önceki kültürel gelenekleri, resmin zanaatını, biçimini, imgelemine ve konusunu büyük ölçüde kontrol etmiş ve resmin törensel, adanmışlık, dekoratif, eğlendirici veya eğitici olan işlevleri

de belirlenmiştir. Ressamlar yaratıcı olmaktan çok yetenekli zanaatkarlar olarak istihdam edilmişlerdir. Sanatçılar daha sonra Asya ve Rönesans Avrupa'sında “güzel sanatçı” kavramı geliştirmişlerdir. Tanınmış ressamalara bilginlerin ve saray mensuplarının sosyal statüsü verilmiş; işlerini imzaladılar, tasarımına ve genellikle konusuna ve görüntülerine karar vermişler ve patronlarıyla daha kişisel her zaman dostane olmasa da bir ilişki kurmuşlardır. 19. yüzyılda Batı toplumlarında ressamlar toplumsal konumlarını kaybetmeye ve himayelerini güvence altına almaya başlamışlardır. Bazı sanatçılar, kendi sergilerini düzenleyerek ve giriş ücreti alarak patronaj desteğindeki düşüşe karşı koymuşlardır. Diğerleri, çalışmalarıyla sergileri gezerek gelir elde etmişlerdir. Bir pazar yerine başvurma ihtiyacı, benzer (daha az kişisel olmayan) patronaj taleplerinin yerini almıştı ve sanatın kendisi üzerindeki etkisi de muhtemelen benzer olmuştur. Genellikle 20. yüzyıl sanatçıları, eserleri zaman zaman sanat dergilerinde çoğaltılmış olsa da yalnızca ticari galeriler ve kamu müzeleri aracılığıyla izleyiciye ulaşmıştır. Ayrıca sanayiden ve devletten mali ödüller veya komisyonlar tarafından da desteklenmişlerdir. Ancak farklı ressamlar vardı, kendi görsel dillerini icat etme ve yeni formlar ve alışılmamış malzeme ve tekniklerle denemeler yapma özgürlüğünü kazanmışlardır. Örneğin, bazı ressamlar diğer sanat dallarını birleştirmişlerdir. Örneğin heykel, boyama ile üç boyutlu soyut tasarımlar üretilmiş diğer sanatçılar için gerçek nesneler tuval içinde kolaj moda olmuştur. Sanatta ifadenin sınırlarını genişletmek için gösterilen huzursuz çaba, sürekli uluslararası üslup değişikliklerini üretmiştir. Uluslararası sanat dergileri, gezici sergiler ve sanat merkezleri aracılığıyla hızlı fikir alışverişi, resimdeki yeni hareketlerin sıklıkla şaşırtıcı bir şekilde birbirini takip etmesini daha da teşvik etmiştir. Bu tür alışverişler 21. yüzyılda uluslararası sanat fuarlarının patlaması ve sosyal medyanın ortaya çıkmasıyla hızlanmış, ikincisi sadece yeni ifade araçları değil, sanatçılar ve takipçileri arasında doğrudan iletişim de sunmuştur. Tarz hareketlerini tespit etmek zor olsa da bazı sanatçılar ırkçılık, iklim değişikliği gibi geniş temalar da dâhil olmak üzere ortak toplumsal sorunları ele almıştır (Özsezgin ve Ashier, 1989, s.44,47).

1.1.2.6. Tezhip Sanatı

Türk tezhip sanatının ilk örneklerinin Anadolu Selçukluları döneminde yapıldığı, günümüze ulaşan az sayıdaki el yazması eserden anlaşılmaktadır. Anadolu'da, muhtemelen 13. yüzyılda yapıldığı tahmin edilen tarih ve tarihsiz bu tür birkaç el yazmasında, başlıklarda dekoratif motif olarak Rumilerin (yarık yapraklar), sarmal dallar üzerinde iç içe motiflerin ve geometrik desenlerin kullanıldığını görülmektedir. Anadolu Selçuklularının tezhip üslubu 14.

ve 15. yüzyıllarda Konya yöresinde üretilen bazı eserlerde kullanılmaya devam etmiştir (Özkeçeci, 2007, s.27).

Erken dönem Osmanlı yazmalarında, farklı etkilerin kaynaşmasından doğan yepyeni bir tezhip tarzının varlığı ilk bakışta kendini göstermiştir. Osmanlı Sarayı bağlamında gelişen görkemli sanat biçimlerine özgü bu motifler kitap süslemelerinde de görülmektedir. Başlangıçta, kısmen Saray için çalışan ressam ve aydınlatıcılar çemberinin kökenlerinden türetilen belirli motifleri birleştiren bir tezhip tarzı yaratılmıştır. Genelde, sarmal dalların üzerine bindirilmiş Rumiler ve Uzakdoğu kökenli Hatâyî (stilize edilmiş birleşik çiçekler) bazen tek başına bazen de birbiriyle bağlantılı olarak sicillerde kullanılmıştır. Türk sanatında, özellikle Anadolu Selçuklularından bu yana en popüler ve en sık kullanılan bezeme motifi olan Rumi'nin doğasında var olan çok çeşitli kompozisyon olanakları sonuna kadar kullanılmıştır. Sultan II. Murad zamanında, muhtemelen Edirne'deki Saray'da hazırlanan bazı eserlerde, erken Osmanlı döneminin karakteristik aydınlatmalarına yer verildiği anlaşılmaktadır. Günümüze ulaşan el yazmaları, süsleme motiflerinde Memlûk ve Timurlu (Şiraz) etkilerini yansıtsa da kompozisyonları benzersiz bir şekilde Osmanlı izlerini taşımaktadır (Taşkale, 2009, s.15).

15. yüzyılın ikinci yarısında özellikle Fatih Sultan Mehmed için yapılan tezhiplerin üslup, organizasyon ve renk kompozisyonu hem son derece özgün hem de son derece tutarlı olmuştur. Tüm motifler ve yüzey alanının kullanımı 15. yüzyıl Osmanlı tezhip üslubundadır. Bu dönemin tezhiplerinde sadece Rumiler değil, küçük stilize çiçekler ve hatâyîler de öne çıkmaktadır. Fatih Sultan Mehmed'in yüksek kültür seviyesi ve kitaplara olan yoğun ilgisi, içinde lacivert, kırmızı, yeşil ve siyah yıldız ile uyumlu bir şekilde kullanılmıştır. Ünlü Türk hattatı Şeyh Hamdullah'ın Sultan II. Beyazid devrinde nesih hat ile yazdığı Kur'an'lar zengin bir tezhip sergilemektedir (Küpeli, 2009, s.128).

Osmanlı Türk tezhiplerinde ikinci önemli dönem 16. yüzyılın ilk yarısına rastlanmaktadır. Çeşitli üslupların ve motiflerin oluşturulduğu bu yıllar, klasik Türk tezhip üslubuna zemin hazırlamıştır. Sultan Selim 1514'te Çaldıran zaferinin ardından Tebris'e girdiğinde, bir grup Gönül sanatçısı ona sığınmış ve bir grup Tebrizli sanatçı İstanbul'a gönderilerek sanatta belli etkilere kapı açılmıştır. Osmanlı Saray sanatı üzerindeki bu son derece kısa süreli etkiler, kitap sanatlarına da yansımıştır. 15. yüzyılın sonunda Heart'ta geliştirilen belirli formların ve son derece süslemeli üslubun etkisi tezhip motiflerinde

belirginleşmiştir. 16. yüzyılın ortalarına doğru Türk süsleme motiflerinin söz varlığında ani bir zenginleşme yaşanmıştır. Bu dönemde Şah Kul'unun yetiştirdiği tezhip Kara Memi, Saray resim atölyesinin başına getirilmiş ve Şah Kul'unun Osmanlı sanatına kazandırdığı stilize hatâyî yerini Saray bahçelerinde yetiştirilen çiçeklere bırakmıştır (Ersoy, 1988, s.68).

Klasik üslup 17. yüzyılda Osmanlı tezhiplerine hâkim olmaya devam etse de üretilen örnekler çok daha az rafinedir. Bu döneme ait yazmalar, bol yaldız ve gösterişli süslemelerle karakterize olan Hâlkâr tekniğinde aydınlatılmıştır. Sultan II. Osman'ın şiirlerini içeren Divan-ı Osman yüzyılın ilk yarısına ait zengin ışıklı bir eserdir. Bu eserin ön yüzü ve açılış metinler ışıklı olup, kenarlar yaldız ve soft tonlu renklerde Hâlkâr ile süslenmiştir. 17. yüzyılın başlarından itibaren Osmanlı sanatında Batı etkileri giderek belirginleşmiştir. Geleneksel motifler, Avrupa sanatının etkisiyle üretilen yeni motifler ve formlarla birlikte kullanılmıştır. Dönemin en popüler dekoratif motifi Türk usulü çiçek buketidir. Ancak gölgeleme ile çiçeklere derinlik kazandırma eğilimi, dönemin tipik batı etkisini yansıtmıştır. Bu tür çiçek demetleriyle süslenmiş bir hat albümü, onun dekoratif üslubunun karakteristik bir örneğini oluşturmuştur (Doğanay, 2009, s.70).

18. yüzyıl kitap tezhiplerinde yeni zevki yansıtan kitapların yanı sıra klasik motifleri canlandıran kitaplar da üretilmiştir. Başka bir çalışma grubu, batı sanatının etkisinin daha da güçlü olduğunu göstermektedir. Hâlkâr tarzı süslemelerin yanı sıra barok motifleri sergileyen aydınlatmalar, bölüm başlıklarını ve kenar boşluklarını süslüyor ve klasik tezhipler genellikle merkezde natüralist bir çiçek buketi sergilemektedir. Bu dönemde özellikle önemli olan, tezhip ve cila ustası Ali Üsküdarî'nin klasik süslemelerinin yeni batı etkisi ile uzlaştırıldığı eserlerdir. Çiçek resimleri yapan bu sanatçı, saz üslubunun yeni bir yorumu olan lake süslemeler de üretmiştir. 18. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı Sarayı'nda batı sanatına ve batılı yaşam tarzına duyulan hayranlık giderek artarken, tezhip sanatını ve diğer eserlerin dekoratif unsurlarını karakterize etmek için "Türk Rokoko" olarak bilinen bir tarz ortaya çıkmıştır. Bu tarz, iç içe geçmiş büyük yapraklar, çiçek çelenkleri ve fiyonkların hâkim olduğu dekorasyonda ağır bir zevkle ayırt edilmiş Osmanlı dönemi Türk aydınlığı, klasik motifleri yeniden canlandıran neo-klasik akımla 19. yüzyılın sonlarına doğru son bulmuştur (Duran, 2009, s.44).

1.1.2.7. Seramik Sanatı

Seramik, binlerce yıl öncesine dayanan en eski endüstrilerden biridir. İnsanlar kilin bolca bulunabileceğini ve önce suyla karıştırılıp sonra ateşlenerek nesnelere dönüştürülebileceğini

keşfettiğinde, kilit bir endüstri doğmuştur. Çek Cumhuriyeti'ndeki Brno yakınlarındaki küçük bir tarih öncesi yerleşimden Dolní Věstonice Venüsü adlı bir kadının heykelciği ortaya çıkarılmıştır. Çin'deki Xianrendong mağarasında , MÖ 18.000-17.000 yıllarına tarihlenen çömlek parçaları bulunmuştur. Çin'den çömlek kullanımının art arda Japonya'ya ve arkeologların MÖ 14.000'e tarihlenen seramik eser parçaları bulduğu Rusya'nın Uzak Doğu bölgesine yayıldığına inanılmaktadır. Neolitik dönemde, tarım ve çiftçiliğe adanmış yerleşik toplulukların kurulmasıyla seramik kullanımı önemli ölçüde artmıştır. Yaklaşık olarak MÖ 9.000'den başlayarak, kil bazlı seramikler su ve yiyecek, sanat objeleri, fayans ve tuğlalar için kaplar olarak popüler hale gelmiş ve kullanımları Asya'dan Orta Doğu ve Avrupa'ya yayılmıştır. İlk ürünler güneşte kurutuldu veya düşük sıcaklıkta (1.000°C'nin altında) toprağa açılan ilkel fırınlarda ateşlenmiştir. Çanak çömlek ya monokromdur ya da basit çizgisel geometrik motifler boyanarak dekore edilmiştir. Seramik üretimindeki ilk atılımlardan biri, MÖ 3.500'de tekerleğin icadıyla olmuştur. Tekerleğin tanıtılması, radyal simetriye sahip seramik eserler üretmek için tekerlek oluşturma tekniğinin kullanılmasına izin verilmiştir(Arcasoy, 1983, s.1).

Bu arada, seramik çanak çömlek, giderek daha ayrıntılı resimlerin kullanılmasıyla gelişmiş, böylece bu nesneler sonunda gerçek sanat eserleri haline gelmiştir. Süslemelerde ayrıca özel efektler elde etmek için ateşleme sırasında oksitleyici ve azaltıcı atmosfer kullanımını da içermiştir. MÖ 6. ve 5. yüzyıllara ait Yunan Attika vazoları bu evrimin zirvesi olarak kabul edilir. MS 16. yüzyıl boyunca çanak çömlek, Avrupa ve Orta Doğu'da üretilen ana seramik ürünleri sınıfı olarak kalmıştır. 1350°C'ye kadar çıkabilen yüksek sıcaklıklı fırınları ilk kez Çinliler tanıtmıştır. Yaklaşık 600 CE, kaolin kilinden porselen geliştirmişlerdir. Orta Çağ boyunca, İpek Yolu üzerinden yapılan ticaret, büyük ölçüde Marco Polo'nun yolculukları nedeniyle, porselenin önce İslam ülkelerinde ve daha sonra Avrupa'da tanıtılmasına ve yayılmasına izin vermiştir.15. yüzyıla gelindiğinde, Avrupa'da 1.500°C'ye kadar çıkabilen en eski yüksek fırınları geliştirmişlerdir. 16. yüzyılda yüksek sıcaklıklara karşı daha dayanıklı sentetik malzemeler geliştirildiğinden dolayı sanayi devrimi doğmuştur. Bu refrakterler, metalleri ve camı endüstriyel ölçekte eritmek ve ayrıca kok, çimento, kimyasallar ve seramik üretimi için gerekli koşulları yaratmıştır. O zamandan beri, seramik endüstrisi derin bir dönüşüm geçirmiştir. Sadece geleneksel seramik ve cam her yerde bulunmakla kalmamış, aynı zamanda bu malzemelerin düşük termal ve elektrik iletkenliği, yüksek kimyasal direnci ve yüksek erime noktası gibi benzersiz özelliklerinden yararlanmak için

yıllar içinde yeni ürünler geliştirilmiştir. 1850 civarında, teknik seramik çağını başlatan ilk porselen elektrik izolatörleri tanıtılmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra seramik ve cam, elektronik, optoelektronik, tıp, enerji, otomotiv, havacılık ve uzay araştırmaları dahil olmak üzere teknolojik olarak gelişmiş birçok alanın büyümesine katkıda bulunmuştur. Ayrıca, seramik işleme ve karakterizasyon tekniklerindeki yenilikler, özel ve özelleştirilmiş uygulamaların gereksinimlerini karşılayan özelliklere sahip malzemelerin oluşturulmasını sağlamıştır. Son yıllarda, seramik işleme, üreticilerin şeffaf seramikler, sünek seramikler, hiperelastik kemikler ve mikroskobik kapasitörler gibi alışılmamış özelliklere sahip malzemeleri ve ürünleri tanıtımlarına olanak tanıyan nanoteknolojiden yeni bir güç kazanmıştır (Zikos,1999,s.244,245).

1.1.3. Ritmik Sanatlar

Düzenli bir hareket hissi yaratmak için bir veya daha fazla tasarım ögesi tekrar tekrar kullanıldığında ortaya çıkar. Ritim, müzik veya dans gibi bir ruh hali yaratır. Ritmi heyecan verici ve aktif tutmak için çeşitlilik önemlidir. Ritmik sanatlarda insan kendini anlatır. Tiyatro, opera, bale, gölge oyunu gibi birçok sanat dalı örnek verilebilir (San,2003, s.15).

Ritim sanatın çeşitli alanlarında tanımlanmış olup sahne sanatları, eylemlerde desenli bir nüks, tekrarlama veya hareketin merkezi anlamını paylaşma eserlerdir. Tasarımda, ritim düzenli, uyumlu belirli bir elemanın tekrarı, genellikle tek bir spesifik çizgi, şekil, form kategorilerinden gelen varlık, renk, ışık, gölge ve seslerden oluşur. Bir tasarımcı hangi konuyu seçerse bu kategorilerden elemanlar ve bu elemanların bir bileşimini oluşturur. Daha sonra bir motif veya desen meydana geliyor. Tasarımcı ayrıca tekrar tekrar tek bir tane uygulayabilir öge, normal modda oluşan bir motif veya desen olarak görsel veya işitsel uyumlu bir kompozisyon olduğu sürece oluşturulan, tekrarlama yoluyla bir ritim oluşturulmuştur. Tabi ki, bu tür varlıkların kategoriler arasında melez bir bileşimi de aynı amaçlara hizmet etmelidir. Öte yandan, tekil ile çalışan tasarımcılar toplu ve tekdüze detaylandırma stratejileri farklı sonuçlar doğurabilir (Akay,1991, s.30).

1.1.3.1. Bale

Bale, resmi bir akademik dans tekniğinin müzik, kostüm ve sahne dekoru gibi diğer sanatsal öğelerle birleştirildiği sanat dalıdır. Akademik tekniğin kendisi de bale olarak bilinmektedir. Bale'nin kökenleri bir mahkeme eğlencesi olarak geliştirildiği İtalyan Rönesans'ına kadar gitmektedir. 15. ve 16. yüzyıllarda dans tekniği resmileşmiştir. İtalya

doğumlu aristokrat Catherine de Médicis'in Fransa kralı II. Henry ile evlenmesinin ardından sanatın merkez üssü Fransa'ya taşınmıştır (Balding,2004, s.78).

Balenin koreografi ve sanat, doğal tasarım, aydınlatma, kostüm, zarif hareketler ve genellikle ciddi müziğin bir kombinasyonu olduğu söylenmektedir. Bu, farklı duyguları ifade etmek veya bir hikâye anlatmak için kullanılabilecek başka hiçbir şeye benzemeyen sanatsal bir dandır. Özenle hazırlanmış kostümler ve sahneleme ile koreografisi yapılan geleneksel klasik bale dansı, çeşitli bale dans formlarına yer açan modern bale dans stilleri ile değiştirilmiştir. Bale dansının bazı biçimleri arasında klasik bale, çağdaş bale, neoklasik bale ve post yapısal bale dansı yer almaktadır (Reid,1988, s.295).

1.1.3.2. Opera

Opera, şarkıcıların ve müzisyenlerin metin (libretto) ve müzik notalarını genellikle teatral bir ortamda birleştiren dramatik bir çalışma yaptıkları bir sanat biçimidir. Opera, oyunculuk, sahne dekoru ve kostümler gibi sözlü tiyatronun birçok unsuru içerdiği gibi bazen dans da bu kapsamda değerlendirilmiştir. Performans tipik olarak bir orkestra veya daha küçük bir müzik topluluğu eşliğinde bir opera evinde verilir (Donington,1990, s.60).

Opera, Batı klasik müzik geleneğinin bir parçasıdır. 16.yüzyılın sonunda İtalya'da başlamıştır. Kısa süre sonra Avrupa'nın geri kalanına yayılmıştır. Sonunda opera, bu ülkelerin her birinin hikâyelerini ve müzik tarzlarını yansıtmaya başlamıştır. İtalyanlar her zaman şarkı söylemeye olan sevgileriyle ünlü olmuştur ve bu nedenle İtalyan operasında şarkıcıya ve insanın güzel sesine her zaman büyük vurgu yapılmıştır. 18. yüzyılda, İtalyan operası Handel gibi yabancı bestecileri çekerek Avrupa'nın çoğuna (Fransa hariç) hâkim olmaya devam etmiştir. Gluck, 1760'larda yaptığı "reform" operalarıyla onun yapaylığına tepki gösterene kadar, opera seria İtalyan operasının en prestijli formudur.19. yüzyılın ilk üçte biri, Rossini, Donizetti ve Bellini'nin bugün hala icra edilen eserleri yaratmasıyla canto stilinin en yüksek noktası görülmektedir. Ayrıca Auber ve Meyerbeer'in eserleriyle tipikleşen Grand Opera'nın gelişini görmüştür. 19. yüzyılın ortalarından sonlarına kadar, Almanya'da Wagner ve İtalya'da Verdi tarafından yönetilen ve yönetilen operanın “altın çağı”dır. Opera'nın popüleritesi İtalya'daki Verismo döneminde ve 20. başlarında Puccini ve Strauss'a kadar çağdaş Fransız operasına kadar devam etmiştir. 19. yüzyılda, paralel opera gelenekleri Orta ve Doğu Avrupa'da, özellikle Rusya ve Bohemya'da ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıl, atonalite ve serileştirme, Neoklasizm gibi modern tarzlarla ilgili birçok deney ortaya çıkmıştır. Kayıt teknolojisinin yükselmesiyle, Enrico Caruso gibi şarkıcılar opera hayranları

emberinin otesinde izleyiciler tarafından tanınmıştır. Ayrıca radyo ve televizyonda operalar da yapılmıştır (Kütahyalı,1981, s.100).

1.1.3.3. Tiyatro

Tiyatronun tam olarak nasıl ortaya çıktığı bilinmemektedir. Antik Atina'da doğan geleneklerin günümüze kadar Batı tiyatrosuna ve teorilerine hâkim olduğu tartışılmaz olsa da Aeschylus'un en eski oyununun ortaya çıkmasından birkaç yıl önce bile tiyatronun nasıl bir şey olduğunu kesin olarak söylemek imkânsızdır. Tiyatro sanatı esasen hayal ürünü veya mimesis sanatıdır. Bu bakımdan, Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin 1812 Uvertürü gibi bir savaşın sesini çağrıştıran program müziği denen müzikler dışında, nadiren “gerçek” sesleri taklit etmeye çalışan müzikten farklıdır. Bu bakımdan edebiyatta anlatı sanatı tiyatroya çok daha yakındır. Bir hikâyede, inandırıcılığa büyük önem verilmektedir. Hikâyenin gerçekten olduğuna inanılması amaçlanmasa bile, hikâye denetçinin dikkatini çekecekse akılla yatkınlık esastır. Farklı bağlamlarda, insanlığın çeşitli yönleri önemli görünmüş ve bu nedenle Batı teatral temsilinde vurgulanmıştır. Örneğın, çoğu Rönesans draması, her karakterin bireyselliğini vurgularken, felsefesinde ve ortamında çok daha kısıtlı olan 17. yüzyıl tiyatrosunda, bir karakter benzersiz bir yer ve statüye sahiptir (Şener,1972, s.90).

1660'larda İngiliz halk tiyatrosuna sahne ve ayrıntılı sahne makinelerinin getirilmesi, gişe rekorları kıran yarı operalara yol açmıştır. Bunların çoğu, genellikle Shakespeare'in diğer oyunlarının uyarlamalarıdır. Bunların müzik, şarkı, dans ve özel efekt bölümleri vardır. İlk sahne önü kemerlerinden birini içeren o zamanki en büyük tiyatro, Dorset Bahçeleri'ndeki Dük'ün Tiyatrosu'dur. William Davenant tarafından planlanan ve Christopher Wren (St Paul Katedrali'nin mimarı) tarafından tasarlanan bu binanın maliyeti 9.000 sterlindir. Sahne için “Kadın Zekâsı” olarak bilinen bir grup kadın yazar birçok eser üretmiştir. İngiltere'de profesyonel sahneye çıkan ilk kadın, genellikle 1660 yılında Londra'daki Vere Street Theatre'da Othello'nun bir yapımında sahne alan Margaret Hughes (1645- 1719) olarak kabul edilmiştir. O dönemdeki diğer önemli aktrisler arasında Elizabeth Barry de yer almaktadır. Tiyatro sanatı, oyuncuların birbirleriyle, bir yönetmenle, kostümler, dekorlar ve aydınlatma için bağlı oldukları çeşitli teknik işçilerle ve ürünü finanse eden, organize eden, reklamını yapan ve satan iş adamlarıyla iş birliğini gerektirir. Bu kadar çok türde personel arasındaki iş birliği, görevleri bölen bir sistemi gerekli kılmaktadır. Ticari tiyatroda en güçlü kişi genellikle prodüksiyonu finanse eden yatırımı satın almaktan sorumlu olan yapımcıdır (Ana,1990, s.105).

Oyunun provası, senaryoyu yorumlamaktan, oyuncu kadrosundan ve karar vermeye yardımcı olmaktan sorumlu yönetmen tarafından yürütülür. 17. yüzyıldan 20. yüzyılın başlarına kadar, çok az kişi geleneksel sahne önü tarzı dışında bir tiyatro inşa etmeyi hayal etmiştir. Bu stil, bir at nalı şeklinden veya sahneye bakan birkaç kattan oluşan yuvarlak oditoryumdan oluşur ve buradan perdeyi destekleyen bir kemerle (ön sahne) bölünür. Perdenin arkasındaki sahne arkası makineleri, illüzyonist sahnenin hızlı değişimini kolaylaştırır. Bu tür tiyatro 17. yüzyılda İtalyan operası için geliştirilmiştir. Sahne önü tiyatrosunun girişinden itibaren, tüm temaların oyunlarının prodüksiyonları, seyircinin oyuncak ev gerçekçiliğindeki zevkini kullanma eğiliminde olmuştur. Bir tiyatrodaki genellikle performansın kendisinin gerçekleştiği bir sahne alanı vardır. Antik çağlardan beri tiyatroların gelişen tasarımı, büyük ölçüde izleyicilerin oyuncularını görmeye ve duymaya yönelik fiziksel gereksinimleri ve sunulan aktivitenin değişen doğası tarafından belirleyicidir (Çamurdan,1996, s.25).

1.1.3.4. Dans

Dans, vücudu ritmik olarak, genellikle koreografiye dayalı müzik eşliğinde hareket ettirmeyi içermektedir. Dans, izleyiciye sunulan bir performans sanatı biçimi olarak estetik fikir ve duyguları ifade eder. İnsanlar ayrıca performans dışı durumlarda enerjiyi serbest bırakmak, duygularını ifade etmek, diğer insanlarla bağlantı kurmak veya sadece hareket hissinin tadını çıkarmak için dans ederler. Dans sanatı tarih ve kültürler arasında farklılık gösterse de tüm kültürlerde mevcuttur. Birçok kültürde, hem yüksek eğitilmiş profesyoneller hem de her yaştan amatörler dans etmeye devam etmektedirler. Dans, yazılı dilin ve modern tarihin gelişinden önce, en eski kültürlerimiz hikayeleri bir nesilden diğerine aktarmak için sözlü ve performans yöntemlerini kullanarak evrimleştiğinde bile her zaman bizimle olmuştur. Birçok tarihçi, sosyal, kutlama ve ritüel dansların, erken insan uygarlıklarının gelişiminin temel faktörlerinden biri olduğuna inanmaktadır. En eski bulgular, 9000 yaşındaki Hindistan veya 5300 yaşındaki Mısır'daki antik dansların kökenlerini saptanmış, ancak dansın modern bir kültüre daha yaygın bir füzyonu, Antik Yunanistan, Çin ve Hindistan'da bulunmuştur. Tüm bu eski danslar evrilmiş ve sonunda sırasıyla çok çeşitli geleneksel ve toplumsal danslara dönüşmüştür(Çetin,2018,s.267).

20. yüzyılın ortalarında geliştirilen çağdaş dans, günümüzde özellikle ABD ve Avrupa'da profesyonel olarak çalışılan ve icra edilen en popüler ve teknik dans biçimlerinden biridir. Klasik, modern ve caz dans tarzlarından yararlanan çağdaş dans, daha geniş bir dans

formları yelpazesinin birçok özelliğini içerecek şekilde gelişmiştir. Güçlü gövde ve bacak çalışması, kasılma ve serbest bırakma, düşme ve toparlanma ve zemin çalışmasına yaptığı vurguyla bilinir, genellikle bir performans boyunca hız ve ritimde öngörülemeyen ve düzensiz değişikliklerle bilinir. Geniş bir dans türü olarak kabul edilen modern dans, 1900'lerin sonlarında öncelikle ABD ve Almanya gibi batı ülkelerinden ortaya çıkmıştır. Çoğu dans formu yapılandırılmış ve belirlenmiş adımlara sahip olsa da, modern dansın amacı dansçının müziği yorumlamasına ve hareketleri yönlendirmek için duyguya güvenmesi gerekmektedir. Modern dans, başlangıçta, dansçıları katı kurallar ve tekniklerle baskı altına alan bale gibi geleneksel dansların sınırlamalarından hoşlanmamaktan doğmuştur. Şu anda, katılımcıların tekniklerine veya katılımına sıkı bir şekilde odaklanmak zorunda kalmadan bale dansı yapma yeteneğine sahip olmaları ile dünya çapında modern danstan keyif alınmaktadır. Bunun yerine, dansçılar bir müzik parçası seçebilir ve duyguları iletmek veya anlamlı bir hikaye anlatmak için alışılmadık hareketleri kullanabilirler (Martin,1967,s.48).

İKİNCİ BÖLÜM

2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATI

2.1. 1839-1876 Yılları Arasında Osmanlı Sarayı ve Sanatı

Tanzimat reformlarının 1839'da ilan edilmesi ile 1876'nın ilk Anayasası arasındaki dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi, sosyal ve ekonomik yapısının Batılılaşmasını sağlamak için tasarlanmış bir dizi Reforma tanık olmuştur. 22 yıllık saltanatı boyunca (1839-1861) Sultan Abdülmecid, babası Sultan II. Mahmud tarafından başlatılan modernleşme sürecini sürdürmüş sadece hükümet ve eğitim alanlarında büyük değişikliklere imza atmakla kalmamış aynı zamanda yenilikçi bir kültürel atmosferin gelişmesine izin vermiştir. Ferik İbrahim Paşa (d.1815-ö.1891) Sultan Abdülmecid tarafından batı tarzı portresi çizilmesi için görevlendirilmiştir. Bu nedenle Osmanlı geleneklerine saygıyı koruyan bir inovasyon sürecini sembolize etmiştir. Halefi ve küçük kardeşi Sultan Abdülaziz hem kaligrafi hem de resim sanatıyla ilgilenmiş ve saltanatı sırasında (1861-1876) sanatın keskin bir koruyucusu olmuştur. Askeri ressam Şeker Ahmet Paşa tarafından tavsiye edilen Dolmabahçe Sarayı'nda muhteşem bir resim koleksiyonu kurmuştur. Abdülaziz döneminde en önemli yeniliklerden biri, 1863 yılında Sultanahmet Meydanı'nda düzenlenen Sergi-i Umumi-i Osmani (Osmanlı Sergisi)'dir. Bu dönemde Ayvazovsky, Preziosi ve Chelebowski gibi Avrupalı ressamlar Osmanlı sarayında çalışmış ve 1874'te Guillemet, İstanbul'un Pera ilçesinde ilk sanat

akademisini açmıştır. Sultan Abdülaziz, figüratif heykele karşı geleneksel önyargıyı kırmış ve bronzdan yapılmış bir Binicilik heykelini yaptıran ilk ve tek sultan olmuştur (Papila,2008, s.119).

2.2. Resimdeki Yeni Türler: Portre, Manzara, Natürmort

1839-1876 yılları Osmanlı mimarisi Avrupa kentlerinde Barok, Rokoko, imparatorluk ve neogotik stilleri karışımında özellikli bir zaman vardır, tiyatro, öykü ve roman gibi Batı edebi metin Türk Edebiyatı'nda yer etmiş ve vatan, milliyet ve eşitlik gibi kavramlar ilk Osmanlı entelektüel hayatında ortaya çıkmıştır. Bu, birçok alanda bir yenilik dönemidir ve resim en dikkat çekici olanlardan biridir. Geleneksel Osmanlı minyatür resmi, 18. yüzyılda Batı resmine artan ilgiyi yansıtmaya başlamış ve 19.yüzyılda tuval üzerine, özellikle portreler, manzaralar ve natürmortlar lehine büyük ölçüde terk edilmiştir. Jean-Léon Gérôme ve Gustave Boulanger gibi akademik gelenekte Batı Avrupalı ressamı altında eğitim gören Osman Hamdi Bey (d.1842- ö.1910) ve Halil Paşa gibi Osmanlı ressamı portre ile ilgilenmeye başlamıştır. Osmanlı portreciliğinin padişahların portreleriyle sınırlı olduğu bir dönemde, sıradan insanları, her şeyden önce kendi arkadaşlarını ve aile üyelerini tasvir eden ilk kişilerdir. İlk kadın portreleri, 1839'dan sonra Osmanlı toplumunda kadınlar için yeni bir görünürlüğün başlangıcını işaret etmiştir (Aslanapa,1977, s.95).

2.3. Sultan II. Abdülhamid Döneminde Kültür ve Sanat Ortamı (1876-1909)

Hâkimiyeti altındaki gelişmeler nedeniyle yenilikçi olarak tanımlanabilecek Sultan II. Abdülhamid imparatorluk tarihinin önemli siyasi olayları tanık olmuştur. 23 Aralık 1876 İlk Osmanlı anayasasını (Kanun-i Esasi) ilan etmiştir. 19 Mart 1877'de Padişah tarafından seçilen Senato genel olarak ilk Parlamento milletvekillerinden oluşmaktadır. Böylece ilk anayasal dönem başlamıştır. Bu dönem imparatorlukta bir yenilik dönemi olarak adlandırılan sadece siyasi hayat değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel hayatı da etkilemiştir. Sultan II. Abdülhamid'in güzel sanatlara olan ilgisi, 19. yüzyılda Osmanlı Mahkemesinin sonucundan sonra gelişmiştir. Abdülhamid tahta geçmeden önce Avrupa'ya yaptığı ziyarette özellikle yabancı mimarların sanatsal faaliyetleri, göze çarpmıştır. II. Abdülhamid Kültür, sanat ve mimariye önem vermiştir. Sanatsal yaşamın canlılığı Sultan II. Abdülhamid'in egemenliğini kapsayan I. Meşrutiyet döneminde (1876-1908) sürdürülmüştür (Yazıcı,2010, s.265).

Pierre Desire Guillemet Abdülaziz döneminde İstanbul'a gelen Fransız ressamıdan birisi olmuştur. 1863 yılında resmi bir görevle Türkiye'ye gönderildikten sonra, Sultan Abdülhamid'in portrelerini yapmıştır. Osmanlı sarayının hareminden gelen kadınların yanı

sıra Abdülhamid'in ayakta duran portresini yapmıştır. Tüm bu sanatsal çalışmaları ile Guillemet'in Avrupa ve Osmanlı'nın iki farklı kültürü ile bağlantılı olarak ortaya koyduğu faaliyetler bağlamında geleneksel ve modern dönüşüm arasındaki ilişkileriyle, dönüşüm tarihine kalıcı katkılar sağlamıştır (Ersay Yüksel,2017, s.288).

Batı resminin anlaşılmasının devlet adamlarının ve aristokratların dikkatini ve desteğini çektiği anlaşılmaktadır. “Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi” (Güzel Sanatlar Akademisi) 1882 yılında hükümetin inisiyatifıyla İstanbul'da kurulmuştur. Batı sanatı ve Türkiye'deki faaliyetleri ile modern sanat etkinlikleri başta resim, heykel ve mimarlık öğretilmeye çalışılmıştır. Okul aracılığıyla halkın çoğunluğuna okuldaki sanat eğitimleri sunulmuştur. Sanat icra etmekteki engeller İslam tarafından yasaklanan ve tabu olarak kabul edilen tanımlayıcı resimler, bu şekilde geliştirilememiştir. Sadece kalıcı ve kapsamlı çabalarla üstesinden gelinmiştir. Avrupalı sanatçıların özellikle Türkiye'ye gelen İtalyanlar, başlangıçtan itibaren Osmanlı yönetiminin duruşu ve desteği 19. yüzyıl bu engellerin aşılmasında önemli rol oynamıştır (François,2006, s.25).

Resim tarihi için en önemli olay Sanayi-i Nefise'nin (Güzel Sanatlar Akademisi) kurulmasıydı, sanat eğitimi okul aracılığıyla askeri ressamlardan arındırılmıştır. Osman Hamdi tarafından kurulan okul uzun bir hazırlığın ardından devletin desteğiyle birlikte Paris'te resim eğitimi alan ressamlar ile birlikte 3 Mart 1883 tarihinde faaliyete başlamıştır. Osman Hamdi Bey, akademik kadrosu nedeniyle her zaman eleştirilmiştir. Ağırlıklı olarak bilim öğretimi için Alexandre Vallaury (d.1850-ö.1921) gibi yabancı ve Müslüman olmayan akademisyenlerden oluşmaktadır. Mimarlık Pietro Bellò (d.1830-ö.1909), yağlı boya için Salvatore Valéri (d.1856-ö.1946), eskiz için Warnia Zarzecki (d.1850-ö.1925), Heykel için Yervant Osgan Efendi (d.1855-ö.1914) ve Tarih için Aristoklis Efendi ders vermiştir (Cezar,1995, s.172).

Sultan II. Abdülhamid'in kültür ve sanat ortamının hızlanmasına neden olan faktörler ve dinamikler dönemin sanat eserlerine yansımaları şöyle özetlenmiştir: Pera'nın ünlü fotoğrafçıları kentsel yaşamın, anıtların, tarihi çevrenin fotoğraflarını çekti, çarşılar, sokaklar, seyyar satıcılar, törenler, o dönemin soylularının portreleri, yabancı Kraliyet üyeleri İmparatorluğu ziyaret eden aileler, gezginler, Osmanlı donanması amiralleri, yabancı donanmalar, yeni hastaneler, okullar, resmî törenler, günlük yaşam etkinlikleri, önemli kişilerin portreleri ve albümler ve kartpostallar egemenliği altında popüler hale gelmiştir.

Sultan II. Abdülhamid'in resmi, gravürü ve özellikle fotoğrafları önemli kaynaklardı ressamların tema ile ilgili repertuarını ve vizyonunu etkilemiştir. (Kollektif,2000, s.95).

2.4. Osmanlı'da 19. Yüzyılda Kültür ve Sanat Çevresine Genel Bakış İmparatorluk

Padişahların, Osmanlı devlet sisteminin bir parçası olarak ülkenin yönetiminde çok önemli bir rolü olmuştur. Bu nedenle, devletin iyi ya da kötü işleyişi ve toplumu etkileyebilecek olaylar ve eylemler çeşitli yönler padişahın kişiliği, davranışları ve zihniyeti ile yakından bağlantılı bir durumdur. Bu gerçek tüm mutlak monarşiler için geçerli olan padişahların kişiliğini devletin yönetimi için çok önemli hale getirmiştir. Osmanlı gibi bir ülkede iktidara dayalı toplumu etkileyebilecek olaylar, uygulamalar ve davranışlar Nüfusunun çoğunluğu okuma yazma bilmeyen bir imparatorluk olmuştur. Dolayısıyla, tarihimizdeki batılılaşma hareketleri öncelikle padişahların kişiliği, zihniyeti, felsefesi, davranışları ve iktidar kapasitesi doğrultusunda şekillenmiştir. Sanatsal konular kaçınılmaz olarak aynı çevreye bağlı olarak bir dönüşüm sürecinden geçmiştir (Ödekan,2009, s.430).

