



**ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SOYUT
YÖNELİMLER BAĞLAMINDA FERUH BAŞAĞA
VE SELİM TURAN**

Muhammed Enes ÇATAL

Yüksek Lisans Tezi

Heykel Ana Sanat Dalı

2025

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI

**ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SOYUT YÖNELİMLER BAĞLAMINDA FERRUH
BAŞAĞA VE SELİM TURAN**

*(Feruh Başağa And Selim Turan In The Context Of Abstract Tendencies In Contemporary Turkish
Painting)*

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Muhammed Enes ÇATAL

Danışman: Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ

Erzurum

Nisan, 2025

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Muhammed Enes ÇATAL tarafından hazırlanan “Çağdaş Türk Resminde Soyut Yönelimler Bağlamında Feruh Başağa Ve Selim Turan” başlıklı çalışması 18 / 04 / 2025 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Heykel Ana Sanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı: Prf. Dr. Mustafa BULAT

Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır.

Danışman: Prf. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ

Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır.

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Ünal BASTABAN

Kafkas Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır.

Enstitü Yönetim Kurulunun
..../.../.... tarih ve
sayılı kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

.... / / 202..

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN
Enstitü Müdürü

Aslı Islak İmzalıdır.

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Çağdaş Türk Resminde Soyut Yönelimler Bağlamında Feruh Başağa ve Selim Turan” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

18 / 04 / 2025

Aslı Islak İmzalıdır.

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun / / tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun / / tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans tez çalışmam boyunca, hem derslerde hem de görüşmelerde engin bilgi ve birikimiyle beni geliştirmeye yönelik gösterdiği özverili çaba için, araştırma konumun belirlenmesi, planlanması ve uygulanması süreçlerinde beni doğru bir şekilde yönlendiren ve her zaman desteğini sunan danışmanım Sayın Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ'ye, değerli jüri başkanımız Prf. Dr. Mustafa BULAT'a ve Dr. Öğr. Üyesi Ünal BASTABAN'a değerli bilgilerinden ötürü en derin teşekkürlerimi sunarım.

Bunun yanı sıra, her daim moral kaynağım olan kıymetli anne, babama ve kardeşlerime ve yakın dostlarıma en içten sevgilerimi iletirim.

Muhammed Enes ÇATAL

ÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SOYUT YÖNELİMLER BAĞLAMINDA FERUH BAŞAĞA VE SELİM TURAN

Muhammed Enes ÇATAL

Nisan 2025, 99 Sayfa

Bu çalışma, çağdaş Türk resminin önemli isimlerinden Ferruh Başağa ve Selim Turan'ın soyut sanat anlayışlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Türk resminde soyut yönelimlerin gelişimi ve bu gelişimde Başağa ve Turan'ın katkıları üzerine yapılan bu çalışma, sanatçıların eserlerinde yer alan soyut temalar, estetik arayışlar ve teknik yenilikleri detaylı bir şekilde ele almaktadır. Araştırma, Ferruh Başağa ve Selim Turan'ın soyut sanat anlayışlarının, Türk resminin modernleşme sürecine etkisini ve bu sanatçıların Batı'daki soyut sanat akımlarıyla kurdukları ilişkiyi ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, her iki sanatçının eserlerinde kullanılan soyut formlar, renkler ve kompozisyonlar, hem geleneksel Türk sanatını hem de Batı'daki modernist akımları nasıl harmanladıkları irdelenmiştir. Ayrıca, sanatçıların soyut estetik anlayışlarının Türk kültürüyle nasıl örtüştüğü veya bu kültürü nasıl dönüştürdüğü tartışılmıştır. Araştırma, nitel bir yöntemle Ferruh Başağa ve Selim Turan'ın soyut resimlerini görsel analizlerle inceleyerek, bu sanatçıların çağdaş Türk resminde soyut sanatın gelişimine sağladığı katkıları vurgulamaktadır. Sonuç olarak, bu çalışma, Türk resminde soyut sanatın yerini, Başağa ve Turan'ın modern sanat akımlarına nasıl etki ettiğini ve soyut sanatın Türk izleyicisi üzerindeki etkilerini anlamaya önemli bir katkı sunmaktadır. Türk çağdaş sanatının tarihsel gelişimine dair daha geniş bir perspektif oluşturan bu araştırma, aynı zamanda çağdaş Türk resmindeki soyut yönelimlerin uluslararası sanat bağlamındaki yerini de tartışmaya açmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türkiye'de Soyut Sanat, Ferruh Başağa, Selim Turan.

ABSTRACT

MASTER’S THESIS

IN THE CONTEXT OF ABSTRACT TENDENCIES IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING, FERRUH BAŞAĞA AND SELİM TURAN

Muhammed Enes ÇATAL

April 2025, 99 Pages

This study aims to examine the abstract art concepts of Ferruh Başağa and Selim Turan, two of the important names of contemporary Turkish painting. This study, which focuses on the development of abstract tendencies in Turkish painting and the contributions of Başağa and Turan to this development, thoroughly addresses the abstract themes, aesthetic pursuits, and technical innovations present in the artists' works. The research aims to reveal the impact of Ferruh Başağa and Selim Turan's abstract art perspectives on the modernization process of Turkish painting and their relationship with abstract art movements in the West. In this context, the abstract forms, colors, and compositions used in the works of both artists are analyzed to explore how they combined traditional Turkish art with Western modernist movements. Additionally, the alignment or transformation of the artists' abstract aesthetic approaches with Turkish culture is discussed. The study, employing a qualitative method, examines the abstract paintings of Ferruh Başağa and Selim Turan through visual analysis, highlighting their contributions to the development of abstract art in contemporary Turkish painting. As a result, this study makes a significant contribution to understanding the place of abstract art in Turkish painting, how Başağa and Turan influenced modern art movements, and the impact of abstract art on Turkish audiences. Offering a broader perspective on the historical development of Turkish contemporary art, this research also opens up a discussion about the position of abstract tendencies in contemporary Turkish painting within the international art context.

Keywords: Abstract Art in Turkey, Ferruh Başağa, Selim Turan.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI	I
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI	II
TEŞEKKÜR	III
ÖZ	IV
ABSTRACT	V
İÇİNDEKİLER	VI
ŞEKİLLER DİZİNİ	VII
KISALTMALAR ve SİMGELER DİZİNİ	VIII
BİRİNCİ BÖLÜM	1
Giriş	1
Araştırmanın Amacı	2
Araştırmanın Önem ve Gerekçesi	2
Araştırmanın Yöntem ve Modeli	3
Sonuç	4
İKİNCİ BÖLÜM	5
Kavramsal Çerçeve	5
Çağdaş Türk Resminin Temelleri	5
İslamiyet Öncesi Türk Sanatı	5
İslamiyet Sonrası Türk Sanatı	5
III. Selim Batılılaşma Süreci	6
Mühendishane-i Berri-i Hümayun	10
Mühendishane-i Bahri-i Hümayun	11
Galatasaray Mektebi Sultani, ...	12
Sanayi-i Nefise Mektebi	12
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti	13
Çallı (14) Kuşağı	14
Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği	16
D Grubu	19
Yeniler Grubu (Liman Grubu)	20
“On”Lar Grubu	22
Soyut Sanat	24

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	30
Ferruh Başağa ve Selim Turan	30
Ferruh Başağa'nın Hayatı ve Sanatsal Kariyeri.....	30
Ferruh Başağa'nın Sanatındaki Konu ve İmgeler	36
Ferruh Başağa'nın Kırmızı Güvercinler Adlı Eserinin Plastik Açısından İncelenmesi	43
Ferruh Başağa'nın Soyut Resme Katkıları	45
Ferruh Başağa'nın Sanatında ve Eserlerinde Esinlendiği Yabancı Sanatçılar	47
Selim Turan'ın Hayatı ve Sanatsal Kariyeri	51
Selim Turan'ın Soyut Sanat Üzerindeki Etkileri	64
Selim Turan'ın Soyut Adlı Eserinin Plastik Açısından İncelenmesi	66
Selim Turan'ın Sanatındaki Konu ve İmgeler	67
Selim Turan'ın Sanatında ve Eserlerinde Esinlendiği Yabancı Sanatçılar.....	70
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	77
Sonuç.....	77
KAYNAKÇA	78
Kitap Yayınları.....	78
Dijital Yayınlar.....	81
ÖZGEÇMİŞ.....	86

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. III. Selim Lihye-i Saadet Odasındaki Ayna Üzerindeki Usta Said İmzası ve 1205 Tarihi ile Selim Tuğrası.	7
Şekil 2. III. Selim Dönemi Sandıklar.	8
Şekil 3. III. Selim Dönemine Ait Duvar Resmi.	8
Şekil 4. Topkapı Sarayı, Harem Dairesi Mihrişah Sultan Odası.	9
Şekil 5. Mihrişah Sultan Dairesindeki Duvar Resminden Bir Örnek.	9
Şekil 6. Osman Asaf, Ağaçlar, (1917), Karton Üzerine Suluboya, Guaj ve Karışık Teknik, 24 x 15 cm, ...	13
Şekil 7. Hikmet Onat, (1961), Tekneler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61x 70 cm.	14
Şekil 8. İbrahim Çallı, (1882-1960), Üsküdar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x 60 cm.	15
Şekil 9. Nazmı Ziya, Sokak Manzarası, (1934), Tuval Üzerine Yağlıboya, 35x 45 cm.	16
Şekil 10. Ali Çelebi, Yaralı Asker,(1932), Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x 50 cm.	17
Şekil 11. Zeki Kocamemi,(1900-59). Çıplak, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 41 X 33,5 cm, ... 18	18
Şekil 12. Nurullah Berk, İskambil Kâğıtlı Natürmort, (1933), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 45 X 50 cm.	19
Şekil 13. Nuri İyem, Kadın, (1938),Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x38cm.	20
Şekil 14. Avni Arbaş,(1919-2003). Balıkçılar Tuval Üzerine Yağlıboya, Boyut?	21
Şekil 15. Ferruh Başağa, Soyut Kompozisyon, (1985), Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 140 cm.	21
Şekil 16. Leyla Gamsız, (1921-2010). Soyut Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlıboya.	23
Şekil 17. Mustafa Esirkuş, Balıkçılar, (1970), Tuval Üzerine Yağlıboya, 48x74 cm.	24
Şekil 18. Vassily Kandinsky, Soyut, (1918), Tuval Üzerine Yağlıboya.	25
Şekil 19. Sabri Berkel, Soyut, (1980) Panel Üzerine Yağlıboya, 54 x 65 cm.	26
Şekil 20. Adnan Çoker, Madalya II, (1995), Tuval Üzerine Akrilik Boya, 162 x 130 cm.	27

Şekil 21. Cemal Bingöl, Non-Figüratif Resim, (1970), Duralit Üzerine Yağlıboya, 105x48 cm.	28
Şekil 22. Zekai Ormancı, Soyut Kompozisyon, (2004), Tuval Üzerine Yağlıboya, 97 x 130 cm.	29
Şekil 23. Ferruh Başağa, (1914-2010).İlk Kızı İnci'nin Portresi, Boyut?	31
Şekil 24. Ferruh Başağa, (1914-2010), İkinci Kızı Gül'ün Portresi, Boyut?.....	32
Şekil 25. Ferruh Başağa, Aşk, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x85cm.....	33
Şekil 26. Ferruh Başağa, (1945) Satranç, Tuval Üzerine Yağlıboya 65x65cm.	33
Şekil 27. Ferruh Başağa, (1945), Natürmort, Tuval Üzerine Yağlıboya, 34x41cm.....	34
Şekil 28. Ferruh Başağa, (1940-49). Mavi Akdeniz, 249x197cm.....	36
Şekil 29. Ferruh Başağa, (2006) Güvercinler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x120cm.	37
Şekil 30. Ferruh Başağa, (2007). Güvercinler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95x140 cm.	38
Şekil 31. Ferruh Başağa,(1967). Kırmızı Güvercinler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x126cm.	39
Şekil 32. Ferruh Başağa, (2005).Güvercinler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100cm.	40
Şekil 33. Ferruh Başağa, Soyut Kompozisyon, 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x50cm. ..	41
Şekil 35. Ferruh Başağa,(1967). Kırmızı Güvercinler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x126cm.	43
Şekil 36. Ferruh Başağa, (1967), İsimsiz Vitray Eskizi, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 25 x 15 cm.	46
Şekil 37. Ferruh Başağa,(1967). Kırmızı Güvercinler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x126cm.	48
Şekil 38. Pablo Picasso,(1921). Üç Müzisyen, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200,7x222,9cm. ..	49
Şekil 39. Georges Braque, (1910). Şişe ve Balıklar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61x75cm	50
Şekil 40. Selim Turan,(?), Papağanlı Minyatür, Karton Üzerine Minyatür Boyası, 21x15cm.	53
Şekil 41. Selim Turan , (1941), Balıkçı Çocuk, Gazete Küpürü, Liman Sergisi.	55
Şekil 42. Selim Turan, (1942), Çocuklu Dilenci, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 27x20cm. ..	56
Şekil 43. Selim Turan, (1944), Balıklar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 34x41cm.....	57

Şekil 44. Selim Turan, (1941), Bodrum Genel Görünümü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 27x35cm.	58
Şekil 45. Selim Turan, (?), Muğla Kalesi Evinde Baki'nin Annesi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 41x26cm	58
Şekil 46. Selim Turan, (1941), Feyhiye, Tuval Üzerine Yağlıboya, 22x31cm.....	59
Şekil 47. Selim Turan Fethiye, (1941) Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x36cm.....	59
Şekil 48. Selim Turan Pazaryeri, (1941) Tuval Üzerine Yağlıboya, 35x55cm.....	60
Şekil 49. Selim Turan, (1949), Soyut, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 42x23cm.	61
Şekil 50. Selim Turan, (1950), Soyut, Tuval Üzerine Yağlıboya, 94x146cm.	62
Şekil 51. Selim Turan, (1951), Soyut, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 22x45cm.	62
Şekil 52. Selim Turan, (1951), Soyut, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 22x45cm.	63
Şekil 53. Selim Turan, (1949), Soyut, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 42x23cm.	66
Şekil 54. Selim Turan, (1949), Soyut, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 42x23cm.	68
Şekil 56. Joan Miró, (1956). Sabah Yıldızı, Taş Baskı Üzerine Guaj Boya, 38,1x 5,08cm. ..	71
Şekil 57. Selim Turan, (1956). Kompozisyon, Karton Üzerine Yağlıboya, 60x45cm.	71
Şekil 58. Joan Miró, (1961). Mavi II, Tuval Üzerine Yağlıboya, 270x355cm.	72
Şekil 59. Selim Turan, (1953). Lot 2, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 32x26cm.	73
Şekil 60. Selim Turan, (1951), Soyut, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 22x45cm.	74
Şekil 61. Franz Kline, (1950), İsimli, Karton Üzerine Karışık Teknik, 25x31cm.....	75
Şekil 62. Franz Kline, (1954), Painting Number 2, Tuval Üzerine Yağlıboya, 204,3x271,6cm.	75

KISALTMALAR ve SİMGELER DİZİNİ

T.C. : Türkiye Cumhuriyeti

CHP : Cumhuriyet Halk Partisi

y.y. : Yüzyıl



BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Çağdaş Türk Resminde 20. yüzyılın ortalarından itibaren, belirgin bir dönüşüm yaşandı. Geleneksel anlatım biçimleri yerini yavaş yavaş soyutlamaya bıraktı. Modernizmin etkisiyle yalnızca Batı'da değil, Türkiye'de de sanat anlayışları büyük ölçüde değişmeye başladı. Sanatçılar artık figüratif anlatımın sınırlarından sıyrılarak, duygularını ve düşüncelerini daha özgür biçimlerde ifade etme arayışına girdiler. Soyut sanat, bu anlamda yeni bir dil sundu: estetik kuralların dışına çıkan, sanatçının iç dünyasına ve bireysel algılarına daha çok alan tanıyan bir ifade biçimi. Türkiye'deki soyut sanat hareketi de, hem toplumsal dönüşümlerin hem de Batı'daki sanatsal gelişmelerin etkisiyle şekillendi.

Bu süreçte Ferruh Başağa ve Selim Turan gibi sanatçılar, soyut sanatın Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden oldular. Her iki sanatçı da, yalnızca geleneksel kalıpları aşmakla kalmayıp, aynı zamanda Türk resmine çağdaş ve özgün bir yön kazandırdılar. Onlar için soyutlama, sadece bir teknik değil, sanatla dünyaya ve insana dair duyarlılıklarını dile getirme yoluydu.

Ferruh Başağa, geometrik soyutlamaya yönelerek disiplinli ve dengeli bir ifade dili geliştirdi. Eserlerinde çizgiler ve formlar netti; renkler ise bu yapıyı destekleyecek biçimde düzenlenmişti. Ama bu geometrik yaklaşım, yalnızca şekillerin düzenlenmesiyle sınırlı değildi; aynı zamanda toplumsal değişimlere ve bireyin içsel arayışlarına da göndermeler taşıyordu. Onun sanatında, geleneksel Türk sanatına modern bir soluk getirme arzusu açıkça hissedilir.

Selim Turan ise daha akışkan, daha özgür bir soyut anlayışı benimsedi. Onun resimleri, doğadan ve içsel dünyadan ilham alan organik formlarla doludur. Renkler, yüzeyde neredeyse dans eder gibi yayılır; sınırlar belirgin değildir. Turan'ın eserleri, soyut sanatın daha duygusal ve sezgisel yönünü yansıtır. İzleyiciye, sıradan bir görüntüden çok daha fazlasını, derin bir içsel yolculuğu sunar.

Bu tezde, Ferruh Başağa ve Selim Turan'ın sanat anlayışları detaylı bir şekilde karşılaştırmalı olarak ele alınacak. Her iki sanatçının estetik yaklaşımları, kullandıkları soyut formlar, renk seçimleri ve biçimsel dilleri incelenerek, soyut sanatın Türkiye'deki evrim süreci daha iyi anlaşılmasına çalışılacak.

Aynı zamanda, soyut sanatın Türkiye’de nasıl benimsendiği, toplumsal ve kültürel bağlam içinde nasıl şekillendiği de bu çalışmanın odak noktalarından biri olacak. Çünkü Başağa ve Turan’ın sanatları sadece bireysel bir ifade değil; içinde yaşadıkları dönemin ruhunu, toplumun değişen dinamiklerini ve kültürel dönüşümleri de yansıtır. Onlar, soyutlamayı yalnızca bir teknik değil, kültürel bir anlatı aracı olarak kullandılar. Ve böylece Türk resmini hem yerel değerlerle bağını koparmadan hem de evrensel sanat diliyle buluşturarak yeni bir boyuta taşıdılar.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, çağdaş Türk resminin önemli isimlerinden Ferruh Başağa ve Selim Turan’ın soyut sanat yönelimlerini incelemektir. Araştırma, her iki sanatçının eserlerindeki soyut temalar, kullanılan teknikler ve estetik arayışları analiz ederek, Türk resminde soyut sanatın evrimini ve Başağa ile Turan’ın katkılarını vurgulamayı hedeflemektedir. Ayrıca, bu sanatçıların soyut çalışmalarında geleneksel Türk sanatından nasıl etkilendikleri ele alınacaktır.

Araştırma, Başağa ve Turan’ın soyut sanat anlayışlarının Türk resmindeki modernleşme sürecine etkilerini ve bu sanatçıların eserlerinde ulusal kimlik ile soyut sanat arasındaki bağlantıyı inceleyecektir. Türk sanatının Batı etkisi altında nasıl şekillendiği ve yerel motiflerle nasıl harmanlandığı da araştırmanın diğer önemli konularıdır. Son olarak, bu araştırma, Başağa ve Turan’ın soyut sanatını daha geniş bir perspektiften değerlendirerek, Türk resminde soyut sanatın gelişimine katkı sağlamak ve bu alandaki literatürdeki eksiklikleri gidermek amacını gütmektedir.

Araştırmanın Önem ve Gerekçesi

Çağdaş Türk resminde soyut sanat, kendine bir yer edinmeye ve ortaya çıkmaya başladı. Bu dönemde ortaya çıkan soyut eğilimleri, yalnızca sanatsal gelişmelerle değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve kültürel koşullarıyla birlikte düşünmek gerekiyor. Soyut sanatın Türkiye’deki bu dönüşüm süreci, sadece bireysel sanatçılar üzerinden değil, ülkenin modernleşme ve dünyayla sanat anlamında kurduğu ilişkiler üzerinden de okunabilir. Ferruh Başağa ve Selim Turan, bu sürecin en dikkat çeken isimlerinden. Her iki sanatçı da Batı’daki soyut sanat akımlarını yakından takip etmiş; ama bunu birebir kopyalamak yerine, kendi kültürel köklerinden beslenen, özgün bir anlatım dili geliştirmişlerdir.

Bu nedenle, Başağa ve Turan’ın soyut sanat anlayışlarını ve eserlerini incelemek, sadece onların kişisel sanat yolculuklarını anlamakla kalmaz, aynı zamanda Türk çağdaş sanatının nasıl şekillendiğini görmek açısından da oldukça önemlidir.

Ayrıca, Türk sanatında soyut yaklaşımların zaman içinde nasıl bir evrim geçirdiğini ve bu evrimin estetik anlayışlara nasıl yön verdiğini anlamak için bu iki sanatçının katkıları belirleyici bir yer tutar. Bu çalışma, hem tarihsel hem de kültürel açıdan soyut sanatın Türkiye’deki gelişimini ele alarak, bu konuda var olan sınırlı kaynaklara yeni bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Araştırmanın Yöntem ve Modeli

Bu araştırma, Ferruh Başağa ve Selim Turan’ın çağdaş Türk resminde soyut yönelimleri üzerine bir inceleme yapmayı amaçladığından, nitel bir araştırma yöntemi benimsenmiştir. Araştırmanın temelinde, sanatçıların soyut sanat anlayışlarını ve bu anlayışın Türk resmindeki yerini derinlemesine incelemek yer almaktadır. Bu doğrultuda, araştırmada iki temel yaklaşım kullanılacaktır:

1. Sanat Eserlerinin Görsel Analizi; Ferruh Başağa ve Selim Turan’ın soyut eserleri üzerinde detaylı görsel analizler yapılacaktır. Eserlerdeki kompozisyon, renk kullanımı, form ve figüratif unsurlar incelenerek, sanatçıların soyut anlayışları ve teknik yenilikleri ortaya konacaktır.
2. Sanat Tarihi ve Estetik Kuramlarıyla Çerçevenilmiş Literatür Taraması; Eserlerin analizine ek olarak, sanat tarihsel bakış açılarıyla literatür taraması yapılacaktır. Bu tarama, hem Türk resminde soyut sanat anlayışının gelişimini hem de Batı’daki soyut sanat akımlarıyla olan ilişkiyi değerlendirecektir. Başağa ve Turan’ın sanatlarının, Türk sanatındaki modernleşme sürecine ve ulusal kimlik ile soyut sanat arasındaki ilişkiye nasıl etki ettiği literatürdeki önemli kaynaklardan faydalanarak incelenecektir.
3. Yorumlama Yöntemi; Araştırma, sanatçıların eserleri üzerinden yapılan analizlerle elde edilen bulguların anlamlandırılması ve yorumlanmasıyla şekillenecektir. Eserlerin arka planındaki kültürel, tarihsel ve sanatsal bağlamlar ışığında sonuçlar çıkarılacaktır.

Araştırmanın modelinde, Ferruh Başağa ve Selim Turan’ın soyut sanat anlayışları arasında karşılaştırmalı bir inceleme yapılacak ve bu inceleme, çağdaş Türk resmindeki soyut yönelimlere dair daha derinlemesine bir anlayış ortaya koymayı amaçlayacaktır.