Her ne kadar bazı kültürel unsurların transferi, Batı sanatının benimsenmesinde bir ön işleve sahiptir. Osmanlı İmparatorluğu'nun temel motivasyonu, Osmanlı toplumunun değişmesiyle dağılmasının neden olmuştur. 16. yüzyılın sonunda arazi düzeni Yeni diplomatik, ticari ve kültürel ilişkiler 18. yüzyılda Avrupa devletleri ile Osmanlı İmparatorluğu'nun sanatsal ortamı üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. En önemli yeniliklerden biri, baskının Osmanlı İmparatorluğu'na tanıtılması ile Said Efendi, İbrahim Müteferrika'ya 1726 yılında ilk matbaacılık ve Türkçe kitap yayıncılığı başlatılmıştır. Batılıların 18. yüzyılda Türkiye'yi tanımak için çaba sarf etmişlerdir. Elçiler İstanbul'a gelen Lale devrinde bile bilim adamlarını, aydınları, ressamı yanlarında getirmiştir. Bu gelişmeler, Yeni diplomatik, ticari ve kültürel ilişkiler sırasında daha da gelişmiş ve devam etmiştir (Çiftçi,2005, s.53).

18. ve 19. yüzyıllarda sürekli yenilikçi padişahlar tarafından gerçekleştirilen kurumsal Batılılaşma Osmanlı tarihinde yeniden yapılanma dönemi olarak tanımlanmıştır. Bu dönemde yeni bir kültür ve sanat ortamı oluşmaya başlamıştır ve Osmanlı resmi için de yeni bir aşama getirilmiştir. Bu doğrultuda Osmanlı İmparatorluğu'nda ekonomik buhranın sosyal yaşam ve kültür üzerindeki etkilerinden kaynaklanan değişiklikler ve bu çevrenin sanat eserleri, tarihsel süreçleriyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olmuştur. Öncelikli olarak Mühendishane-i Bahri-i Hümayun Daha sonra Mekteb-i Harbiye (Harbiye Mektebi) ve Sanayi ve Mülkiye Mektebi

(Sanayi Mektebi) gibi okullar Tanzimat reform dönemini takip eden sivil Liseler, öğretmen yetiştirme okulları olmuştur. 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (Güzel Sanatlar Akademisi) kuruluşuna kadar sivil Liseler ve öğretmen yetiştirme okulları resim eğitimi merkezleri olarak kullanılmıştır. Yukarıda belirtilen resmî kurumlar dışında, bazı ressamaların stüdyolarında tasarım ve resim dersleri verilmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi, bazı Avrupalı ressamalar 18. yüzyılda İstanbul'a gelmiş Galata semtindeki stüdyolarda çalışmışlardır. İstanbul'da bir süre kalan Avrupalı ressamaların daha uzun süre ve 19. yüzyılda mahkeme hizmetinde çalışmak, Batı'nın kabulünde daha büyük bir rol oynamıştır (Batur,1985, s.1056).

2.5. 19. Yüzyıl Osmanlı Sanat Ortamında Türk Sanatçılar

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda sadece yabancı ressamalar çalışmıştır. Bu dönemde sanatçılar Avrupa'ya giderek perspektif, gölge, renk tonlama ve bu tekniklerin kullanımı konusunda eğitim almışlardır. Bu dönemin Türk ressamlarından söz edileceği zaman, askeri resamlardan bahsedilebilir. Osmanlı Devleti açıkça askeri plana dayanmaktadır. Bu da en hassas olduğu alan olmuştur. Askeri düzenin batılılaşma yönünde yeniden düzenlenmesi Mühendishane-i Bahr-i Hümayun adıyla Harp okullarının kurulması (1773), ardından Mühendishane-i Berri-i Hümayun (1793) ve Harbiye (1831) gibi bu okullarda subaylar yetiştirilerek yetenekleri sanatsal çalışmalara dönüştürülmüştür. Bazı sanatçılar, askeri veya sivil okul mezunları tarafından çekilen fotoğrafları kullanarak resimlerini yapmışlardır (Duben,2007, s.53).

19. yüzyılda, Batı'ya yönelik yeni resim anlayışının güçlü temsilcileri Avrupa'da resim eğitimi gören sanatçılar olmuştur. Tanzimat'tan sonra yenilikçi padişahları Sultan Abdül Mecid ve Abdülaziz, sanatçılara eğitimi için destek vermiş ve Paris'e göndermiştir. Mekteb-i Mekteb adı altında bir okul kurulmuş 1860-1874 yılları arasında hizmet veren okul sanatçıları eğitmek için Paris'te Osmanlı devletine mensup sanatçılar yer almıştır. Ferik İbrahim Paşa (d.1815 ö. 1891), Hüsnü Yusuf Bey (d.1817 ö. 1861) ve Abdul Mecid döneminde Yurtdışına gönderilen Ahmed Emin Bey ve tuval resimler Osmanlı sanat sahnesini oluşturmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gören Şeker Ahmed Paşa Mekteb-i Osmani ve daha sonra Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde, bu ressamaların öncüsü olmuştur. Şeker Ahmed Paşa, 1867 Paris Dünya Fuarı'nda Sultan Abdülaziz'in dikkatini çekmiştir. Aynı zamanda bir resim koleksiyonu oluşturmak için Sultan Abdülaziz tarafından görevlendirilmiştir. Şeker Ahmed

Paşa 27 Nisan 1873 yılında İstanbul'da kendi adına açtığı ilk sergisini açmıştır (Eroğlu,2015, s.79).

Paris'e gitmiş ve okumuş bir diğer ressam Süleyman Seyyid'dir. Süleyman Seyyid'in yumuşak fırçası çoğunlukla natürmortlarıyla bilinen, aynı zamanda sahneleri, figüratif resimleri olan teknik güçlü ışık kullanımı ve portreleri ile dikkat çekmiştir. Türk ressamlarından Paris ilk kez, Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid'in natüralizmi 1860-70 yılları arasında sanat dünyasına ve kendi dünya görüşlerine bağlı olmuştur. Paris'te okumuş olan ressamların bir başka temsilcisi Halil Paşa (d.1857-ö.1939) diğer sanatçılardan farkı olarak, empresyonist resme daha yakın olmuştur. Eserlerinde canlı renkler, kalın fırça darbeleri, parıltıyan ışık lekeleri göze çarpmaktadır (İnankur,1993, s.82).

Osman Hamdi Bey askeri okula gitmemiş sanatçılar arasında olmuştur. 19. yüzyıl da Paris'te okumuştur. Aynı zamanda bir arkeolog ve her iki kurumunda kurucusu olan Osman Hamdi Bey, Arkeoloji Müzesi ve Sanayi-i Nefise Mektebini kurarak, Osmanlı sanatında ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. En büyük figüratif illüstrasyon ve portreciliğin öncüsü olan Osman Hamdi Bey'in katkısı insanları, özellikle kadınları anıtsal boyutlara yerleştirmiştir. Paris'in oryantalist tarafından etkilenmiş resimlerinde Osmanlı süslemelerini ve kıyafetlerini kullanmıştır. Gerçekçi süslemeler ve insanlar Osmanlı'nın bir parçası olmuştur. Osman Hamdi 1883 yılında Sanayi Mektebi'ni kurmuştur. Burada okuyan ressamlar tarafından, 20. yüzyılın başlarında resme daha yenilikçi eğilimler getirilmiştir. Bu ressamlar Cumhuriyet döneminde faaliyetlerine devam ederek Cumhuriyet dönemi sanat gelişimini hızlandırmışlardır. Avrupa'ya gitmeyen bazı Osmanlı ressamaları da resim tarihinde önemli bir yer tutmuşlardır. Onlar İstanbul'a gelen oryantalist resamlardan etkilenmiş gibi görünmektedir. Örneğin, Hüseyin Zekai Paşa (d.1860 – ö.1919) peyzajlı binaları ile tanınmaktadır. Ahmed Ziya Akbulut (d.1869-ö.1938), aynı tür resimler yapmış, Amel-i Menazır ve Ameliye-i Fenn-i Menazır perspektifinde iki kitap yazmıştır. Hoca Ali Rıza (d.1857-ö.1930) 19. yüzyılın yenilikçi tarzıyla dikkat çeken bir ressam olmuştur (Eroğlu,2015, s.83).

2.6. Sanat Eğitimi: Batıya Yolculuk

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı tarzı sanat öğreten ilk kurumlar, haritacılık eğitiminin bir parçası olarak çizim derslerinin tanıtıldığı askeri okullardır. Daha sonra sivil okullar da müfredatlarına sanat dersleri eklemiştir. Başlangıçta Avrupalı öğretmenler tarafından verilen

sanat dersleri 1795'te Kraliyet Mühendislik Okulu'nda başlamış, ardından 1827'de Askeri Tıp Koleji, 1834'te Askeri Akademi, 1859'da Kamu Yönetimi Koleji, 1868'de Kraliyet Okulu ve 1872'de Darüşşafaka'da (Yetimler Okulu) sürmüştür. Sonuç olarak, birçok genç çizim ve resim ile ilgilenmeye başlamıştır. Osmanlı Sarayı sanattaki gelişmeleri desteklemiş ve askeri okullardan en yetenekli öğrencilere Avrupa'da sanat eğitimlerine devam etmeleri için devlet bursları verilmiştir. Bunlar arasında Paris'te okuyan Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid de vardır. Diğerleri, dönemin önde gelen iki Osmanlı sanatçısı Osman Hamdi (d.1842-ö.1910) ve Halil Paşa gibi aileleri tarafından finanse edilmiştir. 1883 yılında İstanbul'da açılan Güzel Sanatlar Akademisi'nden sonra yetenekli genç sanatçılar Avrupa'da çalışmaya devam etmiştir. Sınava girenler arasında Ruhi Arel, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat da (d.1882-ö.1977) yer almıştır. 19. yüzyılın sonlarında Avrupa'ya giden Türk sanatçıların ilk nesilleri Gérôme ve Boulanger gibi sanatçıların stüdyolarında eğitim görürken, 20.yüzyılın başlarında, aileleri veya devlet tarafından finanse edilenler, esas olarak Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki Fernand Cormon stüdyosunda veya Julian Akademisi'nde okumuştur (Meriç,2000, s.205).

2.7. Çıplaklık

Güzel Sanatlar Akademisi 1883'te açıldığında, canlı çıplak modellerden çizim yapmak imkânsızdır. Gerçekten de, her türlü kadın modeline izin verilmemiştir. Türk ressamlar, özellikle Paris'te akademik sanat eğitimi veren devlet ve özel stüdyolarda okumak için yurtdışına gittiklerinde çıplak ile sadece bir sanat konusu olarak tanışmışlardır. Türk ressamlar öncelikle manzara ve natürmort üzerine yoğunlaşmış ve çıplak figürü sadece bir çalışma nesnesi olarak değil, kendi içinde bir tür olarak görmek, önemli kültürel değişimin ifadesi olarak görmüşlerdir. Halil Paşa'nın bir akademik stüdyo disiplini yansıtan figüratif çalışmaları ve İbrahim Çallı'nın etkileyici bir duyarlılıkla tasvir ettiği duyumsal çıplaklıkları, tutumlarda radikal bir değişimi içeren bir sürecin ilk adımlarıdır (Erişti,2015.s.70).

2.8. 1914 Kuşağı

1909-1910 yıllarında özellikle Paris'teki Julian Akademisi'nde sanat eğitimi almak için Avrupa'ya giden genç Osmanlı sanatçıları, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle eve dönmek zorunda kalmıştır ve onlar ve böylece 1914 kuşağı olarak tanınmıştır. Bu kuşak içinde Türk resminde peyzaj ve natürmort gibi türlerin yayılmasında önemli rol oynayan İbrahim Çallı (d.1882-ö.1960), Nazmi Ziya (d.1881-ö.1937), Avni Lifij (d.1886-ö.1927), Feyhaman Duran (d.1886-ö.1970), Namık İsmail (d.1890-ö.1935) ve Hikmet Onat (d.1882-ö.1977) gibi

önde gelen ressamalar bulunmaktadır. Çalışmalarının bir diğer çarpıcı yönü, resimlerinin kendi izlenimlerini ve kişisel yorumlarını nasıl yansıttığıdır. Saf renkleri ve ışığa duyarlılıkları nedeniyle, bu ressamalar bazen Türk İzlenimcileri olarak tanımlanmıştır. Hemen hemen hepsi İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde ilk Türkçe öğretmenleri arasındadır ve bu nedenle gelecek nesil Türk sanatçıların eğitiminde aktif olarak yer almışlardır (Bingöl,1994, s.30).

2.9. Osmanlı Ressamlar Derneği

Osmanlı ressamalar Cemiyeti, 1909 yılında Ruhi Arel, Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat (d.1882-ö.1977) ve İbrahim Çallı gibi sanatçılar tarafından, kendisi ressam olan son Osmanlı halifesi Şehzade Abdülmecid Efendi'nin (d.1868-ö.1944) himayesinde kurulmuştur. Toplum, 1908'de ikinci Anayasa'nın ilanından sonra yeni liberal atmosferde ortaya çıkan bağımsız bir organdır. Osmanlı toplumunda sanata olan ilginin ve resim bilincinin bir meslek olarak yayılmasına olanak sağlamıştır. Daha sonra Feyhaman Duran (d.1886-ö.1970), Hüseyin Avni Lifij (d.1886-ö.1927) ve Müfide Kadri(d.1890-ö.1912) gibi sanatçılar, Osmanlı Türkiye'sinin ilk profesyonel Sanatçılar Derneği olan topluluğa katılmıştır. 1911-1914 yılları arasında Osmanlı Ressamlar Derneği Dergisi adlı bir derginin 18 sayısı yayımlamıştır. 1916'dan bu yana toplum, sanat dünyasındaki yeni gelişmelerin vitrini haline gelen ve esas olarak Paris'teki Julian Akademisi'nde okuduktan sonra geri dönen 1914 kuşağı olarak bilinen genç sanatçıların eserlerini içeren Galatasaray Sergilerini düzenlemiştir. 1921'de Türk ressamalar Derneği olarak yeniden adlandırılmış ve daha sonra adını iki kez değiştirmiş 1926'da Türk Güzel Sanatlar Derneği ve son olarak Güzel Sanatlar Derneği olarak anılmıştır. Ancak 1940'larda toplum gerilemiş ve Türk Sanat dünyasındaki etkili statüsünü kaybetmiştir (Özsezgin,1997, s.23).

2.10. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı

Cumhuriyetin ilanı ile Atatürk öncülüğündeki hükümet kadroları (mevkileri) her alanda çağdaş olma hedefini gündeme getirmişlerdir. Ancak Batı'nın çağdaş kurum ve teknolojilerinden yararlanırken bir Batı kolonisi olmamanın gerekliliğini kavradılar. Kültürel bir kimlik ortaya çıkarmak onun için zorunludur; bu nedenle sanattan önemli beklentileri vardır. Yeni, çağdaş ama aynı zamanda ulusal bir sanat beklentisine sahiptir. Sanat gençleri destekledi, gençleri 1924'ten beri yurt dışına gönderdiler. Genç sanatçılar, 1923'te 'Yeni Resim Derneği' adında bir sanatçı birliği kurmuştur. Bir önceki kuşağın sanat anlayışını aşan bir üslup yetiştirmek için çaba sarf etmişlerdir. Ancak bu sanatçı derneği, sanatçılar burslu olarak yurt dışına çıkınca dağıldı. Cumhuriyet döneminin ilk kuşak sanatçılarının, Cumhuriyet

ideallerinin beklentilerini karşılayabilecek sanatsal yenilikleri ortaya çıkarmak için yurtdışındaki atmosferi ve eğitimi deneyimlemesi gerekiyordu. Munchen'de Hofmann atelir'de eğitim alan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi, Cevat Dereli, Muhittin Sebati, Cemal Tollu, Nurullah Berk (d.1906-ö.1982), Zeki Faik İzer, Bedri Rahmi Eyüpoğlu (d.1911-ö.1975), ve Lhote ve Leger atölyelerinde en çok eğitim alan bu sanatçılar, 20. yüzyılda batı sanatına hâkim olan Kübizm, Fovizm, Konstrüktivizm gibi akımların farklı yönlerinden etkilenmişlerdir. Dahası, sanatlarında Lhote ve Leger etkilenenleri yetiştirdiler, bu tarzların bir tür sentezi olan daha önemli bir konuma yaklaştılar (Germaner,1999, s.76).

1900'lerde doğan ve Türk sanatının Cumhuriyet'in dördüncü kuşağını oluşturan bu ilk dönem sanatçıları, 1929 yılında ülkeye döndüklerinde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında bir araya gelerek İstanbul ve çeşitli ilçelerde etkili sergiler düzenlemişler. Anadolu'da bu sanatçı birliği, Cumhuriyet dönemiyle birlikte gelişen yeni bir çağdaş Türk resmi anlayışının ilk temsilcileridir. Onlardan sonra, Cumhuriyetin 10. yılı olan 1933'te, altı genç sanatçı tarafından inşa edilen 'd Grubu', benzer tarzdaki yaklaşımları gündeme getirerek açtıkları sergilerle sanat ortamını harekete geçirmiştir (Giray,1997, s.56).

Cumhuriyetin 10. yılı aynı zamanda hükümetin sanatı daha sistematik bir şekilde desteklemek için çaba sarf ettiği dönüm noktası olmuştur. İlki 1933'te yapılan ve 1936'ya kadar dört kez daha devam eden devrim sergileri, hükümetin modern sanat düşüncesi hâkimdir. Devletin sanatı desteklemeye yönelik diğer faaliyetleri, her yıl çeşitli ülke çevresini gezerek ülke gerçeklerini ve görüşlerini yansıtan resimler yapmaları için belirli sayıda sanatçıya olanak sağlamaktadır. 1938-1944 yılları arasında devam eden bu faaliyetler, halk evleri aracılığıyla gerçekleştirmişlerdir. Böylelikle hem sanatçılara maddi destek sağlanmış hem de çağdaş sanata yerel bileşenlerin girmesi amaçlanmıştır. Ayrıca Anadolu'nun çeşitli yörelerinde çalışan sanatçılar halkın resim sevgisini aşlamak hedeflenmiştir. Bu etkinlik sonucunda hem sanatçılar hem toplum hem de hükümet nezdinde değerlendirilebilecek, ülkenin her kesimini konu alan büyük bir koleksiyon elde edilmiştir. İlki 1938 yılında yapılan ülke gezilerinde sanatçıların ürettiği eserler ilk olarak Cumhuriyet Halk Partisi ve Milli Eğitim Bakanlığı gibi çeşitli kuruluşlar tarafından satın alınmıştır. Bu uygulama sonucunda oluşan koleksiyon, 1952 yılında halk evlerinin kapatılmasının ardından dağılmış ve günümüzde resimlerin çoğu kaybolmuştur (Germaner,1999, s.79).

Gezici sanatçıların çalışmalarının ardından savaş yıllarının sanat ortamına canlılık getiren Devlet Resim ve Heykel Koleksiyonu gündeme getirilmeye çalışılmıştır. Diğerlerinin aksine oldukça uzun ömürlü ve tutarlı olan bu sergi etkinliği, uzun soluklu sanatçılar için önemli bir ortam oluşturmaktadır. Devletin desteği bundan böyle bu faaliyet çerçevesinde yürütülmektedir. Her yıl Cumhuriyet Bayramı'nda açılması planlanan sergi 1939'da gerçek olmuştur. 1950'li yıllara kadar önemini sürdüren sergi günümüze kadar canlılığını yitirerek devam etmiştir. Ancak özellikle savaş yıllarında büyük bir boşluğu doldurmuş ve önem taşımaktadır. Devlet Resim ve Heykel sergileri, her kuşaktan ve zekâdan sanatçının bir ortamda bulunabileceği tek etkinlik olmuştur. 1937 yılında Dolmabahçe Sarayı'nın ortak binalarından birinin İstanbul'daki Resim ve Heykel Müzesi olarak değerlendirilmeye başlanması, hükümetin sanata yaptığı bir diğer önemli yatırım olmuştur (Giray,1997, s.59).

Türk resminin tarihi, Türk yanlılarına ve Hunlara ait mağara resimlerine kadar uzanmış ve Uygur ve Osmanlı okulları gibi klasik zirveleri içermiştir. Ancak modern Türk resminin 19. yüzyıldan önce başlamadığı kabul edilmektedir. Aslında, Türk resim sanatında modern ve klasik üsluplar tamamen farklı olmuştur. Modern Türk resmi teknikleri Mühendishane-i Berr-i Hümayun 'da verilen resim dersleriyle başlamıştır. Batılı anlamda Türk resminin başlamasına Levantenlerin yanı sıra yerel Hristiyanlar da katkıda bulunmuştur. Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa gibi ilk modern ressam, hayatlarının en azından birkaç yılını yurt dışında yetiştirmiş ve yaşamışlardır; bu nedenle, Paris grubu olarak adlandırılmışlardır. Diğerleri Paris grubunun ayak izlerini takip etmiş ve hareketlerini buna göre oluşturmuşlardır. Figüratif ve portre resmine dayanan 1914 Kuşağının ardından, aslında Avrupa sanatında kübist devrimin bir yansıması olan az bilinen Bağımsızlar gelmiştir. The Independents'ı takip eden ünlü D Grubu, 1950'lere kadar Türk ressamlarının sanat anlayışına hâkim olmuştur. Son olarak, sosyalist-realist bir yaklaşımla ana akıma karşı çıkmak için Yeni Gelenler Grubu kurulmuştur. Yeni gelenler ise Avni Arbaş, Agop Arad, Turgut Atalay, Haşmet Akal, Kemal Sönmezler, Selim Turan, Fethi Karakaş, Ferruh Başağa, Mümtaz Yener ve Nuri İyemdi. "Liman" adlı ilk karma sergileri nedeniyle Liman Ressamları olarak da adlandırılmışlardır. Yeni gelenler arasında hüznü ama insani ve evcil kadın portreleriyle en ünlüsü Nuri İyem olmuştur (Demirtaş,1986, s.87).

2.11. Cumhuriyet Döneminde İlk Sanatçı Grubu

Bağımsızlar Grubu olarak adlandırılan kişiler, Güzel Sanatlar Akademisi'nde yabancı öğretmenlerin ardılları olan İbrahim Çallı, Feyhaman Duran (d.1886-ö.1970) ve Hikmet Onat

(d.1882-ö.1977) gibi Türkçe öğretmenleri tarafından öğretilen ilk nesil genç ressamlardır. 1924'te devlet bursuyla ya da kendi imkânlarıyla daha ileri çalışmalar için Avrupa'ya giden öğrenciler, 1929'da eve dönmüş ve Bağımsız Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'ni kurmuştur. Bu, 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanından sonra kurulan ilk sanatçı topluluğudur. Yeni sanatçı grubu ilk sergisini 1928 yılında Ankara Etnografya Müzesi'nde, ikincisini 1929 yılında İstanbul Türk Derneği'nde açmıştır. Dernek hem yurtiçinde hem de yurtdışında Türk resminde halkın ilgisini uyandırmada oldukça etkili bir rol oynamıştır. Kısmen, Empresyonizmle yakın bir ilişkisi olan 1914 neslinin tarzına tepki olarak, Bağımsızlar daha sağlam bir ressamlık ve form aramıştır. Manzaralara, natürmortlara ve figüratif kompozisyonlara odaklanmaya devam etmelerine rağmen, bazen günlük yaşamdan sahneleri tasvir etmişlerdir. Refik Fazıl Epikman (d.1902-ö.1974) Cevat Dereli (d.1900-ö.1989), Şeref Akdik (d.1899-ö.1972), Mahmut Cuda, (d.1904-ö.1987) Nurullah Berk (d.1906-ö.1982), Hale Asaf (d.1905-ö.1938), Ali Avni Çelebi (d.1904-ö.1993), Zeki Kocamemi (d.1900-ö.1959) ve Muhittin Sebati (d.1901-ö.1932) gibi Bağımsızlar Grubu'nun üyeleri, Türkiye'de modern sanatın temellerini atan nesil olarak kabul edilmiştir (Berk ve Özsezgin,1983, s.45).

Türk modern sanatının gelişimi içinde genel eğilimlerin ve sanatsal grupların dışında kalan bir figür olan Fikret Mualla, Türk resminin bağımsız ve tuhaf bir figürüdür. 1930'ların sonlarında Türkiye'yi terk ederek, hayatının geri kalanını evlatlık ülkesi Fransa'ya yerleşmiştir. Mualla, neslinin Batı sanat dünyasında sanatsal bir kariyere girişen ilk sanatçısıdır. Paris'te bohem bir yaşam süren Fikret Mualla, en neşeli sahnelerde bile melankolik bir havayı yansıtan yoğun bir renk duygusuyla şehir hakkındaki gözlemlerini dile getirmiştir (Duben,2007, s.256).

1908-1910'da Sanayi-i Nefise Mekteb-i'nden mezun olan bir grup genç sanatçı Avrupa'ya gönderilmiştir. 1913- 1914 yıllarında Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle geri dönüp Türkiye'deki faaliyetlerine devam etmişlerdir. “1914 Kuşağı” olarak bilinen Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Hikmet Onat (d.1882-ö.1977), Ruhi Arel ve Sami Boyar, Türk manzara resminin ilk temsilcileridir. Bu sanatçılar “Türk İzlenimciler” olarak tanınmıştır. Önceki dönem sanatının aksine Türk Empresyonistleri hafifliğe, renge, tasarım ve biçim daha çok önemsemişlerdir. Çoğunlukla manzara resimleri yapmışlar ve resimlerinde İstanbul'un göz alıcı sahnelerine yer vermişlerdir. Aynı zamanda İstanbul'daki günlük yaşam, moda, evlerin iç mekânları gibi

konuları resimlerinde resmetmişler, portre ve çıplak eserler yaratmışlardır (Özsezgin,1998, s.35).

1929 yılında sanatçılar Refik Fazıl Epikman (d.1902-ö.1974), Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmud Cuda, Nurullah Berk (d.1906-ö.1982), Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati ve heykeltıraş Ratip Aşir Acudoğdu bir araya gelerek Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurmuştur (Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği). Bu, Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğudur. Bu sanatçılar, sanatın bağımsızlığı için çalışmayı ve onun daha da gelişmesi için bir temel oluşturmayı amaçlamışlardır (Giray,1997, s.25).

20.yüzyılın ilk yarısında birçok ülke Dünya Savaşı ile köklü bir değişim yaşarken Türkiye'nin de Cumhuriyet'in kurulmasıyla yeniden şekillendiği bilinmektedir. Ancak değişimin bireylerin gözündeki etkilerinin boyutu şüphesiz tartışmaya açıktır. Sanata gelince, değişimleri 18.yüzyıla kadar uzanan Batılılaşma hareketinden ayırmadan açıklamak ve toplumsal alanda ani bir tarihsel kopuştan çok zamanla yayılan bir dönüşüm sürecinden bahsetmek yerinde olacaktır. Ankara, 13 Ekim 1923 tarihinde yeni kurulan devletin başkenti ilan edilmiş; ancak Batı anlamında Türk sanatının ilk adımlarının atıldığı İstanbul, Cumhuriyet'in ilanından sonra sanat dâhil pek çok alanda merkezi bir konuma sahip olmaya devam etmiştir. Manzarası, tarihi yapıları ve hayattan imgeleriyle hem sanat üretiminin hem de serginin merkezi, tartışma mekânı ve resimlerin konusu olmuştur. 19. yüzyılda Türk resmi, sahne resimleriyle geleneksel üretim tarzlarının ötesine geçmeye başlamıştır. Osman Hamdi'den (d.1842, ö.1910), asker ressamı Halil Paşa'ya (d.1881, ö.1939), Hoca Ali Rıza'ya (d.1858, ö.1930) veya Diyarbakırlı Tahsin'e (d.1874, ö.1937) Hüseyin Zekai Paşa (d.1860, ö. 1919), İsmail Hakkı (d.1863, ö.1926) veya Nazmi Ziya (d.1881, ö.1937), 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında yeni konular, çoğunlukla resim doğa ve İstanbul'un şehir manzarası sahneleridir. (Korur,2008, s.59).

19. yüzyılın ikinci yarısında büyük ölçüde gelişerek küresel dünya sanatı olma mücadelesine başlayan Türk resim sanatının, sık sık İstanbul'un kıyı şeridini ve göz alıcı sokaklarını resmetmesi merak uyandırmıştır. Bu, insan görünümüne karşı bazı inançların hala yaygın olduğu için resimlerde insan figürünün görülmediği anlamına gelmektedir. 19.yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da ünlü Abdullah Kardeşler'in çektiği şehir fotoğraflarını kompozisyon şemaları açısından kanvas tablo replikalarıyla karşılaştıran fotoğraf

yorumcuları, resimlerde grupların veya şahısların yer almadığını fark etmişlerdir. Tansuğ, sözlerinin devamında, ilginin nedenlerinden bazıları şöyle sıralamıştır: Figürsüz resim yapma niyeti, özellikle empresyonistlerin Avrupa'da dekor bir resim stilinden daha fazla anlam kazandığında dekoru seçen sanatçıların etkisidir. 19. yüzyıl, doğayı taklit edecek birincil merak, manzara resimleri ışık-gölge, renk-stil, perspektif uzay veya hacim gözlemlerinde en uygun ve en kolay konulardan biridir. Üstelik ilk Osmanlı sanatçıları da doğaya bağlı kalarak bakılması keyifli sanat eserleri yaratma niyetlidir ve bu durum haleflerinin resim anlayışını ve zevklerini etkilemiştir. 1920'lerde önce İstanbul'un semtlerini ve özellikle Boğaz'ı empresyonist sahneleriyle Halil Paşa, daha sonra İbrahim Çallı'nın önderliğinde ışık ve renge odaklanan izlenimci üslubuyla Çallı Kuşağı, İstanbul'un birçok manzara örneğini üretmiştir. Şehir yazarlar, sanatçılar ve düşünürler tarafından yeniden keşfedilmiştir (Tansuğ,1991, s.133-136).

Bayer'in Nurullah Berk'in Türk Resim Sanatı Tarihi adlı yayınından aktardığı üzere, Nurullah Berk (d.1906-ö.1982), Çağdaş Türk Resim Tarihi adlı kitabında Kuşaktan bahsettiğinde, bir önceki dönemin sanatçılarının manzara resminde olumsuz bir şekilde takılıp kaldıklarını söylemiştir. Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde İstanbul'da toplanan genç sanatçılar, Fransa, Almanya ve Almanya'dan getirdikleri yepyeni bakış açıları, anlayışları ve yöntemleriyle 19. yüzyıl resim estetiğini sona erdirmiş yeni bir cesaretle renk dünyasına girmişlerdir. Tek figür, insan, öykünmüş portre ve önceki sanatçıların sıkışıp kaldığı “manzara” ve natürmort türlerinde çeşitli konuları betimleyen “sahneler” dâhil edilmiştir. Bayer'in Sezer Tansuğ'un Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi adlı yayınından aktardığı üzere, Öte yandan şehir manzaraları için Türk resminde bir dönüm noktası arayan Tansuğ, 1914'ü eğitim almak için Avrupa'ya ve daha çok Paris'e giden sanatçıların ülkeye döndüğü yıl olarak belirlemiştir. Yani Berk'in aksine empresyonist tarzda çalışan 14. Nesil'in İstanbul odaklı sahnelerine atıfta bulunmuştur. Bu sanatçıların “şehir atmosferine daha aşina olduklarını” belirterek, Batı'da gördükleri değerlerin kendi ülkelerinde de olmasını istediklerini söyleyerek, sanatçıların bu kriterleri dikkate aldıkları sonucuna varmışlardır. Resim yaparken doğal bir sonuçtur (Bayer,2009, s.345).

Manzara resimleri en çok üretilen türdür ve yıllarca böyle devam etmiştir. Aynı şekilde 1937'de Resim ve Heykel Müzesi'nin açılmasından sonra İstanbul'da başlayan ve Ankara'da devam eden Devlet Resim ve Heykel Sergilerindeki eserler daha çok manzara resimlerinden oluşmuştur. Örneğin Malik Aksel (d.1901, ö. 1987), 326 eserinin 1941 yılında

sergide yer aldığını ve çoğunun İstanbul ve Ankara'dan sahneler olduğunu, hatta diğer resim türlerinin sayısının bir öncekine göre artışından bahsettiğini belirtmiştir. Her şeyden önce İstanbul bir eğitim merkezi olmuştur. Askeri okulların müfredatına eklenen sanat derslerinin yanı sıra Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun (Sanayi-i Nefise Okulu) açılması Türk sanat tarihinde belirleyici olmuştur. Akademi, savaş yıllarında birkaç kez taşınmak zorunda kalmış ve nihayet 1926'da Fındıklı'daki eski Türk Parlamento binasına taşınmıştır. Adını 1938 yılında (Güzel Sanatlar Akademisi) 1927 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Güzel Sanatlar Akademisi (Sanayi-i Nefise Akademisi) olarak değiştirilmiştir. (Atılgan,2009, s.102-105).

İstanbul'da bir sanat ortamının varlığı, sonraki yıllarda çok daha yüksek bir düzeye ulaşacak olsa da 19.yüzyılın son çeyreğine tarihlenebilir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde İstanbul'un Beyoğlu'nda yaşayan Türkler, Müslümanlar, yabancılar ve Levanten ressamlar bir defaya mahsus olmak üzere küçük sergiler açmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'nin Sultanahmet binasında Nisan 1873'te Şeker Ahmed Paşa tarafından düzenlenen sergi, ilk resim sergisi olarak kabul edilmiştir. 1909 yılında Çallı Kuşağı grubu tarafından kurulan Osmanlı Sanatçılar Derneği, 1916-1952 yılları arasında Galatasaray Lisesi ve Galatasaray Yurdu'nda Societa Operaia adında Galatasaray Sergileri düzenlemiş ve imkânsızlıklara rağmen uzun soluklu ilk sergiler olmuştur (Gören,1997, s.40).

Osmanlı Sanatçılar Birliği, 1921 yılında adını Türkiye Sanatçılar Birliği olarak değiştirmiş ve Cumhuriyet'in ilanından sonra faaliyetlerine devam etmiştir. Devam eden Galatasaray sergilerinin yılın sanat etkinliği olarak önemi, milliyetçiliğin Osmanlı sanatçıları için nasıl geliştiğini göstermesi açısından yeni bir önem kazanmaya başlamıştır. İlk ulusal sergi olarak adlandırılabilen 1923'teki Galatasaray Sergisi, özgün bir Türk sanatının oluşmadığı eleştirisine uğramıştır (Şerifoğlu,2003, s.5).

Yahya Kemal Beyatlı'nın “Sadece bir semtini sevmek ömür boyu değerdir” açıklamasından yola çıkarak, İstanbul'un hem sanatsal gelişmelerin merkezi hem de şehri tanımlayan manzaraların merkezi olduğu Türk sanatının o yıllarına bakmak yeterlidir. Cumhuriyetin ilanından sonra Batılılaşmış Türk sanatı Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan Batılılaşma hareketi, Cumhuriyet döneminde modernleşmenin ortaya çıkmasıyla kendine özgü koşullarda yaşanırken, öncelikli amaç “sanatı” kültürel pratiklerin önemli araçlarından biri haline getirmek olmuştur. Sanatın kurumsallaşmasının her adımı devletin tekeli altındadır. Devletin sanatla ilişkisi, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin devlet milli ideolojisinin

benimsenmesine ve bir yandan Türk kimliğinin inşası ilkesine ve sanatçının karşılaştırmalı özerkliğine dayanırken, sanat yeni bir sanat oluşturmaya yönelmiştir. Batı ile görsel paralellik oluşturarak stil dilini takip etmiştir. Tek partili dönemin ikinci döneminde Milli Eğitim Bakanı olarak görev yapan Hasan Ali Yücel, eğitimin yanı sıra sanat konusuna da ağırlık vererek kültürel bir reform başlatmıştır. Ekim 1924'te yeni Cumhuriyet'in ilk kalkınma programındaki eğitim esasları gereği Milli Eğitim Bakanlığı tarafından bir yarışma düzenlenmiş ve sanat öğrencileri eğitim için Avrupa'ya gönderilmiştir. Bu aslında Osmanlıların Batılılaşmayı hedefleyerek başlattığı eğitim anlayışının devamıdır. Şeref Kâmil Akdik (d.1889, ö. 1972), Mahmut Cûda (d.1904, ö. 1987), Muhittin Sebati (d.1901, ö. 1932), Refik Epikman (d.1902, ö. 1974), Cevat Dereli (d.1900, ö. 1989) seçilen ilk sanatçı gruplarıdır. Jüri tarafından Paris'e gönderilmiştir. Öğrencileri Avrupa'ya göndermek uzun yıllar devam etmiştir (Öndin,2003, s.65).

1923 yılında sanat alanındaki önemli gelişmelerden ilki, daha sonra Bağımsız Sanatçılar ve Heykeltıraşlar Derneği adını alacak olan Yeni Resim Derneği'nin kurulmasıdır. İlk sergilerini 15 Mayıs 1924'te İstanbul Basın Derneği binasında düzenlemişlerdir. Şeref Kâmil Akdik, Elif Naci, Refik Fazıl Epikman (d.1902-ö.1974), Mahmut Cûda, Ali Avni gibi sanatçıların yer aldığı sergide 115 resim sergilenmiştir. Millî Eğitim Bakanlığı eserlerinin çoğunu satın almıştır. 1920'ler, Türk sanatının adeta modernizmle sınıandığı ve dekor türünün ihtiyaçlarına göre empresyonist resim değerlerinin kademeli olarak değiştirildiği bir dönemdir. Ali Avni Çelebi, Ratip Aşir Acudoğlu Ahmet Kenan Yontu (d.1904, ö. 1995) ve Ahmet Zeki Kocamemi (d.1900,ö. 1959) 1922'de Münih'e giderek atölyeye katılmıştır. Heinemann. Münih Akademisi sınavlarını geçemedikleri için başka bir dışavurumcu sanatçı Hans Hofmann'ın (d. 1880-ö. 1966) atölyesinde çalışmaya başlamışlardır. Bu, Türk resim sanatında farklı bir eğilimi ortaya çıkaracak bir dönüm noktasıdır (Dıranas,1940, s.88).

Çelebi ve Kocamemi özellikle empresyonist tarzın ötesine geçerek, İstanbul odaklı dışavurumcu manzaraları, bilinçli deformasyon uygulaması ve modernize edilmiş şehir imgeleri ile yeni bir yol açmıştır. Bazı araştırmacılar, Ali Avni Çelebi'nin Vitrin resminden dolayı 1927 Galatasaray sergisini gerçekçi modernizm açısından Türk resminde bir kilometre taşı olarak nitelendirmişlerdir. 1926 tarihli bu tablo, Türk sanatı için oldukça yenilikçi bir yol olan günlük hayatın hızına yaklaşmasıyla dikkat çekmiştir (Bayer,2009, s.46).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'nin kuruluş aşaması 15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'ndeki İlk Genç Sanatçılar Sergisi'nde olmasına rağmen, grubun ilk sergisi aynı yılın 15 Eylül'de İstanbul Cağaloğlu'ndaki Türk Merkezi'nde açılmıştır. Sergi 73 resim ve 4 heykelden oluşmuştur. Dönemin bir diğer önemli gelişmesi de 1909 yılında kurulan Osmanlı Sanatçılar Cemiyeti olmuştur. 1921 yılından itibaren faaliyetlerini Türkiye Sanatçılar Derneği adıyla sürdüren dernek, 26 Aralık 1926 tarihinde Türk Güzel Sanatlar Derneği adını almıştır. Türkiye o dönemde kültür ve sanat ortamını geliştirmek için yurt dışından. J. Dewey'in görsel sanat etkinliklerine önem verilmesi gerektiğini belirten raporu önemlidir. Derneğin adı 1928'de Güzel Sanatlar Derneği olarak değiştirilmiştir (Giray,1997, s.38).

1950'lere kadar özel bir sergi salonunun bulunmaması ve devlete ait salonun kısıtlılığı nedeniyle sanatçılar, eserleri sergilemek için uygun mekânlar bulmaya gerek kalmadan, kendi başlarına sergi mekânları aramıştır. Sanatçılar sergilerini, yabancı kültür elçilikleri salonlarında, Türk Ocakları'nda ve Ankara ve İstanbul Halkevlerinde, farklı kurum binalarının uygun mekânlarında, akademi veya özel mağazalarda açmışlardır. Örneğin 15 Şubat 1931'de Bağımsızlar'ın düzenlediği en önemli etkinliklerden biri olarak kabul edilen sergi, İstiklal Caddesi'ndeki Moskovit Restaurant Salonu'nda açılmıştır. Cumhuriyet döneminin başlarında bir sanatçının resimlerini Türkiye'de satarak yaşaması mümkün değildir. Bu nedenle çoğu öğretmen, bir kısmı da akademiye öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Örneğin Ali Çelebi (d.1904- ö.1993) 5 liraya portre yaptığını ifade etmiştir. Namık İsmail (d.1890- ö.1935) 1935'te yaptığı bir röportajda 200-250 civarında resim yaptığını ve 30-35.000 lira kazandığını söylemiştir. Devlet, Resim ve Heykel Sergilerinden eserler satın aldı ancak Namık İsmail, bu satın almanın “sübvansiyon” sınırlarının ötesine geçmediğini belirtmiştir. Neredeyse 1970'lerin sonuna kadar ciddi bir sanat piyasasından söz etmek mümkün değildir. Resimler aynı zamanda boyama malzemeleri Dünya Savaşı sırasında Şehzadebaşı'nda satılmıştır. Malik Aksel (d.1901- ö.1987) devletler bu onun şövale kurmak ve boya gibi Ayasofya ressam olarak biliniyordu. Şevket Dağ orada, eğlence parkı olduğu dönemde Şehzadebaşı'nda stant açmış, resimlerini satarak para kazanmıştır. Üstünipek'in Sezer Tansuğ'dan aktardığı üzere Şevket Dağ, Ankara'yı anlatması ile birlikte Ankara'da yaşayan devlet memurlarına İstanbul manzara resimlerini sattığını belirtmiştir. Her iki yazar da sanatçıların resimlerini satmamaları gerektiğini öne sürmelerine rağmen, seçtiği yöntem nedeniyle Dağ'ı eleştirmemiştir. (Üstünipek,2007, s.35).

Cumhuriyetin ilk on yılından sonra hükümetin yeni programı, reformlara uyum sürecini hızlandırmak ve ulus bilincini geliştirmektir. O yıllarda devletin sanata yaklaşımı zorunlu görülmüş ve bu bir medeniyet koşulu olarak kabul edilmiştir. O yıllarda akademinin başmüdürü olan Namık İsmail (d.1890- ö.1935), 1933 yılında Millî Eğitim Bakanlığı'na sunduğu raporunda, güzel sanatların milli olmaktan uzak, Doğu ve Batı'nın etkisi altında olduğunu ve güzel sanatların gelişmesini ifade etmiştir. Halkın sanat eserleriyle sık görsel temasına bağlıdır. Sanatın ve kültürün gelişmesinin bir devlet politikası haline gelmesiyle, sanatçılar sanatı tüm ülkeye yaymaya teşvik edilmiş ve bu amaçla 1930-1940'larda Ülke Gezileri, Reform Sergileri ve Halk merkezleri düzenlenmiştir. 1930'larda tüm dünyayı etkisi altına alan ekonomik kriz, devletçiliği güçlendirmiş ve sanat, aydınlanmış ve ilerici bir anlayışla yönlendirilmiştir. Sanatçılar, modern olarak tanımladıkları Batı'nın sanat tarzlarını da öğrenmeye ve benimsemeye başlamışlardır (Özsezgin ve Ashier, 1989, s.60).

İlk sergisini 8 Ekim 1933 tarihinde Narmanlı Han'daki Mimoza şapka mağazasında açan grubun sergisi, kübizm ve konstrüktivizm resimlerinden oluşmuştur. D Grubu, Türkiye'deki kübist ve konstrüktivist eğilimlerin pratiğiyle ilgilenmiş ve Bağımsızlar'ın tersi ilkeler doğrultusunda bir araya gelmiştir. Renkler ve izlenimlerden çok yapı ile ilgilenmişler; resimsel çalışmaların tek boyutluluğunun yerini alma çabasıyla figür algısına odaklanmışlardır. Cemal Tollu'nun (d.1899- ö.1968), geometrik bir bakış açısıyla İstanbul manzarası örnek olarak gösterilebilir. Kesin bir tavırla ortaya çıkan, önce Fikret Adil (d.1901- ö.1973), daha sonra grubun sözcüsü Nurullah Berk (d.1906-ö.1982), tam olarak aynı şeyi yapmasa da yine de örnek teşkil eden İzer'in deniz manzarası veya Sultanahmet Camii'nin Pencereleri veya Sabri Berkel'in Taksim Meydanı resim, renk soyutlama niteliğine sahiptir ve Türk manzara resminde denenmemiş olanları üslup olarak denemiştir. Öte yandan İzer'in Dolmabahçe Tepelerinden gibi eserleri d Grubu'nun ilkelerine aykırı örneklerdir. Bu örnekler, sanatçıların stil arayışını yansıtmıştır. D Grubunun yarattığı etkiyle gruba katılan ancak özgün bir üslup benimseyemeyen ve bağımsız olarak yoluna devam eden Bedri Rahmi Eyüboğlu (d.1911- ö.1975), motif fantezi anlayışıyla yerel konuları seçmiştir. İstanbul'un kahvehaneleri, sokakları, Tophane'de Kahve veya Beyazıt İstanbul Üniversitesi Bahçe tablosu gibi 1934 tarihli eserleri, sanatçının motif tarzı betimleyici sahne tasviri açısından özgündür (Yaman,2004, s.62).

Sözü geçen yıllar, entelektüel çevrelerde hararetli tartışmalara sahne olmuştur. D Grubu'nu savunan Fikret Adil sanatçılarla yakın ilişkiler kurmuş ve Asmalımescit 74 numaralı

evi, sanatçıların sıkça ziyaret ettiği bir yer haline gelmiştir. Grup, “Sanat için Sanat” ilkesini benimseyerek figürden arındırılmış bir resme doğru ilerlemiştir. ÖrneğinERCÜMENT KALMIK'ın kuruluşunun hemen ardından d Grubu ile birlikte hareket eden İzole İstanbul İmajı tablosu, tam bir soyutlamadan çok soyut olmaya yakındır ve grubun sanatının nasıl geliştiğini göstermektedir. Ayrıca Tarihi Tophane gibi sokak sahnelerini yaratan Eren Eyüboğlu (d.1907- ö. 1988) ve eserlerini keskin dış çizgilerle şekillendiren Şükriye Dikmen (d.1918- ö. 2000) gibi güçlü bir üslubu ve rengi olan kişiler, d Grubu ile ilişkilendirilen ancak bağımsız sayılabilecek sanatçılardan bazılarıdır (Adil,1947, s.24).

Rudolf Belling heykel bölümü başkanı olarak atanmıştır. Öte yandan d Grubu temsilcileri, akademinin geleneğini etkileyen ve Türk sanat ortamını belirleyen ve grubun artan etkisiyle sonuçlanan akademide eğitmen olarak çalışmaya başlamıştır. Bu dönemin bir diğer önemli olayı da İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin açılışı olmuştur. Müze kurma girişimi aslında 1910'larda başlamış ve Cumhuriyet döneminin temel olaylarından biri haline gelmiştir (Gören,1997, s.51).

Müzeleri kurumsallaştırmanın en önemli adımı 18 Ocak 1925'te Topkapı Sarayı'nı Müzeler Müdürlüğü'ne, Dolmabahçe ve Beylerbeyi saraylarını Milli Saraylar adı verilen yeni müdürlüğe vermektir. Öte yandan, modern müzelere olan ihtiyaç kesinlikle çok önemlidir. Aynı zamanda sanat tarihçisi olan Burhan Toprak, 28 Ağustos 1936'da Yarım Asırlık Resim ve Heykel Sergisi düzenlemiştir. Bu sergi Osmanlı-Türk sanatlarının ilk tarihsel sınıflandırması açısından önemlidir ve eserler sırayla toplanmıştır. Burhan Toprak (d.1906- ö. 1967), yönetimindeki Güzel Sanatlar Akademisi, sergiler, konferanslar vb. Birçok kültürel etkinlik ve etkinliklerle İstanbul'un kültür merkezi olmuştur (Duben,1990, s.29).

Dolmabahçe Sarayı'ndaki Tahtın Varisi odası Atatürk'ün emriyle müzeye dönüştürülmüş ve 20 Eylül 1937'de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açılmıştır. Atatürk'ün Yarım Boy Sanat ve Heykel Sergisini gördükten sonra bu müzeyi açmaya karar verdiği iddia edilmiştir. 1936'da Yeni bir binanın yapılmasını beklememiş olmaları aceleleri olduğu anlamına gelebilir. Türk sanatının ilk müzesi bu şekilde kurulmuştur. Daha sonra devlet sanata ve sanatçıya desteğini arttırmış ve 1939'dan itibaren Devlet Resim ve Heykel Sergileri düzenlenmiştir. Ankara'daki serginin ardından İstanbul'da ve bazen İzmir'de bu tür sergiler devam etmiştir. Jüri, sanatçıları değerlendirip onları ödüllendirmiştir. Devlet tarafından muhtelif müdürlüklere yerleştirilmek üzere belli sayıda eser satın alınmıştır. Belirli bir sanat

koleksiyoncusundan bahsetmek imkânsızdır. Bunun temel nedeni yoksulluk gibi görünmüş, ama aynı zamanda sanatın değerinin henüz ölçülemediği de düşünülmüştür. Bağımsız koleksiyonerler ancak 1950'lerden itibaren özel galerilerin ortaya çıkmasından sonra ortaya çıkmıştır. Sanat eserinin yalnızca dekoratif bir bileşen olarak algılanması nedeniyle sanata olan ilgi daha önce nitelikten yoksundur (Adil,1947, s.40).

İkinci Dünya Savaşı Avrupa'da büyük yıkıma neden olurken, orantılı olarak idealize edilmiş “Batılı” kavramına ilişkin hayal kırıklığının artması ve Türk sanatçı ve aydınlarının milli değerlere daha fazla dikkat çekmesiyle sanatta bir dönüşüm yaşanmıştır. Batı sanatının olduğu gibi uyarlanıp uyarlanmaması gerektiği veya hararetli yerellik-evrensellik tartışmaları bağlamında taklittin boyutlarının ne olduğu gibi sorular sorulmuştur. Sanatı geniş kitlelere yayma ve figüratif resim yapma düşüncesi içinde resim konusunda doğrudan bir ilişki anlayışı ve algısı olduğu gerçeği vurgulanmıştır. D Grubu sanatçılarından bazıları minyatür ve kaligrafi gibi geleneksel sanatlardan esinlenerek “yeni” ve farklı “sentez” formlar yaratarak çalışmaya başlamıştır. Mesela Nurullah Berk'in (d.1906-ö.1982) 1941 tarihli Heybeliada resmi d Grubu'nun ortak ilkelerine uygun olarak yapılmış Berk'in konu seçimi sahnedeki Cemal Tollu (d.1899- ö. 1968), gibi figürlere dönüşmüş ve çalışmalarına daha yerel dekoratif unsurlar kullanarak devam etmiştir (Adil,1947, s.51).

D Grubu 1933-1947 yılları arasında 15 karma sergi açarak etkisini daha geniş bir alana yayarken, bazı sanatçılar da bölgesel veya yerel sanat akımı yaratarak bir grup gibi hareket etmeye başlamıştır. Nuri İyem (d.1915- ö. 2005), Selim Turan (d.1915- ö. 1994), Avni Arbaş (d.1919- ö. 2003), Nejad Melih Devrim (d.1923- ö. 1995), Turgut Atalay'dan (d.1918-ö. 2004), oluşan “Yeniler” grubu ve Akademi resim bölüm başkanı Lévy'nin atölyesinde çalışanlardan Abidin Dino adından söz ettirmiştir. Agop Arad (d.1913 ö. 1990), Faruk Morel, ve Yusuf Karaçay 28 Mart 1940 tarihinde Beyoğlu Gazeteciler Cemiyeti'nde “Port City İstanbul” adlı bir sergi düzenleyerek d Grubu'nun söylemine karşı sosyalist sanatı savunan bu sanatçılara katılmışlardır. Bu sergiden sonra "Port Sanatçıları" olarak da anılmışlardır. Dino, 1941'de düzenledikleri ikinci sergide gruptan ayrılmış ama Fethi Karakaş (d.1916- ö. 1977), Mümtaz Yener (d.1918-ö. 2007), Ferruh Başağa (d.1914-ö. 2010) ve Haşmet Akal (d.1918 ö. -1960) katılmıştır. İyem, grubuna katılmak isteyen sanatçı sayısının arttığını ve sosyalist gerçekçi sanat anlayışının büyük ölçüde kendi kuşağı tarafından benimsendiğini belirtmiştir. Yaşadıkları toplumun resmini çizmek isteyen Yeniler grubu üyeleri, 1950'lerden sonra sosyalist sanat anlayışından uzaklaşacak ve Nuri İyem (d.1915- ö. 2005) ve Avni Arbaş

(d.1919- ö. 2003) gibi bazı sanatçılar figüratif olmayan resimlere yönelmiştir (Yaman,2004, s.62).

Türkiye'deki Avrupa sanatı ile tam bir paralellik 1950'lerden itibaren görülebilir. O yıllarda sanatçılar bireysel bakış açısıyla farklı eğilimler izlemiştir. Elbette 1950'lerde Demokrat Parti'nin kültür politikası temelinde Fransa yerine ABD'yi örnek alan iktidarı, Amerika kaynaklı tüm dünyada yükselen bir eğilim olan soyut sanatın bu ülkede de hâkimiyet kazanmasına neden olmuştur. Ayrıca Osmanlı geçmişine dönüp bakıldığında ve gelenek meselesine ilişkin tartışmalar 1950'lerde sanatı belirlemiştir. Turgut Zaim (d.1906- ö. 1974) ve yüzlerini geleneksel kaynaklara çeviren Malik Aksel (d.1901- ö. 1987) gibi sanatçılar yerel figür resmini yaratmıştır. D grubu sanatçıları veya sosyal bağlamda çalışan sanatçılar o yıllarda soyut üsluplara yönelmiştir (Minor,2013, s.33).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun (d.1911- ö.1975) öğrencilerinden Mustafa Esirkuş (d.1911- ö.1975), Nedim Günsür (d.1924- ö.1994), Leyla Gamsız Sarptürk (d.1921- ö.2010) , Fahrünnisa Sönmez(d.1901- ö.1991) ve Ivy Stangali'nin (d.1922- ö.1999) halk sanatının süsleme tarzına da yer vererek kendi yolunu çizerek akademide kurduğu On'lar grubu süsleme sanatlarını kullanarak bir tür kültürel sentez oluşturmuştur. İlk sergilerini 1947'de akademinin yemekhanesinde açmışlar ve daha sonra Turan Erol (d.1927- ö.), Fikret Otyam (d.1926- ö.2015), Mehmet Pesen (d.1923- ö.2012) ve Adnan Varınca (d.1918- ö.2014) gruba katılmıştır. Akademiden mezun olduktan sonra bağımsız olarak çalışan Naile Akıncı, hayatı boyunca İstanbul manzarasının klasik çizgisinde en değerli eserleri üretmiştir. Naile Akıncı'nın hocası Léopold-Lévy, özellikle Haliç ve çevresinde çalışmış ve bunlar Naile Akıncı'nın sanatında da önemli yer tutmuştur. Eyüp ve Haliç sahneleri sanatçının hayatıyla bütünleşmiş ve konunun başlangıç noktası olduğunu belirtmiştir. 1957-1958 yılları arasında İstanbul'da sanat alanında eğitim veren ikinci kurum olarak Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun kurulması, az da olsa yaygın akademi geleneğine bir alternatif olarak düşünülmüştür. Türkiye'nin gelişen sanayisine katkı, Bauhaus eğitim modeline dayalı “Uygulamalı Sanatlar”ın kuruluş hedefleri arasında önemlidir. Tasarıma yönelik eğitim modelinde yeni bir arayış vardır. Resimde mekân kavramı ve malzemeye odaklanan dekoratif sanat anlayışı hâkimdir, bu da 17. yüzyıl Fransa'sından beri süregelen geleneği sürdüren Güzel Sanatlar Akademisi'nin eğitiminden oldukça farklıdır (Erol,1984, s.114).

Osmanlı Batı'nın bilgi ve teknolojisinden yararlanma ihtiyacıyla adımlarını atmaya başladığı, 18. yüzyılın ilk yarısına kadar geçen zaman, 'Batılılaşma Dönemi' olarak tanımlanabilir. Batılılaşma döneminde Osmanlı kültür ve sanatının her alanında önemli değişiklikler yaşanmış, model alınan Batı'dan gelen desenlerle yeni formlara ve içerik analizlerine ulaşılmaktadır. Batı üslubu, perspektifli resim zekâsı geleneksel Osmanlı tasvir sanatının yerini almaya başlamış ve Türk ressamlarının yetişmesi ise yaklaşık yarım asırlık bir hazırlık aşamasından sonra 19. yüzyılın ortalarında hayata geçebilmiştir. Osmanlı Sarayı'nın Batı kültürü ve yaşam tarzıyla tanışmaya başladığı Batılılaşma döneminde, Osmanlı yabancı ve gayrimüslim sanatçıların arabuluculuğuyla Batı üslubu resmiyle tanışmışlardır (Cezar,1995, s.89).

Osmanlı Sarayı, entelektüel ilginin ötesinde tek anlamda bu resim anlayışını özellikle askerlik ve eğitim alanlarındaki yenilik hareketlerinin doğal bir ihtiyacı olarak ele alınmıştır. Batı tarzı resim sanatında şekil ve nesneleri hacim değerleri ile iki boyutlu bir yüzeyde yansıtabilen illüzyonlar kullanılmaktadır. Aynı şekilde figürleri ve nesneleri çevreleyen mekân; İki boyutlu yüzey üzerinde derinlik algısı kazandıran perspektifin uygulandığı görülmektedir. Bu tarz bir resim, birçok alanda faydalı olabilecek görsel sunum olanaklarına sahiptir. Osmanlı'nın kültürel değişim döneminin doğal bir uzantısı, Osmanlı yenilik hareketlerinin gereği olarak yaygın yeni resim zekâsı, ilk olarak askerlik eğitim programlarında yer aldığı görülmüştür. Dolayısıyla Türk resimlerinin (resim sanatı) ilk temsilcileri, bu okullarda eğitim görmüş asker kökenli sanatçılar olmuşlardır. Ferik İbrahim Paşa (d.1815-ö.1891), Ferik Tevfik Paşa (d.1819-ö.1866) ve Hüsnü Yusuf'un (d.1817-ö.1861) eserlerinin tarihleri yaklaşık olarak 1830'ların başlarına çok yakın olan ve nadiren günümüze ulaşan ilk kuşak ressamı olarak kabul edilir (Minor,2013, s.33).

Daha sonra doğum tarihleri 1840'larda olan ikinci kuşak sanatçılar olan Osman Hamdi Bey (d.1842- ö.1910), Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid Türk çizim sanatında nitelik ve nicelik gerçeğinin ilk temsilcileri sayılabilir. Klasik tarzdaki resimlerinde en çok durgun yaşama (naturmort) ve manzara resmine (panorama) önem vermişlerdir. Manzara resminde ise figür çok az yer almıştır. 1860'lı yıllarda Paris'te sanat eğitimine devam eden sanatçıların her biri Osman Hamdi Beyin (d.1842- ö.1910) askeri okulundan mezun olmamıştır. Batılı oryantalistlerin farklı kültürlere ve Osmanlılara bakış açısına bir cevap olarak resimlerinde figürleri ön plana çıkararak sanat eserleri üretmişlerdir. Haremden adlı tablosu, mistik bir atmosferde kadını cinsel bir nesneye indirgeyen Batılı oryantalistlerin aksine harem

gerçekliğini tüm çıplaklığıyla göstermektedir. Osman Hamdi Beyin (d.1842, ö.1910) sanat ortamına en önemli katkısı, Güzel Sanatlar Akademisi'nin (Sanayi-i Nefise Mektebi Ali) kurulmasını sağlamış olmasıdır. Bu okul, Türkiye'de sanatın gelişmesinde en önemli kurum olma özelliğini uzun yıllar korumuştur. Sanat ortamına en önemli katkı, Güzel Sanatlar Akademisi'nin (Sanayi-i Nefise Mektebi Ali) kurulması olmuştur. Bu okul, Türkiye'de sanatın gelişmesinde en önemli kurum olma özelliğini uzun yıllar korumuştur (Cezar,1995, s.93).

Bu kuşaktan Şeker Ahmet Paşa, Osmanlı'nın son döneminde sanatın yaygınlaşması için ilk önemli müdahaleyi yaptı, 1874 ve 1875 yıllarında yabancı ve Türk sanatçıların katıldığı sergiler düzenlemiştir. Sanatçı ayrıca Dolmabahçe Sarayı için birçok eser satın alarak saray koleksiyonunun temellerini atmıştır. Süleyman Seyyid resimlerindeki ışık, hassasiyetiyle dikkat çekmiştir. Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi Bey (d.1842- ö.1910) aynı zamanda eğitimci oldukları için gelecek neslin yetişmesine de katkıda bulunmuşlardır (Batur,1996, s.162).

Doğuş tarihi 1860'lı olan sonraki üçüncü kuşak Türk sanatçıları, sayıları çok daha fazla olduğu için artan bir üretim potansiyeli sağlamıştır. Aralarında Hüseyin Zekai Paşa, Ahmet Ziya Akbulut, (Şehit) Hasan Rıza ve Hoca Ali Rıza gibi isimler dikkat çekmektedir. Panorama ve natürmort (naturmort) konularına önem verilirken bu neslin figürleri daha da önem kazanmıştır. Halil Paşa, 1880'lerde Paris'te yaşamış bir sanatçı olarak, Türk resimlerinde ışık hassasiyetini yerleştiren isimlerden biridir. Doğayı bir rehber edinen ve açık havada çalışmayı seven Hoca Ali Rıza da benzer bir duyarlılığı güçlü tasarım anlayışıyla birleştirmiştir. Her iki sanatçı da üst düzey resimler üretmişlerdir. Klasik-akademik akıl ile izlenimci tarz arasında bir köprü görevi görmüşlerdir.1901-1903 yılları arasında düzenlenen İstanbul Odası sergisinde ikinci ve üçüncü kuşak Türk sanatçıları yer almıştır (Çelik,1986, s.53).

İkinci monarşide 1880'leri ve yükselme dönemlerini zamanında işaret eden doğum tarihleriyle empresyonist tarzı getiren nesil, İbrahim Çalı, Hikmet Onat (d.1882-ö.1977), Nazmi Ziya, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij, Sami Yetik isimlerinden oluşmaktadır. Sami Yetik, Mehmet Ali Laga mezuniyetlerinden hemen sonraki bir dönemde, özgürlük ortamı getiren monarşinin etkisiyle ve yine sanatçı olan Şehzade Abdülmecit'in desteğiyle 1909 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adı altında dernek kurulmuştur. Türk sanatındaki ilk sanatçı birliği Cumhuriyet döneminden daha sonra Güzel Sanatlar Birliği

olarak faaliyetlerine devam etmiştir. Bu kuşağın sanatçıları da bir süre ağırlıklı olarak plastik sanatlar alanıyla ilgili olan 'Osmanlı Ressamlar Birliği ve Gazetesi' adlı süreli yayınlar yayınlamışlardır. Monarşi döneminin bu genç ressamı, 1910-1914 yılları arasında sırasıyla Avrupa'ya gittiler. Özellikle Academie Julian'daki Cormon atölyesini görmek için Paris'e gittiler ve izlenimci zekayı benimsenmiştir. Her biri Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı 1914 yılında geri döndüğünden, 14. nesil olarak adlandırılmıştır (İnankur,1993, s.83).

Ülkeye döndüklerinde cepheye gidenlerin bir kısmı faaliyetlerine devam etmiştir. 1916 yılında Güzel Sanatlar Birliği'nin uzun yıllar sürecek ilk Galatasaray sergilerini açmıştır. 1923'te Cumhuriyet'in ilanından sonra Ankara'da tekrarlanan bu sergi ve 1950'lere kadar en ilgi çekici etkinlik olmuştur. 1917 yılında Birinci Dünya Savaşı döneminde müttefik ülkelerle sergiler hazırlamak ve sanat yoluyla propaganda yapmak amacıyla Şişli ilçesine büyük bir ahşap atölye yapılmıştır. Çoğunluğu 14. Nesil olan bir grup sanatçıdan savaşa konu resimler yapılması istenmiştir. Şişli Atölyesi olarak adlandırılan bu girişim sonucunda savaşı tüm özellikleriyle yansıtan birçok tablo üretilmiş ve bunlar Viyana'da sergilenmektedir. 14 Kuşak Sanatçıları, Paris'te 1880'lerde gelişen empresyonist zekayı 1910'larda Türk resmine getirmektedirler. Böylelikle Süleyman Seyyid ile başlayan, Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza ile devam eden açık hava çalışma disiplini ve hafif hassasiyet, bu kuşakla birlikte sanat disiplini haline gelmiştir. Özellikle açık havada çalışarak birçok İstanbul resmi üretilmiştir. Bir tür 'İstanbul Resmi' anlayışını gündeme getirmişlerdir. Bu kuşakla birlikte Türk resmine giren iç mekân, naturmort, portre ve özellikle nü konularını başarıyla üstlenirlerdi (Gençel,2021, s.19-22).

Hem Monarşi hem de Cumhuriyet dönemlerinde üretmeye devam eden bu kuşak sanatçıları, Türk resminde ayrıcalıklı bir yere sahip olmuşlardır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında resmi bir sanat anlayışının oluşmasına katkıda bulunmuştur. Galatasaray sergileriyle topluma sanatı sevdirmeye çalışmışlardır. Akademinin eğitim kadrolarında yer alarak yeni nesil sanatçıları yetiştirmeye başlamışlardır. Bu kuşakla birlikte kadın ressamlar Türk resminde aktif bir yer edinmiş zengin ailelerin kızları Müfide Kadri (d.1890-ö.1912) ve özel dersler alarak resme başlayan Mihri Müşfik ilk kadın ressamlar olarak bilinmektedir. Mihri Müşfik, cesur kişiliğiyle 1914 yılında kızlar için bir sanat akademisinin kurulmasını sağlamış ve okulun ilk müdürü olmuştur (Batur,1996, s.176).

2.12. 1920'ler: Modernleşmenin Hedefi

Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan Batılılaşma hareketi, Cumhuriyet döneminde modernleşmenin ortaya çıkmasıyla kendi özel koşullarında yaşanırken, öncelikli hedef “sanatı” kültürel pratiklerin önemli araçlarından biri haline getirmektedir. Sanatın kurumsallaşmasında atılan her adım devletin himayesinde olmuştur. Devletin sanatla ilişkisi, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin devlet milli ideolojisinin benimsenmesi öngörülmüştür. Bir yandan Türk kimliğinin inşası ve sanatçının karşılaştırmalı özerkliği ilkesine dayalıyken, sanat yeni bir sanat oluşturmaya yönelik olacaktır. Stil dili, takip ettiği Batı ile görsel paralellik yaratmıştır (Şerifoğlu,2009, s.33).

Tek parti döneminin ikinci döneminde Milli Eğitim Bakanı olarak görev yapan Hasan Ali Yücel, eğitimin yanı sıra sanat konusuna da ağırlık vermiş ve bir kültür reformu başlatmıştır. Ekim 1924'te, yeni Cumhuriyetin ilk kalkınma programındaki eğitim ilkeleri gereği Maarif Nezareti bir yarışma düzenlemiş ve sanat öğrencileri eğitim için Avrupa'ya gönderilmiştir. Bu aslında Osmanlıların başlattığı Batılılaşmayı hedefleyen eğitim anlayışının devamı olmuştur. Şeref Kâmil (Akdik) (ö. 1972), Mahmut Cûda (ö. 1987), Muhittin Sebati (ö. 1932), Refik Epikman (ö. 1974), Cevat Dereli (ö. 1989) seçilen ilk sanatçı grupları olmuştur. Jüri tarafından Paris'e gönderilmiştir. Avrupa'ya öğrenci gönderme uzun yıllar sürmüştür (Gören,2003, s.53).

1923 yılında sanat alanındaki önemli gelişmelerden ilki, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği adını alacak olan Yeni Resim Derneği'nin kurulması olmuştur. İlk sergileri 15 Mayıs 1924'te İstanbul Basımevi binasında düzenlenmiştir. Sergide Şeref Kâmil (Akdik), Elif Naci, Refik Fazıl (Epikman), Mahmut Cûda, Ali Avni gibi sanatçıların yer aldığı 115 tablo yer almıştır. Millî Eğitim Bakanlığı eserlerinin çoğunu satın almıştır (Giray,2004, s.19).

1920'ler, Türk sanatının modernizemle adeta sınındığı ve sahne türünün ihtiyaçlarına dayalı empresyonist resim değerlerinin giderek değişeceği bir dönem olmuştur. Ali Avni (Çelebi) (ö. 1993), Ratip Aşir (Acudoğlu) (ö. 1957), Ahmet Kenan Yontu (ö. 1995) ve Ahmet Zeki (Kocamemi) (ö. 1959) 1922'de Münih'e giderek atölyeye katılmışlardır. Münih Akademisi'nin sınavlarını geçemedikleri için başka bir dışavurumcu sanatçı Hans Hofmann'ın (d. 1880-d. 1966) atölyesinde çalışmaya başlamışlardır. Bu, Türk resim sanatında farklı bir eğilimi ortaya çıkaracak bir dönüm noktası olmuştur. Çelebi ve Kocamemi, özellikle izlenimci üslubun ötesine geçerek, bilinçli deformasyon uygulayan ve modernize edilmiş

şehir imgelerini betimleyen İstanbul odaklı dışavurumcu manzaralarıyla yeni bir yol açmıştır. Ali Avni Çelebi'nin Vitrin tablosundan hareketle, bazı araştırmacılar 1927 Galatasaray sergisini Türk resminde gerçekçi modernizm açısından bir dönüm noktası olarak görmektedir. 1926 tarihli tablo, Türk sanatı için oldukça yenilikçi bir yol olan gündelik hayatın hızına yaklaşması bakımından dikkat çekmektedir (Tanaltay,1989, s.23).

Kuşağı temsil eden hocalarının empresyonist anlayışına karşı çıkan ve resmin desen yapısına ve çizgisel kurgusuna önem veren müstakillerden 12'si 1927'de Paris'ten dönen Cevat Dereli çevresinde olup bitenleri kaydetmiştir. Hayatı, balık lokantaları, kendine has eskiz tarzıyla konakları Adaları, Çamlıca Balta limanı, Sarayburnu Kuşağı, Muhittin Sebati gibi İstanbul'un boyalı semtlerini koyu tonlarda ele alınmıştır. Refik Epikman, Çallı atölyesinde eğitim almış, önemli tarihi yapı anıtlarını peyzaj anlayışı ve Nusretiye Camii ve Rumeli Hisarı gibi resimleriyle daha geniş planlarda ele almıştır. 1924 tarihli ve belirgin bir kontrasta sahip olan, manzaraların yanı sıra şehrin tarihi ve anıtsal yapılarını da resimleme çalışmaları yapan Mahmut Cuda, özellikle İstanbul'dan Sarayburnu ve Marmara Denizi'ne bakan manzaraları ile dikkat çekmiştir. Hamit Görele, Ziya Keseroğlu ve Edip Hakkı Köseoğlu bağımsız sanatçıların sergilerine katılan ve Heybeliada ve Adalar gibi dışavurumcu eserler veren sanatçılardan olmuşlardır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'nin kuruluş aşaması 15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'ndeki Birinci Genç Ressamlar Sergisi'nde olmasına rağmen, grubun ilk sergisi aynı yılın 15 Eylül'ünde İstanbul Cağaloğlu'ndaki Türk Merkezinde sergilenmeye başlanmıştır. Sergi, 73 resim ve 4 heykelden oluşmuştur (Tansuğ,1997, s.114).

Dönemin bir diğer önemli gelişmesi ise 1909'da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'dir. 1921'den beri faaliyetlerini Türkiye Ressamlar Cemiyeti adıyla sürdüren derneğin adı, 26 Aralık 1926'da Türk Güzel Sanatlar Cemiyeti adını almıştır. Türkiye o dönemdeki kültür ve sanat ortamını geliştirmek amacıyla yurt dışından gelmiştir. J. Dewey'in görsel sanat etkinliklerine önem verilmesi gerektiğini belirten raporu önemlidir. Derneğin adı 1928 yılında Güzel Sanatlar Derneği olarak değiştirilmiştir (Berk ve Turani,1981, s.14).

1950'li yıllara kadar özel bir sergi salonunun olmaması ve devlete ait salonun kısıtlı olması nedeniyle sanatçılar, eserlerini sergilemek için uygun mekânlar bulmaya gerek duymadan dahi kendi başlarına sergi mekânları aranmıştır. Sanatçılar, Ankara ve İstanbul'da yabancı kültür elçilikleri, Türk Merkezleri, Türk Ocakları ve Halkevlerinin salonlarında, farklı

kurum binalarının uygun mekanlarında, akademide veya özel mağazalarda sergilerini açmışlardır. Örneğin 15 Şubat 1931'de Müstakillerin düzenlediği en önemli etkinliklerden biri olarak kabul edilen sergi, İstiklal Caddesi'ndeki Moskovit Restaurant Salonu'nda açılmıştır (Aksel,2010, s.7).

Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye'de bir sanatçının resimlerini satarak yaşaması mümkün olmamıştır. Bu nedenle çoğu öğretmen, bir kısmı da akademide öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Mesela Ali Çelebi 5 liraya portre yaptığını söylemiştir. Namık İsmail (ö. 1935) 1935'te yaptığı bir röportajda 200-250 civarında resmi olduğunu ve 30-35.000 lira kazandığını söylemiştir. Devlet, Resim ve Heykel Sergileri'nden sanat eserleri satın aldı ancak Namık İsmail, bu satın almanın “sübvansiyon” sınırlarını aşmadığını belirtmiştir. Neredeyse 1970'lerin sonuna kadar ciddi bir sanat piyasasından bahsetmek mümkün olmamıştır. I. Dünya Savaşı sırasında Şehzadebaşı'nda resim malzemelerinin satıldığı Zuhal Kırtasiye'de tablolar satılmıştır. Malik Aksel, Ayasofya ressamı olarak tanınan Şevket Dağ'ın şövaesini ve boyasını kendisi kurup çizdiğini belirtmiştir. Şehzadebaşı'nın lunapark olduğu zamanlarda orada stant açar, resimlerini satarak para kazanç sağlamıştır. Öte yandan Sezer Tansuğ, Şevket Dağ'ın İstanbul'u özleyen Ankara'da yaşayan devlet memurlarına Ankara'ya her gelişinde İstanbul manzara tabloları sattığını belirtmiştir. Sezer Tansuğ sanatçıların resimlerini satmaması gerektiğini öne sürse de Dağ'ı seçtiği yöntemden dolayı eleştirmemiştir (Öndin,2003, s.174).

2.13. 1930'lar: Sanattan Ne Beklenirdi?

Cumhuriyetin ilk on yılından sonra hükümetin yeni programı, reformlara uyum sürecini hızlandırmak ve millet bilincini geliştirilmiştir. O yıllarda devletin sanata yaklaşımı bir zorunluluk olarak görülmüş ve medeniyetin şartı olarak kabul edilmiştir. O yıllarda akademinin asıl başkanı Namık İsmail, 1933 yılında Maarif Nezareti'ne sunduğu raporunda, güzel sanatların milli olmaktan uzak, Doğu ve Batı'nın etkisinde olduğunu, güzel sanatların gelişimini ifade etmiştir. Halkın sanat eserleriyle sık sık görsel temasına bağlanmıştır. Sanat ve kültürün geliştirilmesinin devlet politikası haline gelmesiyle birlikte, sanatçıların sanatı tüm ülkeye yaymaları teşvik edilmiştir. Bu amaçla 1930-1940'larda Ülke Gezileri, Reform Sergileri ve Halkevleri düzenlenmiştir. 1930'larda tüm dünyayı etkisi altına alan ekonomik kriz, devletçiliği güçlendirmiş ve sanata aydın ve ilerici bir anlayışla yön vermiştir. Sanatçılar da Batı'nın modern olarak tanımladıkları sanat tarzlarını öğrenmeye ve benimsemeye başlamışlardır. Eylül 1933 yılında Cihangir Kumrulu Rampa üzerinde Zeki Faik İzer evinde

sanatçıların katıldığı inci boyama Türk sanatının grubunu oluşturmuşlardır. Zeki Faik İzer Nurullah Berk, Abidin Dino, Elif Naci Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu Paris'te André Lhote ve Fernand Léger'in atölyesinde eğitim görenler, ülkedeki sanat ve heykel anlayışı 50 yıllık bir gecikme göstermişler ve bu boşluk kapatma kararı almışlardır. İlk sergisini 8 Ekim 1933'te Narmanlı Han'daki Mimoza şapka mağazasında açan grup, kübizm ve konstrüktivizm resimlerinden oluşmuştur (Gören,2003, s.57,59).

D Grubu, Türkiye'deki kübist ve konstrüktivist eğilimlerin pratiğiyle ilgilenmiştir. Bağımsızların karşıtı ilkeler doğrultusunda bir araya gelmiştir. Renkler ve izlenimlerden çok yapıyla ilgilenmişlerdir. Resimli çalışmaların tek boyutluluğunu değiştirmek için figür algısına odaklanmışlardır. Cemal Tollu'nun geometrik bir yaklaşımla bir İstanbul manzarası olan peyzajı örnek olarak gösterilebilir. Kesin bir tavırla ortaya çıkan, önce Fikret Adil, daha sonra grubun sözcüsü Nurullah Berk, tam olarak aynısını yapmasa da örnek olmaya devam eden İzer'in deniz manzarası, Sultanahmet Camii pencereleri gibi çalışmaları veya Sabri Berkel'in Taksim Meydanı resim, renk soyutlamaları niteliğine sahip olmuştur. Türk manzara resminde denenmemiş olanı üslupsal olarak denemişlerdir. Öte yandan İzer'in Dolmabahçe Tepelerinden adlı yapıtları D Grubu'nun ilkelerine aykırı örnekleridir. Bu örnekler sanatçıların üslup arayışını yansıtmaktadır.D Grubu'nun yarattığı etkiyle gruba katılan ancak özgün bir üslup benimseyemeyen ve bağımsız olarak yoluna devam eden Bedri Rahmi Eyüboğlu, motif fantezi anlayışıyla yerel konuları seçmiştir. Tophane'de Kahve veya 1934 tarihli Beyazıt İstanbul Üniversitesi Bahçesi tablosu gibi İstanbul'un kahvehanelerini, sokaklarını ve insanlarını gösteren eserleri, sanatçının motif üslubu betimleyici sahne tasviri açısından özgün olmuştur (Aksel,2010, s.10).