Sonuç

Bu araştırma, Ferruh Başağa ve Selim Turan'ın çağdaş Türk resmindeki soyut yönelimlere nasıl katkı sunduklarını daha yakından inceleme fırsatı sundu. Elde edilen bulgular, her iki sanatçının da Türk resminin modernleşme sürecinde önemli bir rol üstlendiğini ortaya koyuyor. Batı'daki soyut sanat akımlarından etkilenmiş olsalar da, bu etkileri kendi kültürel birikimleriyle harmanlayarak kendilerine özgü bir soyut ifade dili oluşturmuşlardır.

Ferruh Başağa, geleneksel Türk sanatını modern bir bakış açısıyla yorumlayarak soyut bir anlatı geliştirmiş, figüratif öğeleri adım adım soyutlayarak yepyeni bir estetik dil kurmuştur. Selim Turan ise, soyut sanatın ifade olanaklarını daha geniş bir çerçeveden değerlendirmiş; özellikle geometrik formlar ve renk kullanımıyla dikkat çeken özgün eserler üretmiştir. Her iki sanatçının da işlerinde, hem gelenekten gelen izleri hem de Batı modernizmiyle kurdukları paralel bağları görmek mümkündür.

Sonuç olarak, bu çalışma bize Türk resminde soyut sanatın nasıl evrildiğini ve Başağa ile Turan'ın bu sürece ne şekilde yön verdiklerini daha net bir biçimde gösterdi. Soyut sanat, Türk resmine yalnızca yeni bir görsel anlatım biçimi kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda kültürel bir dönüşümün de kapılarını aralamıştır. Batılı akımların etkisiyle şekillenen bu anlayış, zamanla yerel kültürle birleşerek kendine özgü bir sanatsal dil haline gelmiştir. Bu araştırma, aynı zamanda çağdaş Türk resminin genel hatlarını daha iyi anlamaya ve soyut sanatın izleyiciyle kurduğu ilişkiyi değerlendirmeye de katkı sağlamaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

Kavramsal Çerçeve

Çağdaş Türk Resminin Temelleri

İslamiyet Öncesi Türk Sanatı

İslamiyet öncesi Türk sanatında başlangıç olarak İskitleri ele almalıyız. İskit sanatı, Pazırık Kurganı'nda bulunan eserlerle en iyi şekilde anlaşılmaktadır. Bu eserler arasında kazanlar, halılar, mobilyalar ve mücevherler, İskitlerin sanatsal anlayışını yansıtmaktadır. Pazırık Kurganı'ndan çıkan Altın Elbiseli Adam kıyafeti, Türk tarihi açısından büyük önem taşır. İskitler, Yunan, Çin ve Pers kültürlerinden etkilenecek bu kültürlerle ait motifleri eserlerinde kullanmışlardır. Altay Dağları, Hunlar aracılığıyla Türk kültür ve sanatının geliştiği bir merkez olmuştur. Kurganlar, ölümlerin eşyalarıyla birlikte gömüldükleri mezarlardır ve eğri kılıçların sıklıkla bulunması, dönemin kültürel özelliklerini yansıtır. Göktürkler ise heykel sanatında Balbal heykellerini kullanarak savaşları simgelemişlerdir. Göktürk kıyafetleri, Orta Asya'daki geleneksel Türk giyimiyle benzerlik gösterir. Ayrıca, Uygurların sanatı, Turfan'daki kazılarla ortaya çıkmış ve Budizm etkisi taşıyan birçok eser gün yüzüne çıkmıştır. Uygur sanatı, eski Türk tarzı ile yeni dönem tarzlarını içerir ve bu eserler, ırk antropolojisi açısından da önemlidir. Uygurca'ya çevrilen kutsal kitaplar da bu dönemin kültürel mirasını yansıtmaktadır (Karataş, 2018).

İslamiyet Sonrası Türk Sanatı

Asya'da kurulan ilk İslam Türk devleti olan Karahanlılar, İslamiyet'in etkisiyle önemli mimari gelişmelere imza atmıştır. XI. ve XII. yüzyıllarda kerpiçten tuğlaya geçişi simgeleyen camiler inşa edilmiştir. Bu camilerde sivri kemerler, ince payelerle desteklenen kubbeler ve eyvanlı medreseler dikkat çeker. Karahanlılar, ayrıca kervansaraylar inşa ederek Türk mimarisine yeni bir dönem kazandırmıştır. Karahanlı keramik sanatı, figüratif süslemelerden bitkisel ve geometrik motiflere geçişi yansıtarak Hitaî tarzının temellerini atmıştır. Gazneli dönemi (963-1186), taş süslemeleriyle ve minareler gibi yapılarla dikkat çeker. Gazneli minareleri, Karahanlı minarelerinden farklı olsa da, yukarıya doğru daralan gövde yapısına sahiptir. Ayrıca, Gazneli camilerinin planları, Anadolu Artuklu camileri ve Memlük camilerinde etkili olmuştur. Selçuklu dönemi, camilerde mihrap önü kubbe ve avlulu planlarıyla tanınır. Selçuklular, gazneli döneminin kubbe-eyvan birleşmesini daha da

geliştirerek büyük camiler inşa etmişlerdir. Selçuklu türbeleri de bu dönemin önemli örneklerindendir. Ayrıca, Selçuklular kervansaray mimarisinde de önemli ilerlemeler kaydetmiştir. Osmanlı İmparatorluğu, 1299'da kurulduktan sonra Türk sanatını evrensel bir boyuta taşımıştır. Osmanlı mimarisi, sadelik ve kubbeyi ön plana çıkararak özgün eserler yaratmıştır. Mimar Sinan, Osmanlı dönemi mimarisini dünyaya tanıtan büyük bir sanatçıdır. Osmanlı çini sanatı, erken dönemde renkli sır tekniğiyle, XVI. yüzyıldan sonra ise sır altı tekniğiyle gelişmiştir. İznik ve Kütahya, çini üretiminin merkezleri olmuştur. Osmanlı minyatür sanatı, doğayı idealleştirerek çizilmiş, el yazmaları ve tezhip sanatı büyük bir gelişim göstermiştir.

III. Selim Batılılaşma Süreci

III. Selim dönemi (1789-1807), askeri reformların yanı sıra saray yaşamındaki kültürel gelişmelerle de dikkat çeker. Batı'daki yenilikleri takip eden III. Selim, müzik, şiir ve eğlenceye olan ilgisiyle tanınır. Besteci kimliğiyle "İlhami" mahlasıyla şiirler yazmış ve müzikle derin bir bağ kurmuştur. Ney ve kanun çalmayı öğrenmiş, şairler ve müzisyenlere destek olmuş, sarayını Avrupalı sanatçılarla doldurmuştur. 1762'de doğan III. Selim, babası III. Mustafa tarafından en iyi şekilde eğitilmiş ve 28 yaşında tahta çıkmıştır. Tahta çıkmadan önce 15 yıl boyunca Topkapı Sarayı'nda yaşamış ve burada müzikle ilgilenmiştir. Eğitimi sırasında müzik dersleri almış, şiirler ve besteler yaparak sanatçı kimliğini geliştirmiştir (Yurttadur & Cimilli, 2015).

III. Selim dönemi, Osmanlı saray müziğinin zirveye ulaştığı ve sadece eğlencelik değil, sanatsal açıdan da en yüksek noktaya çıktığı bir dönemdir. Hem Nizam-ı Cedid reformlarını başlatarak Yeniçeri Ocağı'nı ıslah etmeye çalışan III. Selim, aynı zamanda önemli bir şair ve besteci, ayrıca usta bir tambur ve ney sanatçısıydı. Sarayında dönemin müzik ustalarını toplayarak, Boğaziçi'ndeki Serdab Köşkü'nde fasıl etkinlikleri düzenlemiş, sarayda tambur, ney, kemençe ve rebab gibi enstrümanların sesi yükselmiştir. Ayrıca, haremde tamamen cariyelerden oluşan bir "Harem Musikisi ve Raks Heyeti" kurarak, saray müziğine önemli bir katkıda bulunmuştur (Yurttadur & Cimilli, 2015).

III. Selim, döneminin büyük müzik üstatlarıyla bir araya gelerek musiki toplantıları düzenlemiştir. Abdülhakî Nâsır Dede ve Hampursan Limoncuyan, nota sistemini uygulamaya koymuş ve Limoncuyan, geliştirdiği daha basit nota yazısı sayesinde birçok eserin kaydedilmesini sağlamıştır. III. Selim, pek çok farklı makamda eserler besteleyerek, unutulmuş olan makamları yeniden hayata geçirmiş ve böylece Türk müziğinin altın çağını yaşamasına katkıda bulunmuştur (Yurttadur & Cimilli, 2015).

Şekil 1

III. Selim Lihye-i Saadet Odasındaki Ayna Üzerindeki Usta Said İmzası ve 1205 Tarihi ile Selim Tuğrası.



(Yurttadur, O., Cimilli, C. 2015)

Aynanın iki yanındaki küçük aynalarda yer alan ince işçilikle yapılan süslemeler, Sultan Selim dönemine ait bahçeler ve köşklerin tasvirlerinin kazındığı bu dekorasyon, odanın besteci Sultan için özel olarak tasarlandığını gösterir. Zengin ve zarif işçilik, dönemin mimarisini ve Rokoko stilinin zevkli özelliklerini yansıtarak, bu süslemenin dönemin en güzel örneklerinden biri olduğunu ortaya koyar (Cimilli, 2009).

Sultanın Topkapı Sarayı Harem Koleksiyonu'ndaki 8-186 envanter numaralı Yazı Çekmecesini üzerinde yer alan "Usta Sa'id" imzası ve 1205 tarihli tuğra, bu mobilyanın özel olarak bu oda için yapıldığını düşündürmektedir. Mobilyanın arkasında yer alan, Kapıdağlı Konstantin'e atfedilen yağlı boya tablo, Topkapı Sarayı'nın önündeki gemiler ve saraydaki yapıları betimleyen manzara ile dönemin en güzel sanat eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Yurttadur & Cimilli, 2015).

Şekil 2

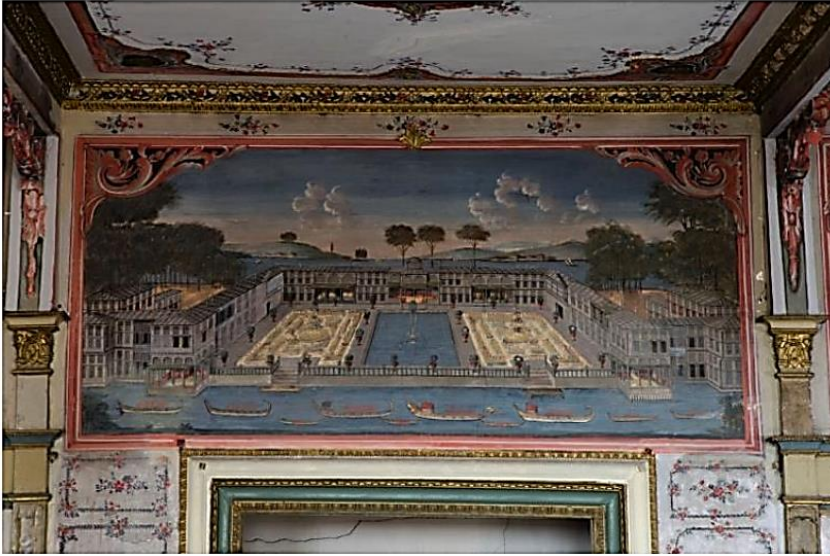
III. Selim Dönemi Sandıklar.



(Yurttadur, O., Cimilli, C. 2015)

Şekil 3

III. Selim Dönemine Ait Duvar Resmi.



(Yurttadur, O., Cimilli, C. 2015)

III. Selim döneminde, Avrupa'nın etkisi Topkapı Sarayı'nın bahçelerinde de kendini göstermiştir. Selim, sarayın ve çevresindeki bahçelerin Batı tarzında yeniden düzenlenmesini sağlamıştır. Avusturyalı bahçıvan Jacob Ensle, 1792'de İstanbul'a getirildikten sonra sarayda 10 yıl boyunca başbahçıvan olarak görev yapmış ve Schönbrunn Sarayı'ndaki tarzda bahçeler oluşturmuştur. "Yaz Haremi" adı verilen yeni bahçeler, açık köşkler ve Marmara kıyısında inşa edilen yeni kasırlarla süslenmiştir. Sarayda sıkça misafirler ağırlanmış ve ziyaretçilere, Topkapı

Sarayı ile Yaz Haremi'nin bahçelerinde geziler düzenlenmiştir. Ayrıca, Mihrişah Sultan'ın odasında yer alan duvar resimlerinde de bu döneme ait saray bahçelerinin tasvirleri bulunmaktadır (Yurttadur & Cimilli, 2015).

Şekil 4

Topkapı Sarayı, Harem Dairesi Mihrişah Sultan Odası.



(Yurttadur, O., Cimilli, C. 2015)

Bu dönemdeki bahçeler, canlı renkler ve görsel zenginlik için gerçek ya da yapma çiçeklerle dolmuş, çeşitli vazolara yerleştirilmiştir. Geceleri ise, ışık kaynağı olarak mumlar konmuş kandiller ve cam fanuslarla bahçeler aydınlatılmıştır. Aynalar da ışığı yansıtarak, bu alanlara tiyatro sahnesi benzeri bir atmosfer katmıştır (Yurttadur & Cimilli, 2015).

Şekil 5

Mihrişah Sultan Dairesindeki Duvar Resminden Bir Örnek.



(Yurttadur, O., Cimilli, C. 2015)

19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı resminde önemli yenilikler yaşanmış, yağlıboya tekniği ve manzara resimleri ön plana çıkmıştır. Tanzimat dönemiyle birlikte resim eğitimi

kurumsallaşmış ve Batı sanat akımları benimsenmiştir. III. Selim, sanat ve kültüre büyük ilgi duymuş, Batı'nın yeniliklerini Osmanlı yaşamına adapte etmiştir. Sarayda Batı tarzı bahçe düzenlemeleri, duvar resimleri ve mobilya tasarımları dikkat çekmiştir. Ayrıca müzik alanında önemli eserler bestelemiş ve Türk klasik müziğine yeni makamlar kazandırmıştır. III. Selim, Osmanlı sanatına önemli katkılar yapmış ve yenilikçi bir vizyon sergilemiştir (Yurtadur & Cimilli, 2015).

Mühendishane-i Berri-i Hümayun

Mühendishâne-i Berri-i Hümayun, Osmanlı İmparatorluğu döneminde, özellikle askeri mühendislik ve inşaat alanlarında eğitim vermek amacıyla kurulan önemli bir eğitim kurumudur. 1795 yılında II. Selim döneminde İstanbul'da kurulmuş olup, bu okul Osmanlı'nın askeri ve teknik eğitimine önemli katkılarda bulunmuş ve imparatorluğun Batılılaşma hareketleri çerçevesinde önemli bir adım olmuştur (Düzcü, 2019).

Mühendishâne-i Berri-i Hümayun, Osmanlı'da Batılı tarzda mühendislik eğitimi vermek amacıyla kurulmuştur. Bu okul, özellikle topçu ve mühendislik branşlarında eğitim vererek Osmanlı ordusunun modernleşmesine katkıda bulunmayı hedeflemiştir. Kuruluşunda, Fransa'dan ve Batı Avrupa'dan gelen uzmanlar ve öğretmenler büyük rol oynamıştır. Okulun ilk kuruluş amacı, Osmanlı ordusunda mühendislik hizmetlerinde kullanılacak personelin yetiştirilmesi ve ordunun Batı tekniklerine uygun şekilde modernize edilmesi idi. Eğitimin esasını, askeri mühendislik, topçuluk, harita ve inşaat mühendisliği gibi alanlar oluşturmıştır. Okulda, Batı'daki askeri mühendislik okullarına benzer şekilde matematik, fizik, kimya ve topografya gibi dersler verilmiştir. Eğitim dili Osmanlıca ve Fransızca'dı. Eğitimde özellikle askeri mühendislik, kaleler, surlar, köprüler, yollar ve diğer altyapı projeleri üzerine yoğunlaşmıştır. Ayrıca okul, askeri alandaki topçu mühendisleri ve subayları yetiştiren bir okul olarak da önemli bir yer tutmuştur. Mühendishâne-i Berri-i Hümayun, başarılı bir şekilde eğitim vermeye devam etti ve ilerleyen yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun mühendislik ve askeri eğitim sisteminin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Ancak, okuldaki eğitim anlayışı ve içeriği zamanla değişmiş, 19. yüzyılın ortalarına doğru daha geniş kapsamlı eğitimler verilmeye başlanmış ve okulun ismi de değişmiştir. 1845 yılında, okulun adı "Mühendishâne-i Berri-i Hümayun"dan "Mühendishâne-i Askerî"ye dönüştürülmüş, ardından 1856 yılında ise okul, modern anlamda mühendislik eğitimi veren ve aynı zamanda sivil mühendislik alanına da hitap eden bir kurum olmuştur. Mühendishâne-i Berri-i Hümayun, Osmanlı'daki Batılılaşma sürecinde önemli bir dönüm noktasıdır ve Türk mühendislik eğitiminin temellerini atmış bir okuldur. Bugün, İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ), bu okulun devamı niteliğindedir. İTÜ, Osmanlı'da mühendislik eğitimi veren ilk okul olma geleneğini

sürdürmekte ve günümüzde Türkiye'nin en saygın mühendislik okullarından biri olarak eğitim vermektedir (Beydilli, 1995, Beydilli, 2006).

Mühendishane-i Bahri-i Hümayun

Mühendishane-i Bahrî-i Hümâyûn, Batılı tarzda eğitim veren ilk Osmanlı kurumlarından biridir ve Osmanlı ordusunun Avrupa'daki gelişmeleri takip ederek güçlenmesi amacıyla kurulmuştur. Bu kurumun kuruluşunda, Osmanlı'nın yaşadığı askerî yenilgileri engelleme düşüncesi etkili olmuştur. İlk girişimler Sultan I. Mahmud dönemine dayanmakla birlikte, Lale Devri'ne kadar devam eden çalışmalarla geliştirilmiştir (Düzcü, 2019).

1768'deki Rusya ile yapılan savaşta Osmanlı ordusundaki teknik yetersizlikler nedeniyle topçuluğun modernize edilmesi gerektiği anlaşılmış ve bir yıl süresince eğitim veren bir topçu mektebi açılmıştır. Ancak, bu okulun etkisi savaşın gidişatı üzerinde beklenen sonucu vermemiştir. 1770'te Çeşme yenilgisinin ardından Osmanlı donanmasının yeniden yapılandırılması gerektiği anlaşılmış ve bu amaçla dönemin teknik denizcilik bilgilerine sahip kadroların yetiştirileceği bir deniz mühendis okulu açılması planlanmıştır (Beydilli, 1995, Beydilli, 2006).

Mühendishane-i Bahrî-i Hümâyûn'un açılışı genellikle 1773 olarak kabul edilse de, Fransız gözlemci Toderini'ye göre 1775'te açılmıştır. I. Abdülhamid döneminde, Sadrazam Derviş Mehmed Paşa'nın üçüncü sadaretinde kurulan okul, başlangıçta "Hendesehâne" veya "Hendese Odası" olarak biliniyordu. Eğitime, Tersane-i Âmîre'deki boş bir odada başlanmış ve ilk yıllarda üç öğretmenle yalnızca on öğrenci eğitim almıştır. İlk hoca Seyyid Hasan Bey, okuldan ayrıldıktan sonra Kılburun Deniz Muharebesi'ndeki hatası nedeniyle idam edilmiştir. Ardından matematikçiler Seyyid Osman Efendi, Gelenbevî İsmail Efendi, Palabıyık Mehmed Efendi, Ali Bahar Efendi ve Mehmed Salih Efendi gibi isimler hocalık yapmıştır (Beydilli, 2006).

Okul, başlangıçta tek odalı ve yetersizdi, bu nedenle geniş Osmanlı topraklarının ihtiyaçlarına cevap vermekte zorlanıyordu. Eğitim, öğrencilerin bireysel takibiyle sınırlıydı ve kayıt ve mezuniyet statüsü belirsizdi. Sadrazam Halil Hamid Paşa'nın reform girişimleriyle, okulun mekân sorunu çözülmeye çalışıldı. 1784'te, üç anbarlı kalyonların inşa edildiği alanda birkaç odalı bir bina yapılarak okul buraya taşındı. 1797'de yapılan tamirat sırasında, binanın 2 katlı olduğu bilgisi edinildi (Beydilli, 1995, Beydilli, 2006).

1781'de "Mühendishane-i Tersane-i Âmire" olarak bilinen okul, Küçük Hüseyin Paşa'nın düzenlemeleriyle gemi inşası ve harita-coğrafya öğrenimine odaklanmış, öğrencilere maaş artışı sağlamıştır. 1806'da Mühendishane kanunu ile "Mühendishane-i Bahrî-i Hümâyûn"

adını almış ve iki şube olarak faaliyet göstermiştir. 1821'deki büyük yangın sonrası okula ara verilmiş, 1822'de Errehâne'ye taşınmıştır. 1830'da Heybeliada'ya, ardından 1838'de Kasımpaşa'ya taşınan okul, Tanzimat sonrası "Mekteb-i Bahrî" olarak yeniden adlandırılmıştır. 1845'te Heybeliada'ya tekrar taşınan okul, günümüzde Deniz Harp Okulu olarak faaliyet göstermektedir (Kaçar, 2008).

Galatasaray Mektebi Sutanî,

Galatasaray Mektebi Sutanî, 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda kurulan, Galatasaray Lisesi'nin erken dönemlerine ait bir okul türüdür. Galatasaray Mektebi, 1481 yılında, II. Bayezid döneminde İstanbul'da, Galata Sarayı'nda kurulan bir eğitim kurumudur. Bu okul, Osmanlı'da Batı tarzı eğitim veren ilk okullardan biri olarak önemli bir yere sahiptir. "Sutanî" terimi, burada, bir tür akademik ya da ileri düzey eğitim veren bir okul anlamında kullanılmıştır. Galatasaray Mektebi, zaman içinde Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli eğitim merkezlerinden biri haline gelmiştir. Eğitimdeki modernleşme ve Batılılaşma hareketlerinin etkisiyle, okulda Türkçe, Fransızca, matematik, fen bilimleri gibi dersler de öğretilmeye başlanmıştır. Eğitim dili Fransızca olup, bu durum okulun Batılı eğilimler taşıyan eğitim anlayışını simgeliyordu. Bu dönemdeki okullarda daha çok askeri ve sivil bürokrasiye yönelik eğitim verilmekteydi. Galatasaray Mektebi Sutanî, zamanla önemli bir kültürel ve entelektüel merkez haline gelmiş ve pek çok ünlü devlet adamı, bilim insanı ve sanatçı yetiştirmiştir. Bu okul, özellikle genç Osmanlı entelektüelleri ve bürokratları için bir eğitim yuvası olmuş, pek çok önemli kişinin eğitim aldığı bir kurumdur (Beydilli, 2006).

Zamanla okul, modernleşme hareketlerinin etkisiyle 19. yüzyıl sonlarına doğru Galatasaray Lisesi'ne dönüşmüştür. Bu süreçte, okul hem eğitim açısından hem de sosyal yapı açısından önemli bir değişim geçirmiştir. Bugün, Galatasaray Lisesi olarak bilinen okul, Galatasaray Üniversitesi'ne evrilmiş ve hala İstanbul'da varlığını sürdürmektedir.

Sanayi-i Nefise Mektebi

Sanayi-i Nefise Mektebi, 1883 yılında İstanbul'da kurularak Osmanlı İmparatorluğu'ndaki çağdaş sanat eğitimine önemli bir katkı sağlamıştır. Batılı sanat anlayışını benimseyerek, resim, heykel, oymacılık ve mimarlık gibi sanat dallarına yönelik modern bir eğitim sistemi oluşturulmuştur. Okulun müdürü Osman Hamdi Bey, bu dönemde sanat eğitimi alanında önemli reformlar gerçekleştirmiş ve Batı tarzı sanat anlayışını Osmanlı'da yaygınlaştırmıştır (Cezar, 1995).

Sanayi-i Nefise Mektebi, sadece teknik becerilerin kazandırılmasında değil, aynı zamanda sanatçılara yaratıcı düşünme ve sanatsal ifade özgürlüğü konusunda da rehberlik etmiştir. İlk

başlarda resim eğitimi üzerine yoğunlaşan okul, zamanla mimarlık ve heykel gibi diğer sanat alanlarını da kapsayarak eğitim yelpazesini genişletmiştir. Bu dönemde yetişen sanatçılar, hem geleneksel Osmanlı sanatını hem de Batı sanatını birleştirerek, özgün eserler ortaya koymuşlardır. Sanayi-i Nefise Mektebi, Türk sanatının modernleşme sürecinde önemli bir köşe taşı olmuş ve Türkiye'nin sanat dünyasında köklü bir değişimi başlatmıştır. Bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak bilinen bu okul, sanat eğitiminde en prestijli ve köklü kurumlardan biri olarak, hala sanatsal inovasyonu ve yaratıcı düşünceyi teşvik etmektedir (Tansuğ, 1996).

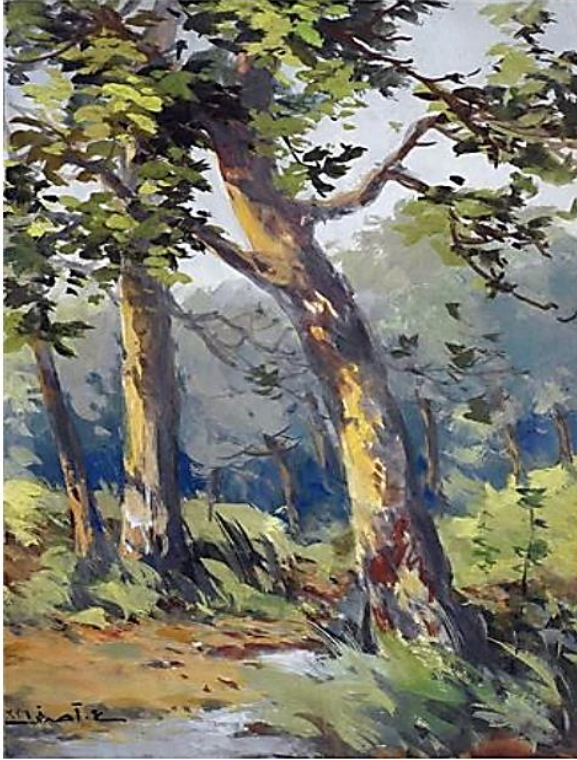
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

1908'de “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti” kurulmuş, ardından 1921'de bu cemiyet “Türk Ressamlar Cemiyeti” olarak faaliyetlerine devam etmiştir. 1916'da ise 48 ressamın katılımıyla Galatasaray Lisesi'nde ilk resim sergisi düzenlenmiş, bu sergi yıllar içinde geleneksel hale gelerek her yıl temmuz ayında tekrar edilmiştir (Ersoy, 1998).

1921'de "Türk Ressamlar Cemiyeti" adını alarak yapılan değişiklikle tüzüğünü genişleten cemiyet, o dönemin Maarif Vekili Mustafa Necati ve Güzel Sanatlar Genel Müdürü Ressam Namık İsmail'in de desteğiyle kurulmuştur (Elibal, 1973).

Şekil 6

Osman Asaf, Ağaçlar, (1917), Karton Üzerine Suluboya, Guaj ve Karışık Teknik, 24 x 15 cm,



(Asaf , 1917).

Bu cemiyetin destekçi ressamaları bu cemiyetin yayın organlarıyla ortaya çıkardığı mecmuanın sorumlu yöneticisi olan Ressam Osman Asaf ve bu mecmuada sürekli yazı yazan Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Ruhi Arel, Ahmet Ziya Akbulut, Ahmet Adil gibi sanatçı ressamalar, bunun yanı sıra sergilerin devamını sağlayan İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazım Ziya, Şevket Dağ, Hikmet Onat gibi isimlerdi (Ağyürek, 2011).

Şekil 7

Hikmet Onat, (1961), Tekneler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61x 70 cm.



(Onat, 1961)

Çallı (14) Kuşağı

Sanayi-i Nefise'de düzenlenen "Avrupa Sınavı"nı kazanan yetenekli genç sanatçılar, 1910'da Paris'e gönderilmiş, ancak 1914'teki Birinci Dünya Savaşı nedeniyle yurda dönmek zorunda kalmışlardır. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazım Ziya, Hikmet Onat, Avni Lifij, Şevket Dağ, Ruhi Arel ve Sami Yetik gibi sanatçılar, Empresyonizm akımının etkisiyle Türk Resim Sanatı'na önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bu sanatçılar, Türk resim tarihinde Empresyonist tarzın en heyecan verici temsilcilerindendir (Ersoy, 1998).

O yıllarda Avrupa'da, İzlenimcilik geride kalmış ve yerine Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi daha önce Türk sanatında görülmeyen avant-garde akımlar öne çıkmıştı. Ayrıca, savaş nedeniyle Avrupa'dan kaçan sanatçılar, Zürih'te Dadaizm anlayışının doğuşunu takip ediyorlardı. İbrahim Çallı ve arkadaşları, İzlenimcilik

akımını benimseyerek deseni resimden çıkarıp, peyzaj, natürmort, portre ve nü gibi çeşitli konularda çalışmalar yapmışlardır. Bu resimlerde fırça darbeleriyle şekillenen boya kullanımı, Türk Resim Sanatı'nda önemli bir gelişme ve aşama olarak kabul edilmiştir (Ağyürek, 2011).

İbrahim Çallı'nın *Üsküdar* adlı eseri, empresyonist bir anlayışla yapılmış ve paletindeki renklerin ustaca kullanımıyla dikkat çeker. Eser, izleyiciyi adeta Üsküdar sokaklarında gezdiriyor gibi bir his uyandırır. Günlük yaşamdan bir sahneyi yansıtan tablo, ışık düzenine göre açık üst ve koyu alt tonlarla dengelenmiş bir kompozisyona sahiptir. Teknik açıdan olgun bir şekilde işlenmiş olan eser, doğal ve samimi bir atmosfer yaratır. Üsküdar Camii'nin beyaz rengi ise, diğer renklerin yoğunluğunu dengeleyerek görsel rahatlık sağlar (Ersoy, 1998).

Şekil 8

İbrahim Çallı, (1882-1960), Üsküdar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x 60 cm.



(Çallı, 1882-1960)

Nazmi Ziya'nın *Sokak Manzarası* adlı eseri, benzer bir Empresyonist yaklaşımla yapılmıştır. Günlük yaşamdan bir kesitin resmedildiği bu tabloda, 1914'teki Çallı kuşağının izlenimci ve içten tavrı açıkça görülmektedir.

Şekil 9

Nazmi Ziya, Sokak Manzarası, (1934), Tuval Üzerine Yağlıboya, 35x 45 cm.



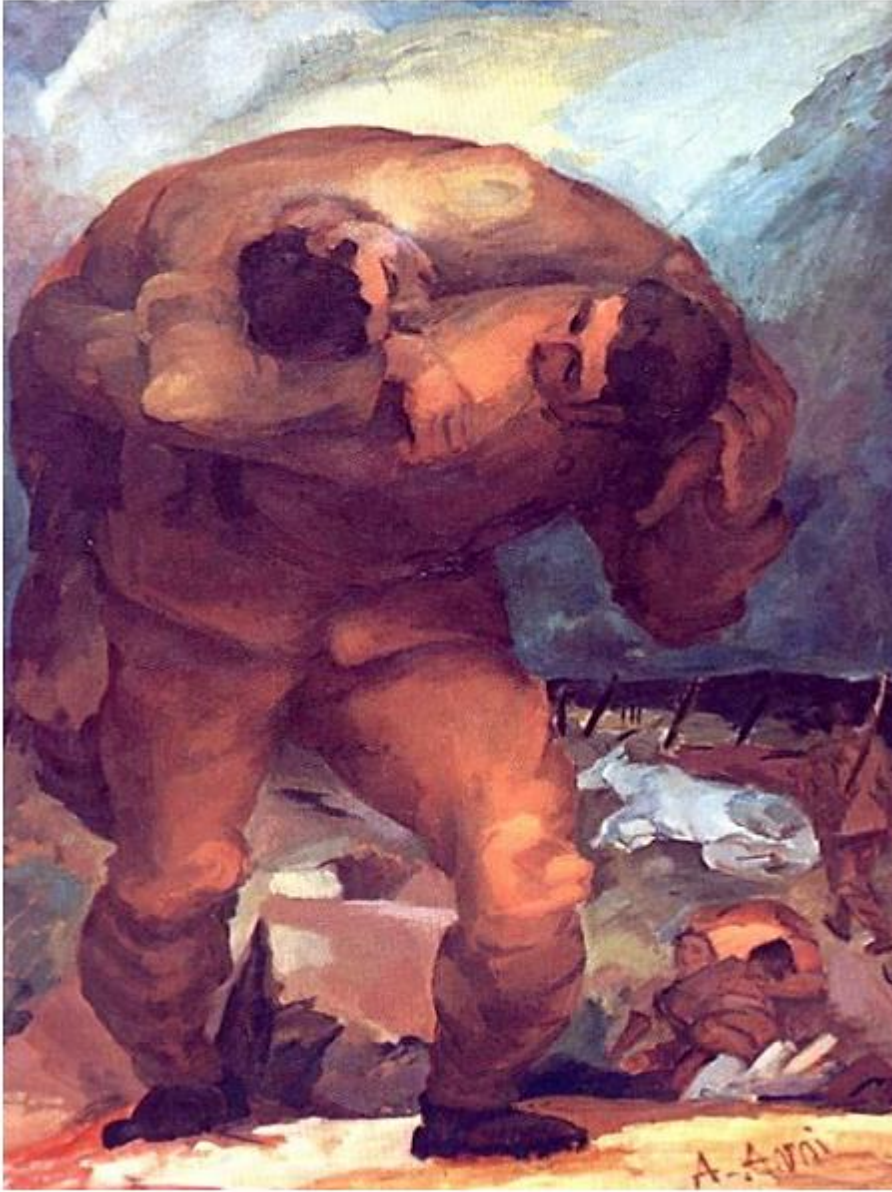
(Ziya,1934)

Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği

Cumhuriyet'in ilanından sonra resim sanatı da önemli yenilikler ve gelişmeler yaşadı. İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Şefket Dağ, Ruhi Arel ve Sami Yetik gibi Çallı Kuşağı'nın sanatçılarının izinden giden genç ressamlar, 1923'te sanat eğitimlerini tamamladıktan sonra bir araya gelip bir sergi açtılar. Daha sonra Sultanahmet'teki eski bir evde "Yeni Resim Cemiyeti" adıyla bir grup kurarak, hocaları olan Çallı kuşağının büyük ustalarından farklı bir yol izlemeye başladılar. Bu genç sanatçılar arasında Şeref Akdik, Refik Epikman, Elif Naci, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi ve Sami Özer gibi isimler yer aldı (Ersoy, 1998).

Şekil 10

Ali Çelebi, Yaralı Asker, (1932), Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x 50 cm.



(Çelebi, 1932)

Bu grubun sanatçıları, yollarını yeterince belirleyemedikleri için kısa sürede etkilerini kaybetmişlerdir. Ancak bazıları, Bakanlığın düzenlediği Avrupa sınavını geçerek, Avrupa'da yabancı usta ressamların atölyelerinde eğitim alıp kendilerini geliştirme fırsatı bulmuşlardır. 1928'de yurda dönen bu sanatçılar, bir araya gelerek Ankara Etnografya Müzesi'nde ilk sergilerini açmış ve ardından "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar" adlı bir grup kurmuşlardır. Bu grup, yeni katılımlarla daha da genişlemiştir (Ağyürek, 2011).

Bu gruptaki sanatçılar arasında Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Hale Asaf, Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Şeref Akdik, Refik Epikman ve heykeltıraşlar Hadi Bara, Radip Aşur Acudoğlu, Zühtü Müridoğlu yer almaktadır (Tansuğ, 1996).

Şekil 11

Zeki Kocamemi,(1900-59). *Çıplak, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 41 X 33,5 cm,*



(Kocamemi, 1900, s 59)

Bu grup, Batı'da öğrendikleri farklı sanat akımlarını, özellikle Realizm, Kübizm, Ekspresyonizm, Konstrüktivizm gibi avangart anlayışları kendi tekniklerinde kullanmaya çalıştı. Çallı kuşağının izlenimci tarzına karşı çıkarak, deseni yeniden resme dahil ettiler. Özellikle Berlin'de ressam Hoofman'ın atölyesinde eğitim gören Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, bu yaklaşımı uygulamışlardır (Giray, 1998).

"Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti", devlet ve özel sektörün ilgisini yeterince çekemediği için faaliyetleri birkaç yıl sonra sona erdi. Ancak bu sanatçılar, ilerleyen yıllarda sanat dünyasında kendi yerlerini bulmuşlardır.

D Grubu

D Grubu, Cumhuriyet'in onuncu yılı olan 1933'te kurulmuştur. Atatürk'ün öncülüğünde çağdaşlaşan Türkiye, bu yenilikçi anlayışını kültür ve sanatta da açıkça yansıtmıştır. Birlikte sergi açmak amacıyla bir araya gelen beş ressam ve bir heykeltıraş, tamamen bağımsız, siyasal ve resmi bir niteliği olmayan kişisel bir grup oluşturmuşlardır (Ersoy, 1983). D grubunun en önemli bir diğer özelliği ise ressamlık ilk defa bir meslek olarak görülmüştür (Bostancı, 2005).

D Grubu, 20. yüzyılda kurulan dördüncü tutarlı sanat hareketi olarak, adındaki "D" harfiyle hem alfabenin dördüncü harfinden alır. Grup üyeleri arasında Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu yer alır. İlk sergilerini 1933'te İstanbul'daki Narmanlı Han'da bir şapkacı dükkânında gerçekleştirmişlerdir. Grup, 1947 yılına kadar her yıl yeni sanatçılar ekleyerek etkinliklerini sürdürmüş ve genişlemiştir. Sonradan dahil olan sanatçılar; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim daha sonra 7. sergide Arif Kaptan, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Halil Dikmen, Salih Urallı daha sonra 9. sergide Fahrunnisa Zeid, Hakkı Anlı, Nusret Suman ve Sabri Berkel de gruba katıldığında grup maksimum üye sayısına ulaşır. (Tansuğ, 1996).

Şekil 12

Nurullah Berk, İskambil Kâğıtlı Natürmort, (1933), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 45 X 50 cm.



(Berk, 1933)

Nurullah Berk, Kübizm akımının önemli temsilcilerindendir. Eserlerinden biri olan *İskambil Kâğıtlı Natürmort*ta, mavi zemin üzerine geometrik biçimlerde renkli bir

kompozisyon oluşturmuş ve çeşitli objeleri, keskin çizgilerle ayrılmış geometrik şekillerle betimlemiştir. Berk, D Grubu'nun ilk yıllarında geometrik çalışmalar yapmış ve zamanla iki boyutlu, yüzeysel bir tarz geliştirmiştir. D Grubu sanatçıları, Batı'daki ağdaş akımları Türk sanatına uyarlamış, Empresyonizm'i reddederek Kübizm ve Konstrüktivizm gibi soyut akımlara yönelmişlerdir. Grup, yerel motifler üzerinde çalışarak Anadolu kırsal yaşamını Kübist bir üslupla işlemeye başlamış ve bu yaklaşım, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencileri tarafından daha da geliştirilmiştir. 1947'de grup, üyelerinin farklı sanat anlayışlarına sahip olmaları nedeniyle dağılmaya başlamıştır (Ersoy, 1998).

Yeniler Grubu (Liman Grubu)

1940'ların başında, özellikle İştanbul gibi bir liman kentindeki yoksul yaşam ve denizde mücadele eden insanlara karşı sanatçılar arasında ilgi artmış ve bu doğrultuda 1941'de "Yeniler" adlı grup, toplumsal temalarla ilgili bir sergi düzenlemiştir. Bu sergi, "Liman Ressamları" olarak tanınmalarına yol açmıştır. İkinci sergilerinde ise Abidin Dino'nun önerisiyle "Kadın" teması işlenmiştir. Sergilere katılan sanatçılar arasında Nuri İyem, Abidin Dino (D grubundan ayrılmış), Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Abraş, Selim Turan, Nejat Melih Devrim, Feruh Başağa, Kemal Sönmezler ve fotoğraf sanatçısı İlhan Arakon yer almıştır (Tansuğ, 1996).

şekil 13

Nuri İyem, Kadın, (1938), Tuval zerine Yağlıboya, 46x38cm.



(İyem, 1938)

Şekil 14

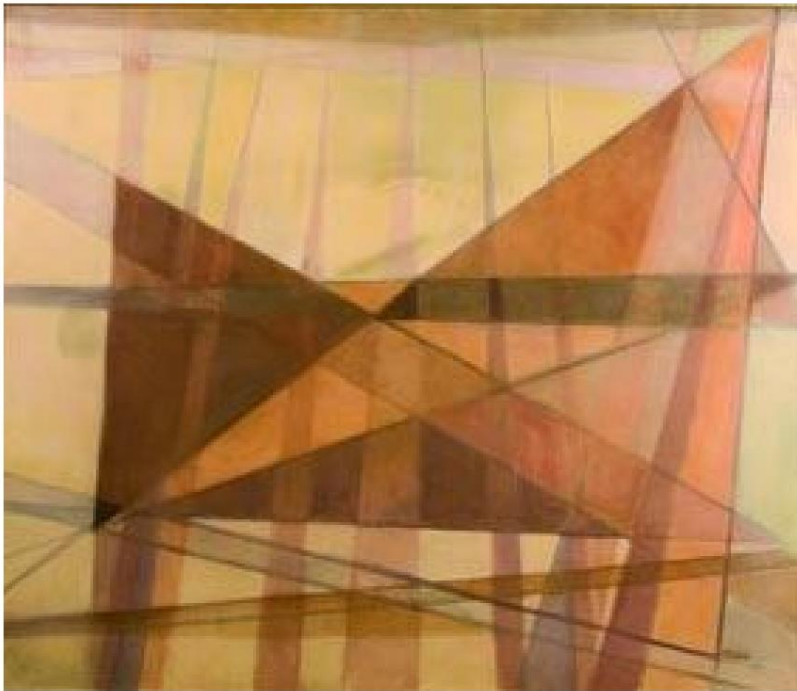
Avni Arbaş,(1919-2003). *Balıkçılar Tuval Üzerine Yağlıboya, Boyut?*



(Arbaş,1919-2003)

Şekil 15

Ferruh Başağa, *Soyut Kompozisyon*, (1985), *Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 140 cm.*



(Başağa, 1985)

Ferruh Başağa'nın eserlerinde, yatay, dikey ve eğik çizgilerle oluşturulmuş sakin kompozisyonlar dikkat çeker. Genellikle tek rengin ton farklılıklarına odaklanarak "monokromizm" yaklaşımını benimsemiştir. Resimlerinde, derinlik hissi genellikle buğulu bir

camın arkasından bakıyormuş gibi, soyut imgelerle verilir. Bu, yeni bir sentetik anlayışın izlerini taşır. Grubun sergisi, Avrupa'dan gelen ünlü sanatçı Leopold Levi tarafından beğenilmiş ve desteklenmiştir. Modern resim anlayışını Batılı etkilerle Türk resmine uyarlamanın yetersiz olduğunu savunan sanatçılar, bunun biçimsel yaklaşımlarına karşı çıkarak, toplumsal gerçekçilik ve halkçı bir sanat anlayışını savunmuş ve bu doğrultuda eserler üretmişlerdir (Ağyürek, 2011).

Yeniler Grubu'nun üyeleri, D Grubu'nun Batı etkisini fazla benimsediklerini düşünerek, sanatçıların kendi ülkelerinin sorunlarına duyarlı olmaları gerektiğini savunmuşlardır. Bu sanatçılar, eserlerinde bu sorumluluğu vurgulayarak toplumla ilgili mesajlar vermeyi amaçlamışlardır. Sosyolog Hilmi Ziya Ülben, "Liman" sergisi için yazdığı yazıda, bu yaklaşımın ulusal resmin özüne dokunduğunu belirterek, Yeniler Grubu'nun önemli bir noktaya parmak bastığını ifade etmiştir (Ersoy, 1998).

Bu grup, Batı'nın teknik ve yöntemlerinden de faydalananarak sanatlarını şekillendirmiştir. Yeniler Grubu, 1952'de dağılma kararı almış ve çoğu üyesi, toplumsal gerçekçilik anlayışını benimsedikten sonra 1950'lerden itibaren soyut sanat alanında kendilerini ifade etmeye başlamıştır.

“On”lar Grubu

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde yetişen bazı sanatçılar, 1947 yılında “On”lar Grubu'nu kurmuşlardır. Bu sanatçılar arasında Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Adnan Varınca ve Fikret Otyam gibi isimler yer almaktadır. Bir kısmı, Bedri Rahmi'nin leke, çizgi, renk ve benek biçiminde tanımladığı resim anlayışını benimseyerek kendi özgün tarzlarını geliştirmiştir. Ancak bu sanatçılar, yenilik yaratma amacı gütmemişlerdir.

Şekil 16

Leyla Gamsız, (1921-2010). *Soyut Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlıboya.*

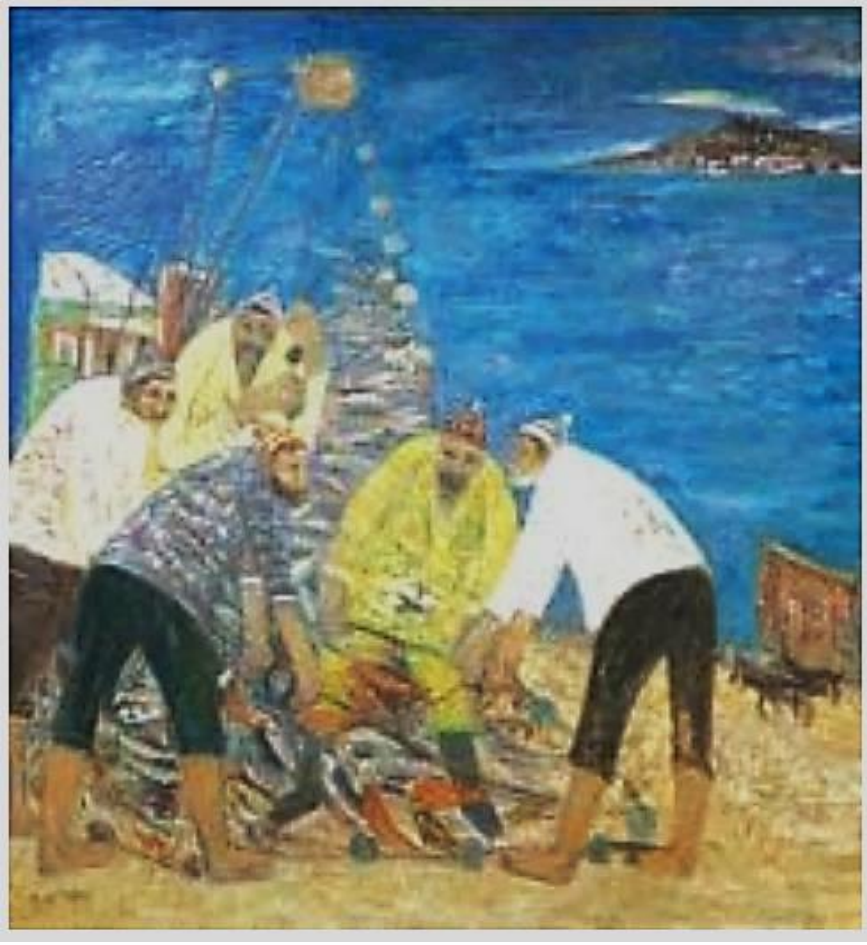


(Gamsız, 1921-2010)

1940'larda resim şefliğine atanan Leopold Levy, Türkiye'ye geldiğinde gerçek soyut sanatın Türk sanatının özünde bulunduğunu ifade etmiştir. Bu görüş, On'lar Grubu'nun genç sanatçıları üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Ayrıca, gruptaki sanatçıların hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu, öğrencilere folklorik öğeleri kullanmaları gerektiğini öğütleyerek, grubun işlediği temaların şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır (Ağyürek, 2011).