Bahsedilen yıllar, entelektüel çevrelerde hararetli tartışmalara sahne olmuştur. Sanatçılarla yakın ilişkiler içinde olan d Grubu'nu savunan Fikret Adil Asmalı mescit no:74'teki evi sanatçıların sıkça ziyaret ettiği bir yer haline gelmiştir. “Sanat için sanat” ilkesini benimseyen grup, figürden arınmış bir tabloya doğru ilerlemektedir. Örneğin, kuruluşundan hemen sonra d Grubu ile birlikte hareket eden Ercüment Kalmık'ın İzole İstanbul İmgesi resmi, tam bir soyutlamadan ziyade soyut olmaya yakın olmuş ve grubun sanatının nasıl geliştiğini göstermiştir. Ayrıca Tarihi Tophane gibi sokak sahnelerini yaratan Eren Eyüboğlu Güçlü bir üslup ve renk ile eserlerini keskin dış hatlarla şekillendiren Şükriye Dikmen d Grubu ile ilişkilendirilen ancak bağımsız sayılabilecek sanatçılardan bazılarıdır (Berk ve Turani,1980, s.99).

O yıllarda akademinin müdürü olan Burhan Toprak'ın d Grubuna desteği ve modern sanat kaygıları nedeniyle Fransız Léopold Lévy'nin sanat bölümü başkanlığına atanması ve Alman Rudolf Belling'in heykel bölümünün başına geçmesi gibi önemli gelişmeler göstermiştir. Öte yandan, akademi geleneğini etkileyen ve Türk sanat ortamını belirleyen d Grubu temsilcilerinin akademide eğitmen olarak çalışmaya başlaması, grubun etkisinin artmasıyla sonuçlanmıştır. Bu dönemin bir diğer önemli olayı da İstanbul Sanat ve Heykel Müzesi'nin açılışıdır. Müze kurma girişimi aslında 1910'lu yıllarda başlamış ve Cumhuriyet döneminin temel olaylarından biri haline gelmiştir. Müzelerin kurumsallaşmasına yönelik en önemli adım, 18 Ocak 1925'te Topkapı Sarayı'nın Müzeler Müdürlüğü'ne, Dolmabahçe ve Beylerbeyi saraylarının ise Milli Saraylar adı verilen yeni müdürlüğe verilmesi olmuştur. Öte yandan, modern müzelere duyulan ihtiyaç kesinlikle gerekli olmuş ve aynı zamanda sanat tarihçisi olan Burhan Toprak, 28 Ağustos 1936'da Yarım Asır Resim ve Heykel Sergisi'ni düzenlemiştir. Bu sergi, Osmanlı Türk sanatlarının ilk tarihsel tasnifi açısından önem kazanmış ve eserler sırayla bir araya getirilmiştir. Burhan Toprak yönetimindeki Güzel Sanatlar Akademisi, sergi, konferans vb. birçok kültürel etkinlik ve etkinlikle İstanbul'un kültür merkezi haline gelmiştir (Öndin,2003, s.180).

Dolmabahçe Sarayı'ndaki Taht Veliahtı odası Atatürk'ün emriyle dönüştürülmüş ve 20 Eylül 1937'de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açılmıştır. Atatürk'ün Yarım Boy Resim ve Heykel Sergisini gördükten sonra bu müzeyi açmaya karar verdiği iddia edilmektedir. 1936'da yeni bir bina yapılmasını beklememeleri aceleleri olduğu anlamına gelebilir. Türk sanatının ilk müzesi bu şekilde kurulmuştur. Daha sonra devletin sanata ve sanatçıya verdiği desteği artırdı ve 1939'dan itibaren Devlet Resim ve Heykel Sergileri düzenlenmiştir. Ankara'daki serginin ardından İstanbul'da ve bazen de İzmir'de bu tür sergiler düzenlenmiştir. Jüri sanatçıları değerlendirip ödüllendirmiştir. Devlet tarafından çeşitli müdürlüklere yerleştirilmek üzere belirli sayıda eser satın alınmıştır (Tanaltay,1989, s.28).

Belirli bir sanat koleksiyoncusu hakkında konuşmak imkânsız olmuştur. Bunun temel nedeni yoksulluk gibi görünse de sanatın değerinin henüz ölçülememiş olması da kesin olmuştur. Bağımsız koleksiyoncular ancak 1950'lerden itibaren özel galerilerin ortaya çıkmasından sonra ortaya çıkmıştır. Sanat eserinin sadece dekoratif bir unsur olarak algılanması nedeniyle sanata olan ilgi daha önce niteliksiz sayılmıştır. Malik Aksel, Üçüncü Sanat ve Heykel Sergisi adlı kitabında eserlerin satışıyla ilgili kötü koşullardan söz etmiştir. Sanatçılardan sanat eseri aldıklarını söylemiyorlar ama sanatçılara yardım ettiklerini ve onlara

teşvik ve yardım için para verdiklerini söylüyorlar. Sanatçı ülkemizde hiçbir zaman başı dik ve rahat resimlerini satmaz. Resimlerini satabilmek için tevazu göstermesi ve ellerini ovuşturması gerekiyor (Gören,2003, s.61).

2.14. 1940'lar: “Yeni”yi Ararken (Yeni)

II. Dünya Savaşı Avrupa'da büyük yıkımlara yol açarken, orantılı olarak idealize edilen “Batı” anlayışına yönelik hayal kırıklığının artması ve Türk sanatçı ve aydınlarının ulusal değerlere daha fazla dikkat etmesi ile sanatta bir dönüşüm yaşanmıştır. Ateşli yerellik-evrensellik tartışmaları bağlamında Batı sanatı olduğu gibi mi uyarlanmalı, taklidin boyutlarının ne olması gerektiği gibi sorular ortaya konmuştur. Sanatın geniş kitlelere yayılması ve figüratif resim fikri içinde resim anlayışı ve algısı arasında doğrudan bir ilişki olduğunu vurgulanmıştır. D Grubu sanatçılarından bazıları minyatür, hat gibi geleneksel sanatlardan esinlenerek “yeni” ve farklı “sentez” formları oluşturarak çalışmalara başlamışlardır. Örneğin Nurullah Berk'in 1941 tarihli Heybeliada resmi D Grubu'nun benimsediği ortak ilkelere uygun olarak yapılmış, Berk'in konu seçimi manzaradan Cemal Tollu gibi figürlere geçmiş ve daha yerel dekoratif unsurlar kullanarak çalışmalarına devam etmiştir (Germaner,1999, s.9).

D Grubu 1933-1947 yılları arasında 15 karma sergi açarak etkisini daha geniş bir ölçeğe taşıırken, bölgesel ya da yerel sanat akımı yaratan bazı sanatçılar da bir grup gibi hareket etmeye başlamışlardır. Nuri İyem, Selim Turan, Avni Arbaş, Nejat Melih Devrim, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay'dan oluşan “Yeniler” grubu ve akademide resim bölüm başkanı Lévy'nin atölyesinde çalışan isimlerden Abidin Dino adından söz ettirmeye başlamıştır. D Grubu'nun söylemine karşı sosyalist sanatı savunan bu sanatçılara Agop Arad , Faruk Morel ve Yusuf Karaçay da katılarak 28 Mart 1940'ta Beyoğlu Gazeteciler Cemiyeti'nde “Port City İstanbul” adlı bir sergi düzenlenmiştir. Bu sergiden sonra da “Liman Sanatçıları” olarak anılmaya başlanmıştır. Dino 1941 yılında düzenledikleri ikinci sergide gruptan ayrılmış ve Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Ferruh Başağa ve Haşmet Akal gruba katılmıştır. İyem, grubuna katılmak isteyen sanatçıların sayısının arttığını ve sosyalist gerçekçi sanat anlayışının kendi kuşağı tarafından büyük ölçüde benimsendiğini belirtmiştir. İçinde yaşadıkları toplumun resmini çizmek isteyen Yeniler grubu üyeleri 1950'lerden sonra sosyalist sanat anlayışından uzaklaşarak Nuri İyem, Avni Arbaş gibi bazı sanatçılar figüratif olmayan resimlere yönelmişlerdir (Tanaltay,1989, s.30).

2.15. İkinci Dünya Savaşı Yıllarında ve Sonrasında Türk Resim Sanatı

1930'ların sonunda sanat ortamını doğrudan etkileyen bazı gelişmeler olmuştur. 1938 yılında Ulu Önder Atatürk ölmüştür. Koşulların devlet-sanatçı ilişkisine dayandığı sanat ortamında; kişiliğiyle ve genç Cumhuriyet'in her alanına getirdiği ilkeleriyle artık her zaman hissedilecek etkili bir liderin yokluğu hissedilmektedir. Atatürk doğrudan kaynaklanmış, sanat alanındaki gelişmeleri ön plana çıkartmıştır. Sanata destek olma konusunda özel bir duyarlılık oluşturmuştur. Türk halkı yokluğunu derinden hissederken, 3 Nisan 1939'da eski kıtayı sarsan ikinci dünya savaşı başlamıştır. Bu şartlar altında sanatçıların mücadelesi çok daha zorlaştı ve sanatı halk tarafından benimseme girişimleri gelişme imkânı bulamamıştır. Devletin artan savunma harcamaları, sanata destek vermede bir engel olmuştur. Savaş yıllarında sanatçılar, sanat prodüksiyonlarında ihtiyaç duydukları gerekli malzemeleri bulmakta bile zorluklar çekmişlerdir. Devlet onların bazı eserlerini getirmesine rağmen yenilerini üretecek kadar para kazanamadılar (Kuban,2017, s.78).

Savaş yıllarında yaşanan sorunlardan dolayı bazı sanatçılar askere gitmek zorunda kalmıştır. Maddi yokluk ve yüksek enflasyon sanat üretimini durdurdu ve hükümetin yatırımlarının kısıtlanması koşullarında devlet sanatçı merkezli sanat ortamı yeni bir döneme girdiği görülmüştür. Buna rağmen sanat alanında öncü girişimler sağlayan sanatçılar, Akademi'den yeni mezun gençler olmuştur. Cumhuriyetin ikinci kuşak sanatçılarından Nuri İyem (d.1915- ö. 2005), Avni Arbaş (d.1919- ö. 2003), Selim Turan (d.1915- ö. 1994) Ferruh Başağa (d.1914-ö. 2010), Fethi Karakaş (d.1916- ö. 1977), Agop Arad (d.1913 ö. 1990), Mümtaz Yener (d.1918-ö. 2007), Turgut Atalay (d.1918-ö. 2004) ve Hasmet Akal (d.1918-ö. 1960) ortak amaç çerçevesinde bir araya gelerek sergi açmışlar. İstanbul Beyoğlu Matbuat merkez ofisinde Mayıs 1941'de Sanat üretimlerini kamuoyuna açarak, düşüncelerini ve yaşam tarzlarını paylaşarak gerçekleştirme hedefi taşıdıkları görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamında sanatlarına sosyal, gerçekçi bir yön verdiler. İlk sergilerini bir liman kenti olan İstanbul'da denizcileri çalışarak hazırlanmıştır (Giray,2004, s.49).

Böylece, d Grubu'nun şekillenmesine karşı, toplumsal yapıtları olan bu genç kuşak sanatçılar, sergilerini açmışlar ve anlaşıldığı üzere; bir yerde amaçlarına ulaşmışlardır. Liman sergisi olarak adlandırılan bu etkinliğin ardından 'Yeni Sanatçılar' adı altında birleşen sanatçılar, özellikle akademi dışındaki yazarlar ve sanatçılar tarafından desteklenmiştir. Yeni Sanatçılar, sanat zekâsı ile kamusal gerçeklik arasında bir ara yol çizerek bir sanatçı olarak var olmanın yolunu bulmaya çalışılmıştır. Bir anlamda halktan gelen bir tavrı gündeme

getirerek, kendilerinden önceki sanatçıya aykırı bir anlaşılmaya varmaya çalışıyorlar, sanat anlayışını topluma empoze etmek için çalışılmıştır. Liman sergisi olarak adlandırılan bu etkinliğin ardından 'Yeni Sanatçılar' adı altında birleşen sanatçılar, özellikle Akademi dışındaki yazarlar ve sanatçılar tarafından desteklenmiştir. Yeni Sanatçılar, sanat zekâsı ile kamusal gerçeklik arasında bir ara yol çizerek bir sanatçı olarak var olmanın yolunu bulmaya çalışılmıştır. Bir anlamda halktan gelen bir tavrı gündeme getirerek, kendi sanat anlayışlarını topluma empoze etmeye çalışmaktadır. Kendilerinden önceki sanatçıya aykırı bir anlaşılmaya varmaya çalışırlar (Renda,1993, s.24).

1945, savaşın sona erdiği yıldır. Tüm dünyayı etkileyen yıkıcı savaş bitmiştir. İnsanların yaralarını iyileştirdiği, yaşadıkları korkunç olayları gözden geçirdiği ve iç hesaplarını çözdüğü bir dönem olmuştur. Öte yandan savaşın yarattığı baskının ortadan kalkması bir özgürlük atmosferi getirmektedir. Bu sosyo-psikolojik ortam sanatçıları da etkilemektedir. Savaş sonrası sosyal ve ekonomik durum; bir sanatçı olarak var olma mücadelesi, durumuna gelmiştir. 1945'ten sonra diğer dönemlerden farklı olarak kişisel sergilerde artış görülmüştür. Cumhuriyetin ilk yıllarının ve kısmen de İkinci Dünya Savaşı yıllarının genel özellikleri olan grup halinde hareket etme ve sergiler açma eğilimi, yerini açıkça kişisel çabalara bırakmaya başlamıştır. Güzel Sanatlar Birliği, d Grubu, Yeni Sanatçılar ve Türkiye Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin sergi faaliyetleri devam ederken, artan kişisel sergiler sanat ortamının değişiminin göstergeleri olmuştur (Dedeal,2005, s.45).

Savaş sonrası dönemde cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren önem taşıyan devlet-sanatçı ilişkilerinde net bir çözülme gözlenmiştir. Öte yandan yeni kuşak sanatçılar hem bulundukları ortamla hem de öğretmenlerinin yönelimi ile yetiştirilmektedirler. Sanatsal zekalarını oluşturmuşlardır. Akademide Rahmi Eyüboğlu atölyesinde eğitim gören sanatçıların bir kısmı “They Group” adı altında birleşerek sergiler düzenlemeye başlamıştır. Genç sanatçıların da derinden etkilenmiş olduğu Bedri Rahmi anlayışı, öğrencisi tarafından da benimsenmiştir. Öğretmenlerinin etkilerini yansıtan sanat eserlerini “They Group” adı altında sergilenmeye başlanmıştır (Toprak,2005, s.1980).

Böylelikle bu gençlerin Bedri Rahmi modelini benimsedikleri, halkla iletişim kurduğu, toplumu sanat eserlerini sevdirdiği ve böyle bir ortam yarattığı görülmektedir. Grubu kuran Bedri Rahminin öğrencileri; Mustafa Esirkuş (d.1921- ö.1986), Nedim Günsür, Leyla Gamsız

Sarptürk (d.1921- ö.2010), Fahrünissa Sönmez (d.1901- ö.1991) İvi Stangali (d.1922- ö.1999) ve sonradan katılanlar; Turan Erol, Osman Oral, Fikret Otyam (d.1926- ö.2015), Orhan Peker, Mehmet Pesen (d.1923- ö.2012) Adnan Varınca (d.1918- ö.2014) gruplarının ilk sergisini Akademi salonlarında açmışlardır. Serginin girişinde, bir tarafa El Greco'nun resminin reproduksiyonu, diğer tarafına da tüysüz bir Anadolu halısı asılarak, They Grubu'nun genel eğilimini göz önüne getirmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte soyut sanat gerici bir şekilde tüm Avrupa'da ve ABD'de yeniden yaygınlaşmıştır. Ancak bu sefer bir patlama olarak yaygınlaşmıştır. Figüratif olmayan soyut resim zengin bir çeşitlilik içinde, başlangıç noktasından itibaren soyut bir akılla figür olarak sunulmaya başlamıştır. Aynı zamanda geometrik ya da lirik ifadeleri bulunmuştur (Öndin,2003, s.142).

Batı'da soyut sanatın yaygınlaştığı dönemde Türkiye, dış dünya ile ilişkisini yeniden artırmaya başlamıştır. Batı sanat merkezlerini daha yakından takip eden Türk sanatçılar, 1940'lı yılların sonunda soyuta yönelmenin ilk ipuçlarını vermişlerdir. Soyut sanatın kısa sürede benimsenmesinde sanatçılarımızın yurt dışına çıkması, yurt dışı yayınların daha kolay takip edilmesi etkili olmuştur.1947'de yurt dışına giden Selim Turan (d.1915- ö. 1994), Avni Arbaş (d.1919- ö. 2003) ve heykeltıraş İlhan Korman ile yurtdışında bulunan Nejat Melih gibi isimler, bulundukları yer sanatsal gelişmeleri inceleme fırsatı bulmuşlardır. Daha sonra başka sanatçılar da kısa ziyaretlerle onları takip etmiştir. Bu gelişmeler, Türk sanatçılarının soyut akılla ilgili ilk çalışmalarının kısa sürede dikkate alınmasıyla sonuçlanmıştır. 1949 yılında 10. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde yer alan ve Ahmet Çanakçı ödülünü alan Ferruh Başağa'nın " Aşk " adlı resmi, bir erkek ve kadın figürünün soyutlamasına dayanmaktadır (Atoğlu,2005, s.129).

Figür açısından başlayan bu soyut aklın ilk örnekleri, 50'li yıllarda hızla yaygınlaşmaya başlayacak soyut resme hazırlık aşaması olarak önem kazanmıştır. Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Zeki Faik İzer gibi cumhuriyetin ilk kuşak sanatçılarından Adnan Coker, Lütfü Günay, Ali Durukan gibi dönemin genç sanatçılarından isimlerini farklı kuşaktan isimlere, soyut anlayışa yönelik çalışmalar yapmaya başlamışlardır. Batı'nın yüzyıllar içinde geliştirerek oluşturduğu figüratif resim geleneğinin benimsenmesi sağlanmıştır. Türk sanatçılar, ilk dönemlerinden itibaren soyut anlayışın bir parçası olma fırsatı bulmuş ve özgün yaklaşımlar ortaya koymuşlardır (Öndin,2003, s.157).

Türkiye'de soyut sanatın ilk uygulamalarının yapıldığı dönemde İstanbul'da Maja, Ankara'da Helikon gibi iki önemli özel kuruluşun yaptığı etkinlikler dikkat çekmektedir. Aynı şekilde genç sanatçıların da bazı önemli sergi girişimlerinden geride kalmadıkları ve organizasyonların sınırlarını aşan etkinliklere imza attıkları görülmektedir. Bu anlamda 20 genç ressamın Nisan 1954'te İstanbul Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde düzenlediği sergi son derece önemlidir. Soyut resimlerini aynı projelerde bir arada sergilemek; Türk Resminin gelişim çizgisindeki yerini göstermesi açısından da önem taşımaktadır. Bu sergiyle aynı yıl olan Eylül 1954'te İstanbul'da önemli bir etkinlik daha yapılmıştır. Akademi dışından bir isim olan Yapı Kredi Bankası'nın kuruluşunun 10. yıl dönümü nedeniyle üretim konulu resim yarışması düzenlenmiştir. Aliye Berger'in soyut resmi uluslararası bir jüri tarafından ödüllendirilmiştir. Akademiden olmayan bir grup sanatçı, "Tavan Zemin Ressamları" adlı bir grup oluşturarak bu dönemde pek çok etkinlik gerçekleştirmişlerdir (Tansuğ,1992, s.90).

1950'ler, soyut sanatın yaygınlaştığı bir dönemi büyük ölçüde yansıtsa da figüratif tarzda çalışan farklı kuşaktan sanatçıların faaliyetleri devam etmiştir. Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarından Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi soyut sanata ilgi göstermemektedir. “Yeni Sanatçılar” ve “Onlar Grubu” nun bazı üyeleri soyuta yönelmiş olsalar da çoğu figüratif anlayışı sürdürmüşlerdir. Neşet Günal (d.1923-ö. 2002), Orhan Peker (d.1927-ö. 1978), Nedim Günsur (d.1924- ö.1994), Cihat Burak (d.1915-ö. 1994), Turan Erol (d.1927- ö.) Gibi isimler figür resminin önemli temsilcileri olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca yurt dışında yaşayan Avni Arbaş (d.1919- ö. 2003) ve Fikret Mualla da bu kapsamda değerlendirilebilecek isimler arasında olmuştur. Siyasi yansımanın yanı sıra, 1960 Devrimi'nin bireyler ve toplum üzerindeki etkilerini derinden hissettirmektedir. Dağılımın şekillendirdiği bu farklı yaşam biçimleri düzensiz siyasal ve toplumsal hareketler, hızlı kentleşme ve istikrarsızlığı getirmektedir. Bunun dışında sanatçılara yeni figüratif anlatım biçimleri geliştirmeleri için kaynak oluşturmuştur (Ersoy,1998, s.55).

Figüratife yönelmenin ağırlık merkezini toplumsal konuların ve bunlar çerçevesinde gelişen üslup sorunlarının oluşturduğu görülmektedir. Orta Anadolu doğasından izler taşıyan Neşet Günal'ın sosyal içerikli resimleri bu anlamda dikkat çekmektedir. Nuri İyem (d.1915- ö. 2005), Nedim Günsur (d.1924- ö.1994), Cihat Burak, Orhan Peker, Turan Erol (d.1927- ö.) figüratif ifadenin önemli temsilcileri olarak dikkat çekmektedir. Son 30 yılın tüm düzensiz hareketlerine paralel olarak Türk sanatı farklı etkilerin etkisi altında kalmıştır. Ancak buna rağmen sanat gelişmeye devam etmiş ve her zaman değişen koşullara tepki veren bir sanat

ortamı var olmuştur. Ayrıca, iletişim olanaklarının sürekli artması, teknoloji ve bilimin yeni verileri, sanatçılara ve sanat ortamına üslup ve konu zenginliği getirmiştir. Son dönemlerde sanatçıları bir birey olarak çevreleyen koşullar geçerlidir; Türk resminin genel görünümü, üslup-konu zenginliği içinde üretim çeşitliliği ile farklı kuşaktan sanatçılardan oluşmaktadır. Artan sanatçı ve sanat eserlerinin yer aldığı bu görünüm, ortak paydada değerlendirilmesi güç bir terim özelliği olan; sergiler, fuarlar, sanat dergileri ve yayınları, internet, galeriler, müzayedelerde geçerli olmuştur (Tansuğ,1992, s.97).

Çağdaş Türk sanatının gelişimine katkı sağlayacak şekilde galeri yapısında gerçekleşen sanat fuarı ve önemli sergiler dışındaki etkinliklere de değinmek gerekirse; İlk 1981 yılında düzenlenen Yeni Eğilim Sergisi, 1989 döneminde uluslararası nitelikli İstanbul Bienali'nde yerini almıştır. Resim ve heykelin yanı sıra giderek daha çok konsept çalışmalarına da yer veren bienal ve sanat fuarının kimliğe büründüğü görülmektedir. Zaman içinde yaklaşılan kutuplaşmış sanat etkinlikleri buna rağmen hem etkinliklerde geniş bir izleyici kitlesine ulaşmak hem de toplum-sanat ilişkisini geliştirmek gibi üstlendikleri rol tartışılmayacak bir öneme sahiptir. Bu dönemde sanat ortamında tüm bu gelişmeler, etkinlikler, organizasyonlar ve oluşumlar ile farklı kuşaktan sanatçılar ve çalışma tarzları etkili olmuştur. 1977 yılında vefat eden Hikmet Onat (d.1882-ö.1977), bu dönemde izlenimci akıl resimlerini üretmeye devam eden en kıdemli usta olmuştur (Gültekin,1992, s.105).

2.16. 1950'ler: Büyük Dönüşüm

1950'lerden itibaren Türkiye'de Avrupa sanatıyla tam bir paralellik görülmektedir. Sanatçılar o yıllarda bireysel bakış açısıyla farklı eğilimleri takip etmişlerdir. Elbette 1950'lerde Demokrat Parti'nin kültür politikası temelinde Fransa yerine ABD'yi örnek alması, tüm dünyada Amerika kaynaklı yükselen bir akım olan soyut sanatın bu ülkede de hâkim olmasına neden olmuştur. Ayrıca Osmanlı geçmişine bakmak ve gelenek meselesi tartışmaları 1950'lerde sanatı belirlemiştir. Turgut Zaim ve Malik Aksel gibi geleneksel kaynaklara yönelen sanatçılar yöresel figür resimlerini oluşturmuşlardır. D grubu sanatçılar veya sosyal bağlamda çalışan sanatçılar o yıllarda soyut üsluba yönelmişlerdir (Tanaltay,1989, s.41).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun akademideki öğrencilerinden Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla Gamsız (Sarptürk), Hulusi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez ve Ivy Stangali tarafından halk sanatının süsleme tarzına yer vererek kendi yolunu çizen Onlar Grup süsleme sanatlarını kullanarak bir tür kültürel sentez oluşturmuştur. İlk sergilerini 1947'de akademinin yemekhanesinde yaptılar ve daha sonra Turan Erol, Fikret Otyam, Mehmet Pesen ve Adnan

Varınca da gruba katılmıştır. Akademiden mezun olduktan sonra bağımsız çalışan Naile Akıncı, hayatı boyunca İstanbul manzarasının klasik çizgisinde en değerli eserlere imza atmıştır. Naile Akıncı'nın hocası Léopold-Lévy, özellikle Haliç ve çevresinde çalışmış ve bunlar Naile Akıncı'nın sanatında da önemli yerlere sahip olmuştur. Eyüp ve Haliç manzaraları sanatçının hayatıyla bütünleşmiş ve konunun çıkış noktasının olduğunu belirtmiştir (Tanaltay,1989, s.22).

1957-1958 yılları arasındaki bu dönemde İstanbul'da sanat alanında eğitim veren ikinci kurum olarak Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Mektebi'nin kurulması, yaygın akademi geleneğine küçük de olsa bir alternatif olarak değerlendirmiştir. Bauhaus eğitim modeline dayalı “Uygulamalı Sanatlar”ın kuruluş hedefleri arasında Türkiye'nin gelişen sanayisine katkı önemli bir yer tut. Tasarıma yönelik eğitim modelinde yeni bir arayış vardı. Resimde mekân kavramı ve malzeme odaklı dekoratif sanat anlayışı hakimdi ki bu, Fransa'da on yedinci yüzyıldan beri devam eden bir geleneğe sahip olan Güzel Sanatlar Akademisi eğitiminden oldukça farklı olmuştur.1954 yılında Yapı Kredi'nin kuruluş yıl dönümü, Türkiye'nin 1950'li yıllarda değişen sosyo-politik ve ekonomik imajının kültürel hayata yansımaları göstermesi açısından Türk sanat tarihinin tarihi dönüm noktalarından biri olmuştur. Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği'nin (AICA) toplantısına denk gelen yarışmada, dünyaca ünlü sanat eleştirmenleri İstanbul'u ziyaret ederek yarışmanın jürisini oluşturmuşlardır. Konusu “Meslek ve Üretim” olan yarışmaya akademi çevrelerinden 36 ressam ve toplam 38 resim katılmıştır. Daha çok gravürleriyle tanınan Aliye Berger, Dönemin en ciddi galeri işletmesi 1950 yılında Adalet Cimcoz tarafından kurulan Maya Sanat Galerisi olmuştur. Ancak 1955 yılında kapatılmıştır (Germaner,1999, s.19).

2.17. 1960'lar ve 1970'ler: Zaman Daha Hızlı Geçtiğinde

1960'lı yıllarda Türk sanatının ulusal bir karaktere sahip olup olmadığı fikri tartışmaların ana ekseninde yer almıştır. Türk sanatının oluşturduğu görece özgür bir ortamda, önceki yıllarda olduğu gibi belirli akımlardan veya gruplardan ziyade daha bireysel çalışmalardan bahsetmek mümkün olmuştur. 1961 Anayasası. Köylü nüfusun şehirlere akışı, Marksist fikirlerin etkisi ve artan sosyal gerçekçilik bilinci gibi şeylerden etkilenmiş siyasallaşmış sanat görülmektedir (Duben,1999, s.35).

Öte yandan, Paris'te yaşadıkları için Paris okulu olarak anılan bir grup sanatçı vardı. Abidin Dino, Fikret Mualla, Selim Turan, Avni Arbaş, Nejad Melih Devrim ve Mübin Orhon tek bir üslubu olmayan bu sanatçılardandır. İlerleyen yıllarda Komet, Yüksel Arslan, Tiraje

Dimken ve Utku Varlık bu okula katılmışlardır. Yıllardır Paris'te yaşayan sanatçıların çoğu 1977'de İstanbul'da düzenlenen bir sergi aracılığıyla bir araya gelmiştir. 1962 yılından itibaren ABD'de yaşayan Burhan Doğançay, Türk sanatlarındaki güçlü yerinin habercisi olan duvar resimleriyle uğraşmıştır. New York'ta yaşayan Erol Akyavaş, mimariden, siyasetten, sanattan, dinden ve daha birçok fikir, inanç, kurum, kurgu ve gerçeklerden beslenen eşsiz dünyasını tuvaline de yansıtmıştır. Bir süre Paris'te yaşadıkdan sonra İstanbul sergilerine katılarak dikkatleri üzerine çeken Cihat Burak, resim sanatının en önemli isimlerinden biri olmuştur. Akademi karşıtı bir tavır sergileyen bu sanatçının yapıtlarından Ayasofya üzerine kompozisyon, İstanbul'un simgeleşmiş yapısına yeni bir bakış açısı getirmiştir (Germaner,1997, s.48).

Adı İstanbul ile anılan sanatçı Devrim Erbil, minyatürlerin peyzaj anlayışından ve parlak ve görkemli renklerden yararlanarak, şehrin panoramik kaosunu ritmik hareketlerle resmetmiştir. Erbil, tek bir rengin etkisini arka plana abartılı siyah kontur çizgileriyle iterek çatılar, kubbeler ve minarelerden oluşan İstanbul manzarasını oluşturmuştur. Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul ile özdeş tarihinin sembolleri, koyu zemin üzerine benzersiz renk vuruşlarıyla soyut bakışlar ya da Ömer Uluç'un Osmanlı ile bağlantısını koparmadan ele aldığı Konaklar, Ada, Yaralı Tanker gibi tabloları 1960'lardan itibaren deniz, 2007'deki "Feribotların Rotası" sergisine yönelen bir yolun başlangıcını oluşturmuştur (Duben,2007, s.161).

Şehir Galerisi, o yıllarda İstanbul'da sanatçıların sergi düzenleyebildiği ender yerlerden biri olmuştur. Sergi sayıları belirgin bir şekilde artsa da profesyonel galeriler için durum böyle olmamıştır. Kadıköy Demokrat Parti Merkezi, Amerikan Haber Merkezi, Fransız Kültür Merkezi ve Türk-Alman Enstitüsü Galerisi, sergilenen diğer başlıca mekanlar olmuştur. Tek özel galeri işletmesi, 1968 yılında Beyoğlu Bekar Caddesi'nde açılan ve 4 yıl sonra satış yetersizliğinden kapanan Galeri bir'dir. Ayrıca 1967 yılında Mübin Orhon'un büyük tuvallerden oluşan sergisinin Melda Kaptana'nın "kadın giyimiyle uğraştığı" yerde yapılması planlanmış, ancak mekân bu kimlikten soyutlanarak sadece tablolara ayrılmıştır. Büyük bir yer kapladıkları için burası daha sonra Melda Kaptana Sanat Galerisi olmuştur (Germaner,1999, s.32).

Sanat tartışmaları devam ederken farklı disiplinleri bir araya getirmiştir. İlk İstanbul Festivali, 21 Haziran ve 5 Temmuz arasında gerçekleşmiştir. İnci faaliyetleri Plastik Sanatları

arasında 1973 yılında Cumhuriyetin yılı, Türk resim ve heykel Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve İstanbul Belediyesi'nin ortaklaşa düzenlediği Resim ve Heykel Müzesi'nde gerçekleşen Son 50 Yılda Sanat sergileri özellikle önemli olmuştur (Duben,1999, s.40).

İstanbul Kültür Sanat Vakfı, kurulduğu 1973 yılından itibaren İstanbul Festivali kapsamında ulusal ve uluslararası sergilere ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Resim, heykel ve seramik eserlerinden oluşan İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sanat Sergisi adlı ilk açık hava sergisi, 23 Temmuz- 6 Ağustos 1973 tarihleri arasında Arkeoloji Müzesi bahçesinde gerçekleştirilmiştir. Halka yönelik dönem bu sergilerde Füsun Onur, Seyhun Topuz ve Teoman Madra gibi çağdaş sanatçıların yenilikçi çalışmaları görülmüştür. İstanbul Festivali'nin hedeflerinden biri de uluslararası olmaktadır. Devlet kurumları ve özel sektör tarafından desteklenen bu etkinlik, 1980'lerin sonunda Uluslararası İstanbul Bienali'ne dönüşerek dünya bienalleri arasında yerini almıştır (Tuncay,2002, s.24).

1975'te kurulan Görsel Sanatçılar Derneği'nin düzenlediği sergiler, 1977'den itibaren İstanbul Sanat Festivali kapsamında iki yılda bir gerçekleşen Yeni Eğilimler sergileri ve ilk kez 1980'de düzenlenen Öncü Türk Sanatından bir kesit sanata ivme kazandırmıştır. Yeni avangart üslupların ve üretimin yerini bulmasını sağlamış ve sanat ortamında çok sesli bir yapı kazandırmıştır.1970'li yıllarda Türkiye İş Bankası, Ziraat Bankası, Türkiye Emlak Kredi Bankası, Yapı Kredi Bankası ve Akbank gibi bankalar, sanatı teşvik eden en büyük kurumun devlet olduğu algısını değiştirerek lojistik ve finansal destek vermeye başlamışlardır. Tablo satışı 1980'lere kadar giderek artmıştır. Bu nedenle 1950'lerden sonra da satışları organize edecek özel galerilere ihtiyaç duyulmuştur. 1975 yılında açılan Galeri Baraz, Türk resim piyasasının hareketlenmesinde önemli bir rol üstlenirken, 1976 yılında kurulan Maçka Sanat Galerisi, çağdaş sanatı destekleyen önde gelen galerilerden biri olmuştur. Batı tarzındaki ilk büyük müzayede 1979 yılında İstanbul'da bir otelde yapılmıştır (Antmen,2008, s.204).

Orijinal Baskı İstanbul Sanatçıları oluşturulan sanatçılar, 1980'li yıllarda gravür yöntemiyle resmi yaygınlaştırmayı amaçlamışlar ve bu sanat, üretim biçimlerinin geri plana atılmasını önlemede önemli bir adım olmuştur. Figüratif istiflemeyle meyleden Mustafa Aslier'in yanı sıra Fethi Kayaalp, Mustafa Pilevneli, Mürşide İçmeli, Ergin İnanc, İsmail Türemen, Asım İşler, Aloş (Ali Teoman Germaner) ve Süleyman Saim Tekcan da gravür çalışmalarına başlayan önemli isimlerdir. Ayrıca Gündüz Gölönü, 1969 yılında İstanbul'da

Southwester örneğinde olduğu gibi stilize panoramik peyzaj analizi tarzında 37 gravürlere sahip olmaya devam etmiştir (Tanaltay,1989, s.50).

İstanbul'u resimlerinin merkezine koyan ya da şövale ve malzemelerini İstanbul'a koyan sanatçıların hepsini bu kadar sınırlı bir çalışmada sıralamak mümkün değildir. Dolayısıyla hem bir antoloji hem de öne çıkan eğilimleri belirlemek için kaçınılmaz genellemeler yapılmıştır. Ayrıca doğrudan İstanbul'dan bahsetmeyen ancak döneminin İstanbul ruhunu resimlerine uygulayan pek çok kişi ne yazık ki bu çalışmanın dışında tutulmuştur. Belirtilmesi gereken son nokta, sanatın, sanatçı tutumlarının, galerilerin, müzelerin ve eğitim kurumlarının çeşitlenmesiyle sanatın mutlak merkezinin İstanbul olmaması, hatta sanatın bir merkezi olmaması gerektiği tartışılmıştır.1923'te Osmanlı saltanatının dağılması ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte sanatçılar ve politikacılar, ulusu temsil edecek yeni bir sanat türü çağrısında bulunmuşlardır. Osmanlı sanatının son çiçek açmasının reddedilmesi konusunda genel bir anlaşma varken, onun yerini alacak, her şeyi kapsayan bir üslup ortaya çıkmamıştır. Cumhuriyetin ilk yılları, düzinelerce yeni sanat okulunun yükselişine ve birçok genç sanatçının enerjik örgütlenmesine tanık olunmuştur (Tuncay,2002, s.29).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE SANAT TEMASINI İŞLEYEN RESSAMLAR VE ESERLERİ

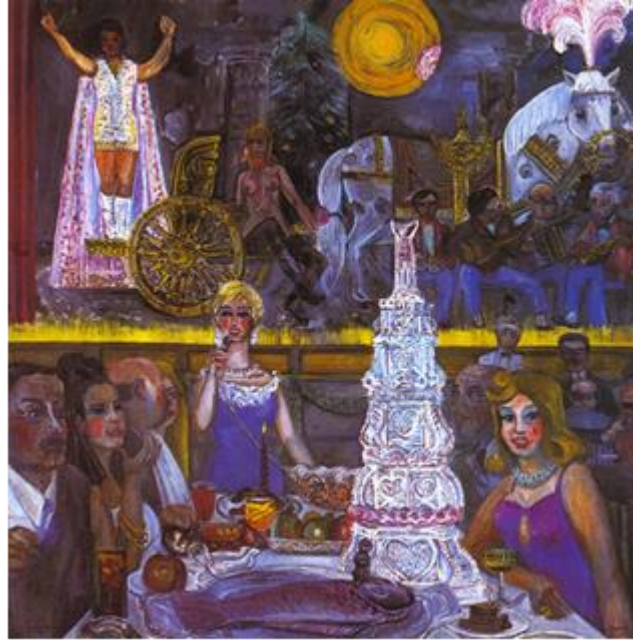
3.1.Fonetik Sanatlar

3.1.1. Cihat Burak (D.1915,Ö.1994)

Ressam, mimar ve öykü yazarı Cihat Burak 8 Ağustos 1915, İstanbul'da doğmuştur. Galatasaray Lisesi'ni, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nü bitirmiştir. 1952'de Birleşmiş Milletler tarafından burslu olarak Paris'e gönderilmiştir. Tekel Genel Müdürlüğü'nde ve Bayındırlık Bakanlığı'nda mimar olarak çalışmıştır. Gaziantep'te Hükümet Konağı, İzmir'de Adliye Binası, Ankara'da Banknot Basımevi, Rize'de Adliye Binası ve Beşiktaş Şair Nedim İlköğretim Okulu gibi Türkiye'nin birçok önemli binalarını tasarlamıştır. Bir süre sonra bakanlıktaki görevinden ayrılarak resim çalışmalarına ağırlık vermiş, 1965 yılından sonra yurt içi ve yurt dışında çeşitli sergiler açmıştır. Eserleriyle Fransa'da 1964'te Utrillo Ödülü'nü, 1967'de Türkiye Çağdaş Ressamlar Derneği Ödülü'nü, 1973'te Devlet Resim ve Heykel Sergisi Başarı Ödülü'nü, 1982'de Sedat Simavi Vakfı Resim Ödülü'nü ve Yakutiler

adlı öyküsüyle 1992 yılında Yunus Nadi Yayınlanmamış Öykü Ödülü'nü almıştır (Batur,2000, s.333).