Şekil 17

Mustafa Esirkuş, Balıkçılar, (1970), Tuval Üzerine Yağlıboya, 48x74 cm.



(Esirkuş, 1970)

Bazı “On”lar Grubu üyeleri, özellikle Mehmet Pesen, Fikret Otyam ve Nuri İyem, toplumsal temalı portrelerinde, Nedim Günsür ise "Gurbetçiler" serisinde yöresel el sanatlarından (halı, kilim, nakış gibi) soyut öğeleri resimlerine dahil etmişlerdir. Tuvallere, Hat sanatı, kilim desenleri ve motifler yerleştirilmiştir. Genç sanatçılar, bu noktada arayışlarını yoğunlaştırarak, geleneksel öğelerle çağdaş sanat anlayışını birleştirmeyi hedeflemişlerdir. Onların amacı, farklı esin kaynaklarını doğru bir biçimde sentezleyip, özgün anlatılar oluşturarak kalıcı bir iz bırakmaktır. Bu sanatçılara göre, Türk sanatının özüdür ve bu anlayış, Selçuklu halı dokuyucularının 700 yıl önce bir karanfilin içinde kozmoloji bilgilerini stilize etmeye çalışmasında da görülmektedir (Ağyürek, 2011).

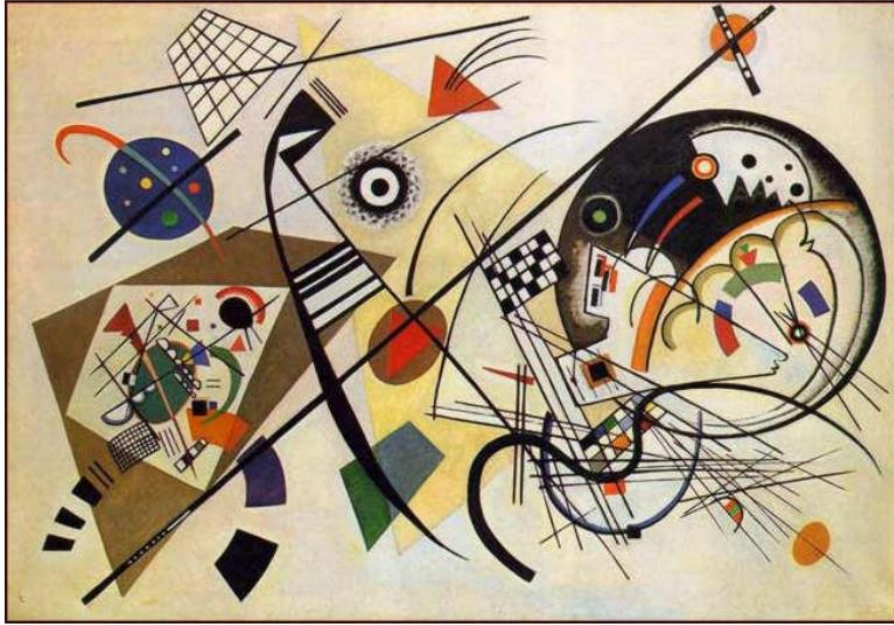
Soyut Sanat

Soyut sanat, doğa ve canlıların dışsal görüntülerinden bağımsızlaşarak renk, çizgi gibi unsurları kullanarak heyecan verici kompozisyonlar yaratmayı hedefler. Sanatçı, nesneleri görsel olarak değil, zihnindeki, ruhundaki ve duygularındaki izlenimlerle tuvale aktarır. Soyut

sanatın öncüsü Vassily Kandinsky, 1910 yılında ilk soyut eserini ortaya koymuş ve ressamın, tıpkı bir müzik bestecisi gibi, duygusal ifadelerini renkler ve malzemelerle aktarabileceğini savunmuştur (Ağyürek, 2011).

Şekil 18

Vassily Kandinsky, Soyut, (1918), Tuval Üzerine Yağlıboya.



(Kandinsky, 1918)

Soyut sanat, 1910'dan itibaren pek çok kez inişli çıkışlı bir gelişim göstermiştir. 1921'de Sovyetler Birliği'nde, 1933'te Almanya'da ve 1945 sonrası Fransa ve Kuzey Amerika'da önemli çıkışlar yapmıştır. Soyut sanat, belirli bir üslup veya akıma ait olmayıp, farklı sanat akımlarını ve üsluplarını bünyesinde barındırarak kendini ifade etmiştir. Tarihsel olarak hem ardışık hem de paralel biçimlerde gelişmiş, empresyonizm, geometrik soyutlama, pürizm, ekspresyonizm, sürrealizm gibi birçok farklı tarzda kendini göstermiştir (Ragon, 1987).

Soyut sanat, 20. yüzyılda yeni bir sanat anlayışı ve dünya görüşü olarak ortaya çıkmıştır. Türkiye'de ise bu anlayış, 1950'lerden sonra kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde Türkiye, kültürel ve sanatsal alanda hızla dünyaya açılmaya çalışırken, Avrupa'nın modern çizgisine yaklaşıma gayret ediyordu. Aynı yıllarda, resim ve heykel sanatları soyut akımlara dahil olmuş ve Türkiye'nin çok partili demokrasiye geçişiyle birlikte sanatta daha özgür ve çok yönlü bir yaklaşım benimsenmiştir. Ayla Ersoy, "Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)" kitabında, sanatçıların soyut sanata ilgisinin yeni bir dönemin başladığının bir göstergesi olduğunu belirtmiştir (Ersoy, 1998).

1949'da açılan Devlet Resim Sergisi'nde Ferruh Başağa'nın "Aşk" adlı tablosunun birincilik kazanması, Türk sanatçılarının soyut sanata yönelmeye başladığının bir göstergesi

olmuştur. Bu eser, geometrik şekillerle soyutlanmış erkek ve kadın figürleriyle çağdaş anlamda ilk soyut resim örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. 1950'lerden sonra Türk sanatçıları, kişisel yönelimlerine göre eserler üretmeye başlamış ve kişisel sergiler artmıştır. 1940'larda toplumsal gerçekçiliği savunan bazı Yeniler Grubu üyeleri, 1950'lerden sonra soyut sanatın önemli savunucuları haline gelmiş ve bu sanatçılar arasında Refik Epikman, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Bingöl, Malik Aksel, Halil Dikmen, Fahrünnisa Zeyd ve Sabri Berkel yer almıştır (Ersoy, 2011).

Şekil 19

Sabri Berkel, Soyut, (1980) Panel Üzerine Yağlıboya, 54 x 65 cm.



(Berkel,1980)

Sabri Berkel, sanatında insan sevgisini vurgulayarak soyut sanatın Türkiye'deki en üretken temsilcilerinden biri olmuştur. "Soyut" adlı eserinde, geometrik şekiller, kaligrafik formlar, lekesele düzenlemeler ve yerel motifler kullanarak sade bir görüntü sunmuştur. Ancak, soyut sanatın halk kitleleri tarafından anlaşılması, özellikle Türkiye'nin doğusuna doğru gidildikçe daha zor olmuştur. Adnan Çoker ve Lütfü Günay, 1953'te Ankara'da "Sergi Öncesi" adlı sergiyi açarak Türkiye'nin ilk soyut sanat sergisini gerçekleştirmiş ve resmin bir düşünce

ürünü olduğunu vurgulamışlardır. Bu sergiye dair birçok yazı yayımlamışlar ve bir yıl sonra ikinci bir sergi düzenlemişlerdir. Kısa bir süre sonra Cemal Bingöl, figürü tamamen ortadan kaldırarak non-figüratif eserlerinden oluşan bir sergi açmıştır (Ağyürek, 2011).

Şekil 20

Adnan Çoker, Madalya II, (1995), Tuval Üzerine Akrilik Boya, 162 x 130 cm.



(Çoker, 1995)

Şekil 21

Cemal Bingöl, Non-Figüratif Resim, (1970), Duralit Üzerine Yağlıboya, 105x48 cm.



(Bingöl,1970)

1954 yılında İstanbul Şehzadebaşı'ndaki Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde düzenlenen "Yirmi Yeni Türk Ressamı" sergisi, Batı kökenli soyut sanat anlayışının halk ve sanat camiası tarafından kabulünü teşvik etmeye çalıştı. Bu grup, soyut sanat eğiliminde olan ressam ve heykeltıraşlardan oluşuyor ve aralarında On'lar ve Yeniler Grubu'ndan ayrılan sanatçılar da vardı. Aynı yıl, Cemal Tollu ve Halil Dikmen, soyut sanatın geleneksel dekoratif sanatlarla

karıştırılmaması gerektiğini belirten bir yazı yayımlayarak, soyut sanatın tamamen plastik bir ifade biçimi olduğunu vurguladılar. Bu yazı, "Yirmi Yeni Ressamı"nın sergisine karşı bir tepkiyi dile getiriyordu (Tansuğ, 1996).

Şekil 22

Zekai Ormancı, Soyut Kompozisyon, (2004), Tuval Üzerine Yağlıboya, 97 x 130 cm.



(Ormancı, 2004)

Zekai Ormancı'nın renkli ve hareketli soyut kompozisyonları, biçim ve içerik ilişkisini güçlü bir şekilde yansıtır. Eserlerinde renk ve biçim dikkatle düzenlenerek soyut bir yapıya dönüştürülür. Işık ve gölge kullanımı, form ve renk arasındaki ilişkilerin ustaca işlendiğini gösterir. Ormancı, renk ve biçim patlamalarıyla dinamizm ve gizemli bir atmosfer yaratır. Kompozisyonlarında ışık ve gölge oyunları ile gizlemek veya açığa çıkarmak istediği unsurları belirginleştirir. Türkiye'deki soyut sanat eğilimleri, Batı'daki Dada ve gerçeküstücülük akımlarının etkisiyle, 1960 sonrası sanat türlerinin temellerini atmıştır (Ağyürek, 2011).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Ferruh Başağa ve Selim Turan

Ferruh Başağa'nın Hayatı ve Sanatsal Kariyeri

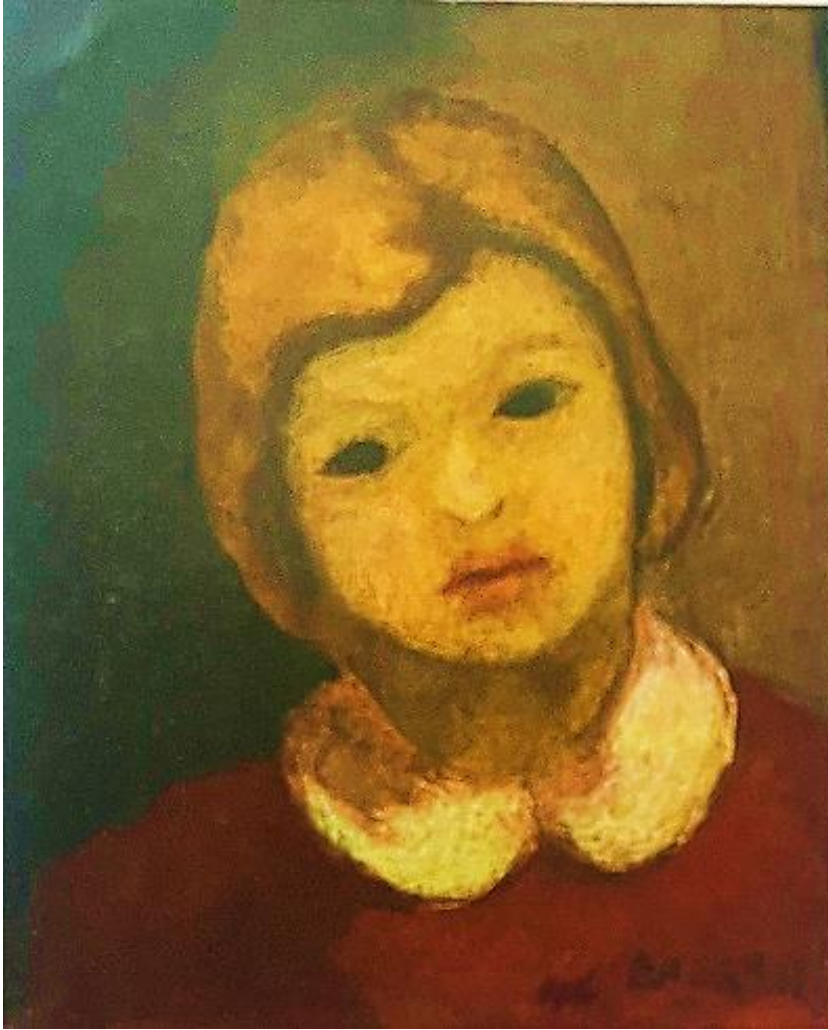
Ferruh Başağa, 1 Şubat 1914'te İstanbul'da doğmuş ve Bosna kökenli bir ailenin çocuğudur. Ailesi, Sırp'ların baskılarına karşı Bosna'da zorlu bir yaşam sürerken, babası Osmanlı İmparatorluğu'nda savcılık yapmış, annesi ise müziğe yatkındı. Başağa, çocukluk yıllarını farklı yerlerde geçirirken eğitimine Sarayevo'da devam etmiş ve burada teknik okulu tamamlamıştır. 1934'te İstanbul'a döndükten sonra, uçak fabrikasında çalışmaya başlamış, ancak kazadan sonra işsiz kalmıştır. Bu dönemde, İstanbul'daki Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolmuş ve resimle ilgilenmeye başlamıştır. Nazmi Ziya, Zeki Kocamemi ve Léopold Lévy gibi önemli hocalardan eğitim almış ve sanatsal yeteneklerini geliştirmiştir. Akademi yıllarında, çizim ve desen çalışmalarına ilgi gösteren Başağa, okulda yaptığı eserlerle öğretmenlerinden takdir almıştır. Başağa, özellikle "güzel natürmort" ve "peyzaj" anlayışına karşı çıkarak, sanatında yenilikçi bir yaklaşımı benimsemiştir. 1940'ta Akademi'yi birincilikle bitirmiş ve Fransa'ya eğitim için gönderilmesi beklenmiş, ancak II. Dünya Savaşı nedeniyle bu mümkün olmamıştır. Askerlik dönemi ve sonrasında sanat kariyerine hızla devam eden Başağa, sanatın özellikle insan ruhuna hitap eden yönlerine odaklanarak kendine özgü bir tarz geliştirmiştir. 1947'de ikinci kez mezuniyetini tamamlayan Ferruh Başağa, sanat kariyerinde yeni bir döneme girmiştir. Aynı dönemde, İstanbul Akademisi'nde öğrenim gören Nermin Hanım (Saner) ile evlenir ve dört çocuk sahibi olur. Resim çalışmalarına devam ederken, 1950'lerde mozaik, 1960'larda ise vitray sanatıyla ilgilenmeye başlar. Akademi'deki atölyelerin kurulmasıyla mozaik ve vitray atölyelerini kurma görevini üstlenir ve 1981'de emekliye ayrılır. 1968'de Antakya'ya atanması söz konusu olsa da, bu görevini kabul etmez. Ferruh Başağa, 1941 yılında kurulan "Yeniler" grubunun kurucularından biri olarak, dönemin solcu sanat çevrelerinde tanınır. O yıllarda sanat dünyasında bir hareketlenme yaşanır ve Başağa, mozaik ve vitray siparişleriyle geçimini sağlamaya başlar. 1960 sonrası dönemde, yeni Meclis binası için yaptığı 75 mozaik ve vitray çalışması dikkat çeker. Ayrıca, Beyoğlu'nda bir mağazaya da sipariş işler yapar. Heybeliada'daki Deniz Harp Okulu'nun cephesinde yaptığı büyük mozaik pano, Fahri Korutürk'ün de içinde yer aldığı bir jüri tarafından birinci seçilir. Ancak bu eser deprem nedeniyle zarar görür ve okulun öğrencileri bu panoyu simgesel bir anlamla sahiplenir. Başağa,

yıllar sonra bir amiral ile yaptığı bir görüşmede, panodan bir parçanın hala korunmuş olduğunu görür (Özsezgin, 2009).

"Yeniler" grubunun ilk sergisine katılamayan Başağa, daha sonra grubun ikinci sergisine katıldı. 1950'lerden sonra sanat dünyasında grupların etkisi azalır ve bireysel çıkışlar ön plana çıkar. Bu dönemde, galeriler açarak bağımsız sanatçı hareketleri güç kazanır. Ferruh Başağa'nın sanat anlayışında, 1940'lı yıllarda portreler ön plana çıkar. Bu dönemde, "konkre-kübik" (somut kübizim) bir tarzda resimler yaparak, gelişimini bilinçli bir şekilde sürdürür. 1947 sonrası dönemde soyut-lirik anlatımla daha fazla ilgilenmeye başlar ve 1960'larda taşizm ve geometrik soyutlamalara yönelir. 1970'lerde ise geometriye olan ilgisi daha da artar. Erken dönem çalışmalarından en dikkat çekici eserlerinden biri, 1945 tarihli otoportresidir. Ayrıca, kızı İnci'ye ve eşi Nermin Hanım'a ait birçok portre de bu dönemin önemli eserleri arasında yer alır. (Özsezgin, 2009).

Şekil 23

Ferruh Başağa, (1914-2010). İlk Kızı İnci'nin Portresi, Boyut?



(Başağa, 1914-2010)

Şekil 24

Ferruh Başağa, (1914-2010), İkinci Kızı Gül'ün Portresi, Boyut?



(Başağa, 1914-2010)

Ferruh Başağa'nın 1947 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduğu yıl, Türkiye'de çok partili döneme geçişin yaşandığı bir döneme denk gelir ve toplumsal ve kültürel dönüşümlerin başladığı bir zamanı işaret eder. Bu dönemde, Başağa gibi genç kuşak ressamların sanatsal arayışları da hız kazanmış, figüratif resimlerle başladıkları çalışmalarını zamanla soyutlamaya yöneltmişlerdir. Başağa'nın erken dönem eserlerinde manzara ve figür, soyutlamaya doğru bir dönüşüm gösterir. Bu süreçte, sanatçının kullandığı renk paleti, Batı'dan alınan etkilerle yenilikçi bir bakış açısı oluşturmuştur. Başağa'nın hocası Lévy, genç sanatçıyı, sanatını dengeyi sağlamak için bir "canbazlık" yapmaya çalışan bir figür olarak tanımlar. Bu yorum, Başağa'nın sanatsal pratiğinde kararlılıkla ilerleyişini ve denemelerle yeni yollar aramasını simgeler. 1940'lı yıllarda yaptığı "Avize" gibi soyut eserler, onun figüratif anlayıştan soyut çalışmalara geçişinin ilk örneklerinden biridir (Özsezgin, 2009).

Sanatçının 1948'de yaptığı 'Aşk' adlı lirik soyutlaması Devlet Resim Sergisinde, çok fazla ilgi çekmiş ve birincilik ödülü almıştır. Bu çalışma Türk resim sanatı tarihinde, soyutlamanın en yetkin örneklerinden biri olarak kabul edilir (Şener, 2010, 92).

Aynı dönemde, 1945 tarihli "Satranç" ve "Hamam" gibi figüratif eserleriyle de dikkat çekmiştir (Özsezgin, 2009).

Şekil 25

Ferruh Başağa, Aşk, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x85cm.



(Başağa, 1945)

Şekil 26

Ferruh Başağa, (1945) Satranç, Tuval Üzerine Yağlıboya 65x65cm.



(Başağa, 1945)

1950'li yıllarda Başağa, soyut sanatla ilgili daha cesur bir yönelime girmiştir. 1953'te açtığı sergi, genç kuşağın soyut sanat anlayışının ne yönde gelişeceğini gösterirken, sanatçının

Batı'dan gelen soyut eğilimleri, Türk sanatına taşımaya başladığını gösterir. Başağa, doğa ve figürlerden ilham alarak soyut sanatla kendini ifade etmeye yönelmiş ve özgün bir tarz geliştirmiştir. 1945'teki ilk kişisel sergisinden itibaren, figüratif resimlerle başlayan yolculuğu, giderek daha soyut çalışmalara evrilmiştir. 1940'lı yıllarda yaptığı İstanbul peyzajları ve figüratif resimler, Başağa'nın zaman içinde soyutlamaya yöneldiğini ve bu tarzın temellerini attığını gösterir. 1950'ler, Başağa'nın sanatındaki dönüşümün hızlandığı yıllardır. 1951'deki ölüdoğa çalışmalarında gerçeklikten uzaklaşarak soyutlamayı denemeye başlamış, 1952'deki sergisinde ise yeşil ve mavi gibi ana renkler üzerinden soyut bir dil geliştirmiştir.

Şekil 27

Ferruh Başağa, (1945), Natürmort, Tuval Üzerine Yağlıboya, 34x41cm.



(Başağa, 1945)

Bu dönemde Başağa'nın sanatı, Türk sanatında soyut eğilimlerin artmaya başladığını ve bu gelişmelerin Batı'dan alınan ilhamla şekillendiğini gösterir. Ferruh Başağa, Yeniler Grubu'nun bir parçası olarak soyut denemelere başlamış ve grup politikalarından uzaklaşarak yeni bir yol arayışına girmiştir. 1950'lerde, soyut sanat giderek daha fazla etkisini göstermeye başlamış, Başağa'nın sanatsal yönelimi de bu dönemde güçlenmiştir. Ancak 1960'larda Başağa'nın aktif katılımı azalır ve 1970'lerde sanat çevrelerinden bir süreliğine uzaklaşır. 1965'teki bir sergi dışında, 1970'ler ve sonrasında Başağa'nın sanatsal etkinliği belirgin şekilde azalmıştır. 1978 ve 1979'da yapılan önemli sergilere katılmaması, sanatçının geri planda

kaldığının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Başağa, bu dönemde daha çok sergi düzenlemekle yetinmiş, aktif sanat yaşamından bir süre çekilmiştir (Özsezgin, 2009).

Başağa'nın 1940'ların ortasında başladığı kişisel sergileri, onun figüratif çalışmalara ilgi duyduğunu ancak zamanla soyutlamaya yöneldiğini gösterir. Özellikle Konya'ya yaptığı seyahat, sanatçının eserlerinde yerel halkı ve kültürel unsurları yansıttığı önemli bir dönüm noktasıdır. Başağa, Konya'dan yaptığı resimlerle akademik kariyerine geçiş yaparken, bu eserlerin değerli birer kaynak oluşturduğunu belirtmiştir. Sanatçının kendine has bir tarz geliştirdiği dönemde, hocası Léopold Lévy, Başağa'nın sanatsal yolculuğundaki kararlılığını vurgulamıştır. Başağa'nın sanatında doğadan ilham alırken, şekilleri ve formları yeniden yorumlayarak kendi özgün dilini oluşturduğunu söyler. 1950'li yıllarda resimle birlikte heykele de ilgi göstermeye başlamış ve soyut formlar üzerinde çalışarak bu alanda cesur deneyimler yapmıştır. Bakır teller ve çelik gibi malzemelerle yaptığı heykeller, dönemin yenilikçi sanat anlayışını yansıtan özgün çalışmalar olarak öne çıkmıştır. Başağa, uzun bir süre sonra Müstakiller grubuna katılmış ve 1950'lerde kurulan Ressamlar Derneği'nin kurucu üyelerinden biri olmuştur. 1952'deki Maya sergisi, sanatçının soyut resminin olgunlaştığını gösteren önemli bir dönüm noktasıdır. Sergi sonrası sanatçının çalışmaları, eleştirmenlerden olumlu yorumlar almış, bu dönemdeki resimlerinin derinliği ve özgünlüğü dikkat çekmiştir (Özsezgin, 2009).

Ferruh Başağa'nın sanatı, özellikle soyut resim alanındaki katkılarıyla dikkat çeker. 1947 sonrasında, doğadan ilham alarak soyutlamaya yönelmiş, ancak bu süreçte doğaya sadık kalmaksızın tamamen özgün bir dil geliştirmiştir. Soyut sanat anlayışına geçişi, Batı'dan gelen modernist etkilerle birleşmiş ve geleneksel bezeme sanatının ötesine geçmiştir. Onun için sanat, görsel değil, düşünsel bir süreçti. Başağa, soyutlamayı yalnızca estetik değil, aynı zamanda bir düşünme biçimi olarak benimsemiş, insan düşüncesinin ve yaratım gücünün bir yansıması olarak görmüştür (Özsezgin, 2009).

Sanatındaki soyut öğeler, 1950'lerden sonra daha belirginleşmiş, özellikle geometrik soyutlama anlayışına yönelmiştir. Bu dönemde, renk ve biçimlerin birbiriyle uyum içinde çalışması gerektiğini vurgulamış, sanatta denge ve armoniyi aramıştır. Dönemin ekonomik zorluklarına rağmen Başağa, duvar dekorasyonları ve mozaik işlerle geçimini sağlamış, buna rağmen soyut resimle ilgili gelişiminde kararlı bir biçimde ilerlemiştir. Özellikle 1960'lı yıllarda, sanatta kullanılan formlar ve kompozisyonlar daha da olgunlaşmış, yeni ve özgün bir dil geliştirilmiştir. 1971-81 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Vitray ve Mozaik derslerinde hocalık yaptı. 24 Aralık 2010'da İstanbul'da vefat etti. (Özsezgin, 2009).

Ferruh Başağa'nın Sanatındaki Konu ve İmgeler

Ferruh Başağa, eserlerinde çeşitli temalar ve teknikler kullanarak derin ve anlamlı bir sanat dili oluşturmuştur. Başağa'nın sanatındaki temalar, özellikle doğa, ışık, mimari formlar ve geometrik yapılar etrafında şekillenir. Bu temalar, sanatçının resimlerine hem estetik hem de felsefi bir derinlik katmıştır. Başağa'nın sanatında doğanın etkisi oldukça belirgindir. Özellikle, Akdeniz ışığından etkilenen sanatçı geometrik formlar kullanarak özgün bir tarz geliştirmiştir (Özsezgin, 2009).

Ferruh Başağa'nın doğadan ve Akdeniz'in ışığından etkilenmesiyle Akdeniz isminde resim serisi yapmıştır. O seri içerisinde isim verdiği Mavi Akdeniz adlı eserde soyut kompozisyonlarına örnektir.

Şekil 28

Ferruh Başağa, (1940-49). Mavi Akdeniz, 249x197cm.



(Başağa, 1940, s. 49)

Sanatçı, yapıtlarını tanımlarken "geometrik" terimini kullanmış ve aynı zamanda bir çizgi ustası olduğu kadar renk konusunda da ustalık sergilemiştir. Başağa, genellikle tek bir rengin egemen olduğu eserler yapmıştır. Bu bağlamda, sanatçının sanat anlayışının non-figüratif olduğu söylenebilir. Ancak, sanatçının eserleri incelendiğinde, araştırma kapsamında ele alınan güvercin figürünün de yer aldığı gözlemlenebilir. Bu nedenle, sanatçının genel sanat anlayışını yalnızca soyut veya non-figüratif olarak tanımlamak yanıltıcı olacaktır. Eserlerinde görülen güvercin figürleri, bu durumu doğrulayan önemli bir göstergedir (Özsezgin, 2009).

Şekil 29

Ferruh Başağa, (2006) Güvercinler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x120cm.



(Başağa, 2006)

Başağa, soyut resimlerinde insanın yaratıcı düşünme gücünü vurgulamış ve sanatı evrensel bir dil olarak görmüştür. Bu anlayış, onun sanatındaki "barış" ve "özgürlük" gibi toplumsal temaları işlerken, aynı zamanda sanatın evrensel bir dil olduğunu da ortaya koymuştur. Güvercin motifi, barışı simgelerken, aynı zamanda insanın umut ve kararlılığını da yansıtmıştır (Dalkıran, Özmen, 2022).

Güvercin temasının barışı simgelemesini sağlayan ilk sanatçı eserlerinde de bol bol gördüğümüz Pablo Picasso'dur (Öztürk, 2017).

Sanatçı, araştırma kapsamında ele alınan güvercin figürüne özellikle son dönem eserlerinde oldukça yer vermiştir. Başağa'nın farklı ölçülerde yapmış olduğu eserleri çoğunlukla tuvalin üstüne resmedilmiştir. Tuval üzerine çalışmasının yanı sıra kâğıt üzerine

baskı çalışmalarında da güvercin figürlerini kullandığı bilinmektedir (Dalkıran, Özmen, 2022, 198-199).

Şekil 30

Ferruh Başağa, (2007). Güvercinler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95x140 cm.



(Başağa, 2007)

Bu temalar, 1970'li yıllarda Türkiye'nin toplumsal krizleriyle de örtüşmüş, Başağa'nın sanatı, sadece bireysel değil, toplumsal bir anlatım biçimi kazanmıştır. Başağa'nın erken dönem soyut çalışmaları, sonraki yıllarda daha derinleşmiş ve yeni bir biçimsel arayışa girmiştir. Bu süreç, onun sanatsal evriminde önemli bir yer tutmuş, her adımda yeni bir dil ve anlatım biçimi arayışı içinde olmuştur (Özsezgin, 2009).

Başağa eserlerindeki güvercinler hakkında; “*Antik Çağlardan günümüze kadar pek çok sanat yapıtında kuş formu (güvercin) kullanılmaktadır. Bu nedenle güvercin plastik sanatlarda bir simge haline gelmiştir. Ayrıca güvercin bir barış simgesi olarak da kullanılmaktadır. Ben bu iki simgeyi de çok sevdiğim için çoğunlukla bu kuşun biçimini kullanmaktayım*” (Aktaran: Erman, 2009: 12) demektedir.

Kıymet Giray'ın da sanatçının eserlerinde güvercin kullanımı hakkında; “*Ferruh Başağa'nın bu resimleri, kuşların bedensel formlarının geometrik çözümlmelerini araştıran çalışmalar sonucunda ürettiği resimlerdir. Bu bağlamda önemli olan, güvercinlerin devinimlerinin irdelenip çözümlenmesidir. Ancak, uçuş, süzülme, pike yapma, konma eylemlerini, durma ve yürüme eylemleriyle birlikte inceleyen Ferruh Başağa, güvercinlerin bedensel ve eylemsel niteliklerinin analitik çözümlmeleri üzerine yoğunlaşmaktadır*” (Aktaran: Musal, 2017: 2762; Giray, 2003: 162) şeklinde açıklaması bulunmaktadır.

Şekil 31

Ferruh Başağa, (1967). Kırmızı Güvercinler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x126cm.



(Başağa, 1967)

Başağa, “Kırmızı Güvercinler” isimli eserinde, tuvalin üzerine mavi bir zemin atarak üstüne iki adet kırmızı güvercin çizmiştir. Tonların birbiri içerisinde geçiş oluşturduğu renk alanlarıyla iki güvercin figürü birbirini tamamlamıştır. Eserin kenar civarlarında görülmeye başlanan mavi renk resmin ortalarına doğru geldikçe tonu açılmaktadır. Açık-koyu renk dengesi derinliği sağlarken bir yandan da anlatımı güçlendirmiştir. Güvercinler eserin merkezine konumlanmış durumdadır ve izleyicinin aklına simetri kavramını getirmektedir. Eserin tamamına bakıldığı zaman iki güvercininde baş kısmının oluşturmuş olduğu büyük kırmızı lekeleri geometrik parçalanmaların dengelediği anlaşılmaktadır. Eserdeki yatay ve dikey de oluşan parçalanmalar kontrastlık yaratarak esere hareketlilik katmıştır. Güvercinlerin baş kısımlarında devam eden bu parçalanmaların sarmal bir şekilde olması resimdeki hareketliliği arttırmıştır. Bu sarmal parçalanmalar güvercinlerin devamı gibi durmaktadır ve bu duruş ile güvercinlerin kanat hareketlerinin resmedilmek istendiği fikrini ortaya çıkarmaktadır (Musal, 2017, 2762).

Şekil 32

Ferruh Başağa, (2005). Güvercinler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100cm.



(Başağa, 2005)

Başağa'nın "Güvercinler" adlı eserinde de benzer bir yaklaşım görülmektedir. Genellikle mavi ve mor gibi soğuk renk tonlarını tercih eden sanatçı, güvercin figürlerini uzun çizgilerle geometrik parçalara ayırmıştır. Özellikle güvercinlerin kanatlarında yer alan bu geometrik şekiller, kuşların farklı kanat hareketlerini aynı yüzeyde göstermeye olanak tanımaktadır. Uzun çizgiler ve ritmik bir şekilde sıralanan geometrik formlar kullanarak, sanatçı kanatların hareketini yansıtmayı hedeflemiştir (Gezen, 2016).

Başağa'nın eserlerine bakıldığında, renk geçişlerinin kromatik ve kontrapunktal (birden fazla çizginin üst üste getirilmesi) bir düzene dayandığı görülmektedir. Kullanılan renklerin koyudan açığa doğru olan geçişleri, ön ve arka planları belirginleştirerek esere derinlik kazandırır. Ayrıca, eserlerinde farklı biçimlerin hareket ettiği ve yer aldığı boşluklar dikkat çeker. Çizgilerin bazen ağır, bazen de hızlı ritimlerle kesişmesi, bu boşlukların oluşmasına katkı sağlamaktadır (Dalkıran, Özmen, 2022).

Ferruh Başağa'nın resimlerinde doğadan dönüştürülmüş geometrik soyutlamalar en başından beri başat olmuşlardır. Üst üste çakıştırdığı geometrik renk alanları, biçimler arasında belli oranda şeffaf bir örgüye dönüşür. Hemen hemen her konu resmine girebilirken özellikle kendi coğrafyasından etkilenmiş ve bunu yaparken cam parçalarından düzenlenmiş bir vitray ya da mozaik taşlarıyla oluşturulmuş bir düzen izlenir (Tetikçi, 2014, 150).

Şekil 33

Ferruh Başağa, Soyut Kompozisyon, 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x50cm.



(Başağa, 1952)

"Soyut Kompozisyon" adlı resim, bir liman ya da gemi grubu izlenimi veren, soyutlama etkisinin yoğun olduğu bir eserdir.

Başaga, bir tasarımcı gibi, resminin her formunu yerli yerine koyarak, bütünsel bir yapı oluşturur. Bu süreç, kavramsal düşüncenin sanatındaki yerini vurgular. Eserlerinde soyut kayık formları gibi tekrarlayan motifler kullanarak görsel çağrışımlar yaratır. Bu çağrışımlar, Hegel'in "arı düşünce" anlayışıyla paralellik gösterir ve her bir eser, izleyicide güçlü bir görsel hafıza bırakır (Özsezgin, 2009).

Bunun yanı sıra, "Beraberlik" adlı resim de benzer şekilde, doğaya daha fazla referans veren ve diğer resimlerine kıyasla daha somut bir bağlantı kuran çalışmalardandır.

Şekil 34

Ferruh Başağa, Beraberlik, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x300cm.



(Başağa, 1950)

Resimde, bütün yüzey oldukça sıkı bir disiplinle hazırlandığı gibi küçük parçalar da bu düzenin dişleri olarak onu bozmayan elemanlar halinde titizlikle tasarlanmıştır. Canlı ve cansız doğa kesitleri, Anadolu'ya da gönderme yapan İnsan figürleri, tümü, aynı biçimsel zevkle ele alınmış ve geometrik düzende iç içe bir yapıda resmedilmiştir (Tetikçi, 2014, 151).

Başaga, soyut sanat anlayışında geometrik formlara ve yapısal öğelere büyük bir yer verir. Özellikle prizmatik, piramidal ve üçgen formlar, onun resimlerinde sıkça görülen unsurlardır. Bu geometrik yapılar, bir anlamda doğadaki düzeni ve yapıyı soyut bir biçimde yansıtır. Başaga, bu formlarla yalnızca görsel bir denge kurmakla kalmaz; aynı zamanda mimari öğeleri de resimlerine taşır. Eserlerinde bazen bir yapı ya da mekan duygusu uyandıran bu formlar, bir anlamda izleyiciye bir "soyut mimari" sunar. Resimlerin her bir ögesi, tıpkı bir bina ya da yapının inşası gibi, belirli bir düzen ve tasarım ilkelerine dayanarak oluşturulur (Özsezgin, 2009).

Başaga'nın teknikleri de onun sanatsal dilinin temel unsurlarını oluşturur. Sanatçı, resimlerinde geleneksel tekniklerin yanı sıra, soyut resmin gerektirdiği yenilikçi yöntemlere de

yer verir. Özellikle, renklerin ve formların arasındaki dengeyi sağlamak için, bazen yoğun fırça darbeleri, bazen ise daha ince detaylar kullanır. Geometrik formlar arasındaki ilişkiyi pekiştirmek için renk geçişleri ve ışık-gölge oyunları kullanarak derinlik hissini oluşturur. Ayrıca, büyük boyutlu tuvaler ve açık renklerin ağırlıklı olduğu alanlar, resimlerin daha dinamik ve güçlü bir yapıya kavuşmasını sağlar (Özsezgin, 2009).

Başağa, sanatını bir düşünsel süreç olarak tasarlar. Her bir form, renk ve kompozisyon, derin bir kavramsal düşünmenin ürünü olarak ortaya çıkar. Sanatçının eserlerinde yer alan geometrik biçimler, sadece estetik unsurlar değildir; her biri bir düşüncenin, bir felsefi sorgulamanın ifadesidir. Başağa, resimlerini oluştururken, modern sanatın soyut ve minimal unsurlarını benimsemiş, fakat aynı zamanda bu unsurları zengin bir kavramsal içerik ile birleştirmiştir. Bu anlamda, sanatçının eserlerinde izleyiciyi düşündürmeye, sorgulamaya davet eden bir dil vardır (Özsezgin, 2009).

Ferruh Başağa'nın Kırmızı Güvercinler Adlı Eserinin Plastik Açıdan İncelenmesi

Şekil 35

Ferruh Başağa,(1967). Kırmızı Güvercinler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x126cm.



(Başağa, 1967)

Renk; Baskın renk olarak kırmızı tercih edilmiş. Eserin duygusal tonunu tamamen bu canlı, sıcak renk belirliyor. Arka planda ise soğuk ve yoğun bir mavi kullanılmış. Bu, mavi rengi kırmızı güvercin figürleriyle yüksek bir kontrast oluşturuyor. Bu renk karşıtlığı hem mekânsal derinlik sağlıyor hem de duygusal bir gerilim oluşturuyor. Güvercinler ön plana fırlarken arka plan sanki sonsuz bir boşluk gibi kalıyor.

Biçim ve Form; Güvercin figürleri tam anlamıyla soyutlanmamış; tanınabilir ama geometrik biçimlerle yeniden düzenlenmiş. Formlar, dairesel ve üçgensel yapılara bölünmüş. Bu parçalara ayrılmışlık, resmin içsel dinamizmini güçlendiriyor. Güvercin figürleri sanki hem iç içe geçmiş hem de ayrılmış gibi bu da esere hareket ve ritim katıyor.

Kompozisyon; Merkezde yer alan iki güvercin figürü, kompozisyonun odak noktası. Simetrik olmasa da oldukça dengeye oturmuş bir yapı var. Yatay ve dikey çizgiler resmin genelini tarayarak bir örgü, bir ağ yapısı oluşturuyor. Bu, güvercin figürlerinin bir kafesin ya da soyut bir mekânın içinde olduğunu hissettirebilir. Kompozisyonun çevresindeki renk ve çizgi yoğunluğu merkeze doğru hafifler; böylece izleyicinin dikkati güvercinlere çekilir.

Işık ve Gölge; Işık-gölge geçişleri çok yumuşak; net bir ışık kaynağından ziyade renk geçişleriyle hacim ve derinlik oluşturulmuş. Özellikle mavi zemin üzerinde kullanılan açık-mavi tonlar, güvercinlerin çevresini ışıkla sarmalanmış gibi gösteriyor.

Doku; Tuval yüzeyinde fırça izleri çok belirgin değil ama renk geçişleri ve çizgisel yapılarla oluşturulan optik doku dikkat çekici. Şeffaf renk katmanları, üst üste binerek çok boyutlu bir etki yaratıyor.

Soyutlama Anlayışı; Başağa, bu eserde figürü tamamen yok etmeden soyutlamış. Bu, onun sanatsal dilinde geçiş dönemlerinin tipik bir özelliğidir. Güvercin figürü, barış ve umut gibi temaları çağrıştırır. Ancak burada, kırmızı tonun seçimiyle bir tutku, enerji ya da gerilim duygusu da yansıtılıyor. Çizgilerin geometrik yapısı, resmi yalnızca görsel değil, fikri olarak da yapılandırılmış bir kompozisyona dönüştürüyor.

Sonuç olarak, Ferruh Başağa bu eserinde figüratif ile soyut arasında bir köprü kuruyor. Güvercinler tanıdık ama geometrik ve ritmik şekilde parçalanmış. Renklerin karşıtlığı (kırmızı ve mavi), görsel bir çatışma yaratarak hem dikkat çekici hem de etkileyici bir atmosfer oluşturuyor. Kompozisyon, izleyiciyi içsel bir anlam arayışına davet ediyor.

Ferruh Başağa'nın Soyut Resme Katkıları

Ferruh Başağa, Türkiye'de soyut sanatın öncülerinden biri olarak kabul edilir ve sanat anlayışıyla geleneksel figüratif resim anlayışından radikal bir kopuş gerçekleştirmiştir. 1950'li yıllardan itibaren yöneldiği geometrik soyutlama, onun modernist estetik değerlerle kurduğu derin ilişkinin bir göstergesidir. Başağa'nın çalışmaları, biçim ve renk arasında kurduğu güçlü dengeyle dikkat çekerken; soyutun sadece görsel değil, aynı zamanda düşünsel bir alan olduğunu da vurgular (Altıntaş, 2009).

Sanatçının eserlerinde, özellikle geometrik formlar aracılığıyla kurulan kompozisyonel yapı, onun sanatı bir “dil” olarak ele aldığını gösterir. Renk kullanımı, genellikle simgesel bir anlam taşır; mavi ve kırmızı gibi baskın tonlarla izleyiciyi yönlendirirken, biçimlerin birbirine olan oranları ve ritmik dizilimi ise matematiksel bir hassasiyetle ele alınmıştır. Bu yönüyle Başağa'nın soyutlaması, yalnızca Batı'daki soyut sanata bir yanıt değil; aynı zamanda geleneksel Türk sanatına dayanan, özgün bir biçimsel araştırma olarak da değerlendirilebilir (Kıyıcı, 2014).

Ferruh Başağa'nın soyut sanata katkısı, yalnızca eserlerinde değil, aynı zamanda sanat eğitimi alanında yaptığı çalışmalarla da devam etmiştir. Öğrencilerine çağdaş sanatın temel ilkelerini aşılması, onun etkisinin kuşaklar boyunca sürdüğünün bir göstergesidir. Ayrıca sanatçının plastik sanatlar anlayışını mimarlıkla ilişkilendiren çalışmaları, soyutun mekânsal bir ifade biçimi olarak ele alınmasına da olanak tanımıştır (Özsezgin, 2005).

Sonuç olarak, Ferruh Başağa'nın soyut resme katkısı, hem biçimsel yenilikleri hem de düşünsel derinliğiyle Türk çağdaş sanatında bir dönüm noktası oluşturur. Sanatçının, Batı modernizmiyle olan etkileşimini yerel kültürel öğelerle harmanlayarak özgün bir anlatı geliştirmesi, onu sadece bir sanatçı değil, aynı zamanda çağdaş sanatın kurucu figürlerinden biri haline getirmiştir.

Şekil 36

Ferruh Başağa, (1967), İsimsiz Vitray Eskizi, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 25 x 15 cm.



(Başağa, 1967)

Başaga; özellikle geometrik formlar ve yapısal düzenlemelerle ilgilidir. Soyut sanatın temelinde yer alan biçimsel özgürlük, çalışmalarında belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Sanatçı, geometrik formlar ve düzenli yapılar aracılığıyla bir anlam ve estetik bütünlük oluşturmuş, bu unsurları resimlerinde görsel bir dil haline getirmiştir. Aynı zamanda, formlar arasındaki

dengeyi sağlamak için renk ve ışık kullanımıyla derinlik hissi yaratmış, resimlerinde hem estetik hem de felsefi bir katman oluşturmuştur. Başağa'nın soyut resimdeki katkılarından bir diğeri ise doğa ve ışıkla kurduğu ilişkiyi soyut bir dil aracılığıyla ifade etmesidir. Akdeniz coğrafyasının doğal ışığını ve atmosferini, renk paletindeki canlı tonlarla yansıtan Başağa, bu ışığı soyut bir biçimde yeniden yaratmıştır. Işık, onun resimlerinde sadece görsel bir öğe olarak değil, aynı zamanda derinlik, şeffaflık ve zenginlik oluşturan bir araç olarak da kullanılmıştır. Ferruh Başağa'nın, soyut resmin temel öğeleriyle geliştirdiği teknikler de oldukça özgündür. Farklı malzemeler ve renk teknikleri kullanarak resmin yüzeyini zenginleştirmiş, geometrik formlar arasındaki ilişkileri daha derin bir şekilde araştırmıştır. Bu yöntemler, Başağa'nın eserlerinin sadece görsel bir etki bırakmasını değil, aynı zamanda düşünsel bir sorgulama yaratmasını sağlamıştır. Her bir form, renk ve çizgi, bir anlam taşıyan ve izleyiciye bir hikaye anlatan unsurlar olarak tasarlanmıştır. Başağa'nın soyut sanat anlayışı, aynı zamanda felsefi ve kavramsal bir bakış açısını da içinde barındırır. Resimlerinde yer alan biçimler, soyut olmanın ötesinde derin bir anlam taşır ve izleyiciyi düşünmeye sevk eder. Bu, Başağa'nın sanata bakışının yalnızca görsel estetikle sınırlı olmadığını, aynı zamanda duygusal ve entelektüel bir deneyim sunduğunu gösterir. Soyut resmin, sadece şekillerin ve renklerin oyunundan ibaret olmadığını, her bir çalışmanın bir düşünsel evrim olduğunu ortaya koyar (Özsezgin, 2009).

Sonuç olarak Ferruh Başağa'nın soyut resme katkıları, onun sanatındaki yenilikçi yaklaşım ve özgünlükle şekillenmiştir. Soyutlama, Başağa için hem estetik bir araç hem de felsefi bir ifade biçimi olmuştur. Geometrik yapılarla ve ışıkla kurduğu derin ilişki, onun eserlerini Türk soyut sanatının önemli dönüm noktalarından biri haline getirmiştir.