Cihat Burak, mimar, öykücü ve ressam olarak yeteneklerini ustalıkla harmanlayan, tarih, edebiyat, Osmanlı ve Osmanlı'ya olan sınırsız merakını özgün çizim ve öykülerinde olağanüstü gözlem ve hayal gücüyle biçimlendiren, gerçekten eşsiz bir sanatçı olmuştur. Mengü Ertel de yakın arkadaşı Cihat Burak gibi tüm prekast kalıplara ve sınırlara uymayı reddeden, kendine has üslubuyla geniş çevrelerce kabul gören, yerleşik hattatların yetiştiği bir coğrafyada çok yönlü bir karaktere sahip olmuştur. Kendi geleneklerini, farklı disiplinlerden sanatçı ve yazarlarla dostluklarını sürdüren, afişlerinden grafik tasarım çalışmalarına ve tiyatro setlerine kadar ürettiği her şeye kişisel bir iz bırakmıştır. İki sanatçının uzun yıllara dayanan dostluk ve paylaşımları, Mengü Ertel'in koleksiyonundan çizimlerden oluşan “Arkadaşın Çekmecesinden” adlı bu sergide hayat bulmuştur. Bu sergide hayata döndürülen çizimler o dönemin tanıkları olmuştur. Burak'ın zengin iç dünyası, hayalleri ve anıları, kalyonların sesleri, kedilerin miyavlamaları, meyhane masalarının etrafındaki sohbetler, iki arkadaşın kahkahaları ve fısıltıları izleyicilerin kulaklarında yakınılmaktadır (Çalıkoğlu,2007, s.22).



Resim 1: Eylemlerimiz, Tuval üzerine yağlı boya,140x140cm,1956 (Dinar,2019, s.55).

Sanatçı bu eserinde eğlence hayatından görüntüler ile karşımıza çıkmaktadır. Görkemli yemek masasının etrafında oturmaktadır. Sanatçı her kesimden insanların

hayatlarını ele almaya özen göstermiştir. Her şeyi üst üste gibi olan bu görüntüde espas duygusunu vurgulamıştır. Ön planda olan beş figürü on plana çıkarmak için sahne bulanıklaştırılmıştır. Arka planda kocaman bir sahne ve sahnenin en gerisinde at figürü at figürünün önünde saz heyeti yan tarafta ise çıplak bir figür arka planı oluşturmaktadır. At figürünü sanatçı birçok eserinde görmektedir.



Resim 2: Saz Heyeti, Tuval üzerine yağlı boya, 60x80cm, 1991 (Dinar, 2019, s.68).

Cihat Burak eserlerinde konu olarak yaşadığı dönemin kültürel özelliklerini yansıtmıştır. Sanatçı kendine özgü tarzı ile saz heyetini ele almıştır. Sanatçı perspektif anatomik kurallarına uymadan eserin bazı yerlerinde deformasyona yönelik bir tutum sergileyerek resmini ele almıştır. Resmin arka planında sahnede duran 5 erkek figür ve önlerinde oturan 3 kadın solistten oluşmaktadır. Resmi tamamlayan sağda ve solda olmak üzere toplam iki adet saksı bulunmaktadır. Bu resimde derinlik etkisinin en aza indiği görülmektedir.



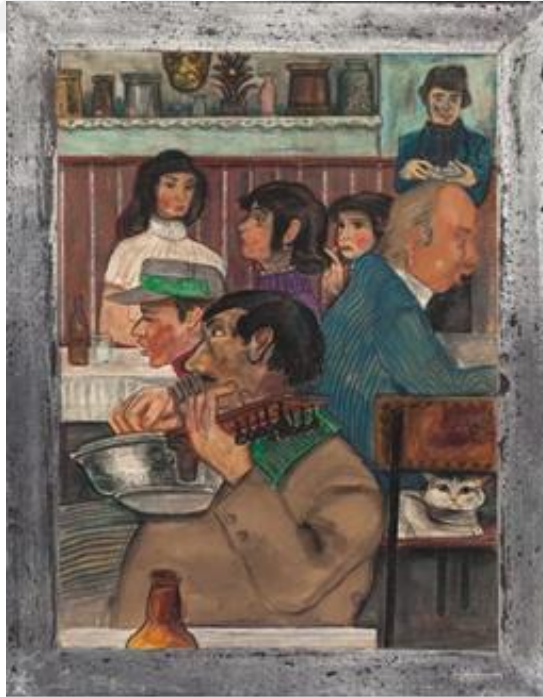
Resim 3: Birinci Ahmet'in Rüyası, Tuval üzerine yağlı boya, 60x60cm, 1950 (Dinar, 2019, s.61).

Eserde büyük perspektif hatalarından dolayı derinlik görülmemektedir. Figürlerin ve nesnelerin izleyiciye doğru dizildiği görülmektedir. Resimde sanatçı resimlerin bir parçası haline getirdiği at bulunmaktadır. Yeni çeri ve ordusu izleyiciye dönük şekilde resmedilmiştir. Bu resim birinci Ahmet'in rüyası olarak tasvir edilmiştir. Bu resim gerçek hayat ile hayal dünyası arasındaki olgudur.



Resim 4: Bar Odası, Karton üzerine karışık teknik, 50x66cm, 1971 (Dinar, 2019, s.120).

Bar odası adlı resim sanatçı Paris yıllarında resmettiği bir eserdir. Bar ve meyhane konulu resimlerinden anlaşılacağı üzere sanatçı Paris eğlence hayatına hâkim olduğu anlamak mümkündür. Resmin sağ tarafında müzisyenler sol tarafında ise ayakta müziğe eşlik eden iki bayan görülmektedir. İhtişamlı sofralar ve şık giyimli bayanlar ve erkekler göze çarpmaktadır. Resimde canlı renkler göze çarpmaktadır.



Resim 5: Kedili Meyhane, Karton üzerine yağlı boya, 83x93cm, 1979 (Dinar, 2019, s.112).

Sanatçı kedili meyhane adlı tablosunu Paris'te gittiği meyhanede gördüğü bir kedi tablosuna yansıtmıştır. Eserde ilk göze çarpan ön planda cümbüş çalan erkek figürü arka planda eğlenen erkek ve kadın figürleri resmetmiştir. Sağ tarafta sandalye üzerine oturan kedi figürü de dikkatleri çekmektedir.

3.1.2. Ayşegül Yeşilnil (D.1952,Ö)

Ayşegül Yeşilnil 1959 yılında İzmir'de doğdu. İzmir'de ilkokul, ortaokul ve lise bitirmiştir. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi resim ve Tekstil Tasarımı Bölümü'nden mezun olduktan sonra lisans derecesiyle moda tasarımcısı olmuştur. Daha sonra İstanbul'da Vakko fabrikasında stilist olarak çalışmıştır. Ayrıca farklı şirketlerle de çalışmış ve ev tekne dekorasyonu için tekstil tasarımları da yapmıştır. Birçok ihracat firması için hazırladığı tekstil koleksiyonları, çeşitli uluslararası fuarlarda defilelerde sergilenmiştir. Ayrıca ipek yastıklar, ipek eşarplar ve ipek kıyafetler tasarlamış ve birçok Galeride ve fuarında sergilemiştir. İzmir Devlet Opera ve Balesi için de afişler hazırlamıştır (Küçük,2006, s.87).

Yeşilnil, mesleğinin yanı sıra Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü polifonik Korosu'nda Erdoğan Okyay ve caz sanatçısı Nükhet Ruacan'dan ses eğitimi almıştır. 1985 yılından bu yana caz müziği ve mitolojik konular çizen Yeşilnil, 16 kişisel sergiye ev sahipliği yapmıştır. 1987 yılından bu yana Erol Pekcan, Nezih Yeşilnil, Neşet Ruacan, Önder Focan, Selim Benba, Deniz Dünder, Cengiz Baysal, İzzet Hiçkalmaz, Baki Duyarlar, Yahya Dai, Tahsin Ünüvar, Nilüfer Verdi, Rene Macaroğlu, Ali Perret, Aşkın Arsunan, Şenova Ülker, Ergin Özler, Necdet Karar, Emin Aydın, Ergun Eremkar, Okan Şamil, Kadri Ünal, Cankut Özgül, Ferruh Arıç, İlkin Deniz, Erdal Akyol, Oğuz Durukan gibi önde gelen Caz müzisyenleri ile profesyonel bir vokalist olarak caz müzik şarkılar bestelemişlerdir. 1995 yılında Yeşilnil, ilk CD'si olan “Rüzgar Şarkıları Söyle” yi kendi sözleriyle yayınlamıştır. Bu albümle Türk Pop müziğine eşsiz, saf ve sofistike bir soluk getirmiştir. Neşet Ruacan, Bülent Ortaçgil, Nezih Yeşilnil, Levent Coker, Önder Focan, Erkan Oğur ve diğerleri gibi Türkiye'nin önemli müzisyenleri ilk albümünde Yeşilnil'e eşlik etmiştir. Türkiye'de caz söyleyen tek caz müziği ressamı olan Yeşilnil, çok sayıda caz konseri vermiş ve birçok caz kulübü ve festivalinde sahne almıştır. Yaşadığı bu yoğun müzik atmosferinin etkisi ile yeşilnil, caz müzisyenlerini, gece hayatlarını ve enstrümanlarını tasvir eden bir resim koleksiyonu yaratmıştır. Güzel sanatlardaki birikimini bir ressam ve Sanat Yönetmeni olarak, müzikte bir caz vokalisti olarak ruhunun ve eserlerinin zenginliği, renkliliği ve yoğunluğu ile harmanlıyor ve daha sonra bir rüyanın güzelliğinde izleyicilerine aktarıyor. Caz resimlerinin

yanı sıra “şahmeran” koleksiyonlarıyla da tanınıyor. Yeşilnil, “İzmir'i Sevenler Platformu”, “Türk başarıları kurumları” ve “1969-2004/ 35 ” gibi birçok ödül almıştır. UNESCO, Uluslararası Sanat Derneği üyesidir. Şu anda evde resim yapmaya devam ediyor (Durkal,1996, s.28-29).



Resim 6: Notaların Komplimanı, Kâğıt Üzerine Pastel, 45x62cm, 1990 (Yeşilnil Koleksiyonu, 2021).

Ayşegül Yeşilnil yaptığı resimlerde konu olarak caz konusunu ele alır bunun sebebi kendisinin de bir caz şarkıcısı olmasından kaynaklanmaktadır. Resimlerinde genellikle gözlem yaparak aktarır. Bu eserde göze çarpan piyanonun önünde saksafon çalan bir füğür ve arka planda masada oturan bir erkek figürü duvarda ise çerçeve içerisinde resmedilmiş saksafon çalan bir bayan figürü göze çarpmaktadır.



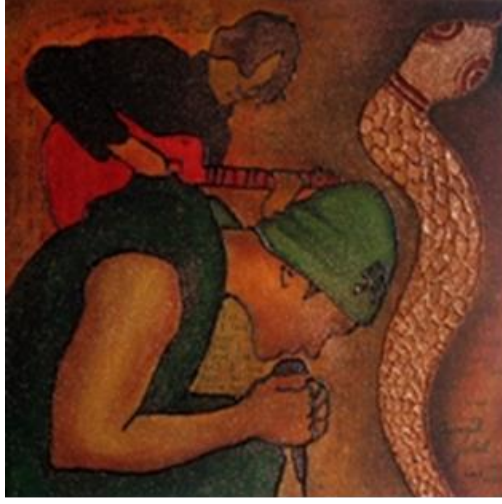
Resim 7: Deniz Kızı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x150cm, 1995 (YeşilnilKoleksiyonu, 2021).

Mavi rengin ağırlıkta kullanıldığı bu eserde deniz kızının saksafon çaldığı kırmızı renkteki balıkların da çevrelediği görülmektedir. Sanatçı izlenimciliği kadar eserlerine ruh halini de yansıtmaktadır. Mavi renk ile huzuru kırmızı renk ile tutkuyu vurgulamak istemiştir.



Resim 8: Pianolu Kadın, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80x100cm,1996 (Yeşilnil Koleksiyonu,2021).

Sanatçı tablosunda ön planda arkası dönük kırmızı ten rengine sahip kadın figürü çizmiş kırmızıyı tutkunun rengi olduğu için kullanmış arka planda mavinin açık ve koyu tonlarını kullanarak izleyiciye huzur vermek istemiş bilindiği üzere müziğinde insanlar üzerinde sakinleştirici huzur verici etkisi vardır. Bunu vurgulamak için piyano notaları kadını sarmış şekilde resmetmiştir.



Resim 9: Lubar Rock Band, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 30x30cm, 2000 (Yeşilnil Koleksiyonu, 2021).

Birçok sanat disiplini birleştirmiştir sanatçı tablolarında müzik ve resim sanatında ortak biçimlere odaklanmamış müzisyen ve enstrüman resimleri müzik duygusunu taşımaktadır. Sanatçı caz sanatına olan tutkusunu çizdiği figürlerde çarpıcı olarak belli etmiştir. Sanatçı tablolarında şans, uğur, bereket getirmesi için tavus kuşu ve yusufçuk çizmiştir.



Resim 10: Jazz Singer, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x50cm, 2005 (Yeşilnil Koleksiyonu, 2021).

Sanatçı birçok caz resminde tuvali doldurma gibi bir kaygısı olmamıştır. Dinlediği müziğin etkisi ile tuvale figürleri ana hatları ile çizmiştir. Resimlerde çizgisellik dinlediği müziğin ritmi ile anlam kazanmıştır. Bu eserde sanatçı müziğin melodisine kendini kaptırarak fırça darbeleri ile resmetmiştir.

3.2. Plastik Sanatlar

3.2.1. Ömer Adil (D.1868-Ö.1928)

Ömer Adil 1868 doğumludur. İzlenimci bir ressam olan Ömer Adil, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ders veren ilk Türk resim öğretmenlerindendir. Sanayi-i Nefise Mektebi'ni (bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) bitirmiştir. Mezuniyetinin ardından bir İtalya seyahati yapmıştır. İtalya'dan önemli bir birikimle dönmüştür. İtalyan sanatı, onun manzaralarında daima etkisini göstermiştir. Yurda döndükten sonra mezun olduğu okul olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ders vermeye başlamıştır. Bu okulda yabancı öğretmenlerle çalışmaya başlayan ilk Türk ressam idi. 1919' da Müfide Kadri Hanım ile birlikte İnas Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Kız Okulu) müdürlüğünü yapmıştır (Tansuğ,1999,s.140).



Resim 11: Kızlar Atölyesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x100cm, 1921(URL 1).

Sanatçı kadınları ön plana çıkarmak için kadınları sanatsal çalışmalarla vurgulamıştır. Arka planı incelediğimizde heykel ve canlı modelleri görmekteyiz. Sanatçı yaşadığı dönemde canlı model yasağı olmasına rağmen antik örnekleri ele alarak çalışmıştır. Eserde atölye çalışma ortamını yansıtmış sanatçı bir tarafta yağlı boya resmi yapanlar, canlı model çalışanlar, tuval yapan figürler aktarılmıştır. İzleyici atölye ortamındaki sıcaklığı ve yoğunluğu hissetmektedir.

3.2.2. Leyla Gamsız Sarptürk (D.1921-Ö.2010)

1921 yılında İstanbul'da doğan Leyla Gamsız, Sivas'ta ilkokul öğrencisiyken Eşref Üren'den resim dersleri almıştır. Daha sonra yüksek öğrenimini İstanbul Üniversitesi Coğrafya Bölümü'nde tamamlamıştır. 1939'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesine katılmış ve 1947'de eşi ressam Hulusi Sarptürk ve yine ressam Nedim Günsür'ün de aralarında bulunduğu sanatçılarla Onlu Grup'u kurmuştur. Grup ilk sergilerini Akademi'nin yemekhanesinde gerçekleştirmiştir. Bu grubun eserlerini sergilemek için harcadıkları büyük çabalar daha sonraki yıllarda Gamsız tarafından kendi eseri için tekrarlanmıştır.1950'de Paris'e gitmiş ve önce Fernand Leger'in, ardından Andre Lhote'un stüdyosunda çalışmıştır. İstanbul'a dönüşünde eşiyle birlikte kısa bir süreliğine Hendek'e, daha sonra İstanbul yakınlarındaki kırsal bir bölgeye taşınmıştır. Köy yaşamına dayalı manzara ve kompozisyonlarının çoğunu burada yapmıştır. Bu dönemde eserlerinde yerel motifler ve toplumsal gerçekçi üslubun tipik nitelikleri ön plana çıkmıştır. Daha sonraki bir dönemde, renk kütlelerinden oluşan soyutlamaları tercih etmiştir. Sanatçının yapıtlarının büyük çoğunluğunu oluşturan nüleri resmetmiştir. Bu resimlerin teknik kompozisyonu, temel bir çizime değil, renklerin sağlam bir sıralamasına dayanmaktadır. Kadın bedenini ön plana çıkaran bu çalışmalar, renge yaklaşım ve boya kullanımına karar vermiş ve hatta ustalıkla sergilemiştir (Tunalı,2003,s.35).



Resim 12: Nü, Kontrplak Üzerine Yağlı Boya, 60x47cm,1970 (URL2).

Sanatçı hayatının belli bölümünden sonra eserlerini resmederken iç dünyasına yönelmiştir. Sanatçı bu eserinde figürleri soyutlamış fırça darbeleri ile genel hatları resmetmiştir. Sanatçı atölye ortamında çalışan figürleri konu olarak ele almıştır. Eseri incelediğimizde ise ilk göze çarpan ayakta poz veren nü modeli ve atölyede oturmuş modeli çizen figürler resmedilmiştir. Figürlerin suratları resmedilmemiş çizilen figürlerde ve mekânda ayrıntıya girilmemiştir.

3.2.3. Neşe Erdok (D.1940-Ö.)

Neşe Erdok 1940 yılında İstanbul'da doğmuştur. Annesi Semai Sanlı ve babası Şinasi Erdok, Niş ve Leve Leskofça kökenli ailelerden olup Üsküp'e yerleştikten sonra Balkan Savaşı sırasında Türkiye'ye yerleşmişlerdir. 1957- 1959 yıllarında Üsküdar'da Fıstıkağacı Kız Lisesi'ne girmiştir. 1959- 1963 yıllarında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Neşet Günal'dan resim eğitimi almıştır. 1965- 1966 yıllarında Escuela Eutral de Idromas'ta İspanyol Dili ve Edebiyatı ile İspanyol Uygarlığı ve Sanatı Tarihi ve Madrid'de Escuela Diplomática okumuştur. 1967- 1972 yıllarında Millî Eğitim Bakanlığı tarafından Devlet Güzel Sanatlar Akademisi fakültesine katılmak üzere eğitim olarak Fransa'ya gönderilmiştir. Erdok, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts'ta Prof. Chaplain Midy ve Prof. Pierre Matthey de Etang. 1974 yılında İstanbul'da ilk detaylı sergisini açmıştır. Erdok 1981 yılında profesör unvanını almış 1990 yılından itibaren Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak ders vermektedir (Ersoy,2004,s.85).



Resim 13: Oto portre, Tuval Üzerine Yağlı Boya,200x150cm,1989(Ergüven,1997,s.197).

Sanatçı bu resminde taburede oturan tuvaline resim çizmek için hazırlanmış bir figür resmetmiştir bu figürü kendi oto portesinden yararlanarak çizmiştir. Her serinde ağırlıklı olarak kadın figürleri kullanmıştır ve her kadın figürünü resmederken kendi oto portresini çizmiştir.



Resim 14: Ressam Atölyesinde, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170x140cm, 2000 (Sayan Koleksiyonu, 2021).

Sanatçı yaptığı resimlerde kadın figürlerini ön plana çıkarır. Neşe Ertok figürlerini atölye malzemeleri ile birlikte kompozisyon oluşturarak çizmektedir. Atölyesinde hazır şekilde çizilmiş figürleri genellikle kendi otopotresi olmuştur. Bu tabloda ise resmin sol köşesini kaplayan ve ön plana çıkan resim atölyesinde oturmuş vaziyette resim çizen bayan figürü oluşturmaktadır. Figürün kucağında iki kedi figürü bulunmaktadır. Figürün surat ifadesinden de anlaşılacağı gibi işine gösterdiği ciddiyet aktarılmıştır. Atölye malzemeleri ve kedi figürleri ile sıcak bir ortam hissettirilmiştir.



Resim 15: Ressam ve Modeli, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170x140cm,2000(Sayan Koleksiyonu,2021).

Sanatçı resmettiği kadın figürleri ile kadının toplumdaki yerini ve önemini vurgulamıştır. Sanatçı figürleri önlük ile çizmesindeki amaç kadınların işçi ve emekçi olarak vurgulamak istemesidir. Bu eserde de sanatçı atölye ortamında çalışan kadın figürü çizmiştir. Bu figür nü modeli tuvaline aktarmaktadır. Arka planda resim çizen figürü izleyen silik şekilde figür çizilmiştir. Sanatçı her eserinde atölye ortamının samimi havasını izleyicilere hissettirmiştir.



Resim 16: Ressam, Tuval Üzerine Yağlı Boya,130x100cm,2015(Sayan Koleksiyonu,2021).

Eserdeki kadın ressam hiç şüphesiz ki sanatçı tam kendisidir. Atölyede çalışan kadın ressam imgesi toplumumuzdaki kadının üretim ilişkisini ve konumunu vurgulamaktadır. Neşe Erdok eserlerine verdiği isimlerle izleyicisinin eseri tekrar yorumlamasını istiyor. Sanatçı eserlerinde sık sık kullandığı kadın temasıyla kadınları ön plana çıkararak cinsiyetçi ayrıma son vermek istemiştir.

3.3. Ritmik Sanatlar

3.3.1. Nuri İyem (D.1915-Ö.2005)

Nuri İyem, 1915 yılında İstanbul Aksaray'da devlet memuru Hüseyin Hüsnü Bey ile ev hanımı Melek Hanım'ın yedinci ve son çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Üç yıl sonra İyem ailesi, İyem'in babasının görevi nedeniyle Türkiye'nin güneydoğusundaki Cizre, Mardin'e taşınmıştır. İyem, sanatına bakışları ile hâkim olacak ablası Aliye'yi 1922'de kaybetmiştir. Ablasının ölümü onu derinden etkilemiştir. Mardin, İşkodra (şimdi Arnavutluk'ta) ve İstanbul dahil olmak üzere çeşitli Türk-Osmanlı şehirlerinde farklı okullarda eğitim görmüştür. İstanbul'da Pertevniyal Lisesi'nde okurken Güzel Sanatlar Akademisi'ne kabul edilmiştir. Kabulüne 1914 Kuşağının ünlü ressamlarından Nazmi Ziya Güran yardımcı olmuştur. Güran aynı zamanda İyem 'in Akademi'deki hocalarından biri olmuştur. İyem, aralarında İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın da bulunduğu diğer 14 sanatçı ile çalışmıştır. Ünlü şair ve romancı Tanpınar, Akademi'de estetik öğretmeni olmuştur (Tansuğ,1976, s.34).

1937 yılında Akademiden mezun olan İyem, bir yıl sonra zorunlu askerlik hizmeti için orduya katılmıştır. İyem, askerlik hizmetinin ardından Giresun Lisesi'ne resim öğretmenliğine atanmıştır. Genç ressam, 1944 yılında mezun olduğu Akademi Yüksek Resim Bölümü'ne devam etmek üzere 1940 yılında İstanbul'a dönmüştür (Buğra,2007, s.5).

İyem Yeni Gelenler hareketine 1941 yılında katılmıştır. Grupta Avni Arbaş, Agop Arad, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Haşmet Akal, Kemal Sönmezler, Mümtaz Yener ve Selim Turan gibi sosyalist-realist sanatçılar yer almıştır. Grup, "İstanbul, Liman Şehri" başlıklı ilk sergisini Beyoğlu Baskılar Genel Müdürlüğü binasında açmıştır. Grup ve sergiye Hilmi Ziya Ülken, Tanpınar gibi önde gelen filozof ve yazarlar destek vermiştir. İyem, arkadaşları Fethi Karakaş ve Ferruh Başağa ile Beyoğlu'nda bir apartman dairesinde ilk özel resim kursunu açmıştır. Yeni gelenler 1942'de "Kadın" adlı ikinci bir sergiyi açmışlar. Ülken'e desteğinden dolayı teşekkür eden grup, üçüncü sergilerini Eminönü Halkevi'nde açmıştır. İyem, İkinci Dünya Savaşı nedeniyle ikinci kez askerlik hizmeti için orduya katılmıştır. Edirne ve İstanbul'da 18 ay daha görev yapmıştır. 1944'te Nasip Özçapan ile evlenmiştir. Ertesi yıl, İstanbul Üniversitesi öğrencileri arasında siyasi huzursuzluk çıkarmaktan tutuklanmıştır. 18 ay sonra serbest bırakılmıştır. İyem 1950'lerde Hollanda'daki Türk Ressamları Sergisi'ne katılmıştır. Venedik ve San Paolo bienallerine de katılmıştır. Bu arada soyut ve figüratif soyut resimler yapmaya başlamıştır (Ergüven,1989, s.30).



Resim 17: Dansöz, Tuval üzerine yağlıboya, 80x60cm, 1959 (URL3).

Nuri İyem kendine özgü figürleri ve mekanları ile dikkat çeken bir sanatçıdır. Bu Tablosunda meyhane ortamını resmetmiştir. Tabloya baktığımızda göze çarpan ilk unsur sahnede oynayan iki dansöz figürü ve izleyiciler olmaktadır. Sanatçı bazı figürlerin simalarını işlememiş işlediği yüz ifadelerinde ise şaşkınlık, mutluluk, hüznün gibi duyguları işlemiştir. Arka planı koyu tutarak öndeki figürler vurgulamak istemiştir.



Resim 18: Davul Zurna, Tuval üzerine yağlıboya, 160x310cm, 1967 (URL4).

Sanatçı daha çok Anadolu kadınları onların simaları ile bilinse de farklı kompozisyonları ve konuları da ele almaktan kaçınmamıştır. Bu eserinde ise akşam üstü sokakta davul ve zurna çalan iki figürü resmetmiştir. Arka planda bir rengin tonlarını kullanarak resmetmiş figürleri de o dönemin yöresel kıyafetleri ile resmetmiştir. Esere

bakıldığında o dönemin ramazan ayında olunduğu ve ramazan davulcularında insanları sahura kaldırdığı resmedilmek istenmiştir.

3.3.2. Mümtaz Yener (D.1918-Ö.2007)

Mümtaz Yener 1918 İstanbul'da doğmuştur. Mümtaz Yener, 1935-1938 yılları arasında büyük empresyonist ressamlar Nazmi Ziya Güran ve İbrahim Çallı ile İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüştür. Ardından Fransa'nın önde gelen sanatçılarından Prof. Leopold Levi, The Academy'de nitelikli öğrencilerle kendi atölyesini kurmak üzere davet edilmiştir (Tanaltay,1999, s.78).

1940 yılında Mümtaz Yener ve arkadaşları (Nuri İyem, Avni Arbas, Selim Turan, Agop Arad, Kemal Sönmezler, Hasmet Akal, Turgut Atalay, Ferruh Başağa), güçlendirmenin gerekliliğini ileri sürerek D Grubu'nu protesto etmek için bir araya gelmişlerdir. İnsanlar arası bağlar ve toplumun yaşam koşullarını iyileştirme çabalarını desteklemiştir. Böylece “toplumsal gerçekçiliği” benimsediklerini ilan etmişlerdir. Berksoy ve Funda' nın 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik yayınından aktardığı üzere, Sanat anlayışımız yeniydi, daha sosyaldi, halkımızın mücadelesine daha yatkındı. D Grubu'nu güzel sanatları halkın çoğunluğundan soyutlayarak Türk Güzel Sanatlarının genel ve olumlu gelişme eğiliminden koptuğu için eleştirmişlerdir.” Türkiye'deki güzel sanatlar tarihine bakıldığında, Yeni Ressamlar Grubu'nun iddialarında haklı olduğu görülmüştür. Güzel sanatların gelişmesinin önündeki engelleri kaldırmışlar; İlk sergilerinin konusu Haliç ve çevresi olarak seçilmiştir. Yener fabrikalara, tersanelere ve rıhtımlara yönelmiştir. İyem, rıhtımlar ve depolarla ilgilenmiş, Arbaş içki dükkânlarına ve şaraphanelere önem vermiş, diğer üyeler de teknelerle ve Haliç'in diğer kıyılarıyla uğraşmıştır. İstanbul'da 10 Mayıs 1941 yılında “Yeniler Grubu " nun " Liman" adı ilk sergisi düzenlenmiştir (Berksoy,1998, s.68).

O zamandan beri çok figürlü kompozisyonlar üzerinde zevkle çalışmış ve “Yeniler” adlı bu gruptan bugüne kadar toplumsal gerçekçiliğe sadık kalan tek sanatçı olmuştur. Yener'in akademik resimleri 1968'de ünlü eseri "Karıncalar Geliyor" ile yeni bir boyuta ulaşmıştır. Bu resim, Türk Ressamlar Cemiyeti'nin düzenlediği "Altın Baykuş" yarışmasında birincilik ödülü aldı ve yurt dışında ilgi görmüştür.57 yıldır hala en yakın arkadaşı ve eşi Sadan Yener ile İstanbul'daki atölyesinde insan kalabalığı, karıncalar ve makinelerle çalışmalarını sürdürmüştür. Mümtaz Yener'in eserleri Türkiye, Avrupa, Amerika Birleşik Devletleri ve Brezilya'da Müzeler ve birçok özel koleksiyonda yer almakta olup, 1935'ten günümüze çok sayıda yayını bulunmaktadır (Köksal,1978, s.27).



Resim 19: Bando Makine, Tuval zerine yağlı boya,62x44cm,1982 (Göksu,2013, s.69).

Mümtaz Yener teknolojik gelişmeleri yakından takip ettiği eserlerinden fark edilmektedir. Hayatın makineleşmeye doğru gittiğini vurgulamak için robotlardan bando takımı kurgulayarak resmetmiştir. Burada bando takımını yöneten bir şef izmeyerek makinelerin yönetilmeye ihtiyaının olmadığını vurgulamak istemiştir. Mümtaz Yener çalışmalarını yaparken bir disiplin içerisinde farklı arayışlar yapmıştır.



Resim 20:Aşık Makine, Tuval zerine yağlı boya,60x40cm,1994 (Göksu,2013, s.73).

Bu resimde İstanbul manzarasına karşı saz çalan robot resmedilmiştir. Robotların insanların yaptığı işleri yapabilme kabiliyetleri varsa bunu da yapabilirler. Bu resimde robotun başındaki ay yıldız formu ile ulusallık vurgulanmak istenmiştir. Ön planda robotun bir tersanede denize karşı oturur vaziyetteki duruşu arka planda Sultan Ahmet caminin silueti resmedilmiştir.



Resim 21: Mevleviler, Tuval üzerine yağlı boya, 60x40cm, 1998 (Göksu, 2013, s.75).

Mümtaz Yener bu tablosunu yaşlılık döneminde yapmıştır. Sanatçı birçok konu hakkında bilgi sahibidir. Mevleviler konusunda da derin bilgilere sahip olan sanatçı dervişlerin dönüşlerini dişli makineleri üzerinde ele almıştır. Sanatçı kendisine konu olarak edindiği insanları makineleştirme kavramından yola çıkarak bu eseri resmetmiştir. Resmin en belirgin özelliği her bir Mevlevi'nin yüzleri elleri ve kalplerinin insan organlarına benzetilmesidir.

3.3.3. İbrahim Balaban (D.1921-Ö.2019)

1921 yılında Bursa'nın Osmangazi ilçesine bağlı Seçköy'de doğmuştur. Köydeki tek üç sınıflı ilkokulu bitirdikten sonra ailesi, öğrenimine izin vermemiştir. Balaban, anne ve babasının kararını çalışmayı reddederek protesto etmiştir. 15 yaşına kadar yazı ve çizimle meşgul olmuştur. Balaban 1937'de henüz 16 yaşındayken Bursa Hapishanesi'nde altı ay hapis cezasına çarptırılmış ve işlemediği iddia edilen bir suç olan kenevir yetiştirdiği için para cezasına çarptırılmıştır. Cezasını ödeyemediği için cezası üç yıla çıkarılmıştır. Para kazanmak için hapishanede berber olarak çalışmıştır. İlk cezasını çektikten sonra eski bir mahkûmu öldürmekten ikinci kez hüküm giydi ve 1947'ye kadar görev yaptığı İmrallı adasına gönderilmiştir. Ardından tekrar Bursa Cezaevi'ne nakledilmiştir. 1950'de Balaban genel af çerçevesinde serbest bırakılmıştır. 1960 Türk darbesinin ardından, 1961'deki askeri cunta

yönetimi sırasında, bu kez resimlerinin siyasi karakteri nedeniyle altı ay hapis cezasına çarptırılmıştır (Özkırmılı,1982, s.184).

Balaban'ın iki oğlu ve bir kızı var. Büyük oğlu Hasan Nazım Balaban da ressamdır. Balaban, çocukluğunda çiftçilikte babasının ve dedesinin, düğün ve bayramlarda köylülerin, çocukların ve öküzlerin figür çizimlerini yapardı. Tarlaların, bahçelerin, ekinlerin ve köy manzaralarının peyzaj sanatını tasvir etmiştir (Tansuğ,1992, s.90).

Bursa Hapishanesi'nde kaldığı süre içinde şiirlerinin siyasi içeriği nedeniyle on yıl hapis yatmakta olan Türk şair Nâzım Hikmet Ran ile tanışmıştır. Hapishanede resim yapan Hikmet, Balaban'ın yeteneğini keşfederek tüm boya ve fırçalarını ona vererek Balaban'ı resim yapmaya devam etmeye teşvik etmiştir. Balaban, hapishane yıllarında "Şair Baba" olarak adlandırdığı kendisinden 20 yaş büyük Hikmet'ten etkilenir. Hikmet, Balaban'ın felsefe, sosyoloji, ekonomi ve siyaset alanlarında kendi fikirlerini oluşturmaya yardımcı olmuştur. Serbest bırakıldıktan sonra birbirleriyle temas halinde kalmışlardır. 1950'de cezaevinden çıktıktan sonra iki yılını İstanbul'da geçiren Balaban, 1953'te ilk kişisel sergisini açmıştır. Bugüne kadar 50'den fazla sergide 2.000'den fazla eser sunmuş. Aynı zamanda 11 kitabın yazarı olmuştur (Genç,2016, s.558).



Resim 22: Çocukların Oyun Sevinci, Tuval üzerine yağlı boya,60x80cm,2003
(Korkmaz,2010, s.83).

Sanatçı Anadolu'daki insanların yaşamlarını ve halk efsanelerini konu olarak ele almıştır. Bu eserinde ise oynayan çocukları ele almıştır. Resimdeki çocuklar günümüzdeki oyuncaklar ile güncel oyunları değil o dönemdeki oyuncaklar ile o dönemin oyunlarını

oynamaktadırlar. Eserde sanatçı eskiden çocukların oynamak için ne kadar rahat ve sıcak eğlenceli bir ortam olduğunu vurgulamıştır. Günümüzde ne yazık ki eskisi gibi öyle doğal sıcak samimi güzel ortamlar bulunmamaktadır.



Resim 23: Düğün, Tuval üzerine yağlı boya, 60x70cm, 2003 (Korkmaz, 2010, s.84).

Sanatçı eserleri ile Anadolu halkının aynası olmuştur. Bu tablosunda ise Anadolu insanların düğün eğlencesini eserine yansıtmıştır. Eserde davul zurna çalan figürler ortada halay çekenler etrafta izleyiciler resmedilmiştir. Etrafta hiçbir nesnenin olmaması figürlerin boş bir arazide eğlenicilerini yaptıklarını yansıtmaktadır. Eserdeki figürlerin kıyafetleri ise izleyiciye buram buram Anadolu kokusu yaymaktadır.



Resim 24: Sarhoşlar, Tuval üzerine yağlı boya, 60x60cm, 2004 (Korkmaz, 2010, s.90).

Balaban eserlerinde coşkuyu, Anadolu insanının yaşamını hüznle değil umut sevinç dolu ifadeler ile izleyicilere aktarmıştır. Bu eserde ise eskiden köy meydanlarında halkın eğlendiği bir sahne resmedilmiştir. Davul zurna ile oynayanlar yeme yiyenler diğer bir köşede çocukların oyunları Anadolu'daki insanların hayatları ne kadar zor geçse de her zaman hayat dolu olduklarını yansıtmış sanatçı izleyicilere kullandığı renklerin canlılığı insanların birbiri ile olan ilişkisi ile samimi bir ortam olduğunu ifade etmiştir.



Resim 25: Kurgusal Karakter, Tuval üzerine yağlı boya, 35x50cm, 2008 (Korkmaz, 2010, s.94).

Balaban her zaman kendini farklı konularda da yetiştiren bir sanatçı olmuştur. Bilinmeyen halk resmi geleneğini önemini korumuş ve toplumsal konular standart bir düzeyde ele alınmıştır. Sanatçı eserinde çiçeklerin kuşların yeşilliğin ağaçların olduğu açık havada eğlenen çocukları resmetmiştir. İzleyiciye anlamlı mesajlar veren sanatçı bu eserinde çocukların gün geçtikçe çevreden soyutlaştığını vurgulamaktadır. Ne yazık ki günümüzde eskisi gibi çocukların eğlenebileceği alanlar ve ortamlar yoktur.

3.3.4. Kayıhan Keskinok (D.1923-Ö.2015)

Kayıhan Keskinok 1923 yılında İzmir'de doğmuştur. Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nde Refik Ekipman ve Malik Aksel'in atölyesinde resim eğitimi almış ve 1945 yılında mezun olmuştur. İlk kişisel sergisini 1956 yılında Ankara'da açmıştır. 1960 yılında daha sonra İsviçre Hükümeti bursuyla Lausanne Ecole des Beaux Art'ta okumuş ve asistan olarak çalışmıştır. Türkiye'ye döndükten sonra 1963-1968 yılları arasında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nde öğretmenlik yapan Keskinok, TRT Ankara Televizyon Sanat Servisi'nde set tasarımcısı ve yönetmen olarak görev yapmıştır. 60'tan fazla kişisel sergiye sahip olan Keskinok, yurt içi ve yurt dışında çok sayıda karma sergiye katılmıştır. Dokuz ödül almış, Eserleri İzmir Müzesi, Ankara Müzesi, Ulusal ve Uluslararası kamu ve özel koleksiyonlarda görülmektedir. 1982 yılından itibaren Sanat Yapımcılığı Derneği'nde Kayıhan Keskinok Atölyesi'ni yönetmektedir. Refik Ekipman ve Malik Aksel'in atölyelerinde çalıştıktan sonra

1948-1955 yılları arasında ortaöğretim kurumlarında resim öğretmenliği yapmıştır. Lozan Güzel Sanatlar Okulu'nda asistan olarak çalışmıştır. Türkiye'ye döndükten sonra Gazi Üniversitesi Resim-İşletme Bölümü'nde resim öğretmeni olarak çalışan Keskinok, Bulgaristan ve Romanya'da da çağdaş Türk resim sergilerine katılmıştır. Sanatçı çalışmalarını materyalizm üzerinden şiirsel, yaratıcı, hayali esinler üzerinden sürdürmektedir. 1983'ten beri bağımsız bir sanatçı olarak çalışmıştır. 18 Nisan 2015'te 92 yaşında olan Kayıhan, Ankara'da bir hastanede kalp yetmezliğinden öldü (Şenyapılı,2000, s.297-299).



Resim 26: Dizgin, Tuval üzerine yağlı boya, 70x50cm, 2005 (Keskinok,1980, s.12).

Resimlerini yaparken fantastik konulardan ve renklerden yararlanmış sanatçı bu eserinde ise arka planda mavi ve tonlarının kullanıldığı ön planda ise at üzerinde gelinlik giymiş gelin figürü ve onu belinden tutan yöresel kıyafetli damat elinde meşale ile resmedilmiştir.



Resim 27: D    n, Tuval   zerine yağlı boya, 60x80cm, 2013 (Keskinok,1980, s.8).

Sanatçı bu eserinde Karadeniz gelin alayını resmetmiştir. Teknede e  lenen d    n davetlileri kıyıda ise at üzerinde gelin gelinin yanında damat sol köşede halk oyunları oynayan grup çizilmiştir. Sanatçı kendisine özgü fırça darbeleri ile Karadeniz gelin alayını temasını kendisine özgü en iyi şekilde benimsemiştir.



Resim 28: Yetişkinler, Tuval   zerine yağlı boya, 25x30cm, 2004 (Kodal,2018, s.945).

Keskinok'un sanat hayatında ele aldığı Karadeniz d    nleri, lunaparklar ve eğlenceler ile bilinmektedir. Sağlam bir desen bilgisine sahip olan sanatçı bu eserinde Karadeniz yöresinde teknede yapılan bir d    n   ele almıştır. Resme baktığımızda e  lenen insanlar gelin damat görülmektedir. Eseri incelediğimizde eserde figürler belli belirsiz çizmiş sanatçı adeta uzaktan çekilmiş bir fotoğraf kadrajı gibi kıyıya yanaşmış tekne tekneden inen gelin damat arka planda silik dağlar evler ve insanlar bulunmaktadır.



Resim 29: Deniz Mimarisi, Tuval üzerine yağlı boya, 24x30cm, 1994 (Kodal, 2018, s.945).

Tek rengin kullanıldığı bakıldığında izleyiciyi huzursuz eden bir renk olsa da kompozisyon bu yargının değişmesinde etkili olmaktadır. Esere bakıldığında adeta denizin ortasında şenlik olduğu yansımaktadır. Sanatçı güçlü bir desen anlayışı olduğu için fırça darbeleriyle istediği kompozisyonu izleyiciye yansıtmaktadır.



Resim 30: İsimsiz, Tuval üzerine yağlı boya, 60x60cm, 1999 (Kodal, 2018, s.946).

Sanatçı Karedeniz düşünleri ve şenlikleriyle olduğu kadar atlar ile yaptığı kompozisyonlarda vardır. Arka planda canlı renkler ile yaptığı renk cümbüşü ve harfler göze çarpmaktadır. Ön planda ise perspektif kurallarına göre resmettiği atlar ve üzerlerinde akrobasi yapan figürler tuvaldeki her rengin tonu ile yapılan ışık gölge kompozisyonu oluşturmaktadır.



Resim 31: İsimli, Tuval üzerine yağlı boya, 60x45cm, 2007 (Kodal,2018, s.946).

Keskinok konu olarak gece kulüplerini de konu olarak ele almış bu eserde yeşil dans kıyafeti ile dans eden kadın figürünü ele almıştır. Sanatçı dönemsel olarak seçtiği konuları değiştirmiştir. Bunun sebebi ise topluma ve bulunduğu yerlere ayak uydurmak istemesinden kaynaklanmaktadır.



Resim 32: Sirk Cambazları, Duralit üzerine yağlı boya, 35x15cm, 1979 (Keskinok,1980, s.8).

Bu resimde kompozisyonu sirkte gösteri yapan figürlerden oluşmaktadır. Kompozisyonda geometrik yapı içerisinde leke değerleri ile figür betimlemeleri içermektedir. Eserde tek rengin leke değerleri kullanıldığı için figürlerde ki benzeşmeler göze çarpmaktadır.

3.3.5. Mehmet Pesen (D.1923-Ö.2012)

Mehmet Pesen 1923'te İstanbul'da doğdu. 1947'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde 9 sanat öğrencisiyle birlikte “10'lar” ı kurmuştur. Ertesi yıl İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuştur. Askerliğini yaptıktan sonra 1952 yılına kadar Giresun'da bir lisede sanat ve sanat tarihi öğretmenliği yapan Pesen, İstanbul'a dönerek 1953'ten 1963'e kadar Haydarpaşa Lisesi'nde sanat ve sanat tarihi dersleri vermiştir. Ertesi yıl Kıbrıs'ta Baf Lisesi'nde bir yıl öğretmenlik yapmıştır. 1964-1967 yılları arasında Haydarpaşa Lisesi'nde müdür yardımcısı olarak görev yapan Pesen, 1977 yılına kadar burada öğretmenliğine devam etmiştir (Başkan,1991, s.80).

Pesen ders verirken resim yapmaya devam ederek, resimleri Türk minyatür resimleriyle bağdaştırmıştır. Yurtiçinde ve yurtdışında 50'nin üzerinde kişisel sergi açmıştır. 1986'da eserleri UNICEF kartpostalları olarak yeniden basılmış, Aynı yıl UNICEF ve Strasbourg Academy'nin ortaklaşa düzenlediği Uluslararası Kartpostal Oluşturma Yarışması'nda Grand Prix'i kazanmıştır. 1998'de İstanbul Sanatçılar Derneği'nden “50 Yıl Sanat” ödülü almıştır. Pesen, 2003 yılında İstanbul'da Antik Sanat Galerisi'ndeki “10'lar” sergisine katılmıştır. Pesen 2012 yılında vefat etmiştir (Ersoy,1998, s.85).



Resim 33: Köy Meydanı, Tuval üzerine yağlı boya, 20x40cm, 1984 (Altıntaş, Koç,2016, s.852).

Sanatçı resimlerinde şiirsel bir anlatım söz konusudur. Bu anlatımda da Anadolu uygarlıklarının gelenek ve göreneklerini işlenmektedir. Bu eserde de eski Anadolu kültürünün baba evinden gelin alma ve düğün yerine götürülme karesi görülmektedir. gelin atın üzerinde kırmızı duvağı arkasında köylü kadınlar ve Türk bayrağı etrafta da evlerinden çıkmış geline bakan insanlar resmedilmiş.



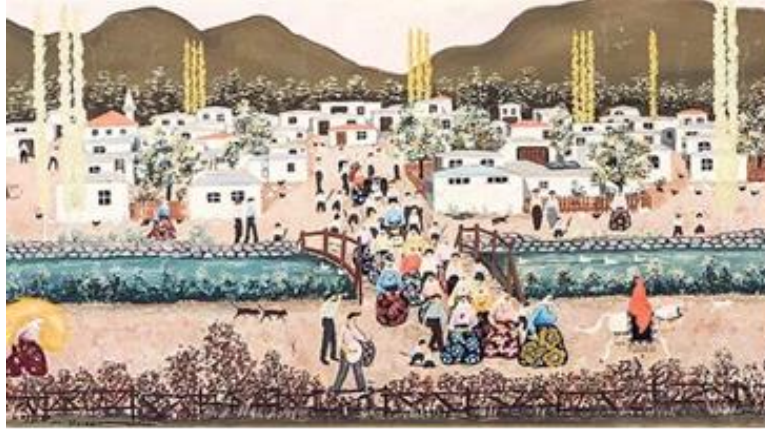
Resim 34: Serbest Zaman, Tuval üzerine yağlı boya, 20x50cm, 1979 (Bulut,2009, s.47).

Pesen Anadolu kültürünü gözlemleyerek tablolarındaki kompozisyonları özgün bir şekilde yansıtmıştır. Sanatçı Anadolu insanlarını, kültürünü, örf adet, gelenek göreneklerini tanıyarak eserlerinde işlemiştir. Bu esrinde Anadolu evlerini insanlarını düğününler ini ve halk oyunlarını işlemiştir. Resmin sağ tarafında davul zurna halay çeken insanlar arka tarafta evler dağlar ve gök yüzüne uzanan kavak ağaçları sol tarafında at üzerinde düğün yerine girmek üzere olan gelin ve akrabaları resmedilmiştir.



Resim 35: İsimsiz, Duralit üzerine yağlı boya, 35x42cm, 1980 (Altıntaş, Koç,2016, s.852).

Pesen bu eserinde düğün temasını işlemiş coşkulu temayı aktarmaya çalışırken figürleri de temanın içinde eritmiştir. Eserde lekeci bir tavır ile konuyu işlemiştir. Eserde derinlik algısının oluşmasına karşın resim yüzeyi düzlemsel kullanılmıştır. Eser kalabalık bir kompozisyonla oluşmuş eserde genellikle soluk ve soğuk renkler kullanılmış havanın koyu ton olması arka plandaki evleri ve meydandaki figürleri ön plana çıkarmıştır.



Resim 36: Düğün, Karton üzerine yağlı boya, 16x24cm,1977 (Bulut,2009, s.46).

Mehmet Pesen eserlerinde Anadolu'nun güzelliklerini geçmişten günümüze kadar gelen kültürleri anlatmaktadır. Sanatçının eserlerindeki tavır lekecidir. Pesen eserlerinde soyut ve nakışçı bir üslubu vardır. Burada ise köy düğününü anlatmakta gelin baba ocağından at ile alınmış düğün yeri olan köy meydanına doğru gidilmektedir. Eserde açık tonlu renler göze çarpmakta sanatçı derinlik algısı olan kalabalık bir kompozisyon oluşturmuştur.

3.3.6. Şeref Bigalı (D.1925-Ö.2005)

Şeref Bigalı 1925 İzmir Bergama ilçesinde doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Bursa'da tamamlamıştır. İzmir Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde okumaya başlamıştır. 1944 yılında Sanat departmanı Cemal Tollu'dan altı yıl ders almıştır. 1950 yılında mezun olmuş, Afyon ve İzmir Karşıyaka'da resim öğretmenliği yapmıştır. 1959-78 yılları arasında İzmir Eğitim Enstitüsü'nde çalışmış sanat bölümünün açılmasına katkıda bulunmuştur. 1962'de Paris'te sanatçı Henri Goetz'in Atölyesine katılmış ve elliye yakın kişisel sergi açmıştır. Eserlerinin çoğu müzelerde, yerli ve yabancı koleksiyonlarda yer almaktadır. Şeref var Bigalı Sanat Galerisi içinde Ankara 1986'da Devlet Sanat Büyük Ödülü'nü, ardından Türkiye İş Bankası Büyük Sanat Ödülü'nü almıştır. Resim Sanatı kitabı ilk kez 1976 yılında yayımlanmış ve ülkemizde plastik sanatlar alanında önemli bir eser haline gelmiştir. 2005 tarihinde toprağa verilmiştir (Ersoy,1998, s.99).



Resim 37: Misket Türküsü, Tuval üzerine yağlı boya, 80x100cm, 2000 (Kodal,2018, s.945).

Kompozisyona bakıldığında ortada oturan başında kırmızı tül bulunan figür ile kına gecesi ve gelini ağlatma geleneğini yerine getirdikleri görülmektedir. Sanatı resimlerindeki renkli tutumum ve iyi kompozisyon özelliği taşımaktadır. Sanatçı her eserinde kullandığı renkler ile o ortamı gerçekçi olarak yansıtmıştır. Eserde ise ortada gelin ve kına yakan kişi arka planda düğün evlerinin simgesi Türk Bayrağı sağ köşede saz tef çalan bayanlar önde oyun oynayan çocuklar gelinin etrafında dönen yöresel kıyafetli Anadolu kadınları bulunmaktadır.

3.3.7. Fikret Otyam (D.1926-Ö.2015)

Fikret Otyam, 19 Aralık 1926'da İç Anadolu'nun Aksaray ilçesinde doğmuştur. Altı kardeş arasında üçüncüydü. Annesi Naciye Hanım ev hanımı, babası Vasıf Bey emekli olduktan sonra eczane işleten bir askerd. Vasıf Bey, Türkiye'nin ikinci cumhurbaşkanı İsmet İnönü ile birlikte Yemen'deki Osmanlı seferi ve Kurtuluş Savaşı dahil birçok savaşa katılmıştır. İkinci Ordu'dan Konya'da emekli olmuştur. Otyam'ın iki kardeşi Nedim Vasıf ve Nusret Kemal de sanatçıydı. Nedim Vasıf besteci ve orkestra şefiydi, Nusret Kemal ise şiirler yazmıştır. Otyam ilk olarak Aksaray'da eğitim görmüştür. Ortaokuldaki Fransızca öğretmeni emekli asker Haşim Bey'in kendisine eski moda bir fotoğraf makinesi hediye etmesi, resim ve fotoğraf tutkusunu tetiklemiştir. Otyam'ın ağabeyi Nedim Vasıf ona fotoğraf tekniğini öğretmiştir (Özsezgin,1997, s.20).

Ayrıca farklı yüzeyler ve boyalar deneyerek çizim yapmayı ve boyamayı severdi. Otyam, lise için yatılı olarak Kayseri'ye taşınmıştır. Bu arada duvar boyası kullanarak kontrplak üzerine yaptığı resimlerle Aksaray Halkevi'nde ilk kişisel sergisini açmıştır. Otyam'ın lise eğitimi II. Dünya Savaşı nedeniyle sık sık kesintiye uğramıştır. Kayseri ve Ankara'daki okullarda okumuş ve burada dönemin Maarif Vekili Hasan Ali Yücel'in ünlü bir çevirmen ve şair olacak oğlu Can Yücel ile tanışıp arkadaş olmuştur (Oral,2011, s.96).

Doğayı farklı şekillerde çağdaş bir yorumla betimleyerek 1940'lı yıllarda Türk resim üslubuna etki eden ressamlar topluluğu Yeni Gelenler'in ünlü ressamı Neşet Günal, o zamanlar Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde öğrenciydi. Otyam liseden mezun olduktan sonra İstanbul'a taşınarak 1945 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş ve burada iki yıl İbrahim Çallı atölyesini takip etmiştir. Sovyet sosyalist gerçekçiliğinin yoğun etkisi altında Türkiye'de folklorik resmin öncüsü olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan da eğitim almıştır (Dal,1997, s.575).

Otyam, İstanbul'da gazetecilik yaparak hayatını kazanmaya başlamıştır. Gazetecilik kariyerine Babıali'de Cihat Baban'dan Son Saat ve Ziyad Ebuzziya adlı bir gazetede 1990'lara kadar onlarca yıldır Türk basınının merkezi olan eski Osmanlı hükümet binasına atıfta bulunarak başlamış, ayrıca 1950'lerde birçok ünlü yazarın kitap kapaklarını da tasarlamıştır. Otyam, foto muhabirliği gezilerine de aynı dönemde başlamıştır. Gide Gide (Yavaşça), Topraksızlar (Mülksüzler), Ha Bu Diyar (O Bu Toprak) ve Ey Samandağ Samandağ (Yavaş Bu Ülke) gibi bazı kitaplarında bastığı yerlilerle röportajlar ve fotoğraflar çekmek için Türkiye'nin doğu ve güneyine gitmiştir. Otyam, Kemalist ünlü ideolog Falih Rıfkı Atay'ın Dünya gazetesinde köşe yazarlığı ve yazı işleri müdür yardımcısı olarak çalıştığı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nden 1953 yılında mezun olmuştur. Otyam 1953 yılında evlenmiş, 1954 yılında kızı Elvan dünyaya gelmiştir. Daha sonra askerliğini Ankara Askeri Bantosu Ortaokulunda resim öğretmenini olarak yapmıştır. Askerlik sonrası Ulus gazetesinde çalışmıştır. 2014 yılına kadar Son Saat, Ulus, Dünya ve Cumhuriyet gazetelerinde 58 yıl gazetecilik yapmaya devam etmiş, 1977'de ikinci kez evlenen Otyam'ın Döne ve İrep adında iki kızı olmuştur. Otyam Kemalist ve solcu bir yazardı ve sadece solcu okur için yazmıştır. Ünlü solcu gazeteci Abdi İpekçi'nin terör saldırısında ölmesi üzerine paniğe kapılmış, Böylece Otyam işini bırakıp güneydeki sakin bir Antalya köyüne taşınmaya karar vermiştir (Deniz,2005, s.92).

Otyam, Antalya'ya 30 kilometre uzaklıktaki bir köyde bir yazlık inşa etmiş ve son gününe kadar orada eşi Filiz ile yaşamıştır. Haftalık Aydınlık gazetesinde köşe yazıları yazmaya devam etse de asıl tutkusu resim yapmak olmuştur. Sanatı diğer ressamlar kadar itibar görmese de Anadolu köylülerinin resimlerini yapmaktan hoşlanırmış tarzı hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'na yakın olmuş Resimlerinde Turgut Zaim ve Namık İsmail gibi diğer folklorik sanatçıların da etkileri görülmektedir. Otyam'ın Antalya'daki yaşamı, ideolojik olarak angaje olan birinin dinamizmini değil, bir country sanatçısının yaşamının dinginliğini yansıtıyor. Seyahatnamelerini yayımlamış, sanatsal temellere ve resim çalışmalarına katılmıştır. Otyam ise dezavantajlı bir grup olarak gördüğü Anadolu Alevilerine siyasi sempatisini göstermiştir. Resimlerinden bazıları Alevi köylülerine duyduğu acıyı yansıtmakta İç Anadolu'da Nevşehir ilinin Hacıbektaş ilçesinde Aleviler için bir ritüel merkezi olan Cemevi'nin inşasına yardım etmiştir. 9 Ağustos 2015'te 88 yaşında Antalya'da böbrek yetmezliğinden hayatını kaybeden Otyam'ın cenazesi, vasiyeti üzerine Hacıbektaş Cemevi Mezarlığı'na defnedilmiştir (Oral,2011, s.100).



Resim 38: Mevleviler, Tuval üzerine yağlı boya, 100x150cm 1999 (URL5).

Sanatçı eserlerinde çağdaşça ve destansı bir mit oluşturmuştur. Genellikle rahat fırça darbeleri ile eserlerini inşa etmiştir. Beyaz rengin hâkim olduğu bu serde sanatçı semazen yapan Mevlevileri lekeci bir tavırla resmetmiştir. Sanatçı resimlerinde Anadolu kültürünü her zaman vurgulamış betimlemiştir.



Resim 39: Semah, Tuval üzerine yağlı boya, 100x150cm, 1996 (URL6).

Otyam, yaptığı Anadolu gezilerinde gözüne çarpan ilgisini çeken her nesneyi objeyi ya da insanları tuvaline resimlerine aktarmıştır. Bu eserde sanatçı Alevi toplumu ve geleneklerini vurgulamıştır. Eserde semah dönen kişiler bulunmaktadır. Eserde dışarı semah yapılmakta figürlerin giysileri ise kırmızı ve yeşilin ağırlıkta olduğu görülmekte buda Alevi inancının bir sembolünü gösterir.



Resim 40: Harran'da Bale, Tuval üzerine akrilik, 89x111cm, 2005 (URL7).

Anadolu öğelerini evrensel bir teknik ve biçim ile tuvallerine yansıtmış bu eserde ise Urfa Harran evlerini ve kadınlarını yöresel kıyafetleri ile yorumlamış eserin ortasında bale yapan kızlar arka planda ise evlerin çatılarında dansçıları izleyen harran kadınları bulunmaktadır. Eserlerinde çoğunlukla kadın figürlerini ele almasının sebebi özellikle Anadolu kadınlarını resmetmesi onların omuzlarındaki yükler ve hayattaki önemlerini vurgulamak istemesidir.



Resim 41: Semah, Tuval üzerine yağlı boya, 70x135cm, 1997 (URL8).

Fikret Otyam her eserinde gezdiği Anadolu topraklarının kokusunu izleyiciye yansıtmaktadır. Bu esrinde ise bayanlardan ve erkeklerden oluşan semah ekibini resmetmiştir. Sanatçı yeşilliklerin içinde gece ile gündüzün karışımı oluşturan gökyüzü altında figürleri resmetmiştir. Resmin sağ tarafında ise tavus kuşunun başı gözükmetedir tavus kuşu ile sanatçı izleyicilerde merak uyandırmakta verilen mesajın yada sanatçı hangi duygu ve düşüncesini yansıtmak istediğine dair birçok soru işareti oluşmaktadır.



Resim 42: Semah, Tuval üzerine yağlı boya, 100x120cm, 2002 (URL9).

Fikret Otyam'ın Alevi kültürüne önem verdiğini yaptığı eserlerden anlamak mümkündür. Sanatçı bu eserinde iç semahı yapan figürleri resmetmiştir. Figürler boyunları bükük bir elleri kalplerin de bir elleri ise açık havaya bakıyor şekilde resmetme nedeni semahın yürütme bölümüne geçmelerinden kaynaklanmaktadır. Arka planda ise solda Hacı Bektaş'ı Veli ortada Türk bayrağı sağ tarafta Mustafa Kemal Atatürk portresi resmedilmiştir.

3.3.8. Mustafa Aslier (D.1926,Ö.2015)

Mustafa Aslier, 1926 yılında Bulgaristan'da doğmuştur. 1946-1949 yıllarında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde gravür okumuştur. Daha sonra Münih Grafik Sanatlar Akademisi'nde (1953-1954) ve Stuttgart Hochschule Für Medien'de (1955-1958) tipografi eğitimi almak için Almanya'ya gitmiştir. Aslier, Türkiye'ye döndükten sonra 1971-1977 yıllarında Marmara Üniversitesi Grafik Bölümü Bölüm Başkanı olarak çalışmıştır. 1957-1982 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde baskı resim ve kitap tasarımı dersleri veren Aslier, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun kurucusu ve yöneticisi olarak görev yapmıştır. 1982-1992 yıllarında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nde ders vermiş; 1985-1991 yıllarında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Dekan olarak görev yapmıştır. 1992 yılında Marmara Üniversitesi'nden emekli olmuştur. Aslier, 43 kişisel sergi açmış ve yurt içi ve yurt dışında 50'den fazla karma sergiye katılmıştır. 1973 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 50. yılı vesilesiyle düzenlenen bir sergide başarı ödülü de dahil olmak üzere çalışmalarıyla ulusal ve uluslararası birçok ödül almıştır. Ertesi yıl Devlet Resim Sergisi'nde başarı ödülü kazanmıştır. Prof. Dr. Aslier 2015 yılında İstanbul'da vefat etmiştir(Arslan,1997,s.1414).



Resim 43:Özgün Baskı, 52x42cm,1957,(Şahin,2019,s.77).

Sanatçı eserde yöresel kıyafetler ile oynayan iki figürü kompoze etmiştir. Yere çökmüş dizin biri yerde kollar yukarı doğru uzanıyor başlar yere eğilmiş her hareket diğeri ile simetrik şekilde ilerlemektedir. Sanatçı Arka plan ince yalın çizgiler ile belirtirken figürleri

ise sert keskin belirgin çizgiler ile belirtmiştir. Arka plandaki çizgisellik ile figürlerin kıyafetlerindeki çizgisel doku uyum sağlayarak figürlerin ön plana çıkmasına neden olmuştur.



Resim 44: Halkoyunu, Tahta oyma, 55x43, 1976, (Şahin, 2019, s.81).

Sanatçı, eserde geometrik şekilleri kullanarak kompoze etmiştir. Sanatçı eserde Anadolu kültürünü ve birliğini yansıtmıştır. Kadın ve erkek figür yöresel halk oyunu kıyafetleri ile halk oyunu oynarken betimlenmiş. figürler sert geometrik formlar ile değil daha sade formlar ile resmedilmiş. Resim geniş geometrik formlar ve leke sel renkler ile resmedilmiştir.

3.3.9. Nuri Aba (D.1926,Ö.2008)

Ressam Nuri Aba, resim yapmaya ocuk yaşta başlamış ancak ilk resmi eēitimini 1944 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde almıştır. Babası nl bir Türk oyuncu olan Mahmut Celalettin'dir. 1958-1991 yılları arasında Türkiye Devlet Güzel Sanatlar ve Birleşik Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneēi'nin tüm sergilerinde resimleri sergilenmiştir. 1991'de Bilkent niversitesi ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sanat perspektifi dersleri vermiştir. Erken bir sürrealist dönemin ardından, Aba, Hitit plastisitesinden ve erken Anadolu Türk sanatından etkilenmeye başlayan sanat yapmıştır. Daha sonra pastel renkler ve geleneksel desenler kullanarak Türk "Karagöz" gölge tiyatrosu geleneēinden sembolleri birçok eserine dahil etmiştir. Aba 130'dan fazla karma sergiye katılmıştır. Resimleri çeşitli tarihlerde Venedik Bienali (iki kez) ve Monako Bienali'ne (iki kez) kabul edilmiştir. 11 yarışmada sanat dl kazanmış ve birçok onur ödülüne layık grlmştir. En büyük ödüllerinden biri 1996 yılında, çalışmalarının Birleşmiş Milletler ocuklara Yardım Fonu (UNICEF) tarafından UNICEF'in yıllık tebrik kartlarının kapaēı olarak seçilmesiyle almıştır(Tanaltay,1994,s.76).



Resim 45: Köydeki Alman Gelin, Tuval zerine yaēlı boya, 50x70cm,1990 (URL10).

Sanatçı eserlerinde genellikle kültürel motiflerden yararlanmıştır. Eserde kahve tonları aēırlık basmaktadır. Aba konu olarak ky dēnn işlemiştir. Kompozisyona baktıēımızda resmin saē st kēesinde traktör üstünde figürler yanında çocuklar ve davul zurna yer almaktadır. Sol tarafta ise köylü kadınları oturmuş halay çekenleri izlemekte kyn erkekleri yöresel kıyafetlerini giymiş davul zurna eřliēinde halay çekmektedirler yanlarında ise kök çocuklar yer almaktadır.



Resim 46: Gemi, Tuval üzerine yağlı boya, 50x70cm, 1990 (URL11).

Aba, kompozisyonunda mavi ve kahverenginin tonlarını kullanarak tasarımını yapmıştır. Sanatçı kompozisyonun orta kısmında tasarladığı gemi formu içerisinde müzisyenler ve dans eden figürleri birlikte resmetmiştir. Sanatçı gemi formunu resmederken geminin gövdesini balık pullarından etkilenerek yapmıştır. Figürlerde göze çarpan ilk şey her figürün gözlerindeki siyah bantlardır. Akıllarda sanatçı burada neyi vurgulamak istemiş sorusu belirmektedir.



Resim 47: Balon, Tuval üzerine yağlı boya, 50x70cm, 2005 (URL12).

Buradaki kompozisyonda sanatçının yaptığı balon tasarımı göze çarpmaktadır. Sanatçı burada balonun sepetini gemi şeklinde tasarlamıştır. Kompozisyonda yeşil ve kırmızı renklerin hakimdir. Kırmızı balonun pencere kısmından insan figürleri görülmektedir. sepet kısmında ise müzisyenler oynayan çocuklar göze çarpmaktadır. Arka tonda mavi renk kullanılarak özgürlüğü simgelemek istemiş sanatçı kompozisyonda bunu destekleyen ön güçlü simge balonlar olmuştur.

3.3.10. Necdet Kalay (D.1932-Ö.1984)

1932 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Ticaret Lisesi'ni bitirdi. Resme ilgisi öğretmen Faruk Morel ile gelişmiştir. Liseden sonra Yüksek Ticaret Okulu'na devam etmiş o yıllarda Şeref Akdik ile tanışmıştır. 1954-1957 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'ne konuk öğrenci olarak gitmiş, 1958'de Sanat yaşantısı başlamış. Ankara'da düzenlenen Güzel Sanatlar Birliği Sergisi'ne resmi kabul edilmiş, ilk kişisel sergisini 1959'da İstanbul'da açmıştır. Değişik işlerde çalışmıştır. 1969'da ek işleri bırakarak geçimini resimle sağlamıştır. Birçok kişisel sergi açmış, yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli ülkelerde sergilere katılmıştır. Şeref Akdik'le birlikte desen temelinin pekiştirmiştir. Hasan Vecih Bereketoğlu ve Hikmet Onat'la doğada çalışmıştır. İzlenimci anlayışı benimsemiş, Bir süre ekspresyonist resimler yapmıştır. Manzaralara ağırlık vermiş, bunun yanı sıra, gurbetçiler, köylü kadınlar, yöresel konut mimarisi gibi konuları resimlemiştir. Anadolu bozkırından etkilenmiş, yapıtlarında pastel renkleri, grinin tonlarını kullanmıştır. (Yaman, 2012,s.401).

Daha çok kendi kendisini geliştirdiği kabul edilen sanatçı, ilk sergisini 1960 yılında İstanbul'da açmıştır. 1970'li yıllarla birlikte resim çalışmalarına yurt dışında devam etme kararı alan sanatçı, o dönemin en ünlü Türk ressamı arasına girmeyi de başarmıştır. Türkiye'deki özel koleksiyoncuların ilgisinin Türk ressamlarına yöneldiği o yıllarda; Necdet Kalay, son derece popüler bir ressam olarak pek çok resim satmıştır. Necdet Kalay'ın resimlerinde daha çok Anadolu peyzajının geniş fırça tuşlarıyla çalışıldığını görürüz. Onun resimlerinde görüntüyü ana çizgileriyle vermeyi amaçlayan bir özellik ve dekoratif yanı ağır basan bir anlayış ön plandadır. Sanatçı, 1984 yılında ölmüştür (Anonim,1971, s.6).



Resim 48: Halay, Tuval üzerine yağlı boya, 70x70cm, 1970 (Kodal,2018, s.941).

Necdet Kalayın birçok konunun yanında halk oyunları ve horon gibi konuları da severek işlediği görülmektedir. Eseri incelediğimizde ortada daire şeklinde oluşmuş hep birlikte hareket eden bir grup göze çarpmakta sanatçı figürleri koyu renkle fırça darbeleri ile yaptığı için siluet şeklinde gözükmekte arka planda kullandığı açık ton ile figürleri ön plana çıkarmıştır.



Resim 49: Horon, Karton üzerine yağlı boya, 24x26cm, 1977 (Kodal,2018, s.941).

Horon adlı eserde figürler fırça darbeleri ile resmedilmiş koyu tondaki yöresel kıyafetler ile esere aktarılmış arka planın açık tonlarla resmedilmesi figürleri ön plana

çıkmasına neden olmuştur. Aynı renk ve tondaki figürler, horon oyunun akış sürecinde iç içe geçmiş gibi izleyiciye yansıtılmaktadır.

3.3.11. Şükran Pekmezci (D.1946,Ö.)

1946 yılında Çankırı’da doğmuştur. Çankırı Merkez Ortaokulundan mezun olmuş ve 1967 yılında Buca Öğretmen Okuluna başlamıştır. Resim öğretmeni sanata olan duygusu nedeniyle İstanbul’da öğretmen okulunun seminerine göndermiştir orada girdiği sınavlarda başarı sağlayan sanatçı orada resim eğitimi dersleri almaya başlamıştır. Türkiye’nin çok değerli sanatçılarından eğitim almış eğitimi bittikten sonra 2 yıl öğretmenlik görevinde bulunmuş ve ilk deneyimini yaşamıştır. 1970 yılında ise birincilik ile mezun olmuştur. Arife Muallim Mektebinde resim öğretmenliğine başlamıştır. Pekmezci ilkokul ve ortaokul yıllarında sanata düşkün bir yapısı varmış bunun şekillenmesinde babası ve dayısının resme ve sanata olan tutkuları ile şekillenmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra ortaokul resim öğretmeni Hüsnü Tekinin verdiği cesaret ile sanatçı resme yönelmeye karar vermiştir. Mezun olduktan sonra 1975 yılında atanmıştır. Severek icra ettiği mesleğini belli bir süre sonra bırakıp emekli olmuştur bunun sebebi düzensizleşen eğitim sistemi olmuştur. 1994 yılında emekli olduktan sonra Gazi Üniversitesinde baskı resim dersleri vermeye başlamıştır (Anonim,2016, s.253).



Resim 50:Düğün, Tuval Üzerine Yağlı Boya,50x60cm,2002(URL13).

Şükran Pekmezci sadece içinde yaşadığı coğrafyadan değil bulunduğu toplumun kültürel özelliklerinden de etkilenmiştir. Sanatçının eserlerini incelediğimizde düğünler iç içe geçmiş yöresel danslar kutlamalar kına geceleri yer almaktadır. Esere baktığımızda ortada

gelin ve etrafında oynayan insanlar göze çarpmaktadır. Süslemeler ve küçük kız çocuğuna giydirilen gelinlik ile sanatçı izleyiciyi 20 yıl geriye götürmektedir.



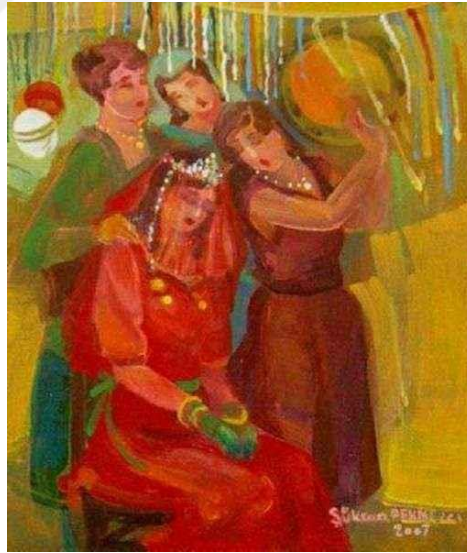
Resim 51: Şenlik, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x50cm, 2004 (URL14).

Tef sanatçısı resimlerinde kullanmaktan vaz geçmediği bir enstrümandır. Anadolu düğünlerini izleyiciye iyi aktarmayı her eserinde başarmıştır sanatçı şenlik adlı eserini inceleyecek olursak gelini vurgulamak için kahverengi ve tonlarını kullanmış böylelikle gelin ön plana çıkmıştır. Arkada tef çalan kadın belli belirsiz çizilmiş ön planda ise gelinle birlikte oynayan kadınlar ve çocuklar resmedilmiştir.



Resim 52: İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x50cm, 2006(URL15).

Şükran Pekmezci denilince akıllarda renkli tablolar gözlerde canlanıyor. Renkli kıyafetli figürler ortada beyazlar içinde gelin çevresinde oynayan genç, yaşlı, çocuk figürleri figürlerini gösterişsiz sade resmetmesi köylü halkının saflığını sadeliği yansıtıyor sanatçı tablolardaki samimi sıcak hareketler Anadolu insanının sıcak tavırlarını aktarmaktadır.



Resim 53: Çankırı'da Kına Gecesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x40cm, 2007(URL16).

Sanatçı Türk kültürü aşığıdır. Büyük zenginliğe sahip kültürel değerlerimizin gelecek nesillere aktarılması için görsel belgeler haline getirmiştir. Sanatçı yaptığı resimler ile Anadolu'daki düğün kültürünü yansıtmaktadır. Bu eserde ise başına kırmızı tül örtülmüş

gelin figürü etrafında toplanan kadınlar suratlarındaki üzgün ifadelerden anlaşılacağı üzere kına gecesi ritüeli yansıtılmıştır.



Resim 54: Çankırı'da Evden Gelin Alma, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x180cm, 2013(URL17).

Sanatçı konu olarak ele aldığı düğün teması coşku neşe eğlenceyi figürlerine işleyerek izleyiciye yansıtmıştır. Anadolu düğünlerinin vazgeçilmez parçalarını tablolarına ilmek ilmek işlemiştir sanatçı köy evleri davul gerek yöresel kıyafetleri ile gerek renkli kıyafetleri ile Anadolu insanlarını resmetmiş bu eserde ise gelinin evden çıkışı resmedilmiş bir taraf eğlenirken bir tarafı da hüznü kaplamış adeta süslenmiş gelin arabası yerinde durmayan kıpır kıpır çocuklar Anadolu'nun sıcaklığı sanatçı eserinden hissedilmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. AVRUPA ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA RESSAMLAR VE SANAT TEMASI

4.1. Fonetik Sanatlar

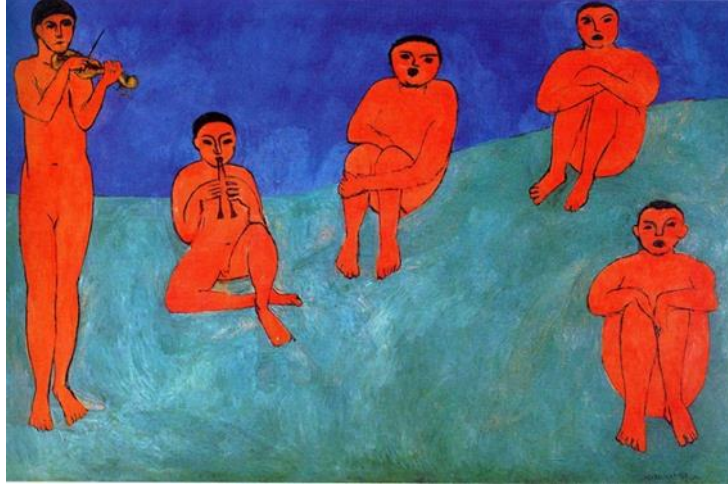
4.1.1. Henri Matisse (D.1869-Ö.1954)

Sanatçı Henri Matisse, altmış yılı aşkın bir süredir, resimden heykele ve matbaaya kadar tüm medya alanlarında çalışmıştır. Konuları geleneksel olmasına rağmen nüfer, manzaralardaki figürler, portreler, iç görünümün duyguları ifade etmek için devrim niteliğinde parlak renk ve abartılı biçim kullanımı onu 20. yüzyılın en etkili sanatçılarından biri yapmıştır. Henri Matisse, 31 Aralık 1869'da doğmuş ve kuzey Fransa'daki küçük sanayi kasabası Bohain Vermandois'de büyümüştür. Ailesi tahıl işinde çalışmıştır. Matisse hukuk memuru olarak çalışmış ve ardından 1887'den 1889'a kadar Paris'te hukuk eğitimi almıştır. Saint-Quentin kasabasındaki bir hukuk bürosundaki pozisyonuna geri dönerek sabahları çizim

dersi almaya başlamıştır. İşe gitmeden önce Matisse 21 yaşındayken bir hastalıktan kurtularak resim yapmaya başlamış ve sanatçı olarak mesleğini doğrulamıştır (Crepaldi,2001, s.57).