Ferruh Başağa'nın Sanatında ve Eserlerinde Esinlendiği Yabancı Sanatçılar

Başağa'nın sanatında figüratif unsurlar, soyut bir düzlemde yeniden yapılandırılırken, bu yaklaşım Batı'daki modern sanatın özellikle kübist dönemde geliştirdiği yöntemlerle dikkat çekici paralellikler taşımaktadır. Bu bağlamda, Pablo Picasso'nun özellikle 1910–1925 yılları arasındaki geçiş dönemi eserleri, yani Analitik Kübizm ile Sentetik Kübizm arasındaki dönem, Başağa'nın sanatıyla biçimsel bir karşılaştırmaya olanak sağlamaktadır. Picasso, bu süreçte figürleri çoklu perspektiflerden çözerek, düzlemler halinde yeniden kurgulamış; böylece geleneksel temsiliyet anlayışından uzaklaşarak görsel bir soyutlama geliştirmiştir (Chilvers, 2004, 256). Başağa'nın geometrik soyutlamalarında da figür, mekân ve renk ilişkileri benzer bir çözümleme ile ele alınır.

Ferruh Başağa'nın 1967 tarihli “*Kırmızı Güvercinler*” adlı eseri, geometrik soyutlamanın karakteristik örneklerinden biridir. Bu eserde, iki güvercin figürü, üst üste binen kırmızı yüzeyler ve keskin geometrik hatlarla betimlenmiş, figürler neredeyse tamamen soyut

düzleme taşınmıştır. Bu kompozisyon, Picasso'nun “Üç Müzisyen” (1921) gibi eserlerinde gözlemlenen çok parçalı yüzey anlayışı ve figürün mekânsal yapı içerisinde soyut biçimlerle ifade edilmesiyle örtüşür. Her iki sanatçının da figürü tanınabilir biçimde koruyarak soyutlaştırmaları, onların modernist ifade biçimlerinde ortak bir dili benimsediklerini göstermektedir.

Şekil 37

Ferruh Başağa, (1967). Kırmızı Güvercinler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x126cm.



(Başağa, 1967)

Şekil 38

Pablo Picasso,(1921). Üç Müzisyen, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200,7x222,9cm.



(Picasso, 1921)

Ferruh Başağa'nın 1950'li yıllardan itibaren geliştirdiği geometrik soyutlama anlayışı, Georges Braque'ın Kübizm'in kuruluş dönemindeki yaklaşımlarıyla da dikkat çekici paralellikler taşır. Georges Braque, 20. yüzyıl başlarında Pablo Picasso ile birlikte Kübizmin kurucularından biri olmuş; özellikle 1908–1912 yılları arasında resmettiği geçiş dönemi eserlerinde nesneleri parçalayarak çoklu bakış açılarıyla yeniden inşa etmiştir. Braque'ın bu dönemde geliştirdiği plastik dil, figüratif gerçekliği bir kenara bırakmadan, onu geometrik bir analiz süzgecinden geçirmeyi amaçlar (Golding, 1994, s. 63).

Ferruh Başağa'nın "Kırmızı Güvercinler" (1967) adlı eseri, bu anlayışı çağrıştıran bir estetik yapı içerir. Eserde, iki güvercin figürü, sert geometrik yüzeylerle bölünmüş ve soyut bir düzlemde temsil edilmiştir. Figürlerin tanınırlığı tamamen yok edilmemiş; aksine, tanıdık formlar üzerinden bir soyutlama gerçekleştirilmiştir. Bu yönüyle eser, Georges Braque'ın "Mandolin ve Gitar" (1908) ya da "Şişe ve Balık" (1910) gibi yapıtlarıyla biçimsel bir benzerlik taşır. Her iki sanatçının da figüratif öğeleri düzlemler halinde yapılandırmaları, soyutlama sürecine geçişte izledikleri ortak yolu gözler önüne serer. Braque'ın sanatında, özellikle doğayı ve nesneleri parçalayarak yeniden kurma yaklaşımı ön plandayken; Başağa'da bu yöntem, yerel motifler ve kültürel göndermelerle daha kişisel ve ulusal bir bağlamda şekillenir. Örneğin,

Başıağın geometrik formlarında, yalnızca Batı'daki Kübist yapı değil, aynı zamanda İslam sanatına özgü geometrik süsleme anlayışının etkisi de sezilmektedir (Özsezgin, 2005, 119).

Şekil 39

Georges Braque, (1910). *Şişe ve Balıklar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61x75cm*



(Braque, 1910)

Bu durum, Başağın soyutlamasında Batı'dan alınan biçimsel yaklaşımların, doğu estetiği ile harmanlandığını ortaya koyar. Braque'ın geçiş döneminde uyguladığı sınırlı renk paleti, sade tonlar ve hacim vurgusu, Başağın erken soyut eserlerinde de gözlemlenebilecek bir karakteristiğe dönüşür. Ancak zamanla Başağın, daha güçlü renk kontrastlarıyla ve yoğun figüratif-soyut harmanlarla kendi özgün dilini kurar. Bu dönüşüm, Braque'ın sentetik kübizme geçişte uyguladığı kolaj ve yüzey dokusu arayışlarıyla karşılaştırıldığında, biçimsel bir çeşitlilik arayışını ortak bir zemin olarak sunar (Chilvers, 2004, 104).

Dolayısıyla, Ferruh Başağın ile Georges Braque arasında doğrudan bir etkilenme ilişkisinden söz etmek yerine, soyutlamaya geçiş sürecinde biçimsel benzerlikler ve yöntemsel paralellikler üzerinden gelişen bir bağ kurmak daha yerinde olacaktır. Her iki sanatçı da farklı kültürel bağlamlarda benzer sanatsal sorunlara yanıt üretmiş; figürden kopmadan soyutlamaya yönelerek, çağdaş sanat anlayışına kendi coğrafi ve estetik duyarlılıklarıyla katkıda bulunmuşlardır. Bu çerçevede, Ferruh Başağın kübizmin yapısal etkilerini Türk sanatına özgü bir anlatı diliyle yeniden kurgulaması, onu sadece takip eden değil, dönüştüren bir sanatçı olarak öne çıkarmaktadır.

Selim Turan'ın Hayatı ve Sanatsal Kariyeri

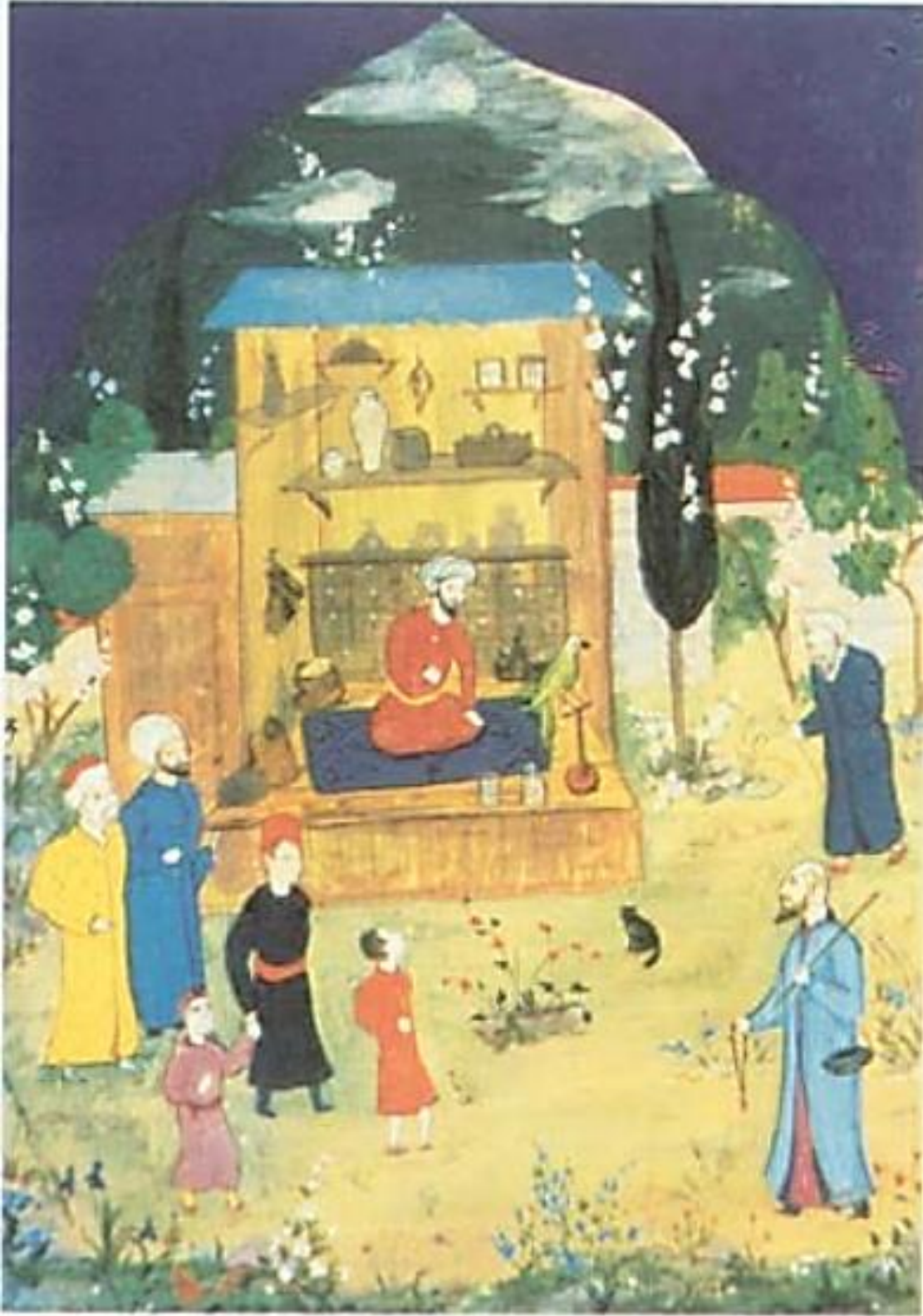
1915 yılının mayıs ayında İstanbul'da Cağaloğlu semtinde Fehmi Paşa Konağı'nda doğan Selim Turan'ın ilk çocukluk yılları İstanbul'un işgal edildiği uzun ve karanlık dönemine rastlar. 16 Mart 1920'de İngiliz, Fransız ve İtalyan Yüksek Komiserleri, sabah erkenden Hale Asaf'ın babası olan Sadrazam Salih Paşa'ya bir nota vererek, saat 10.00'dan itibaren kenti işgal edeceklerini bildirir. 23 Ağustos 1923'e kadar sürecektir olan bu işgal yıllarında, yaşam Turan ailesi için zorluklarla dolu geçer. Çok sayıda aydın ve bilim adamı, yazar ve düşünür gibi, Turan Ailesi'nin babası, Hüseyinzâde Ali Bey de 1915 yılında İngilizler tarafından tutuklanarak Süleymaniye'de, Bekir Ağa Bölüğü'nde hapsedilir. 1916 yılının ocak ayında Berlin'de toplanan Türk Kavimleri Kongresi'nde ve 1917 yılında da Stockholm'de Milletler Arası Sosyalist Konferansı'nda bildiriler sunar. Makaleleri, şiirleri ve çeviri kitaplarıyla entelektüel bir düşünce insanıdır. 1864 yılında Azerbaycan'ın Salyan şehrinde doğan Hüseyinzâde Dr. Ali, Kafkasya Şeyhülislam'ın sülalesinden gelmektedir. Yükseköğrenimini, Petersburg Üniversitesi'nde tamamlar ve 1889 yılında İstanbul'a gelir, Mekteb-i Tıbbiye-i Askeriye-i Şahane'den 1895 yılında, doktor yüzbaşı rütbesiyle diploma alır. Osmanlı-Yunan Savaşı'na katılır. İttihat ve Terakki Cemiyeti kurucuları ve merkez komite üyeleri arasında yer alır. Yakın tarihimizde, Türkçülük akımının ünlü düşünürleri arasında aktif olarak çalışan Hüseyinzâde Dr. Ali, Ziya Gökalp'le birlikte çalışır. Hamdullah Suphi, Yusuf Akçura ve Ahmet Ağaoğlu ile Turan Felsefesinin geliştirmeye, yaymaya odaklanır. Ancak istibdat döneminin baskısına dayanamayarak, 1903 yılında Kafkasya'ya kaçır ve Türkçülük çalışmalarına burada Türkçülüğün benimsenmesi için yayınlar yapar. Hüseyin Zâde olarak tanınan Ali Turan, Rusça yayınlanan "Kaspi" adlı gazetenin başyazarlığını, Bakü'deki Saadet Okulu'nun Müdürlüğü'nü üstlenir. 1905 yılında, Bakü'de, başyazarlığını ve müdürlüğünü yaptığı "Hayat" adında siyasi bir gazete çıkarır. Fikir ve görüşlerini paylaştığı Ağaoğlu Ahmet'le "Güneş" adında günlük siyasi bir gazete yayınlar. Ayrıca, Ali Turan, çok büyük ses getiren "Füyuzat" adlı, haftalık bir siyasi dergi çıkarmaya başlar. Gerek "Hayat" gazetesinin başyazarlığında, gerekse "Füyuzat" dergilerinde yayınlanan makalelerinde, Türklüğü, Türklüğün saflığını ve birliğini savunurken, dil olarak da yeni edebiyat akımına destek verir. Azerbaycan'da da, İstanbul lehçesinin başat olmasını amaçlar. II. Meşrutiyet'in ilanı ile Türkiye'ye döner ve Türk Derneği, Türk Yurdu Cemiyeti, Türk Ocakları'nın öncü düşünürü olarak saygı görür. Selim Turan'ın çocukluk yılları, annesi Edhiye Hanım'ın etkili eğitimi altında şekillenmiştir. Ancak, babası Hüseyinzâde Ali Bey de onun hayatında önemli bir figür olmuştur. Yedi dil bilen, derin düşünceleri ve siyasi mücadeleleriyle tanınan Hüseyinzâde Ali Bey, çocuklarını entelektüel bir atmosferde yetiştirmiştir. Aile, çok okunan kitaplarla dolu, felsefenin sıkça konuşulduğu ve zaman zaman babasının siyasi mücadelesinin etkilerinin tartışıldığı bir ortamda büyümüştür. Selim Turan,

resim, edebiyat, şiir, matematik ve mantık gibi birçok alanda temel bilgileri bu aile ortamında almış ve kendi düşünsel felsefesini geliştirmeye başlamıştır. Babası, onun resme olan ilgisini teşvik ederken, annesi de resim konuları hakkında ona yardımcı olmuştur. Beyazıt Numune Zükur İlkokulu'nda, resim öğretmeni Malik Aksel, onun yeteneklerini geliştiren önemli bir figür olmuştur. 1923 yılında aile, Süleymaniye'den Üsküdar Paşa Kapısı'na taşınmış ve Selim Turan 1925 yılında Galatasaray Lisesi'ne kaydolmuştur. Galatasaray Lisesi'ne başlamadan önce, ilkokul üçüncü sınıfta resimle ilgilenmeye devam etmiş ve bu süreçte aile içindeki entelektüel ortam onu derinden etkilemiştir (Giray, 1993).

1935 yılında Galatasaray Lisesi son sınıf öğrencisi olan Selim Turan, güzel sanatlar alanında eğitim almayı karar verir ve İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolur. Akademi'nin ilk yılının sonunda, asıl öğrenci olabilmek için girdiği sınavda birinci olarak kabul edilir. Feyhaman Duran'ın atölyesinde eğitimine devam ederken, Nazmi Ziya'dan da sık sık eleştiriler alır. Özellikle Zeki Kocamemi'nin Hans Hofmann'ın ekspresyonist figüratif öğretisinden ilham alarak desenler çizmeye başlar. Resim eğitimiyle paralel olarak, heykel çalışmalarına da adım atar. Selim Turan, Akademi'de eğitim alırken aynı zamanda Üsküdar'daki Şark Tezyini Sanatlar Mektebi'ne de devam etmektedir. Burada, İsmail Altınbezer'in atölyesinde tezhip, Necmi Okyay'dan ebru ve Hacı Kamil Efendi'den hat dersleri alır. Ayrıca, Topkapı Sarayı Kitaplığı'ndaki minyatürleri inceleyerek örnekler çıkartır. Bu dönemde, İstanbul'un Fethi'nin 500. yıl kutlamaları için hazırlanan "Fatih Divanı" projesi kapsamında minyatürler yapar ve bu minyatürlerde Fatih Sultan Mehmet, sevgilisi İrene, medreseler ve âlimler gibi figürleri minyatür tekniğiyle betimler. 1937 yılında ise, Avrupa Müzeleri'ni görmek amacıyla İstanbul'dan ayrılarak Yunanistan, Romanya, İtalya, Almanya, Polonya, İngiltere ve Fransa'yı ziyaret eder. 1936 yılında Akademi'ye kabul edilmesinin hemen ardından, Burhan Toprak'ın açıklamalarıyla Akademi'de önemli değişiklikler başlar. Toprak, modern sanata yönelme gerektiğini belirtmiş ve Fransa'dan gelen Leopold Lévy'nin de öğretim kadrosuna katıldığını duyurmuştur. Burhan Toprak, 10 Nisan 1936'da Akademi müdürlüğüne atanmış ve ardından öğretim kadrosunda aşamalı olarak değişiklikler yapılmıştır. 1937 yılına gelindiğinde Cemal Tollu, Léopold Lévy, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi önemli sanatçılar Akademi kadrosuna katılmıştır. Bu değişim, Akademi'nin modern sanat anlayışına yönelmesinde önemli bir adım olmuştur (Giray, 1993).

Şekil 40

Selim Turan,(?), *Papağanlı Minyatür*, Karton Üzerine Minyatür Boyası, 21x15cm.



(Turan, 1938)

Bu dönemde, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde önemli değişiklikler yaşanır. İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Mahir Tomruk emekli olurken, Bedri Rahmi görevden alınır.

Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Zühtü Müridoğlu ve Hadi Bara ise akademideki görevlerine devam ederler. Akademinin reform süreci kapsamında, yenilikçi bir öğretim kadrosu oluşturulması için Avrupa'dan bir öğretim üyesi getirilmesi planlanır. Andre Lhoté'un ismi gündeme gelir, ancak dönemin savaş atmosferi ve Nazi işgalleri nedeniyle Lhoté, İstanbul'a gelmeyi reddeder. Bunun yerine, Lévy Türkiye'ye gelir ve resim bölümünün başkanı olur. Ayrıca, Heykel Bölümü'ne Rudolf Belling, Tezyini Sanatlar Bölümü'ne ise Louis Süe atanır. Fransız Gerçekçiliği'nin izinden giden Lévy, Derain gibi sanatçılardan esinlenerek, bu etkileşimleri teknik beceri ve öznel duyarlılıkla harmanlayarak özgün bir sanat dili yaratır. Lévy'nin İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde verdiği dersler, genç sanatçılara daha fazla özgürlük tanır ve konudan anlatıma kadar geniş bir seçim yelpazesi sunar. Genç sanatçıların bireysel yeteneklerine uygun tarzlar geliştirmelerini teşvik eder ve sanatçının özgürlüğü üzerine eğilir. Resmin hayatla bütünleşmesi gerektiğini savunur, bu nedenle genç sanatçılara sokak yaşamını gözlemlemelerini önerir. Bu yaklaşım, sosyal realizm akımının ilk örneklerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. 1930'lu yılların sonları ile 1940'lı yıllar arasında Türk resim sanatında yeni bir anlayış doğar. Lévy, Hofmann'ın figüratif ekspresyonist çalışmalarına ve Lhoté'un kübist kuramlarına karşı çıkarak, genç sanatçılara farklı hedefler gösterir. Fransız Gerçekçiliği'ne ve Nabis akımının öncülerinden Pierre Bonnard'ın lekese soyutlamalarına yakın bir tarz benimser. Bu dönemde, Türk resminde sert deformasyonlar ve figüratif ekspresyonizm yerini, leke ağırlıklı resimlere bırakır. Barbizon Okulu realizminden esinlenen yeni gerçekçilik anlayışı, 1934 yılında Sovyet Yazarlar Birliği'nin kongresinde sanatın gerçekçilik temellerine vurgu yapmasıyla pekişir. Bu iki anlayışın birleşiminden doğan resimlerin ilk örnekleri, Liman Sergisi ile tanıtılır. "Yeniler Grubu" adını alan genç sanatçılar, Türk resim sanatında yeni bir dönemin temellerini atar. Selim Turan, 1938 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra, sanat dünyasında ilk kez 10 Mayıs 1941'de Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü Salonu'nda açtığı "Liman Şehri İstanbul" sergisiyle yerini duyurur. Sergisinde, balıkçılar, esrarkeşler ve dilenciler gibi figürleri işler ve toplumsal bir bakış açısıyla güçlü eserler sunar. Zeki Kocamemi Atölyesi'nden aldığı figüratif ekspresyonist eğitimin etkisiyle portreler ve çıplaklardan daha özgün, Nabis tarzındaki lekelerle oluşturulmuş kompozisyonlara yönelir. "Esrarkeşler", "Balıkçılar" ve "Dilenciler" gibi eserleri, sokak yaşamını derinlemesine gözlemleyerek yaptığı betimlemelerdir. Bu eserlerdeki dramatik yaşamlara düşünsel bir yaklaşımla, güçlü leke kullanımı ve desen gücüyle dikkat çeker. Selim Turan'ın ikinci sergisi ise kadın temalıdır. Ancak, sergideki bazı huzursuzluklar nedeniyle ve Dino'nun gruba katılmasıyla yaşanan anlaşmazlıklar üzerine bu sergiye katılmamaya karar verir (Giray, 1993).

Şekil 41

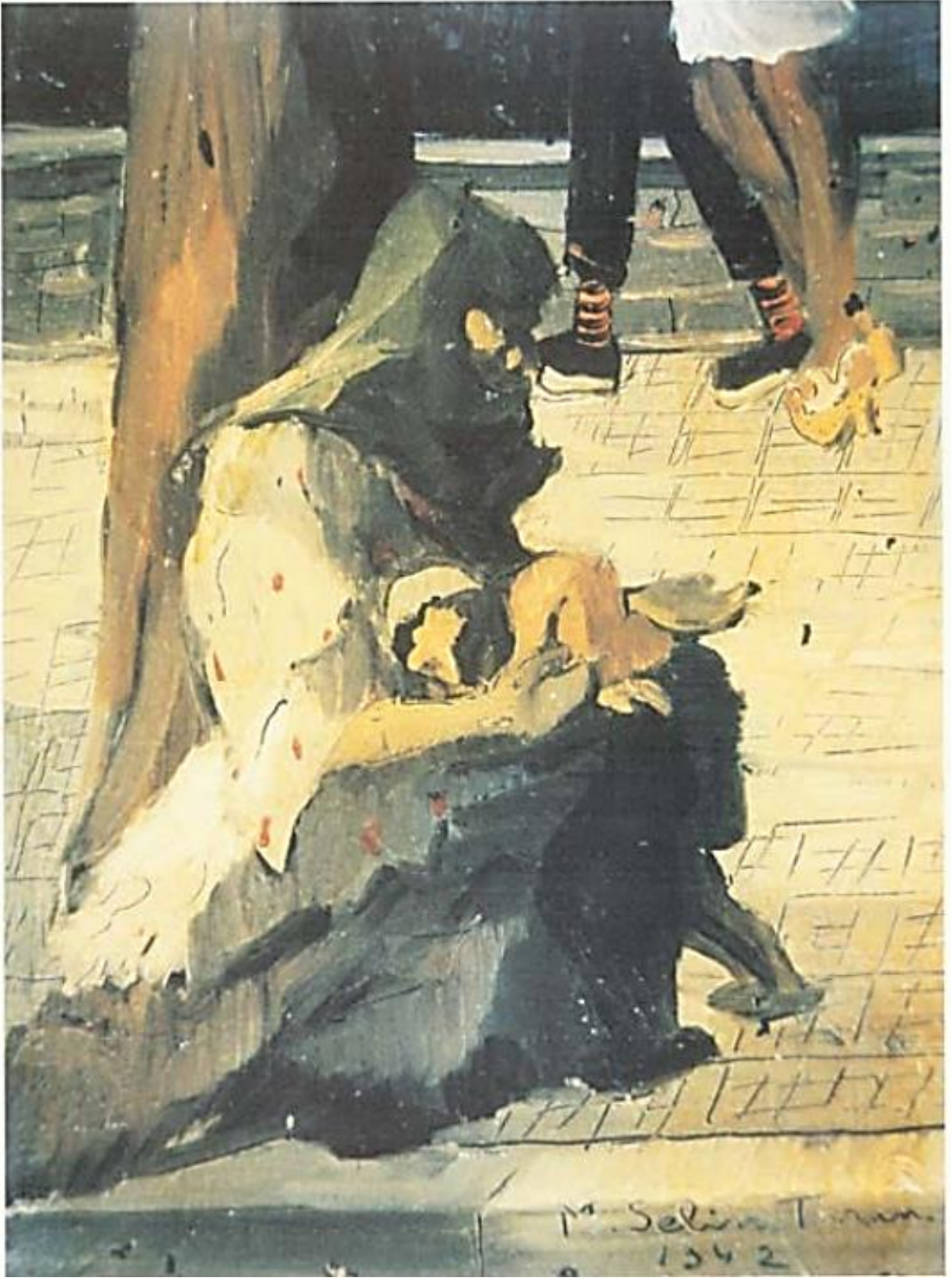
Selim Turan , (1941), Balıkçı Çocuk, Gazete K  p  r  , Liman Sergisi.



(Turan, 1941)

Şekil 42

Selim Turan, (1942), *Çocuklu Dilenci*, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 27x20cm.



(Turan, 1942)

Şekil 43

Selim Turan, (1944), Balıklar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 34x41cm.



(Turan, 1944)

"Liman Şehri İstanbul" sergisinin açılışından bir ay sonra, Selim Turan, "CHP Yurdu Gezen Türk Ressamları" etkinliği kapsamında Muğla'ya gönderildi. 1 Temmuz-30 Ağustos 1941 tarihleri arasında düzenlenen bu etkinliğin dördüncüsünde Turan, önce Milas sokaklarını dolaşarak kenti resmetti, ardından Bodrum'a geçti. Burada, Halikarnas Balıkçısı Cevat Şakir Kabaağaçlı ile dostluk kurarak, Bodrum'un kültürünü ve özellikle resimle olan ilişkisini sohbetlerde derinlemesine keşfetti. Kaleyi, Bodrum Pazarı'ni ve Fethiye sahillerini, elinde boya kutusu ve resimleriyle gezerken casus sanılması ve tutuklanma riskiyle karşı karşıya kaldığı Köyceğiz'in manzaralarını tuvallere aktardı. Özellikle tahtacıların geleneksel düğünlerini, gelinlerinin kıyafetlerini, efsanelerini ve günlük yaşamlarını resmetti. Bu süreçte yaklaşık yirmiye yakın eser oluşturdu ve bunlar arasından "Bodrum Genel Görünüm", "Muğla Kalesi Evinde Baki'nin Annesi", "Feyhiye", "Pazaryeri" adlı tablolarını sergi komitesine sunarak sergilenmesi için teslim etti. (Giray, 1993)

Şekil 44

Selim Turan, (1941), Bodrum Genel Görünümü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 27x35cm.



(Turan, 1941)

Şekil 45

Selim Turan, (?), Muğla Kalesi Evinde Baki'nin Annesi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 41x26cm



(Turan, 1941)

Şekil 46

Selim Turan, (1941), Feyhiye, Tuval Üzerine Yağlıboya, 22x31cm.



(Turan, 1941)

Şekil 47

Selim Turan Feyhiye, (1941) Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x36cm.



(Turan, 1941)

Şekil 48

Selim Turan Pazaryeri, (1941) Tuval Üzerine Yağlıboya, 35x55cm.



(Turan, 1941)

Eserleri, yalnızca görsel bir anlatıma sahip olmanın ötesinde, her bir tablo, o dönemin yaşamını, zorluklarını, kültürel etkileşimlerini ve doğanın insan yaşamıyla olan ilişkisini derinlemesine sorgulayan birer belge niteliği taşıdı. Turan, bu sergiyle yalnızca bir görsel arşiv oluşturmakla kalmayıp, aynı zamanda Türk sanatının halkla bütünleşen yönünü de vurgulamış oldu. Sergilenen eserler, sanat çevrelerinde büyük ilgi gördü ve sanatçının sanat kariyerinde önemli bir dönüm noktası oluşturdu (Sözer, Özdemir, 2001).

Selim Turan 1947 yılında Fransız Kültür Ateşeliği'nin sağladığı bursla Paris'e gitmiştir. Daha önce çeşitli yabancı ülkelerde ve kentlerde bulunmuşluğuna karşın, bu uzun sürebilecek farklı bir yurt dışı deneyiminin başlangıcını oluşturuyordu (Sözer, Özdemir, 2001).

Savaş sonrası Paris'in egemen “ kötülüklerin artık sona erdiği, geleceğin sadece daha iyi olacağı” yolundaki coşkulu umut havası, sanatsal yaratıcılıkta da özgür yeniliklere kucak açıyordu. Dünyanın dört bir köşesinden sanatçılar, aydınlar, düşünürler, bu umut, özgürlük ve yenilikçilik merkezine koşuşuyordu (Sözer, Özdemir, 2001).

Selim Turan, Paris'in bu özel atmosferinin ilk yıllarında aldığı entelektüel ve sanatsal etkilerin kendisi için belirleyici özel bir yere sahip olduğunu düşünürdü. Uzaktan iyi tanıdığı

“abstre” sanatla, Galerie Breteau ve hocalık yaptığı Academie Ranson ortamının da kolaylaştırmasıyla yakından kucaklaşması bu döneme rastlamıştır (Sözer, Özdemir, 2001).

Kaligrafi ile olan yakınlığı, grafiksel bir soyutlamayı yakalamasını bir ölçüde kolaylaştırmakla birlikte, renkli yüzeylerin desen ve figür ötesi uyumunu sağlamasını bu ilk Paris dönemindeki yoğun çabalarına borçludur (Sözer, Özdemir, 2001).

Şekil 49

Selim Turan, (1949), Soyut, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 42x23cm.



(Turan, 1949)

Şekil 50

Selim Turan, (1950), Soyut, Tuval Üzerine Yağlıboya, 94x146cm.



(Turan, 1950)

Şekil 51

Selim Turan, (1951), Soyut, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 22x45cm.



(Turan, 1951)

Şekil 52

Selim Turan, (1951), *Soyut, Kağıt Üzerine Guaj Boya*, 22x45cm.



(Turan, 1951)

Selim Turan'ın sanatı, sadece görsel bir ifade biçimi olmanın ötesine geçerek, izleyiciyi derin bir duygusal ve entelektüel yolculuğa çıkaran bir niteliğe sahiptir. Eserlerinde sadece estetik bir beğeniye hitap etmekle kalmamış, aynı zamanda izleyicinin düşünsel ve duygusal dünyasına da seslenmiştir. Sanatçının kullandığı soyut dil, bir yandan dönemin toplumsal ve kültürel yapısını yansıtırken, diğer yandan bireysel bir özgürlük arayışının izlerini de taşımaktadır. Turan'ın eserleri, Türkiye'nin modernleşme süreci, toplumsal değişimler ve bireysel özgürlük temalarıyla örtüşen bir anlam katmanına sahip olup, bu yönüyle sanatçıyı dönemin sosyal ve kültürel yapısını sorgulayan bir düşünür olarak da konumlandırmaktadır. Turan'ın sanatı, zaman zaman sadece estetik bir anlatımın ötesine geçip, bir düşünce biçimi ve toplumsal eleştiri olarak da değerlendirilebilecek derinliklere ulaşmıştır. Soyut sanatın, özellikle form ve renklerin soyut bir dil oluşturduğu eserlerinde, toplumsal dönüşüm ve bireysel özgürlük temalarını ele almış, bireylerin içsel yolculuklarını, arayışlarını ve çatışmalarını eserlerine yansıtmıştır. Bu yönüyle, Selim Turan'ın sanatı hem dönemin toplumsal yapısının bir aynası hem de bireysel özgürlüğün ve varoluşsal sorgulamaların bir ifadesi olarak okunabilir. Sanatçının sanatındaki soyut dil, onun yalnızca bir ressam olarak değil, aynı zamanda bir düşünür olarak da değerini pekiştiren bir özelliktir. Turan, resimlerinin ötesinde bir entelektüel birikime sahipti ve bu birikimi eserlerine, eleştirilerine ve yazılarına da yansıttı. 1950'lerden itibaren, yazı ve edebiyatla da ilgilenmeye başlayan sanatçı, sanat dünyasına dair pek çok eleştiri ve makale kaleme almıştır. Bu yazılarında, sanatın rolü, sanatçının toplumsal sorumlulukları ve sanatın bireysel özgürlükle olan ilişkisini sorgulamış, sanatın sadece görsel

bir dil değil, aynı zamanda bir düşünsel araç olduğunu vurgulamıştır. Bu eleştiriler, onun hem sanatını hem de sanata dair düşünsel altyapısını daha derinlemesine anlamamıza olanak tanır. 1980’li yıllardan itibaren, Selim Turan’a olan ilgi artmış ve eserleri uluslararası alanda da daha fazla tanınmaya başlamıştır. Özellikle Avrupa ve Amerika’daki önemli sergilerde yer alan Turan, bu dönemde uluslararası sanat dünyasında kendini daha fazla duyurabilmiştir. Uluslararası sergilerde yer almak, sanatçının sanatının evrensel değer taşıyan bir dil haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. 1980’ler, onun sadece Türkiye’de değil, dünya çapında tanınan bir sanatçı olma yolunda önemli bir dönemeç olmuştur. Bu dönemde, hem sanatına duyulan ilgi artmış hem de eserleri, dünya sanat ortamında kendine sağlam bir yer edinmiştir. Selim Turan’ın sanatındaki bu evrim, onu sadece bir soyut sanatçı olarak değil, aynı zamanda toplumsal değişimlere ve insan ruhunun derinliklerine dair bir izleyiş gerçekleştiren, entelektüel derinliği olan bir sanatçı olarak da öne çıkarmıştır. Onun eserleri, dönemin toplumsal yapısını yansıtırken, aynı zamanda bireysel özgürlük arayışının bir yansıması olarak, hem estetik hem de düşünsel bir dil sunmuştur. Bu bağlamda, Selim Turan yalnızca bir ressam değil, aynı zamanda zamanının entelektüel bir şahsiyeti, bir düşünür olarak da kabul edilmektedir. 13 Ekim 1994 tarihinde Paris’teki atölye-evinde öldü (Sözer, Özdemir, 2001).

Selim Turan'ın Soyut Sanat Üzerindeki Etkileri

Selim Turan, 20. yüzyıl Türk resim sanatında soyut sanatın öncülerinden biri olarak, hem Türkiye’deki sanat anlayışının dönüşümünde hem de soyut sanatın evrensel boyutunda önemli bir figür olarak öne çıkar. Onun sanatsal yaklaşımı, yalnızca Batı’daki soyut akımları takip etmekle kalmamış, aynı zamanda bu yaklaşımları kendi kültürel birikimiyle harmanlayarak özgün bir soyut dil oluşturmuştur.

Turan’ın özellikle 1950’li yıllardan itibaren geliştirdiği soyut yaklaşım, Türk sanat ortamında biçimsel ve kavramsal anlamda bir kırılma noktası oluşturmuştur. Renk, form ve kompozisyon öğelerini bağımsızlaştırarak figüratif anlatımdan uzaklaşan sanatçı, sanatında estetik bir özgürlük alanı yaratmıştır. Onun bu yaklaşımı, soyut sanatın yalnızca Batı’dan ithal edilen bir üslup olmadığını; aksine yerel motifler, kültürel semboller ve geleneksel sanat öğeleriyle yeniden yorumlanabileceğini göstermiştir (Özsezgin, 1992).

Turan’ın eserlerinde geleneksel İslam sanatına ait kufi yazılar, Osmanlı süsleme sanatlarından izler ve Orta Asya’ya uzanan biçimsel motifler yer alırken, tüm bu öğeler soyut bir dil içinde eritilmiştir. Bu da onun sanatının hem Doğu’ya hem Batı’ya açılan çift yönlü bir köprü niteliği taşımasını sağlamıştır (Eldem, 2005).

Ayrıca Paris’te geçirdiği uzun yıllar boyunca, Avrupa’daki soyut dışavurumculuk ve lirizm akımlarından etkilenmiş olan Turan, bu etkileri kendi iç dünyası ve doğu kültürüyle sentezleyerek daha kişisel ve duygusal bir soyut anlatım geliştirmiştir. Bu sayede, Türk sanatında bireysel soyut anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasına öncülük etmiştir (Giray, 2011).

Selim Turan, soyut sanatın Türk sanatındaki gelişimine katkı sağlamakla kalmamış, aynı zamanda bu akımın evrensel dilini yaratmaya yönelik önemli adımlar atmıştır. Sanatçının soyutlama süreçlerinde, renkler, formlar ve kompozisyonlar gibi estetik öğelerin derinlemesine kullanımı, onun eserlerinde hem biçimsel özgürlük hem de duygusal bir etki yaratmaktadır. Bu bağlamda, Turan’ın eserlerinde soyutlamanın sadece görsel bir deneyim değil, aynı zamanda içsel bir yolculuğa davet ettiği söylenebilir.

Selim Turan, Paris yıllarında soyut sanata yönelirken geleneksel Türk-İslam sanatından da kopmamış, özellikle hat sanatının estetik değerlerini modern resim diliyle yeniden yorumlamıştır. Kufi yazı formunu, natürmort düzenlemeleri içinde kullandığı bu eserlerde, hem biçimsel bir soyutlama hem de kültürel bir bağ kurma amacı güttüğü görülmektedir. Kufi yazılar, Selim Turan’ın eserlerinde yalnızca metinsel bir içerik taşımaz; aynı zamanda resmin kompozisyonunu kuran plastik öğeler haline gelir. Bu yaklaşım, yazının kendisini bir görsel form olarak ele alma geleneğini sürdürürken, onu modernist bir biçim anlayışıyla yeniden yapılandırır. Yazının geometrik yapısı, sanatçının soyutlama anlayışıyla bütünleşerek eserlerine mistik bir derinlik ve biçimsel denge kazandırır (Özsezgin, 2005, 121).

Turan’ın bu natürmortları, klasik Batı natürmortlarının "görünen nesneler" üzerinden kurduğu temsil anlayışının aksine, anlamın soyut yapılarla kurulduğu, doğu mistisizmiyle yoğrulmuş modern anlatılar olarak değerlendirilir. Burada görülen natürmort, yalnızca nesne değil; kültürel bir hafızayı, tarihsel bir çağrışımı ve bireysel bir yorum biçimini de içinde barındırır (Kıyıcı, 2014).

Selim Turan’ın kufi yazıyı soyut bir düzen ögesi olarak kullanması, onun Batı’daki modern sanat pratiklerine olan yakınlığını gösterirken aynı zamanda İslam estetiğiyle kurduğu derin bağın da bir göstergesidir. Bu durum, onun sanatını yalnızca bir modernleşme örneği olmaktan çıkarıp, çok katmanlı bir kimlik anlatımı haline getirir.

Selim Turan'ın Soyut Adlı Eserinin Plastik Açıdan İncelenmesi

Şekil 53

Selim Turan, (1949), Soyut, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 42x23cm.



(Turan, 1949)

Zemin renkleri; Sarı, bej, açık kahverengi ve pastel tonlar hakim. Bu sıcak tonlar, eserin genelinde bir yumuşaklık ve nostalji hissi yaratıyor. Kontrast renkler ise Üzerine gelen koyu yeşil ve siyah çizgilerle güçlü bir karşıtlık kurulmuş. Bu çizgiler sayesinde derinlik ve yapı hissi güçleniyor. Renkler düz ve yüzeysel değil; katman katman, fırça darbeleriyle işlenmiş. Bu da resme resimsel bir zenginlik katıyor.

Biçim ve Form olarak bakacak olursak; Eserde belirgin figür yok, ama biçimler arasında bir organik yapı seziliyor. Dairesel ve eğrisel çizgiler, hat sanatına öykünen bir hava taşıyor.

Aynı zamanda dikey ve çapraz çizgilerle bir yapısallık hissi doğuyor bu, eserin soyut ama bir “düzen” içinde olduğunu gösteriyor.

Kompozisyon, hem rastlantısal hem de kontrollü duruyor. Çizgiler özgürce yerleştirilmiş ama bir denge gözetilmiş. Çizgisel yapı, tuvalin her köşesine yayılıyor bu da izleyicinin gözünü merkeze hapsetmeden tüm yüzeyde dolaştırıyor. Ayrıca dikey ve diyagonal çizgiler dinamik bir hareket yaratıyor.

Işık ve Gölge; Işık doğrudan bir kaynaktan değil, renk geçişleriyle verilmiş. Açık renkli zeminle koyu çizgiler arasında bir ışık-gölge ilişkisi kurulmuş. Bu geçişler, resme atmosferik bir derinlik katıyor; sanki sisli, belirsiz ama derin bir mekâna bakıyor gibiyiz.

Doku; Tuvalin yüzeyi gözle görülebilir şekilde fırça darbeleriyle işlenmiş. Bu doku, izleyicide fiziksel bir temas hissi uyandırıyor adeta çizgiler tuvalin üzerinden fırlayacakmış gibi.

Soyutlama Tarzı ise eser, lirik soyutlama tarzının tipik bir örneği. Yani soyutluk sadece biçimsel değil; duygu, ritim ve içsel bir anlatım da taşıyor. Selim Turan’ın Doğu estetiğiyle Batı modernizmini buluşturduğu anlayış burada çok net hissediliyor: hem hat sanatının zarafeti hem de modern soyut sanatın özgürlüğü mevcut.

Genel olarak söyleyebiliriz ki bu eser, izleyiciye somut bir anlatı sunmak yerine, duygusal bir alan açıyor. Çizgilerin dansı, renklerin geçişi ve yüzeyin dokusu; bir düşünceye değil, bir hisse götürüyor bizi. Sessiz ama güçlü bir iç dünya sunuyor.

Selim Turan'ın Sanatındaki Konu ve İmgeler

Selim Turan’ın eserlerindeki soyut ve figüratif öğelerin birleşimi, onun sanatını özgün ve katmanlı bir ifade biçimi haline getirmiştir. Turan, figüratif öğeleri soyutlamada ve soyut formları kişisel bir dil aracılığıyla dönüştürmede son derece yaratıcı ve cesur bir yaklaşım sergilemiştir. Resimlerinde soyutlamayı yalnızca biçimsel bir teknik olarak değil, aynı zamanda duygusal bir iletişim aracı olarak kullanarak, hem estetik hem de anlam düzeyinde derinlikli bir dil oluşturmuştur. Soyutlamaya geçişte figüratif unsurlar, zamanla soyut form ve renklerle harmanlanarak izleyicinin daha özgür bir algı alanına geçmesini sağlar. Bu tür bir dil kullanımı, izleyiciyi düşünsel ve duygusal bir keşfe davet ederken, aynı zamanda sanatsal ifadede evrensel bir dilin kapılarını aralamıştır (Giray, 1993)

1937-41 yıllarında İstanbul'da akademideki eğitimine paralel olarak Necmettin Hoca, Kamil efendi gibi Osmanlı hat sanatının yaşayan son kuşak temsilcileri ile "Hat" çalışmış olması, Turan'ın soyut kompozisyonlarında sıkça kullandığı "Dikey kurgu mantığını" yakından

etkilemiştir. 1960 sonlarına dek sürdürdüğü "saf soyut" kompozisyonlarında, sanatçının Paris ortamında da ilgi gören kendine özgü bir çizgi yakaladığı görülür. Ancak Turan daha sonra semi-figüratifve gerçekçi resimleri ile sanatını ayrı bir rotada ilerletmiştir"(Sönmez, 2000, 44).

Örneğin, "Soyut" adlı eserinde Turan, Hat ve Kaligrafi de kullanılan bazı sembollerle süslenmiş ve soyutlamış, ilk bakışta anlaşılmasa da Turan'ın hayatını ve aldığı Osmanlıca derslerini, hattaki üstün hünerlerini göz önünde bulundurursak böyle bir kanıya varmamız olağandır (Sönmez, 2017).

Şekil 54

Selim Turan, (1949), Soyut, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 42x23cm.



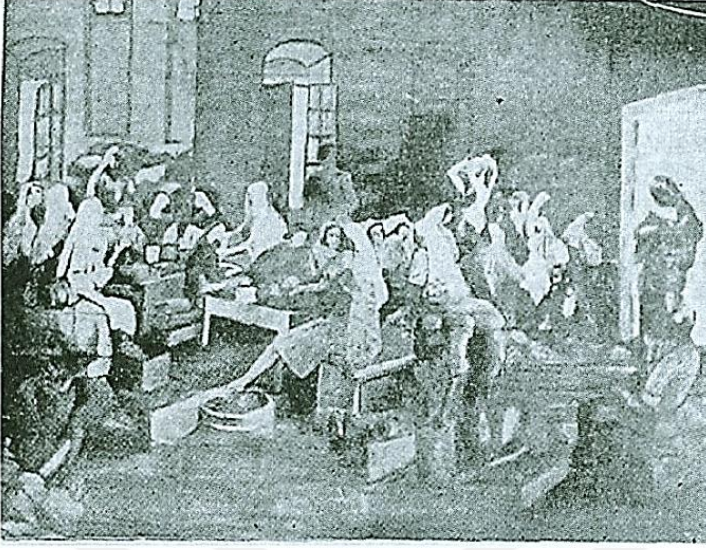
(Turan, 1949)

Turan'ın soyutlamadaki başarısının arkasında, soyut formlar ve figüratif öğeler arasındaki bu geçişin estetik ve duygusal bir denge kurması yer almaktadır. "*İncirciler*" Selim Turan'ın figüratif dönemindeki gözlemci yönünü, toplumsal gerçekliği yansıtmaya çabası ve plastik öğeleri dengeli bir biçimde kullanma becerisini ortaya koyar. Sanatçının soyuta geçmeden önceki bu tür çalışmalarında, klasik resim eğitimi ve güçlü kompozisyon bilgisi net şekilde hissedilir. (Erdoğan, Özgüray, 2013).

İncirler adlı eserde oldukça kalabalık bir iç mekân tasvir edilmiştir. Figürlerin yoğunluğu ve mekânın çok parçalı yapısı, izleyicide hareketli ve canlı bir ortam izlenimi yaratır. Kadın figürlerinin kümelenerek yerleştirilmesi, sahneye ritmik bir akış kazandırır. Kompozisyonun merkezinde oturan ya da çalışan kadınlar, dikkat noktası olarak öne çıkar. Eserdeki ışık kullanımı dramatik değil, daha çok doğal bir gün ışığını andırır şekilde dağılmıştır. Yüzeylerdeki yumuşak gölgelendirme, figürleri üç boyutlu hale getirirken aynı zamanda sahnede derinlik hissi oluşturur. Işık, figürlerin beden hatlarını belirginleştirerek mekânsal algıyı güçlendirir. Turan'ın figüratif anlayışı, burada sosyal bir sahneyi belgelemekle birlikte anlatı yönü güçlüdür. Kadın figürlerinin her biri farklı bir eylem içerisinde oturmak, konuşmak, çalışmak... Bu durum, sanatçının gözlem gücünü ve gündelik hayatı yorumlama becerisini ortaya koyar. Figürlerin pozlarındaki doğallık ve ifadeler, esere sahicilik kazandırır. Eserin siyah-beyaz bir reproduksiyonuna baktığımız için renk analizi sınırlı olsa da, ton değerleri üzerinden bir yorum yapılabilir. Açık ve koyu alanlar arasındaki geçiş, resme hem atmosfer hem de derinlik sağlar. Ton değerlerinin dengeli dağılımı, kompozisyonun görsel bütünlüğünü korur. Eserde iç mekânın derinliği doğru bir şekilde kurgulanmıştır. Arka plandaki pencere açıklıkları, mekâna perspektif hissi verirken, figürlerin konumlanması da izleyicinin gözünü resmin derinliklerine doğru yönlendirir. Önden arkaya doğru kurulan bu yapı, natüralist bir anlatımın da göstergesidir.