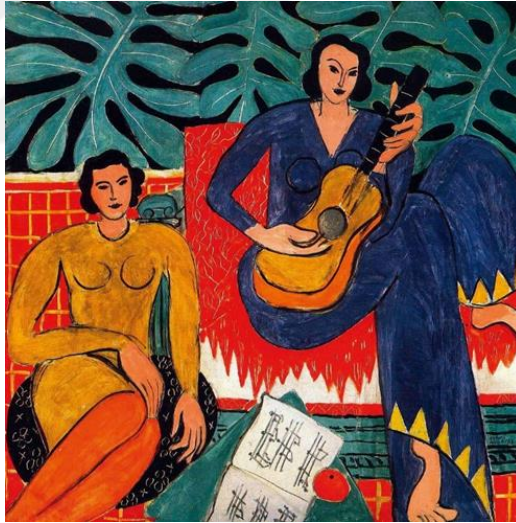
1891'de Matisse, sanat eğitimi için Paris'e taşınmıştır. Académie Julian ve École des Beaux Arts gibi tanınmış okullarda ünlü, yaşlı sanatçılardan eğitim almıştır. Bu okullar, canlı modellerden çalışmayı ve Eski Ustaların eserlerini kopyalamayı gerektiren “akademik yöntem”e göre eğitim vermiş, ancak Matisse, Paris'te yaşarken Paul Cézanne ve Vincent van Gogh'un son Empresyonist Post-Empresyonist çalışmalarına da maruz kalmıştır. Matisse, çalışmalarını 1890'ların ortalarında geleneksel Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts da dahil olmak üzere Paris'teki büyük karma sergilerde sergilemeye başlamış ve çalışmaları olumlu bir ilgi görmüştür. Londra ve Korsika'ya gitti ve 1898'de üç çocuğu olacağı Amélie Parayre ile evlenmiştir (Lnyton,2004, s.304).

20. yüzyılın başlarında Matisse, tam fırça darbeleri yerine küçük renkli noktalarla “Pointillist” tarzda resim yapan Georges Seurat ve Paul Signac'ın daha ilerici etkisi altına girmiştir. Resmlerini Salon'da sergilemeyi bırakmış ve sanatını 1901'de daha ilerici Salon des Indépendants'a sunmaya başlamıştır. 1904'te ilk tek kişilik sergisini Ambroise Vollard bayisinin galerisinde açmıştır. Matisse, 1904 ve 1905'te büyük bir yaratıcı atılım yapmıştır. Güney Fransa'daki Saint-Tropez'i ziyareti, ona Luxe, sakin ve volupté gibi parlak, hafif benekli tuvaler ve Akdeniz köyünde bir yaz çizmesi için ilham vermiştir. Collioure'un önemli eserlerini 1905'te Açık Pencere ve Şapkalı Kadın üretmiştir. Her iki resmini de 1905'te Paris'teki Salon d'Automne sergisinde sergilemiştir. Bir çağdaş sanat eleştirmeni, sergiyle ilgili bir incelemede, "fauves" veya "vahşi hayvanlar" olarak adlandırdığı bazı sanatçılar tarafından boyanmış cesur, çarpık resimlerden bahsetmiştir. Fovizm olarak bilinen tarzda resim yapan Matisse, bir manzarada kadın nülerinden oluşan geniş bir kompozisyon olan The Joy of Life gibi eserlerde kıvrımlı çizgilerin, güçlü fırça çalışmalarının ve asit-parlak renklerin duygusal gücünü vurgulamaya devam etmiştir. Matisse'in olgun çalışmalarının çoğu gibi, bu sahne de dünyayı gerçekçi bir şekilde tasvir etmeye çalışmaktan ziyade bir ruh halini yakalamıştır (Crepaldi,2001, s.42).



Resim 55: Müzik, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x95, 1910, (Özen Koleksiyonu, 2021).

Müzik temasının işlendiği bu tabloda soldaki kemancı çaprazında oturan figürler ve birinin tam anlamıyla betimlenmemiş farklı bir enstrüman çalması ve geri kalan figürlerin dinlemesi göze çarpmaktadır. Müzik ve dans temasını birbirine bağlayan bir çalışma olmuştur.



Resim 56: La Musique, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 115x115, 1939, (Özen Koleksiyonu, 2021).

La Musique'in kompozisyonunda, çeşitli şekiller baştan sona tekrarlanmış, yatay ve dikey çizgiler köşegenleri ve eğrileri sabitlenip ve renklerin yerleşimi mükemmel bir şekilde dengelenmiştir. Matisse'in buradaki birincil zorluğu, iki figürü kompozisyon açısından uyumlu bir şekilde birleştirmek olmuş ve bunu birkaç yolla başarmış Soldaki figürün bacaklarıyla başlayan ve soldaki kadının elbisesinin ve bacaklarının renklerinin tekrarlandığı gitarda devam eden gözün tamamladığı çapraz bir çizgi; her iki figürün de sağ kolları aynı

harekete sahip olması ve her iki kadının da saç ve yüz hatları birbirine benzemesi kompozisyon bütünlüğü oluşturmuştur.

4.1.2. Paul Klee (D.1879-Ö.1940)

Paul Klee, Berne-Hofwil öğretmen okulunda müzik öğreten Alman bir babanın ve profesyonel bir şarkıcı olarak eğitim almış İsviçreli bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Müzisyen ailesi tarafından cesaretlendirilerek yedi yaşında keman çalmaya başlamıştır. Ailesinin müzik kariyerine devam etmesini istemesine rağmen, Klee sadece performans sergilemekten ziyade yaratabileceği bir alan olan görsel sanatlarda daha başarılı olacağına karar vermiştir. Klee'nin akademik eğitimi çoğunlukla çizim becerilerine odaklanmıştır. 1900'de Alman simbolist Franz von Stuck'un stüdyosuna katılmadan önce iki yıl özel bir stüdyoda çalışmıştır. Münih'teki eğitimi sırasında piyanist Lily Stumpf ile tanışmış ve 1906'da çift evlenmiştir. Lily'nin piyano eğitmenliği çalışmalarını desteklemiştir. Klee, Wassily Kandinsky, Franz Marc ve Der Blaue Reiter'den August Macke ile tanıştığı 1911 yılına kadar modern sanatın gelişmelerinden izole kalmıştır. 1912'de ikinci Blaue Reiter sergisine katılmış ve orada Robert Delaunay, Pablo Picasso ve Georges Braque gibi diğer avangard sanatçıların çalışmalarını görmüştür. Klee, aynı yıl Paris'te Delaunay'ın stüdyosunu ziyaret etmiştir. Soyutlamayla ilgili deneyleri bu sıralarda başlamıştır (Richard,1991, s.71).

Klee'nin soyut sanat hakkındaki görüşleri, Wilhelm Worringer'in soyut sanatın bir savaş zamanında yaratıldığını öne süren Soyutlama ve Empati (1907) tezinden etkilenmiştir. Birinci Dünya Savaşı, Klee'nin Tunus'tan dönmesinden sadece üç ay sonra patlak vermiştir. Klee, 1916'da göreve çağırılmış, ancak cepheden kurtulmuştur. Bu arada, özellikle Berlin'deki Der Sturm Gallery'deki büyük bir sergiden sonra finansal başarı elde etmiştir. Klee, savaşa karşı görüşlerinde çekingen davranmıştır, ancak Kasım 1918'de Münih'te bir komünist hükümet ilan edildiğinde, Devrimci Sanatçılar Yürütme Komitesi'ndeki bir pozisyonu coşkuyla kabul etmiştir. Klee, 1920'de Weimar'daki Staatliches Bauhaus'ta ders vermek için bir daveti kabul etti. Bauhaus, öğrencilere tüm görsel sanatlarda bir temel sağlamayı amaçlayan etkili bir mimarlık ve endüstriyel tasarım okuluydu. Klee, 1925'te Bauhaus ile birlikte Weimar'dan Dessau'ya taşınarak okulda on yıl öğretmenlik yapmıştır. Kitap ciltleme ve vitray boyama atölyeleri öğretmiş, ancak bir öğretmen olarak etkisi en çok görsel form üzerine ayrıntılı ders dizisinde dikkat çekmiştir (Passeron,1990, s.182).

1930'da Klee, Düsseldorf'taki sanat akademisi için Bauhaus'tan ayrılmış, ancak bu kısa sakın dönem, Hitler'in Almanya Şansölyesi seçildiği 30 Ocak 1933'te sona ermiştir. Klee,

"Galiçyalı bir Yahudi" ve "kültürel bir Bolşevik" olmakla suçlanmış ve çalışmaları "yıkıcı" ve "çılgin" olmakla alay edilmiştir. Dessau'daki evi aranmış ve Nisan 1933'te öğretmenlik görevinden alınmıştır. Klee ve eşi aralık ayında Bern'e dönmüştür. İsviçre'ye döndükten iki yıl sonra Klee, daha sonra deriyi ve diğer organları sertleştiren bir otoimmün hastalık olan ilerleyici skleroderma teşhisi konacak bir hastalığa yakalanmıştır. Sanatçı, hastalandıktan bir yıl sonra sadece 25 eser yaratmış, ancak yaratıcılığı 1937'de yeniden canlanmış ve 1939'da rekor 1.253 esere yükselmiştir. Son çalışmaları, keder, acı, dayanıklılık ve yaklaşan ölümün kabulü ile ilgili olmuştur (Richard,1991, s.78).



Resim 57: Fuarda Müzik, Tuval Üzerine Yağlı Boya,90x90cm,1924, (Demir Koleksiyonu,2021).

Çizgilerin çok sesliliği, figürlerin ritmi, renkli fügler görünmektedir. Müzik Paul Klee'nin resimlerinde yaşar adeta görsel sanatlar ve müzik arasındaki ortaklık oluşmuştur. Sanatçı, müziğin ifade gücünü tuvale yansıtmak için iki sanat arasındaki köprüleri keşfetmiştir. Figürden kopma, zaman ve hareket entegrasyonu, çok sesli kompozisyonlar: müzik diğer sanatlar için bir model olarak kabul edilebilir. Klee bilinç altındaki enstrüman çalan insanları tuvaline aktarmıştır.



Resim 58: Müzik Piyano, Fuarda Müzik, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24x20cm, 1925, (Demir Koleksiyonu, 2021)

Sanatçı sıcak soğuk renkleri kullanmış ve bu eserinde kübizm etkilerini yansıtmıştır. Klee'nin görsel sanatında melodinin yönü kendini özellikle çizimlerinde kendi “müzikallığını” kazanan çizgide ifade etmiştir. Ritmin yönü, ritmik dizilerin görsel ve müzikal temsilleri arasındaki yapısal analogileri ele almıştır. Klee'nin “müzikal” bestelere olan ilgisi “uyumlu, çok sesli” görsel yapılarda doruğa ulaşmıştır. Müzikal tonalitenin bir ifadesi olarak sesin resimsel eşdeğeri, renklerinin sezgisel ifadesinde ve duygusallığında kendini göstermiştir.

4.1.3. Georges Braque (D.1882-Ö. 1963)

Georges Braque, 13 Mayıs 1882'de Fransa'nın Argenteuil kentinde doğan bir Fransız ressamdır. Çocukluğunu Le Havre'da geçirmiş ve bir ev ressamı olarak babasının ve dedesinin izinden gitmeyi planlamıştır. 1897'den 1899'a kadar Braque, akşamları École des Beaux-Arts'ta resim eğitimi almıştır. Sanatsal resmi daha da ilerletmek isteyerek Paris'e taşınmış ve 1902'den 1904'e kadar Académie Humbert'te resim yapmadan önce usta bir dekoratörle çiraklık yapmıştır. Braque, sanat kariyerine Empresyonist bir resim stili kullanarak başlamıştır. 1905 tarihinde, Henri Matisse ve André Derain gibi önemli sanatçıları içeren bir grup olan Fauves'in sergilenen eserlerini inceledikten sonra Fauvist bir stile geçmiştir. Fauves stili, derin duyguları taklit etmek için cesur renkler ve gevşek biçimli yapılar içeriyordu. Braque'nin ilk kişisel sergisi 1908'de Daniel-Henry Kahnweiler'ın galerisinde gerçekleşmiş, 1909'dan 1914'e kadar Braque ve diğer sanatçı Pablo Picasso, Kübizm'i geliştirmenin yanı sıra kolaj öğelerini ve Papier Collé'yi (yapıştırılmış kağıt) parçalarına dahil etmek için işbirliği yapmıştır. Braque'nin tarzı, sanatının daha az yapılandırılmış ve planlı hale geldiği I. Dünya Savaşı'ndan sonra değişmiştir. 1922'de Paris'teki Salon d'Automne'daki başarılı bir sergi, ona

büyük beğeni toplatmıştır. Birkaç yıl sonra, ünlü dansçı ve koreograf Sergei Diaghilev, Braque'den Rus Ballets'teki iki balesi için dekor tasarlamasını istemiştir. 1920'lerin sonunda, Braque doğaya dair daha gerçekçi yorumlar yapmaya başlayınca başka bir stil değişikliği görülmüş, ancak çalışmalarında her zaman onun yönleri olduğu için Kübizm'den asla uzaklaşmamıştır. Braque, 1931'de alçı kazımaya başlamış ve ilk önemli gösterisi iki yıl sonra Kunsthalle Basel'de gerçekleşmiştir. 1937'de Pittsburgh'daki Carnegie International'da birincilik ödülü kazanarak uluslararası ün kazanmıştır. Savaştan sonra kuşlar, manzaralar ve deniz gibi daha hafif konular çizmiştir. Braque ayrıca litograflar, heykeller ve vitray pencereler de yapmıştır. 1910'da Braque, Pablo Picasso tarafından kendisine tanıtılan bir model olan Marcelle Lapré ile tanışmıştır. 1912'de evlendiler ve güneydoğu Fransa'daki küçük Sorgues kasabasında yaşamışlardır. Birinci Dünya Savaşı sırasında, Braque Fransız ordusunda görev yapmış ve 1915'te yaralar almıştır. Yaşlılık yıllarında, kötüleşen sağlığı, büyük ölçekli projeler üstlenmesine engel olmuştur. Braque, 31 Ağustos 1963'te Paris'te ölmüştür (Jedlicka, 1933, s.54-60).



Resim 59: Gitarlı Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x73cm, 1913, (Demir Koleksiyonu, 2021).

Braque, denge yoluyla görsel dinamikler yaratmış İzleyici, kahverengi bir dikdörtgenin eklenmesiyle üstte dengelenen gitarın kahverengisini görmektedir. Aynı şekilde, muhtemelen stilize edilmiş bir omuzda, resmin sağındaki karanlık alan, soldaki aynı renkle

dengelenmiştir. Braque, kompozisyon boyunca uyum yaratmak için görüntü boyunca birden fazla kesişen çapraz şekil de kullanmıştır. En belirgin ikisi, kadının soyutlanmış şeklinin merkezindedir Bu kompozisyondaki her bir düzlem, hem renk hem de ton kullanımında daha fazla uyum yaratan benzer bir derecelendirme işlemine sahip olmuş, bu da izleyicinin gözünün resmin çeşitli öğeleri etrafında dönmesine yardımcı olmaktadır.

4.2. Plastik Sanatlar

4.2.1. Sofonisba Anguissola (D.1535-Ö. 1625)

Sofonisba Anguissola 1532 yılında İtalya'da doğmuştur. Portreleriyle tanınan geç Rönesans ressamı bilinen ilk kadın sanatçılardan ve uluslararası üne kavuşan ilk kadın sanatçılardan biri olmuştur. Kadın ressamlar arasında, babasının ressamdan ziyade bir asilzade olması bakımından sıra dışıydı. Amilcare ayrıca ona Rönesans döneminde tüm seçkin çocuklardan beklendiği gibi kapsamlı bir hümanist eğitim verilmiştir. Bu klasik eğitim, çağdaş hümanist yazarların yanı sıra Latin, Antik Yunan ve Roma yazarları, resim ve müzik çalışmalarını da içermiştir. Soyluların sanat bilgisine sahip olmaları beklenirken, sanatı profesyonel olarak takip etmeleri geleneksel değildi. Amilcare, radikal bir hareketle, Anguissola ve kız kardeşi Elena için resim konusunda özel eğitim düzenlemiştir. 1545'te Bernardino Campi'nin evine çırak olarak katılmışlar. Campi, Mantua'da çalışırken Giulio Romano ile tanışan genç bir Maniyerist sanatçıydı; Cremona'ya döndükten sonra zarif besteleriyle hızla ün kazanmıştır. Anguissola, atölyesinde, hayattan resim yapmayı tercih etmesine rağmen , Parmigianino gibi yerleşik ustalardan kopyalamayı öğrenmiştir. Hayatının bu döneminde, babasının etkisiyle, Michelangelo'dan da teşvik almış , kendisine gönderdiği bir çizimi kopyalayarak değerlendirmesi için kendisine göndermiştir. Sofonisba geçimini sağlamaya başlarken kız kardeşleri Lucia, Europa ve Anna Maria'ya resim yapmayı da öğretmiştir. Pek çok otoportre ve tanınmış eserleri de dahil olmak üzere, bu döneme ait yaklaşık 30 resmi Lucia, Minerva ve Europa Anguissola Satranç Oynarken 21. yüzyıla kadar ayakta kalmıştır. Anguissola'nın ünü yayılmış ve 1559'da Madrid'e davet edilmiştir (Zophy,2019,s.98).



Resim 60: Otoportre , panel üzerine yağlı boya, 32.2 x 25.2 cm, 1548, (URL18).

Sanatçı resim yaparken tuvallerine kendi oto portresini ustaca yansıtmıştır. Sağ elinde maulstick, palet ve fırçaları tutmaktadır. Kompozisyonda resim düzleminin dışında bir tuvale boya uygulayarak onun boyacı takımlarını tutan sanatçı gösterilmektedir.



Resim 61: Oto portre, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66 x 57 cm 1556, (URL19).

Sanatçı eserinde Meryem Ana ve İsa'yı şefkatle öpüşen çocuğu betimlemiş tuvaline pigmentler uygulayarak resim yapma eyleminde kendini gösterir. Figürü dışarıyla temas

kuruyor fakat yarıda kesilmiş hissi verilmiştir. Sol elinde tuttuğu elini desteklemek için kullandığı sopa fırçayı tuvale dokundururken sağ elini destekler kayma olmaması için sanatçı zarafeti ve alçakgönüllülüğü çağrıştırmak için siyah düz zarif bir elbise giymiştir. Elbisesi sade ve o dönemin modasına uygun resmedilmiştir.



Resim 62: Otoportre, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100cm, 1559, (URL20).

Karanlık sanat stüdyosunda açık yakalı ve altın işlemeli ayrıntılı, koyu kırmızı bir elbise giymiş figür betimlenmiş sanatçı Anguissola Anguissola'nın büyük ölçekli portresini çizerken izleyiciyle göz teması kurmak için figürü dönük olarak resmetmiştir. Sanatçı bu eserinde diğer birçok oto portre adlı eserlerinde giydiği siyah elbiselerin dışına çıkmıştır. Anguissola, alışılmış çalışkan, düşünceli sanatçıdan ziyade kendini modaya uygun ve neşeli olarak tasvir etme konusunda daha yetenekli olduğunu izleyiciye hissettirmiştir.

4.2.2. Gerrit Dou (D.1613-Ö. 1675)

Gerrit Dou 7 Nisan 1613 Leiden, Hollanda doğmuştur. Hollandalı Barok ressam, Leiden okulunun önde gelen sanatçısı , özellikle yerli tür resimleri ve portreleriyle tanınmıştır. Dou ilk olarak bir cam ustası ve cam oymacısı olan babası tarafından eğitim almıştır. 1628'den 1631'e kadar okumuş ve daha sonra Rembrandt , ustasının konu seçimini ve onun impasto kullanımını, dikkatli teknik ressamlığı ve ışık ve gölgeyi dramatik şekilde işlemlerini benimsemiştir. Dou, ahşap üzerine küçük ölçekte boyamaya devam etmiş, genellikle çalışmalarını özel olarak yaptığı ve süslediği kutulara yerleştirmiştir. Zamanla renkleri daha soğuk ve tekniği daha rafine hale gelmiştir. Eserlerinin emaye pürüzsüz yüzeyleri, 17. yüzyılda sadece birkaç çağdaş natürmort ressamına eşitlenmiştir (Alpers,1976,s.42).

Dou, tür sahneleri, tarih resimleri, natürmortlar, portreler ve 17. yüzyıl Hollandalı bir ressam için alışılmadık olan nü de dahil olmak üzere çok çeşitli konular çizmiştir. Ayrıca 1650'lerde mum ışığında sahneler çizmeye başlamıştır. Bununla birlikte, ünü, haklı olarak, eserlerinin büyük bir bölümünü oluşturan titizlikle boyanmış, küçük tür sahnelerine dayanmaktadır. Bunlar tipik olarak, ya bir iç mekanda ya da bir pencere pervazına bakan bir tür ev içi faaliyette bulunan bir ya da iki figürü betimler. Dou'nun popülerleştirilmesinden başlıca sorumlu olduğu bir kompozisyon aracı olarak bu eserlerin çoğu, iyi bilinen çağdaş atasözleri veya amblemlere, bazen belirsiz olsa da, sayısız görsel referanslar içeren, hatırı sayılır derecede sembolik yorumu açıktır. Dou olağanüstü bir başarı elde etmiştir. Kendi yaşamından 19. yüzyılın sonlarına kadar, çalışmaları Hollanda sanatının en büyük başarılarından biri olarak kabul edilmiş 1648'de Leiden Saint Luke's Guild'in kurucu üyelerinden biri olarak kaydedildiği zaman, dikkate değer bir uluslararası ün kazanmıştı. Dou'nun kalıcı şöhreti, son derece özenli ve yetenekli emeğin ürünlerine olan hayranlığına dayanmaktadır. Dou'nun ufacık detaylı eserlerinin yaratılması için geçen zaman efsanevidir: Bir anekdot, bir tırnak boyutunda küçük bir süpürgeyi çizerken gösterdiği sabrına iltifat edildiğinde, Dou'nun hâlâ üç günlük işi olduğunu söylediğini anlatır. Ayrıca bir portrede tek bir elin altını çizmek için beş gün harcadığı söyleniyor. Bir portre ressamı olarak hizmetleri için saatte altı lonca ücreti aldığından, bunların eserlerinin büyük bir bölümünü oluşturmaması şaşırtıcı olmamıştır (Gaskell,1982,s.15-23).



Resim 63: Stüdyo, Panel Üzerine Yağlı Boya, 50x37cm, 1628, (URL21).

Duo küçük ölçekli ve ayrıntılı sahne kompozisyonlarında uzmanlaşmıştır. hassas ayrıntıları ve son derece parlak bitişleriyle izleyicileri hayrete düşürmektedir. Karanlık bir ortam olmasına rağmen kullandığı renk tonları ile esere gerçekçilik etkisini vermiştir. Kompozisyonda diğer eserlerindeki gibi sabit aynı objeler bulunmaktadır. Sanatçının titiz ince çalışması figürün elbisesindeki kıvrımlar ile gerekse eski savaş aletleri olan miğfer ve zırhın kompozisyona aktarımı oldukça başarılı izleyicileri kompozisyonun içinde kaybolmasını sağlamaktadır.



Resim 64: Sanatçı Kendi Stüdyosunda, Panel Üzerine Yağlı Boya, 80x87cm, 1628, (URL22).

Dou'nun sanatındaki bir diğer popüler unsur ise eserlerinden anlaşılacağı üzere ışık gölgesidir. Bu, resmin tüm temasını etkileyen, aydınlık ve karanlık arasındaki güçlü kontrastların varlığıdır. Sanatçı ayrıca nesnelerin ve insan figürlerinin belirli bir üç boyutlu etkisini yaratmak için kullanılır. Sanatçı bu esrinde koyu tonları ağırlıklı kullanmıştır. Atölyesinde resim yapan ve izleyici ile göz teması kuran figür atölyenin kapısından içeriye izleyen başka bir figür resmedilmiştir. Sanatçı genellikle benze figürleri ve atölye ortamını kompozisyonlarında kullanmıştır.



Resim 65: Stüdyoda Bir Sanatçı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 66x51cm, 1629, (URL23).

Genç bir sanatçı, atölyesinin sessizliğinde, ahşap bir şövale üzerinde geniş, gerilmiş bir tuvalin önünde otururken, sağ kolunu sanki kompozisyonuna boya uygulamak üzereymiş gibi kaldırarak izleyiciye bakıyor. Tuvalin yatay şekli ve önemli ölçeği, genç sanatçının resim türleri hiyerarşisinde en zor ve prestijli olan bir tarih sahnesi oluşturduğunu gösteriyor. Stüdyo sahnesi, sanatçının atölyesine büyüleyici bir bakış sunuyor. Burada Hollandalı sanatçıların resim yaparken oturdukları ve tuvallerini ahşap bir çerçeveye gerdirdikleri görülüyor. Genç sanatçı aynı zamanda bir tarih tablosuna uygun bir takım aksesuarlar da atölyesine getirmiş . Bunlardan bazıları, pahalı gümüş ve altın kaplar, egzotik kumaşlar ve madalyonlu ağır bir zincirle dolu büyük bir sandıktayken, yerde bir göğüs zırhı, tüylü miğfer ya da kabaset ve çeşitli desenli kumaşlar bulunur.

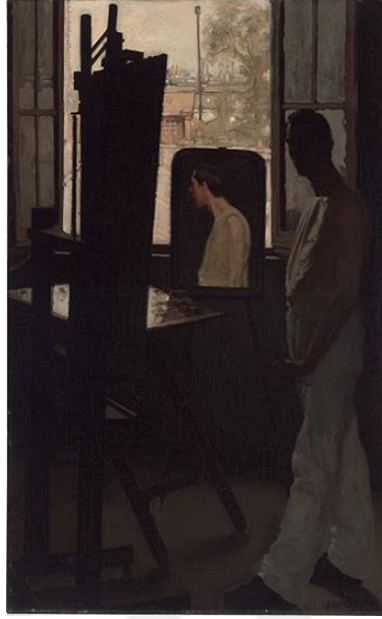
4.2.3.Ambrose Patterson (D.1877-Ö. 1966)

Ambrose McCarthy Patterson sanatçı, 29 Haziran 1877'de Daylesford, Victoria'da İngilterede doğmuştur. National Gallery of Victoria okullarında ve Melbourne Sanat Okulu'nda Tudor St George Tucker ve Emanuel Phillips Fox altında çalışmıştır. 1898'de Paris'e gitmiş ve kısa bir süre Julian, Delécluse ve Colarossi akademilerine kaydolmuştur. Maddi zorluklar onu 1899'da Montreal, Kanada ve New York'a götürmüş ve burada gazeteler için karikatürler ve illüstrasyonlar çizmiştir. 1901'de Nellie Melba , iki yıl boyunca Paris'te ona destek olmayı teklif etmiştir. Orada bir stüdyo paylaşmıştır. James MacDonald ve Hugh Ramsay , Lucien Simon ve Jean Paul Laurens ile çalışmıştır. Sargent'ın cesur tavrına olan ilk hayranlığı, daha sonra Velasquez'in daha sade tarzı, yerini İzlenimciliğe ve kısıtlı sokak manzaralarında örneğini takip ettiği Pissarro'ya bırakmıştır.1903'te Patterson, Amerikan Sanat Derneği ödülüne layık görülmüş ve 1904'te sosyete seçilerek 1908'e kadar Salon d'Automne'da düzenli olarak eserleri sergilenmiştir. Ayrıca New Salon, Salon des Independants ve 1904'te Kraliyet Akademisi'nde gösteriler yapmıştır. İrlanda, İspanya ve İtalya'da seyahat etmiş ve çalışmıştır. Paris ve Brittany'de öğretmenlik yapmıştır. En başarılı sergisi 1906'da Brüksel'deki Cercle Artistique et Litteraire'deydi. 22 Aralık'ta Londra'da Patterson, İrlandalı bir mürebbiye olan Margaret Jane Davis ile evlenmiştir.1910'da Melbourne'e dönmüş Victorian Artists' Society ile 1912'de Athenaeum galerisinde düzenli olarak sergiler açmıştır. O yıl, Avustralya Sanat Derneği'ni oluşturan VAS ayrılıkçı grubuna katılmıştır. Eşinden ayrıldıktan sonra, 1919'da Washington Üniversitesi'nin sanat fakültesine katılarak San Francisco'ya ve ardından Seattle'a taşınmıştır. Yerel olarak önemli bir ressam ve matbaacı olmuştur. 1939'da profesör, 1947'de emekli olduktan sonra fahri profesör olarak atanmıştır. Patterson, hayatının sonraki dönemlerinde yoğun bir şekilde seyahat etmiş ve 1951'de Avustralya'yı tekrar ziyaret etmiştir. Erken İzlenimciliği 1930'larda Kübizme dayalı eşit derecede ılımlı bir modernizme yol vermişti; daha sonra daha güçlü, yarı soyut bir tarz geliştirmiştir. Patterson, 26 Aralık 1966'da Seattle'da ölmüştür (Jane,1992,s.9,11).



Resim 66: Stüdyoda Kendi Portresi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92x60cm, 1903, (URL24).

Sanatçı kendisini atölye ortamında şövalede resim yaparken resmetmiştir. Kompozisyonda kullandığı bu materyaller, sanatçının resim teknikleri, yaşamı ve zihni hakkında fikir vermektedir. Koyu açık renk kontrastı ile üç boyutluluk etkileri çarpıcı şekilde izleyicilere yansıtmıştır. Sanatçı kendi portresine gölge düşmüş biçimde resmettiği için belli belirsiz gözükmemektedir.



Resim 67: Oto portre, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x81cm,1905, (URL25).

Patterson atölyede çalışan figür kompozisyonunu ele almıştır. Şövale ve şövalenin solunda duran masa şeklindeki palet atölye penceresi açık pencere önünde ise resmedilmiş oto portre bulunmakta bu kompozisyon ile atölyenin bir kesiti ele alınmıştır. Figür açık renkli kıyafetler ile resmedilmiş olsa da yapılan koyu tonlamalar ile zıtlık yaratarak oto portre çarpıcı hale getirilmiştir.

4.3. Ritmik Sanatlar

4.3.1. Pieter Bruegel (D.1525-Ö. 1569)

Yaygın olarak Yaşlı Pieter Bruegel olarak bilinen Pieter Bruegel, 16. ve 17. yüzyıllarda dört kuşak boyunca aktif olan büyük ve önemli bir güney Hollandalı sanatçı ailesinin en büyük üyesi olmuştur. Hollanda'da yayıncılık merkezi ve canlı bir ticari başkent olan Antwerp'te uzun süredir ikamet eden Bruegel, geleneksel konulara insancıl bir ruh getirmiş ve cesurca yenilerini yaratmıştır. Sanatta her alanda yaratıcı olmuş ressam ve teknik ressam kimliği nedeniyle aile ticaretin devamlılığı, gelişen sanayi ve baskı çalışmalarından sonra Bruegel'in etkisi uzun süreli olmuştur. Bruegel, Antwerp'e oldukça erken yerleşmiş ve 1551-1552 yılları arasında ressamların Saint Luke Locası'nda usta olmuştur. İtalya'ya yaptığı bir geziden sonra, Hieronymus Cock ile uzun süredir devam eden bir ilişkiye başlamış Anvers yayınevi At the Four Winds, benzetmelerden manzaralara kadar çeşitli konularda baskılar üretmiştir. 1555 ve 1563 yılları arasında Bruege, Hieronymus Bosch tarzında görüntülere yönelik güçlü pazar talebinden yararlanarak gravürler için kırktan fazla tasarım yapmıştır.

Bruegel'in Büyük Balığı Küçük Balığı Yiyor (Albertina, Viyana) Cock'un baskısında Bosch'a atfedilmiş, ancak sonraki tüm gravürlerde “Bruegel mucidi” yazılmıştır. Bruegel'in ahlaki konuları yerel dile çevirmesinin yeni ve ustaca yolu, 100'den fazla atasözünü bir Flaman köyünün tanıdık ortamında tasvir eden Hollanda Atasözleri (Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin) gibi orijinal çizimlerinde ve resimlerinde en belirgi olmuştur. Düş ile Manzara gibi dini veya mitolojik tasvirlerde (Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüksel), Bruegel, izleyicilerin bakış açısını, doğal ve kültürlü dünyaya dair şaşırtıcı derecede geniş bir vizyonun bir parçası olmakla birlikte, başlı başına eylemi yapmak için genişletmiştir (Canko,2013,s.62).

Bruegel'in resimlerinin bir kısmı, ona “Köylü Bruegel” lakabını kazandıran Flaman halklarının hayatlarına ve aynı zamanda köylü kökenli olduğu için yanlış yönlendirilmiş bir üne odaklanıyor. Bruegel'in manzara kullanımı da kolay yoruma meydan okuyor ve belki de sanatçının en büyük yeniliğini göstermiştir. Reformasyon sonrasında çalışan Bruegel, manzaralarını uzun süredir devam eden ikonografik gelenekten ayırmayı ve doğal dünyanın çağdaş ve elle tutulur bir vizyonunu elde etmeyi başarmıştır (Gombrich,1980,s.382).



Resim 68: Karnaval ve Lent Arasındaki Mücadele Tuval Üzerine Yağlı Boya, 118x164cm 1559, (URL26).

Bruegel'in Karnaval ve Lent Arasındaki Mücadele adlı resminde , kompozisyonu dolduran yaklaşık 100 figür görüyor. Bu resimdeki tüm figürler işleriyle meşguller, ama ne iş yapıyorlar? Bu eser o dönemin festival tasviridir. Bu kompozisyonda yüzlerce insan varken, her biri Karnaval'da kendi rolünü ifade ediyor. Hanı sola doğru paketleyen ve neşeli

mizaçlarla dışarıda yürüyen ve yan yana dizilmiş figürleri, kiliseye litürjik giysiler giyen ve kiliseden çıkan figürleri fark ediyoruz.



Resim 69: Çocuk oyunları Tuval Üzerine Yağlı Boya, 116x161cm 1560, (URL27).

Bruegel sırasıyla bir kır panayırının ve bir halk oyununun şamatacı etkinliklerini, özellikle şenliklilerin yıpranmış kostümlerine ve geniş, vurgulu jestlerine özellikle dikkat ederek tasvir etmiş. Ancak bu çalışma, sanatçının ayrıntılara gösterdiği özeni gösterse ve köy ortamlarını doğrudan gözlemlediğini doğrulasa da, gündelik hayatın basit yeniden yaratımlarından çok uzaktır. Zekice organize edilmiş ve kontrollü güçlü kompozisyonlar, sofistike bir sanatsal tasarımı yansıtıyor. Bu eserde meydana çocukların ve ebeveynlerin eğlendiğini resmetmiş sanatçı, ağırlıklı olarak kahve ve tonlarını kullanan Bruegel resimdeki canlılığı hiç kaybetmemiştir.



Resim 70: Düğün Dansı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x155cm 1566, (URL28).

Köylü Düğünü adlı eser o dönemin bir köylü düğünündeki geleneklerin, kostümlerin ve yemeklerin doğru bir tasviri olduğu görülmektedir. Yine, hangi figürün damat olduğu konusunda birçok kurgu yapıldı, ancak resim geleneksel bir düğünü tasvir ediyor gibi görünüyor. Gelin tacı takan yeşil duvar süsü önüne oturur şölene katılmaz. Damat ise görünmemektedir. Ahıra ve harman yerine baskı yapan kalabalığa bakarken, izleyici hala gün ışığı olduğunu görebilir. Bruegel, sahnenin her ayrıntısını yakalamıştır. Muhtemelen çorba veya yulaf lapası olan yemekler eski bir kapıdan sofralara taşınıyor ve misafirler için yemek ağırlıklı oluyor. Adamlardan birinin şapkasında yuvarlak bir tahta kaşık var. Saman ve mısır gevreği ile ortamın kendisi, izleyiciye manzarayı ve ayrıca günlük emeği hatırlatıyor. Masada oturmuş yemek yiyen figürlerin arkasında müzisyenler bulunmakta en geride mekana giriş kapısında ise oynayan kalabalık görülmektedir.



Resim 72: Dans, Panel Üzerine Yağlı Boya, 111x163cm 1569, (Özen Koleksiyonu,2021).

Tipik Bruegel tarzında, canlı köylü sahnesi, izleyiciye sosyal tarihe bir bakış sağlar. Köylü Dansı'ndaki her figür hareket halinde, ziyafet çekerken, içerken, dans ederken, sohbet ederken ve muhtemelen savaştırmak üzere yakalanır. Özellikle resmin merkezine doğru koşan figürler, eserde gerçek bir yaşam ve hareket duygusu sağlıyor. Ancak, Bruegel'in pek çok imgesi gibi, Köylü Dansı da yerel bir sahneden çok daha fazlasını sağlayabilir. Gaydacının yanında oturan adam, şapkasında dışa dönük bir kibir işareti olan tavus kuşu tüyü takıyor. Ortamın bir Azizler Günü olmasına rağmen, köylüler dini sembollere ilgi göstermezler, kiliseye sırtlarını dönerler ve bunun yerine dans edip içmenin tadını çıkarırlar. Bir çift açıkça öpüşüyor, bazı erkekler tartışıyor gibi görünüyor. Belki Bruegel açgözlülük, şehvet ve saldırganlık gibi unsurları da tasvir ediyordu.

4.3.2. Edgar Degas (D.1834-Ö. 1917)

Edgar Degas, Paris'teki École des Beaux-Arts'ta okumuştur. İzlenimci duyarlılıkları geleneksel yaklaşımlarla birleştiren, yıldız bir portreci olarak ünlenmiştir. Hem ressam hem de heykeltıraş olan Degas, kadın dansçıları resmetmekten keyif almış ve merkezlime konusunda alışılmadık açılar ve fikirlerle oynamıştır. Çalışmaları, Pablo Picasso da dahil olmak üzere birçok büyük modern sanatçıyı etkilemiştir. Degas, 19 Temmuz 1834'te Paris, Fransa'da Hilaire-Germain-Edgar de Gas'da doğmuştur. Degas çok müzikal bir aileden gelmiştir. Annesi amatör bir opera şarkıcısı ve babası ara sıra müzisyenlerin evlerinde resitaller vermeleri için düzenlemeler yapmıştır. Degas, klasik bir eğitim aldığı prestijli ve titiz bir erkek ortaokulu olan Lycée Louis-le-Grand'a katılmıştır (Jon,2018,s.85).

Degas, aynı zamanda, bilgili bir sanat aşığı olan babası tarafından teşvik edilen bir yetenek olan, çocukken çizim ve resim yapmak için dikkate değer bir beceri sergilemiştir. 1853'te, 18 yaşındayken Paris'teki Louvre'da "kopyalama" izni almıştır. Ingres ve Delacroix gibi daha çağdaş ressamların çalışmalarını inceleyerek Raphael'in birkaç etkileyici kopyasını da üretmiştir. 1855'te Degas, Paris'teki École des Beaux-Arts'a (eski adıyla Académie des Beaux-Arts) kabul edilmiştir. Ancak, sadece bir yıllık eğitimden sonra Degas, İtalya'da seyahat etmek, resim yapmak ve okumak için okulu bırakmıştır. Büyük İtalyan rönesans ressamı Michelangelo ve da Vinci'nin eserlerinin özenli kopyalarını çizmiş ve en modern resimlerinin bile ayırt edici bir özelliği olarak kalan klasik doğrusallığa saygı duymuştur (Degas,2019,s.54).

1859'da Paris'e döndükten sonra Degas, ressam olarak adını duyurmak için yola çıkmıştır. Geleneksel bir yaklaşımla, aile üyelerinin büyük portrelerini ve "Jephtha'nın Kızı", "Semiramis Babil'i İnşa Etmek" ve "Orta Çağ'da Savaş Sahnesi" gibi büyük tarihi sahneler çizmiştir. Degas bu çalışmalarını, halka açık sergilere başkanlık eden bir grup Fransız sanatçı ve öğretmenden oluşan çok güçlü Salon'a sunmuştur. 1862'de Degas , Louvre'da ressam Edouard Manet ile tanıştı ve ikili hızla dostça bir rekabet geliştirmiştir. Degas, Manet'nin önde gelen sanat kuruluşuna yönelik küçümsemesini ve sanatçıların daha modern tekniklere ve konulara yönelmesi gerektiğine olan inancını paylaşarak büyümüştür.1868'de Degas, Manet, Pierre-Auguste Renoir , Claude Monet ve Alfred Sisley'in de aralarında bulunduğu bir grup avangard sanatçının önde gelen bir üyesi haline gelmiştir. Görüşmeleri Fransa tarihinin çalkantılı zamanlarına denk gelmiştir (Jon,2018,s.90).

1873'ün sonlarına doğru Paris'e dönen Degas, Monet, Sisley ve diğer birkaç ressamla birlikte, Salon'un kontrolünden bağımsız sergiler düzenlemeye kararlı bir grup olan Société Anonyme des Artistes'i (Bağımsız Sanatçılar Derneği) kurmuştur. Ressamların grubu İzlenimciler olarak bilinecekti (Degas kendi eserini tanımlamak için "gerçekçi" terimini tercih etse de) ve 15 Nisan 1874'te ilk İzlenimci sergisini düzenlemişlerdir. Degas'ın sergilediği resimler, modern kadınların, şapkacılar, çamaşırhaneler ve bale dansçıları - radikal perspektiflerden boyanmış modern portreleri olmuştur (Armstrong,1991,s.52).

Degas'ın resimleri açıkça politik olmasa da, Fransa'nın değişen sosyal ve ekonomik ortamını yansıtmıştır. Resimleri, burjuvazinin büyümesini, hizmet ekonomisinin ortaya çıkışını ve kadınların işyerine yaygın şekilde girişini tasvir etmiştir.1886'da, Paris'teki sekizinci ve son Empresyonist sergisinde, Degas, yıkanmanın çeşitli aşamalarındaki 10 çıplak kadın tablosunu sergilemiştir. Bu nü resimler serginin konusu ve tartışma konusu olmuş; bazıları kadınları "çirkin" olarak nitelendirirken, diğerleri tasvirlerinin dürüstlüğünü övmüştür. Degas, yüzlerce çıplak kadın çalışmasını resmetmeye devam etmiştir. Ayrıca, sahne arkasındaki dansçının garip alçakgönüllülüğü ile performansın ortasındaki görkemli zarafetini karşılaştırarak dansçıları resmetmeye devam etmiştir. Degas 20. Yüzyıla kadar yaşamış ve bu yıllarda daha az resim yapmasına rağmen çalışmalarını yorulmadan tanıtmış ve hevesli bir sanat koleksiyoncusu olmuştur. Degas, 27 Eylül 1917'de Paris'te 83 yaşında ölmüştür (Armstrong,2003,s.65).



Resim 73: Bale Sınıfı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x100cm, 1874, (Özen Koleksiyonu, 2021).

Bu çalışmada bale gösterisine hazırlanan öğrenciler görmektedir. Belli bir süreden sonra duruşu hareketleri farklılaştırmış ve hayatın sonuna kadar kendi sanatı haline getirmiştir. Esere bakacak olursak gösteriye çıkmalarına son dakikaları kalan ve hala çalışan öğrenciler görülmekte öğrencilerin yorulduğunu dinlenmek için bir kısmının kenara çekildiğini bir kısmının son hazırlıklar yaptığını görmektedir. Arka planda ise esneme hareketi yapan öğrenciler gözükmekte resmin ufuk çizgisinin göz hizasından yukarda tutulması oda derinliğinin vurgulanmasına yardımcı olmuştur. Resimde dikkat çeken ortadaki takım elbiseli erkek figür dans hocası olarak betimlenmiş öğrencileri yönlendiriyor. Degas'ın eserlerini inceleyen izleyenlerde izledikleri zaman o anda dondurulmuş hissi uyandırmaktadır. Kullandığı renklerinde, fırça kullanımında ve kompozisyonlarındaki değişiklikler, izlenimci hareketin izlerini göstermekte sanatçının yaptığı resimde figürlerin kıyafetlerine bakılacak olursa kullandığı renk tonları ve parlak renklerle gerçekçi olarak yansımalar vardır.



Resim 74: Prova, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x130cm, 1874, (Özen Koleksiyonu, 2021).

Sanatçı, perspektifi vurgulamam amacıyla merdivenleri kullanmıştır bu eserinde merdiveni kompozisyon soluna yerleştirmiş sağ tarafına simetrik olarak insan figürleri yerleştirmiş. Ortamı aydınlatan gün ışığı figürlerin mavi, açık sarı, yeşil ve şeffaf renk görünümünü vermektedir. Tüm ayrıntılarla çizilmiş tablo önde yeşil renkli ipek kumaş şala sarılmış oturan kız arkada kırmızının turuncuya kaçan tonundan elbise giymiş yaşlı kadın sanatçı izlenimcilik akımını tam anlamıyla yansıtmakta manzara resimleri pek fazla yapmaz genel olarak manzarayı yaptığı resimlerin arka planlarına koymak için kullanır. Arkadaki balerinleri belli belirsiz betimlemiş. Sanatçının ismi izlenimcilik akımı ile anılsa da tam anlamıyla izlenimci değildir. Yaptığı resimleri farklı bir bakış açısı oluşturmak için şekilleri parçalamıştır.



Resim 75: Sahnede Bale Provaları, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100cm, 1874, (Özen Koleksiyonu, 2021).

Edgar Degas, yaptığı çalışmalarda balenin özüne inmeyi hedeflemiş ve balenin özünü ortaya koymuştur. Resimlerdeki çizilen figürlere ortaya çıkan jest mimik renk ve hareketler hem gerçekçilik hem de izlenimcilik akımını ortaya koyar. Edgar Degas yaşamı boyunca sadece izlenimcilik akımı üzerinde yoğunlaşmadığını eserlerinde görülmektedir. Degas gençliğinden itibaren baleye ilgisi çoğalmış ve opera ve bale salonun müdavimi olmuştur. Sanatçı yeri geldiğinde seyirci koltuklarında yeri geldiğinde kulislerde elinde eskiz defteri balerinleri çizdiği yaptığı eserlerinde açıkça görmekteyiz. Bu tabloda gösteri öncesi sahne provası yapan balerinleri görmekteyiz. Sahnenin bir kısmında esneme hareketleri yapan balerinler bir kısmında dans hareketlerini yapan balerinler bulunmakta sanatçı resimdeki derinliği vermek için öndeki balerinleri belirgin arkaya doğru uzaklaşan balerinleri ve arkada köşede oturan siyah ceket ve şapkalı bale hocasını kademe kademe hafif şekilde silik çizmiştir.

4.3.2. Hans Zatzka (D.1859-Ö. 1945)

Hans Zatzka 8 Mart 1859'da Viyana'da bir mimar ailesinde doğmuştur. Sanatsal yeteneği erken yaşta ortaya çıkmıştır. 1877'den 1882'ye kadar Hans Zatzka Güzel Sanatlar Akademisi'nde okumuştur. Eğitimde Hans büyük bir başarı elde etmiş ve 1880'de 20 yaşındayken "Viyana şehrinin önündeki liyakatler için Altın Nişanı ile ödüllendirilmiştir. İtalya'ya yaptığı birkaç geziden sonra, Hans Viyana'da serbest sanatçı olarak çalışmış ve daha sonra kiliselerde ve portrelerde fresk resmi okumuştur. Hans için özellikle ilgi çekici olan tür boyama, ideal kadın görüntüleri ve aşk tanrısı olmuş, 26 yaşında ilk önemli kamu düzenini almıştır. Viyana yakınlarındaki "Kurhaus Baden" de tavan freskleri üreticisi. "Baden Naiad" olarak tasvir edilmiştir (Kalaycı,2012, s.5).



Resim 76: Victor'a Dönemi, Tuval Üzerine Yağlı Boya,120x70cm,1887, (Özen Koleksiyonu ,2021).

Yaptığı resimlerden anlaşılacağı üzere Hans Zatzka konu olarak doğayı ve genç kızları benimsediği görülmektedir. Hans bu eserinde gece ay ışığı ile aydınlanmış ormanda mutlu bir şekilde çıplak ayak dans eden peri kızları tasvir edilmiş canlı ve parlak renklerin kullanılması resmi gerçekçi bir yapı içine sokmuştur.



Resim 77: Tef Çalar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x70cm, 1890, (Özen Koleksiyonu, 2021).

Esere baktığımızda ilk göze çarpan eserin tam ortasında elinde tef ile dans eden bayan figürü ön plana çıkmaktadır. Figür saray ortamında dans ederken tasvir edilmiş arka planda koyu renklerin kullanılması figürün canlı ve parlak renklerle tasvir edilmesi ön plana çıkmasına neden olmuştur.

4.3.3. Kristina Ališauskaitė (D.1984-Ö.)

1984 yılında doğmuş genç neslin bir ressamı ve aynı zamanda birkaç kişisel sergi açan grup sergilerinin aktif bir katılımcısı olmuştur. 2014 yılında Kristina, Litvanya Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı'ndan bireysel bir devlet hibesi almıştır. Genç ressamın yeteneği uluslararası sanat sahnesinde de beğeni toplamıştır. 2013'te uluslararası Saatchi Online Showdown Yarışması Boyalı Yüzler'in on kazananı arasında yer almıştır. 2014 sonbaharının sonlarında, Thames Hudson tarafından yayınlanan, zamanımızın en umut verici yüz ressamını temsil eden Yarının 100 Ressamı adlı kitap Londra ve New York'ta piyasaya sürülmüştür. Alisauskaite, kitapta yer alan tek Litvanyalı sanatçı olmuştur. Kristina'nın çalışmalarının belirgin bir özelliği özlülük olmuştur. Alisauskaite'nin resimleri minimalist ve tutumlu olmuştur. Çoğu zaman, herhangi bir belirgin eylem ipucundan yoksundurlar, ancak bu boşluk anlamlıdır. Ancak Alisauskaite herhangi bir anlatı oluşturmamış, tasvir edilen durumlar o kadar sinematografik, birçok kez görülen ve tanınabilir ki, izleyicinin zihninde kişisel deneyimlerden kolayca anlatılar yaratılmıştır. Psikanalizin iç görüşlerinden yararlanarak,

Ališauskaitė, bu insan deneyimlerinin evrenselliğini ve ifadelerini belirli sembolik imgeler aracılığıyla analiz etmiştir (Beers, 2014, s.27).



Resim 78: Güzel Günlük Hayat, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x30cm, 2012, (Ališauskaitė Koleksiyonu, 2021).

Ališauskaitė kendine özgü tarzı ile sade ama anlamlı eserler ortaya koymuştur. Sanatçı bu eserinde boş iç mekân tercih etmiş figürleri belli belirsiz resmederek soyutlamıştır. Herhangi bir eylem tam anlamı ile belirtilmese de boşluğun içindeki soyut çalışmalar anlam yüklüdürler. Bu resimde birden çok anlam çıkarılabilir. Mutluluk, sevinç, heyecan gibi duygular hissedilebilir.



Resim 79: Güzel Günlük Hayat, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x30cm, 2012, (Ališauskaitė Koleksiyonu, 2021).

Sanatçının her kompozisyonu kısa bir an için durup sonra geri devam eden film gibi resmetmiştir. Fakat Ališauskaitė eserlerindeki kompozisyonlara bakıldığında bir anlatı

oluşturduğu söylenemez. Ancak tasvir edilen durumlar o kadar sinematografik ki izleyicinin zihninde kişisel deneyimlerinden anlatılar yaratılmasına neden olmuştur.



Resim 80: Sahne, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x40cm, 2017, (Ališauskaitė Koleksiyonu, 2021)

Ališauskaitė burada sahnedeki insanları betimlemiş arka planı uzay boşluğu efekti uygulamış sahneye bakıldığında ise figürler belli belirsiz silüet şeklinde aktarılmış figürler sahne ışığı ile ön plana çıkmaktadır. Sanatçının burada anlatmak istediği insanların iç dünyasındaki karışıklık olma olasılığı yüksektir. İnsanların da yaşamları boyunca karamsarlığa düştükleri anlar olmuş her karamsarlığın sonun da elbette insanlar için güzel şeyler olmuştur.



Resim 81: Olası Gerçekler, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 95x130cm, 2017 (Ališauskaitė Koleksiyonu,2021).

Sanatçı burada sahnede bale dansı yapan figürleri kompozisyonuna konu almıştır. Sanatçı kompozisyonu ele aldığı açıya bakarsak sahneyi tam karşıdan uzak olarak ele aldığını görmekteyiz. Bu hissi vermek için derinlik ve perspektif etkisini figürlerin sahne ışıkların uzak yakın ilişkileri ile etkili bir biçimde izleyiciye yansıtmıştır.

SONUÇ

Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Sanat Teması konusunun işlendiği bu araştırmada öncelikle sanat ve sanat dalları, Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatı, Cumhuriyet dönemi Türk resminde sanat temasını işleyen ressamalar ve Avrupa çağdaş resim sanatındaki ressamalar ve sanat teması olarak çeşitli başlıklar altında incelenmiştir. Bu araştırma doğrultusunda 1839 yılından sonra sanatın doğuşunu sanatçıların hangi alanlarda ne tür etkilenmeler sonucunda sanata yöneldiklerine ve kendilerini hangi konuyla teknikle ifade ettikleri görülmektedir.

1839 yılından önce Sanayi-i Nefise Mekteb-i kurulup sanatçıların batı eğitimine gönderilene kadar geleneksel resim sanatı olan minyatür ağırlıklı olarak görülmektedir. O dönemin en önemli nakkaşı Levnîdir Levnî, 18. yüzyılın başlarında ortaya çıkmaya başlayan “Batılılaşma” olarak özetlenen eğilimlerin ve yönelimlerin sanatsal uzantısı olmuştur. Kişiliği ve sanatsal yeteneği ile dönemin koşulları karşılıklı olarak birbirini etkileyerek Osmanlı resim sanatında yeni bir bakış açısının önünü açmıştır. Geleneksel unsurları temel alarak yaratıcı yenilikler kullanmıştır Levnî’nin geliştirdiği bakış açısı hem sonraki sanatçıları etkilemiş hem de Osmanlı tasvir sanatında yeniliklerin yolunu açmıştır.

Cumhuriyet Dönemi Türk resmindeki sanat temasında Sanayi-i Nefise Mektebi ve Serbest Resim Atölyesinin açılması ile en çok yağlı boya resimleri görülmüştür. Cumhuriyet dönemi ressamı Avrupa'daki eğitimleri sonucunda yağlı boya resimler ve birçok resim tekniği ve akımıyla karşılaşmış ve eğitim almışlardır. Yabancı resamlara göre Türk ressamı gecikmeli olarak yağlı boya resimleri ile tanışmışlardır. Serbest Resim Atölyelerinde öğrenciler teknik konusunda serbest bırakılmıştır. Sanat akımı olarak ritmik sanatlar konusunu ağırlıklı çalışmışlardır. Sanatçıları konu olarak toplumu ve kültürü ele almışlar hepsi ayrı ayrı kendi bakış açılarına göre resmetmiştir. Ritmik sanatların fazla görülme sebebi ise sanatçıların dönemlerindeki Anadolu düğünlerini, köy meydanlarındaki eğlenceleri, şenlikleri ele almalarıdır. O dönemin resimlerine bakıldığında konu olarak birbirine benzerlik gösterse de anlatım biçimi kullanılan teknik farklı olmuştur. Sanatçıların en çok dikkat ettikleri husus ise işledikleri konuların bütün ayrıntıları ile dönemlerini yansıtmaları olmuştur. Günümüzde incelediğimiz eserler o dönem hakkında bizlere azda olsa bilgi vermektedir.

Avrupa Çağdaş Resim Sanatında Ressamların sanat anlayışları Türk ressamı ile fazla bir benzerlik göstermemektedir. Türk ressamlarımız toplum ve kültür konularını ağırlıklı olarak ele alırken Avrupa'daki sanatçıları ise ilgi duydukları alanlarda çalışmayı daha çok tercih etmişlerdir. Avrupa sanatçıları atölyelerini, opera ve balo salonları gibi konuları ele almışlardır. Avrupa ve Türk sanatçıların ele aldıkları natürmort, peyzaj, figür vb. konular olmuş fakat Avrupa sanatçıları o dönemde savundukları akımları resimlerine yansıtarak eserlerini farklı bakış açıları ile ortaya koymuşlardır.

KAYNAKÇA

Abell, C. (2012), Art: What it Is and Why it Matters. *Philosophy and Phenomenological Research*, 85:671-691. <https://doi.org/10.1111/j.1933-1592.2011.00498.x>

Adil, F.(1947). *D Grubu ve Türkiye 'de Resim*. Halk Basımevi.

Akay, A. (1991). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. Bağlam Yayınları.

Aksel, M.(2010). *Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün*. Kapı Yayınları.

Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği*. Payel Yayınları.

Alparslan, A. (2004). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.

Alpers, S. (1976). Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation. *New Literary History*, 8(1):15–41. <https://doi.org/10.2307/468612>.

Ana, B., (1990). *Genel Kültür Ansiklopedisi*. Cilt 21, Ana Yayıncılık.

And, M. (2002). *Osmanlı Tasvir Sanatları I Minyatür*, Türkiye İş Bankası Yayınları.

Anonim, (1971). Konularını Anadolu'dan Alan Ressam: Necdet Kalay, *Milliyet Gazetesi*.

Anonim,(2016). *Birleşmiş Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Derneği*, (Çev. Nurcan Yılmaz).

Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayınları.

Arcasoy, A.(1983). *Seramik Teknolojisi Kitabı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın No: 2*.

Armstrong, C. (1991). *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, University of Chicago Press.

Armstrong, C.(2003) *Odd Man out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Getty Research Institute.

Arslan, N. (1997). Turgut Zaim, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.3,s.1414, Yem Yayınları.

Atılğan, S. O. (2009), Cumhuriyet Dönemi Türk Plastik Sanatları, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7(14):97-124.

Atoğlu, M. (2005). *Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908-1980*, C.4, Cem Yayınevi.

Aslanapa, O. (1977). *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. Yüzyıl)*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Balding, K. (2004). *An Epidemiological Investigation Of Dance Injuries In Ballet Dancer In The Greater Durban Area*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Durban Institute Of Technology, Durban.

Battersby, C. (1990). *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Indiana Üniversitesi.

Batur, A. (1985). Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarisi, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 4, s.1056, İletişim Yayınları.

Batur, A. (1996). *Geç Osmanlı İstanbul'u, Dünya Kenti İstanbul içinde*, Tarih Vakfı Yayınları.

Batur, E. (2000). Cihat Burak. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. C.2, s.334, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Başkan, S. (1991). *On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*, Yücel Ofset Matbaası.

Bayer, Z., C. (2009). *Cumhuriyet Dönemi (1923–1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları İle Katkıları*. (Yayınlanmış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Beers, K. (2014). *100 Painters of Tomorrow*, Tahames Hudson.

Berk N. ve Turani A. (1980). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, *Büyük Larousse*. Koçan. Milliyet Gazetecilik A.Ş.

Berk, N., Turani, A. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Tıglat Yayınları.

Berk N., Özsezgin K. (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, (Düz. Fahri Karagözoğlu). İş Bankası Kültür Yayınları.

Berksoy, F. (1998), *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, Bakışlar Matbaacılık.

Bingöl, Y. (1994), Cumhuriyet Döneminde Plastik Sanatlar Eğitimi Veren Öncü Kurumlar, *Sanat*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Kitabevi.

Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sentez Yayıncılık.

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

Çalıkoğlu, L. (2007). Modern Seyyah, Bıçkın Nakkaş, Zamansız Tarihçi. (Haz. Cem İleri). Cihat Burak *Retrospektifi*:12-22. İstanbul Modern Sanat Vakfı Modern Sanat Müzesi İktisadi İşletmesi.

Çamurdan, E. (1996). *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, Mitos Boyut Yayınları.

Canko, D.M. (2013), *Pieter Brugel' in Gizemli Dünyası*, Yapı Kredi Yayınları.

Cezar, M. (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Yayınları.

Clement,A.(1885). *The Instructor (Paedagogus), Fathers of the Second Century: Hermes, Tatian, Athenagoras, Theophilus, and Clement of Alexandria* (Entire), (Trans. by. William Wilson, Vol. II, Christian Literature Publishing Company.

Crepaldı, G. (2001). *Matisse*. (Çev. Beyza Sumer), Dost Kitabevi Yayınları.

Çelik, Z. (1986). *The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century*, University of California Press.

Çetin, U.(2018). Prehistorik Çağlardan Modernizme Dansın Anlamı: Tasvirler Üzerinden İkonografik Bir Analiz, *History Studies International Journal of History* 7(10):266-277 DOI:10.9737/hist.2018.659.

Çiftçi, A., Seçkin, N.(2005). 19. Yüzyılda İstanbul'da İnşa Edilen Askeri Yapılar ve Koruma Sorunları, *Megaron, YTÜ Mimarlık Fakültesi e-Dergisi*. (1)1:53.

Dal, E. (1997). Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.1,s.575, Yem Yayıncılık.

- Darling, L. T. (2014). Political Literature and the Development of an Ottoman Imperial Culture in the Fifteenth Century, *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association*, (1)1-2:57-69. <https://www.academia.edu/40899686>
- Davies,S.(1997). First Art and Art's Definition, *The Southern Journal of Philosophy*, (35)1:19-34. DOI: 10.1111/j.2041-6962.1997.tb00823.x
- Dedeal, H. (2005). *1945-1960 Yılları Arasında Türkiye'de Sanat Ortamı ve Yayın Hayatına Yansıması*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Degas,E.(2019). *Edgar Degas Yaşadığı Gibi*, (Çev. Alp Tümertekin), Janus Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2002). *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*, (Çev. Hüsen Portakal), Cem Yayınları.
- Demirtaş, C.(1986). *Nuri İyem'in 50. Sanat Yılı*, DAP A.Ş. Yayınları.
- Deniz, B.(2005). Anadolu-Türk Halı Sanatının Kaynakları, *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*, 14(1):79-103.
- Doğan, M.H. (1998). *Estetik*, Dokuz Eylül Yayınları.
- Doğanay, A.(2009). *Bulut Motifi Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Donington, R. (2009). *Opera & Its Symbols The Unity of Words, Music & Staging*, Yale University Press
- Dıranas, A., M. (1940). Resimde Ümanizma: I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle, *Güzel Sanatlar Dergisi*, 2:131-156.
- Duben, İ., A.(1990). *1873-1908 Pera Ressamları*, Beymen.
- Duben, İ., A. (1999). *Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*, Tarih Vakfı Yayınları.
- Duben İ., A. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Duran, G.(2009).*18. Yüzyıl Tezhip Sanatı, Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Durkal,İ.(1996). *Caz Şarkıcısının Caz Resimleri*, *Milliyet Gazetesi Kültür Sanat*.

Eagleton,T. (2003). *Estetik İdeolojisi*, (Çev. Bülent Gözkan, Hakkı Hüner). Doruk Yayınları.

Ergüven, M. (1989). Nuri İyem'i Anlamak, *Argos Yeryüzü Kültür Dergisi*, 14,s.84-93.

Erişti,Ö.C. (2015).Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili, *Moment Dergi*, 2(2):59-79.

Ersay Yüksel, A. (2017). Sultan II. Abdülhâmid'in Sanat Hâmiliği. *Sanat Tarihi Dergisi*, 26(2):261-293. DOI: 10.29135/Std.297623.

Ersoy, A. (1998), *Günümüz Türk Sanatı*, Bilim Sanat Yayınları.

Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar*, Altın Kitaplar Yayınevi.

Eroğlu, Ö. (2015). *Türkiye'de Resim Sanatı*, Tekhne Yayınları.

Erol, T.(1984). *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*, Cem Yayınevi.

Ersoy,A.(1988). *Türk Tezhip Sanatı*, Ak Yayınları.

François, G. (2006), *Sultan Abdülhamid*, (Çev. A. Berktaş), Homer Kitabevi.

Fubini,E.(2006). *Müzikte Estetik*, Dost Kitapevi Yayınları.

Gaskell, I. (1982). Gerrit Dou, His Patrons and the Art of Painting, *Oxford Art Journal*, 5(1):15–23.

Genç, S. (2016). İbrahim Balaban'ın Resim ve Kitaplarında Toplumsallık Algısı. *Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. C.2:558.

Gençel, Ö.(2021). *Sanayi-İ Nefise Mektebi (1882-1928)*, (Yayınlanmış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

Germaner, S.(1997). *1960 Sonrası Sanatsal Akımlar Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, Kabalcı Yayınevi.

Germaner, S. (1999). *Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. Tarih Vakfı Yayınları.

Giray, K. (1997). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Ak Yayınları.

- Giray, K. (2004). *Cumhuriyet'in İlk Ressamları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1980). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E.H (1995). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi.
- Gören. A., K.(1997). Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar, *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, (81):28-41.
- Gören, A., K.(1997). *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*. Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayını.
- Gören, A., K.(2003). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Resim Sanatı-2, Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek, *Rh+Sanat Dergisi*.(3):48-55.
- Gültekin,G.(1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*, T.C. Ziraat Bankası Kültür-Sanat Etkinliği
- Hume D. (1963). *Essays, Moral, Political and Literary*, (Ed. Michael Silverthorne, JAW Gunn, F. David Harvey),Oxford University Press.
- İnankur, Z.(1993), 19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul'a Gelen Batılı Sanatçılar, *Osman Hamdi Bey ve Dönemi, (17-18 Aralık 1992, Sempozyum Bildirileri)*,Tarih Vakfı Yurt Yayınları,s.75-82.
- Jane,A.(1992). *Portrait of an artist: Ambrose Patterson (1877-1966): From the Latin Quarter to the potpourri of Palamadom*, Jimaringle Publications.
- Jedlicka,G.(1933). *Begegnung mit Georges Braque*. In the author's *Begegnungen: Kiinstlernovellen* por Basel, Benno Schwabe
- Jon,K.(2018). *Degas-His Life and Works in 500 Images*. (Çev. Berrin Alpay), Lorenz Books
- Juneja, A. (2004). *Speech Recognition Based On Phonetic Features And Acoustic Landmarks*. (Ph.D. Thesis), University Of Maryland.
- Kağan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*, (Çev.Aziz Çalışlar), İmge Kitabevi.
- Kalafat Alpaslan, T. D. (2007). Hat Sanatımız ve Hattat, Kaligrafist, Yazı Tasarımcısı ve Eğitimcisi Emin Barın. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (11):2.

Kalaycı, S. (2012), İtalyan Gezginlerinin Resimlerindeki Osmanlı, *Akademik Bakış Dergisi* (30),s.1-17.

Kaygısız, M.(2000). *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları.

Keseroğlu, E.(2005), *Caz Müziğinin Gelişim Süreci ve Etnik Müziklerle Etkileşimi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kollektif (2000), *Padişahın Portresi, Tesavir-i Al-i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Korur, A.(2008). *Cumhuriyet'in İlk On beş Yılında Türk Resim Ve Heykel Sanatı (1923-1938)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

Köksal, A.(1978). Mümtaz Yener, *Milliyet Sanat Dergisi*, (294):27.

Kryter, K. D. (1962). Methods For The Calculation And Use Of The Articulation Index. *The Journal Of The Acoustical Society Of America*,11, (34),s.1689-1697 DOI.Org/10.1121/1.1909094

Kuban, Doğan, (2017), *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*, Yapı Kredi Yayınları.

Küçük,F.(2006). Ayşegül Yeşilnil, *Jazz Dergisi*, (43),s.84-86.

Küpeli,G.(2009). *Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları II. Bayezid Dönemi Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kütahyalı, Ö. (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*, Varol Matbaası.

Ladefoged, P. (1971). Preliminaries To Linguistic Phonetics. Chicago: *University Of Chicago Press*,(1)1:93-99, [https://doi.org/10.1016/S0095-4470\(19\)31379-8](https://doi.org/10.1016/S0095-4470(19)31379-8)

Lisker L, ve Abramson A. (1964). A cross-language study of voicing in initial stops: Acoustical measurements. *Word*, (20)3:384-442, DOI: 10.1080/00437956.1964.11659830

Lukacs, G. (1985). *Estetik I*. (Çev: Ahmet Cemal), Payel Yayınevi.

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*.(Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş), Remzi Kitabevi.

- Marr, D. (1982). *Vision: A Computational Investigation Into The Human Representation And Processing Of Visual Information*. Cambridge.
- Martin, J.(1967). *America Dancing: The Background and Personalities of The Modern Dance, Dance Horizons*, New York.
- Madra, B. (1987). 1987’de Çağdaş Türk Sanatı Kimliği, *Hürriyet Gösteri Sanat Eki*:33
- Meriç, N. (2000). *Osmanlı’da Gündelik Hayatın Değişimi*, Kaknüs Yayınları.
- Meskin,A. (2008), From Defining Art To Defining The Individual Arts: The Role Of Theory In The Philosophies Of Arts, *Palgrave Macmillan*, Londra, DOI: 10.1057/9780230227453_7
- Millar, H.(2002), On Literature (1st ed.). *Routledge*, (1),s.17-35. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203165621> (01.09.2021).
- Minor, H.,M.(2013). *Sanat Tarihinin Tarihi*, (Çev. Cem Soydemir), İstanbul Koç Üniversitesi Yayınları.
- Mülayim,S.(1994). *Sanata Giriş*, Bilim Teknik Yayınevi.
- Oral, M. (2011). *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Ödekan, A., (1997). *Mimarlık ve sanat tarihi (1600- 1908)*, *Osmanlı Devleti Türkiye Tarihi*, 3, Cem Yayınevi.
- Öndin, N. (2003). *Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yayınları.
- Özkeçeci, İ. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*, Yazıgen Yayınevi.
- Özkırmılı, A.(1982). Balaban, İbrahim, *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*. C.1:184.
- Özsezgin, K, Aslier M. (1989). *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C.4, Tıglat Yayınları.
- Özsezgin, K. (1997a), *Sami Yetik*, Yapı Kredi Yayınları.
- Özsezgin, K., (1997b). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özsezgin, K. (1998). *Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Cumhuriyet Dizisi:20.

Papila, A. (2008) Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*,1(1):117-134 .
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20666/220458>

Passeron, R. (1990). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Sezer Tansuğ), Remzi Kitabevi.

Pingeot,A(1996). *Reinhold Hohl, Jean Luc Daval, Barbara Rose & Friedridch Mechede, Sculpture*, Benedikt Taschen Verlag.

Reid D. C. (1988). Prevention of hip and knee injuries in ballet dancers. *Sports Medicine* (Auckland, N.Z.), 6(5):295–307. <https://doi.org/10.2165/00007256-198806050-00005>

Renda, G. (1993).*Çağdaş Türk Resmi Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Richard, K. (Ed.),(1991). *The Cambridge Companion to Plato* Cambridge, Cambridge University Press.

San, İ. (2003). *Sanat ve Eğitim. Yaratıcılık Temel Kuramları Sanat Eleştirisi Yaklaşımları*, Ütopya Yayınları.

Sazyek,H.(2013). Edebiyat Niçin İnsansız Olmaz?, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (8)8:1127-1139

Şener, S., (1972). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Şenyapılı, Ö.(2000). *Halk bankası Koleksiyonu*, Halkbank Sanat Yayını.

Şerifoğlu,Ö.,F.(2003). *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*, Yapı Kredi Yayınları.

Şerifoğlu,Ö.,F.(2009). *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II*, Rezzan Has Müzesi Kataloğu, Mas Matbaası.

Tanaltay, E.(1989). *Sanat Ustalarıyla Bir Gün*, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları.

Tanaltay, E.(1994). Nuri Aba İle Bir Gün, *Sanat evresi Dergisi*, 180,s.76-77.

Tanaltay, E.(1999). *Sanat Ustalarıyla Bir Yaşam*, Tekin Yayınevi.

Tansuğ, S. (1976). *Beş Gerçekçi Türk Ressamı: Turgut Zaim, Nuri İyem, Cihat Burak, Neşat Günal, Nedim Günsur*, Gelişim Yayınları.

Tansuğ, S.(1991) *ağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1992). *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S.(1997).*ağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Bilgi Yayınevi.

Tansuğ, S.(1999). *ağdaş Türk Sanatı*, 8. basım, Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (2004). *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi.

Taşkale, F.(2009). *20. Yüzyıl Tezhip Sanatı, Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Timuçin, A. (2008). *Estetik*, Bulut Yayınları.

Toprak, B. (2005b), *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-2000*, C.4, s.1980-2000, Yapı Kredi Yayınları

Townsend, D. (2002). *Estetiğ Giriş*, (ev., Sabri Büyükdüvenci), İmge Kitabevi.

Tunalı, İ. (1989). *Estetik*, Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ.(2003). Leyla Gamsız zerine, *Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi Rht Sanat*, (7),34-36

Tunalı, İ. (2010). *Estetik Beğeni ağdaş Sanat Felsefesi zerine*, Remzi Kitabevi.

Tunçay, M. (2002). *Siyasal Gelişmenin Evreleri*, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi içinde (VII, 1967-1990). İstanbul.

Turgut, İ. (1991). *Sanat Felsefesi*, Bilgehan Matbaası, İzmir.

Uysal,H.(2010). Edebiyat Nedir ve Edebiyatın İngilizce ğretimindeki nemi Nedir?, *Dilbilirim e-dergi* (10):5-7.

Üstünipek, M. (2007). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950*, Artes Yayınları.

Yaman, Z.,Y.(2004) *Adnan Çoker'le Söyleşi, d Grubu: 1933-1951*, Yapı Kredi Yayınları.

Yaman, Z.,Y. (Ed.).(2012). *İmparatorluktan Cumhuriyete Sanat*, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Yazıcı, N. (2010), Tebrîk-nâme-i Millî'ye Göre II. Abdülhâmid'in İstanbul'daki İmar Faaliyetleri I:Camiler, *XII. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları. 266–278.

Yetişken, H.(1991). *Estetiğin ABC'si*, Simavi Yayınları.

Yetkin, S.K. (1979). *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılap ve Aka Basımevi.

Güvemli,Z.(1960). *Başlangıçtan Bugüne Türk ve Dünya Sanat Tarihi*, Varlık Yayınevi.

Zikos,N.(1999). Pottery Workshops at Mikro Pisto in Thrace, (Ed. D. Papnikola-Bakırtzı). *Byzantine Glazed Ceramics, The Art of Sgraffito*.

Ziss, A.(1984), *Estetik*, (Çev. Yakup Şahan), De Yayınevi.

Ziss, A. (2009). *Estetik*. (Çev. Yakup Şahan), Hayalbaz Kitap.

Zophy, J. W. (2019). *Ateş ve Su Üzerine Dans* (Çev. Bengisu Karakurt). Dergah Yayınları.

Woodward, J. (1982), Single Finger Extension: for a Theory of Naturalness in Sign Language Phonology.In: *Sign Language Studies* (37):289-303.

Woodward, J. (1985), Universal Constraints on Two-finger Extension Across Sign Languages. In: *Sign Language Studies* (46):53-72

Woodward, J. (1987), Universal Constraints Across Sign Languages: Single Finger Contact Handshapes.In: *Sign Language Studies*,(57):375-385.

İNTERNET KAYNAKÇA

<https://www.biyografi.info/kisi/omer-adil> (10.08.2021).

<http://www.leblebitozu.com/12-turk-ressamin-fircasindan-resim-atolyeleri/> (10.08.2021).

<http://www.nuriiyem.com/eser/s763-005/> (10.08.2021).

<https://tr.pinterest.com/pin/335870084689815853/> (10.08.2021).

<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/fikret-otyam-kimdir-fikret-otyam-tablolari-kitaplari-ve-aldigi-oduller-29775566> (10.08.2021).

<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/fikret-otyam-kimdir-fikret-otyam-tablolari-kitaplari-ve-aldigi-oduller-29775566> (12.08.2021).

<https://hacibektasmobil.com/kultursanat/anmaetkinlikleri/9-agustos-fikret-otyami-anma-gunu/> (12.08.2021).

<https://metinbobaroglu.net/anadolu-sohbet-gelenegi/> (12.08.2021).

<https://fikretotyam.com/resimleri/54> (12.08.2021).

<https://tr.pinterest.com/pin/54958057939695676/> (14.08.2021).

<https://www.galerisoyut.com.tr/artist/nuri-abac/> (14.08.2021).

<https://tr.pinterest.com/unerdag/nuri-aba%C3%A7/>(14.08.2021).

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/pekmezci-%C5%9F%C3%BCkran> (20.12.2021).

<https://www.galerisoyut.com.tr/sukran-pekmezci-2007/>(20.12.2021).

<https://www.galerisoyut.com.tr/sukran-pekmezci-2007/#eser/1b03616ab2d7673cc8ae6459b5dff463/3808> (20.12.2021).

<https://www.galerisoyut.com.tr/sukran-pekmezci-2007/#eser/1b03616ab2d7673cc8ae6459b5dff463/3789> (20.12.2021).

<https://www.galerisoyut.com.tr/sukran-pekmezci-2007/> (20.12.2021).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Karnaval_ve_Perhiz_Aras%C4%B1ndaki_Sava%C5%9F
(20.12.2021).

<https://www.canvastar.com/pieter-bruegel-cocuk-oyunlari> (27.11.2021)

https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6y_D%C3%BC%C4%9F%C3%BCn%C3%BC
(27.11.2021)

https://stringfixer.com/tr/The_Wedding_Dance (27.11.2021)

https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6yl%C3%BC_Dans%C4%B1 (27.11.2021)

<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/29.1994/> (27.11.2021)

https://en.wikipedia.org/wiki/Ambrose_McCarthy_Patterson (27.11.2021)

<https://www.pubhist.com/w51030> (27.11.2021)

<https://www.art-prints-on-demand.com/a/dou/artistinhisstudio.html> (27.11.2021)

<https://br.pinterest.com/pin/608267493395177759/> (02.01.2022).

<https://mozartcultures.com/sofonisba-anguissola/> (02.01.2022).

<https://mozartcultures.com/sofonisba-anguissola/> (02.01.2022).

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1840609> (02.01.2022).