Şekil 55

Selim Turan(1942), İncirler, Tuval Üzerine Yağlıboya, Boyut?



(Turan, 1942)

Selim Turan'ın Sanatında ve Eserlerinde Esinlendiği Yabancı Sanatçılar

Miró'nun soyutlamaya dayalı özgür biçimsel anlatımı, düşsel imgelerle kurduğu sembolik evren ve çizgiyle oluşturulan dinamik kompozisyon yapısı, Selim Turan'ın sanatındaki biçimsel dönüşüm sürecine benzerlik göstermektedir. Ancak bu benzerlik, doğrudan bir etkilenmeden ziyade, aynı dönemin ruhunu yansıtan ortak soyut eğilimler bağlamında değerlendirilmektedir.

Joan Miró'nun sanatında ön plana çıkan soyut ve düşsel biçimler, renkli lekeler, çizgisel hareketler ve sembolik göstergeler, sanatçının bilinçdışına, çocukluk imgelerine ve düşsel dünyaya yaptığı göndermelerle birleşmektedir (Dupin, 2004, 34-39). Bu yaklaşım, figüratif gerçekliği reddeden ve yerine içsel bir ifade arayan modern sanat anlayışının tipik bir örneğidir. Selim Turan da benzer biçimde figüratif anlatımdan uzaklaşarak soyut formlarla kendi kültürel mirasını yeniden yorumlamaya çalışmıştır.

Turan'ın eserlerinde sıkça karşılaşılan çizgisel formlar, organik soyutlama ve renk kullanımı; Joan Miró'nun kompozisyonlarında görülen biçimsel serbestlik ve yüzeydeki ritmik hareketlerle büyük benzerlik göstermektedir. Ancak Turan, bu biçimsel dili kullanırken doğrudan Batılı referanslarla sınırlı kalmamış, İslam sanatının özellikle hat ve tezhip gibi estetik geleneklerinden esinlenerek özgün bir anlatım dili oluşturmuştur (Özsezgin, 2005, 121). Kufi yazı biçimlerini natürlmort düzenlemeleri içinde kullandığı eserleri, bu yaklaşımın belirgin birer örneğidir. Bu yönüyle Turan, Miró'nun soyutlama ve düşsellik ilkelerini kendi kültürel bağlamı içinde yeniden biçimlendirmiştir.

Şekil 56

Joan Miró, (1956). Sabah Yıldızı, Taş Baskı Üzerine Guaj Boya, 38,1x 5,08cm.



(Miró, 1956)

Şekil 57

Selim Turan, (1956). Kompozisyon, Karton Üzerine Yağlıboya, 60x45cm.

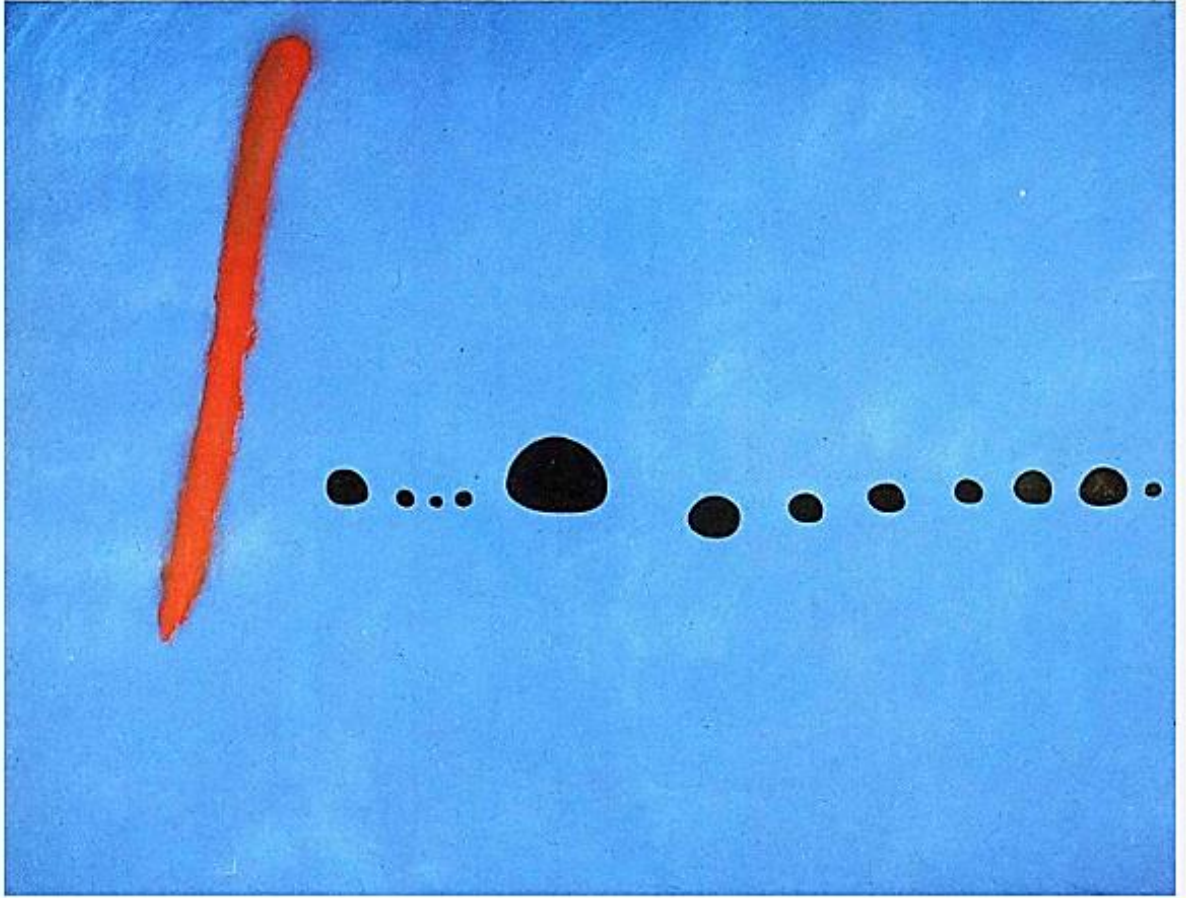


(Turan, 1956)

Joan Miró'nun *Blue II* (1961) adlı yapıtı ile Selim Turan'ın 1950'li yıllarda ürettiği kimi soyut kompozisyonlar karşılaştırıldığında, her iki sanatçının soyut form anlayışında ritmik dağılım, çizgi-leke dengesi ve yüzey organizasyonu açısından benzer estetik anlayışlar göze çarpmaktadır. Ancak Miró'nun sanatında daha oyunbaz ve bilinçdışı kaynaklı bir ifade varken; Turan'ın kompozisyonları, doğu estetiğinin mistik yapısı ile daha içrek bir anlam dünyasına sahiptir (Kıyğı, 2014, 60-65).

Şekil 58

Joan Miró, (1961). *Mavi II*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 270x355cm.



(Miró, 1961)

Şekil 59

Selim Turan, (1953). Lot 2, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 32x26cm.



(Turan, 1953)

Sonuç olarak, Selim Turan ile Joan Miró arasındaki ilişki, birebir etkilenme biçiminde değil; ortak bir soyut sanat dilinin farklı kültürel zeminlerdeki yansımaları olarak değerlendirilebilir. Her iki sanatçı da soyut biçimlerin estetik potansiyelini kültürel

referanslarıyla yeniden tanımlamış, bu süreçte modern sanatın evrensel diline kişisel ve yerel katkılarda bulunmuşlardır.

Selim Turan, 1950’li yıllarda Paris’teki sanat çevreleriyle kurduğu bağ sayesinde, dönemin öncü soyut eğilimlerini yakından takip etme olanağı bulmuştur. Bu dönemde özellikle Amerikan soyut dışavurumculuğu (Abstract Expressionism) akımı, hem Avrupa’da hem de Türkiye’de sanatçılar için ilham verici bir kaynak haline gelmiştir. Turan’ın jestsel ve enerjik fırça hareketleriyle oluşturduğu bazı soyut kompozisyonları, bu akımın önemli temsilcilerinden biri olan Franz Kline’in eserleriyle biçimsel ve anlatımsal paralellikler göstermektedir (Franz, 1950).

Özellikle Turan’ın aşağıda görseli sunulan eseri (Şekil 60), geniş yüzeye yayılmış koyu tonlu fırça izleri, siyah ve lacivertin dramatik kullanımı, aralara serpiştirilmiş sarı ve açık tonlu renklerle Franz Kline’in 1950’li yıllarda ürettiği *Untitled (Başlıksız)* (1950) ya da *Painting Number 2* (1954) gibi eserlerini çağrıştırmaktadır. Bu kompozisyonda, figüratif unsurlardan tamamen arınmış bir yapı söz konusudur; resim, bütünüyle jestsel hareketin sonucu olan lekelerle inşa edilmiştir. Renkler, yalnızca estetik bir tercihin değil, aynı zamanda resmin içsel ritmini belirleyen dinamik unsurların birer parçasıdır. Turan’ın kompozisyonundaki biçimsel akış, izleyiciye doğrudan bir duygusal ve görsel gerilim aktarırken, soyut dışavurumculuğun temel özelliklerini de taşır.

Şekil 60

Selim Turan, (1951), *Soyut, Kağıt Üzerine Guaj Boya*, 22x45cm.



(Turan, 1951)

Şekil 61

Franz Kline, (1950), *İsimsiz, Karton Üzerine Karışık Teknik, 25x31cm.*



(Kline, 1950)

Şekil 62

Franz Kline, (1954), *Painting Number 2, Tuval Üzerine Yağlıboya, 204,3x271,6cm.*



(Kline, 1954)

Selim Turan'ın bu yaklaşımı, yalnızca biçimsel benzerlik düzeyinde kalmaz; aynı zamanda dönemin sanatsal atmosferine duyarlı bir şekilde kendi estetik dilini kurma çabasının

bir parçasıdır. Turan'ın resimlerinde, tıpkı Kline'da olduğu gibi, boya bir anlatım aracıdır; ritmik, düzensiz ama bilinçli hareketlerle tuval üzerine dağılır. Bu yönüyle Turan, Batı'daki gelişmeleri taklit etmekten öte, onları kendi özgün sanat vizyonu ile yeniden üretmiştir. Nitekim Kaya Özsezgin de, sanatçının 1950 sonrası eserlerinde "soyut dışavurumculuğun jestsel karakteristiğine yaklaşan bir dinamizm" tespit eder (Özsezgin, 2005, 143).

Sonuç olarak, Selim Turan'ın bu tür soyut düzenlemeleri, onun yalnızca Batılı sanatçıların etkisiyle biçimlenen bir ressam olmadığını; aynı zamanda bu etkileri kendi kültürel birikimiyle yoğurarak evrensel bir sanat dili oluşturduğunu göstermektedir. Franz Kline ile kurulan bu biçimsel benzerlik, Turan'ın evrensel soyut sanat anlayışına olan katkısını da gözler önüne serer.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Sonuç

Bu tez çalışması boyunca, çağdaş Türk resmindeki soyut yönelimlerin gelişim süreci incelenmiş ve bu sürecin önemli iki ismi olan Ferruh Başağa ile Selim Turan'ın sanat anlayışları, eserleri ve dönemlerinin koşulları doğrultusunda detaylı şekilde ele alınmıştır. Yapılan incelemeler gösterdi ki, her iki sanatçı da yalnızca soyut resme yönelmekle kalmamış, aynı zamanda bu yönelimi kendi kültürel değerleriyle harmanlayarak özgün ve etkileyici bir anlatım dili oluşturmuşlardır.

Ferruh Başağa, geometrik soyutlamalarıyla, geleneksel Türk sanatının izlerini modern bir kompozisyon anlayışıyla birleştirmiş; özellikle mimari ve süsleme sanatındaki ritmik tekrarları resimlerinde ustalıkla yorumlamıştır. Renk, biçim ve yüzey düzeni gibi plastik öğeleri kullanmadaki titizliği, onun soyut resmi Türkiye'de anlaşılır ve kabul edilir kılmasında önemli rol oynamıştır.

Selim Turan ise, soyut dışavurumculuğa daha yakın duran anlatımıyla dikkat çekmiştir. Hat sanatından esinlenen fırça hareketleri, bazen kufi yazı formunda karşımıza çıkan çizgisel düzenlemeleri ve doğu-batı arasındaki estetik bağı kuran duyarlılığı, onun sanatını hem kişisel hem de kültürel bir katmanla zenginleştirmiştir. Turan'ın Paris yıllarında geliştirdiği soyut dil, evrensel sanat akımlarına dahil olurken aynı zamanda kendi coğrafyasının izlerini de taşımayı başarmıştır.

Bu iki sanatçının ortaya koyduğu eserler, Türk resminin soyutla kurduğu ilişkiye dair önemli birer belge niteliği taşımaktadır. Her biri, bireysel arayışlarıyla Türk resminde yepyeni yollar açmış, soyutun yalnızca Batı'dan ithal edilen bir biçim dili olmadığını; aksine yerli kaynaklarla da beslenebilen, çok katmanlı bir anlatım biçimi olduğunu göstermiştir.

Sonuç olarak, bu çalışma bize şunu göstermiştir: Soyut sanat, Türk resmine dışarıdan dayatılan bir anlayış değil, sanatçının iç dünyasıyla, yaşadığı çağın ruhuyla ve kendi kültürel belleğiyle kurduğu özgün bir dildir. Ferruh Başağa ve Selim Turan, bu dili oluşturan öncüler arasında yer almakta; onların eserleri, çağdaş Türk sanat tarihine damgasını vuran değerli bir miras olarak varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

Kitap Yayınları

Akşit, İ. (2000). *Osmanlının Gizemi Harem*, Akşit Kültür ve Turizm Yayıncılık, İstanbul.

Altıntaş, G. (2009). *Türkiye’de Modern Sanatın Oluşum Süreci*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Başağa, F. (1914-2010). *İkinc Kızı Gül’ün Portresi*, [Resim], Kaya Özsezgin’in Ferruh Başağa adlı kitabından alınmıştır. (15.01.2025).

Başağa, F. (1914-2010). *İlk Kızı İnci’nin Portresi*, [Resim], Kaya Özsezgin’in Ferruh Başağa adlı kitabından alınmıştır. (15.01.2025).

Başağa, F. (1945). *Natürmort*, [Resim], Kaya Özsezgin’in Ferruh Başağa adlı kitabından alınmıştır. (15.01.2025).

Başağa, F. (1967). *İsimsiz Vitray Eskizi*, [Resim], Kaya Özsezgin’in Ferruh Başağa adlı kitabından alınmıştır. (15.01.2025).

Beydilli, K. (1995). *Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishâne, Mühendishâne Matbaası ve Kütüphânesi*, Eren Yayınları, Ankara.

Beydilli, K. (2006), *Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayûn*, Cilt 31, Türk İslam Ansiklopedisi, İstanbul.

Bostancı, M. (2005), *Sanat ve Sanatçının Evrimi: Batı Sanatında Sanatçının Meslekleşmesi*, Cilt 12, 1. Sayı Sanat ve Toplum Dergisi, İstanbul.

Cezar, M. (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, E.K.A. Eğitim Vakfı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.

Chilvers, I. (2004). *The Oxford Dictionary of Art and Artists*. Oxford University Press.

Cimilli, H. (2009). *Topkapı Sarayı’nda Şair, besteci ve Müzikolog Bir Sultan: Sultan III. Selim*, Antik Dekor Şubat Mart Ayı Dergisi, Geçmiş ile Geleceği Birleştiren Değerler, Sayı 111. İstanbul.

Durmuş, İ. (2015). *İskitler*, Doğu Avrupa Türk Devletleri, II.Baskı, Edt: Osman Karatay, Serkan Acar, Kitapevi Yayınları, İstanbul.

Düzcü, L. (2019). *Tersane Mühendishânesi’nde Eğitim (Gemi İnşa, Coğrafya, Harita ve Seyrüsefer) (1773-1838)*, Özel Sayı, Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Düzce.

- Eldem, S. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Elibal, G. (1973). *Atatürk Resim ve Heykel*, İş Bankası Kültür Yayınları, Sayı: 121, İstanbul.
- Erdoğan, A., Özgiray, A. (2013). 3. Uluslararası Her Yönüyle Bodrum Sempozyumu, Muğla: 30 Ekim-1 Kasım Bodrum Bildirimleri.
- Erman, D. O. (2009). *Seramik Sanatında Kuş Figürü Üzerine Kişisel Uygulamalar*, Seramik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ersoy, A. (1983). *D Grubunun Kuruluşunun 50 Yılı*, Somut, (Eylül 1983). İstanbul.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, Bilim Sanat Galerisi, Sayı: 10, İstanbul.
- Ersoy, A. *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Giray, B. (2011). *Selim Turan ve Soyut Sanat*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Giray, K. (1993). *Türk Resim ve Heykel Sanatının Paris Elçisi: Selim Turan*, Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı 20, Ankara.
- Giray, K. (1998). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Golding, J. (1994). *Cubism: A History and an Analysis, 1907–1914*. Harvard University Press.
- Kaçar, M. (2008). *Tersâne Hendesehânesi'nden Bahriye Mektebi'ne Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayûn*, Cilt 9, Sayı 1. Osmanlı Bilimi Araştırmaları, İstanbul.
- Kafesoğlu, İ. (1981). *Anadolu Selçuklu Devleti Hangi Tarihte Kuruldu?*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi, Sayı: 10-11. İstanbul.
- Karataş, O. (2018). *Ön Türkler – İskitler*, Yüksek Lisans Tezi, Sıtkı Kocaman Üniversitesi, Muğla.
- Kıyğı, A. (2014). *Modern Türk Resminde Geleneksel İmgelerin Kullanımı ve Anlam Dönüşümü: Selim Turan Örneği*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kıyğı, A. (2014). *Modern Türk Resminde Soyut Eğilimler*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Klee, P. (1961). *Pedagogical Sketchbook*, Faber & Faber, New York.

- M.E.B. Megep, (2013). *Grafik ve Fotoğraf*, Türk Sanatı Tarihi, Ankara.
- Musal, Ç., H. (2017). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Kuş İmgesinin Hareket Bağlamında İncelenmesi*, İdil Dergisi, 38. Sayı.
- Özaydın, A. (2002). *Türklerin İslamiyet’i Kabulü/Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, 4. Baskı, Ankara.
- Özmen, A., Dalkıran, A. (2022). *Çağdaş Türk Resminde Güvercin Teması: Ferruh Başağa-Orhan Peker-Kadir Şişginoğlu Örneği*, İjhar Dergisi, 3.Cilt, 7.Sayı, Bursa.
- Özsezgin, K. (1992). *Modern Türk Resmi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Özsezgin, K. (2005). *20. Yüzyıl Türk Resmi*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Özsezgin, K. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Plastik Sanatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Özsezgin, K. (2005). *Çağdaş Türk Plastik Sanatına Bakışlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Özsezgin, K. (2009). *Ferruh Başağa*, Beşiktaş Belediyesi Yayınları İstanbul.
- Öztürk, S. (2017). *Picasso’nun Barış Güvercini Sembolizm ve Sanatsal Mesaj*, Sanat Tarihi Dergisi, Cilt. 14, Sayı. 2, İstanbul.
- Piotrosky B. (1976). *İskitlerin Dünyası*, Unesco’dan Görüş, XII.
- Ragon, M. (1987). *Modern Sanat*, (Çev. Vivet Kanetti), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Sarre, F. (1967). *Konya Köşkü*, (Çeviri. Şehabettin Uzluk), Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Somçağ, H. (2013). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. *Figüratif Bezemelerin Kaynakları ve Gelişimi* (Öğretim Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Sema Bilici). Yüksek Lisans Ders Notları.
- Sönmez, N. (2017). *Selim Turan. Tez-Antitez-Sentez*, Sabancı Yayınları, İstanbul.
- Sözer, Ş., Özdemir, S. (2001). *Selim Turan’ın Sanatından Kesitler*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Sümer, F. (1967). *Oğuzlar/Türkmenler, Tarihleri-Boy Teşkilâtı- Destanları*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Şener, Ş. (2010). *20. Yüzyıl Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansıması*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Edirne.
- Tansuğ, Sezer, (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*, 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Tetikçi, İ. (2014). *Yeniler Grubu Ressamları'nın Resimlerinde Doğa*, Atatürk Üniversitesi GSF Dergisi, 26. Sayı, Erzurum.
- Tunalı, İ. (1995). *Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Uluçay, Ç. (1971). *Harem II.*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Yetkin, Ş. (1974). *Türk Halı Sanatı*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Yurttadur, O., Cimilli, C., (2015). *III. Selim Ve Döneminde Osmanlı Sarayı'ndaki Kültürel Hayatın Sanat Ve Mimarideki Etkileri*, Kalemisi Dergisi, 3. Cilt, 5. Sayı, Ankara.

Dijital Yayınlar

- Arbaş, A. (1919-2003). *Balıkçılar*, [Resim], <https://tr.pinterest.com/pin/535154368199896308/>. (29.12.2024).
- Asaf, O. (1917). *Ağaçlar Serisi*, [Resim], <https://www.magnetmuzayede.istanbul/en/product/5959760/osman-asaf-1868-1938-orman-eski-turkce-imzali-kagit-uzerine-guaj-boya-24-x>. (29.12.2024).
- Başaga, (1985). F. *Soyut Kompozisyon*, [Resim], <https://www.soyakmuzayede.com/urun/5126379/ferruh-basaga-1914-2010-soyut-kompozisyon-tuval-uzerine-yagliboya-imzali-2>. (29.12.2024).
- Başaga, F. (1968). *İsimsiz Gravür*, [Resim], <http://urbar.com.tr/yapilar-kentsel-tasarim/Cesme-mehmetcik-meydani-yayalastirma.html>. (15.01.2025).
- Başaga, F. (1940-49). *Mavi Akdeniz*, [Resim], İstanbul: Artam Antik Eşya Anonim Şirketi. <https://artam.com/muzayede/274-cagdas-sanat-eserleri/ferruh-basaga-1915-2010-mavi-akdeniz#images-2>. (29.01.2025).
- Başaga, F. (1952). *Soyut Kompozisyon*, [Resim], <https://artam.com/muzayede/314-online-muzayede/onyedi-adet-eczacibasi-seramik-baski>. (20.01.2025).
- Başaga, F. (1967). *Güvercinler*, [Resim], <https://artam.com/muzayede/276-cagdas-sanat-eserleri/ferruh-basaga-1915-2010-guvercinli-kompozisyon-2>. (12.01.2025).
- Başaga, F. (2005). *Güvercinler*, [Resim], <https://artam.com/muzayede/279-cagdas-sanat-eserleri/ferruh-basaga-1915-2010-guvercinler-4>. (18.01.2025).
- Başaga, F. (2006). *Güvercinler*, [Resim], <https://artam.com/muzayede/276-cagdas-sanat-eserleri/ferruh-basaga-1915-2010-guvercinli-kompozisyon-2>. (20.01.2025).

- Başıağ, F. (2007). *Güvercinler*, [Resim], <https://artam.com/muzayede/260-cagdas-sanat-eserleri/ferruh-basaga-1915-2010-kirmizi-guvercinler>. (17.01.2025).
- Başıağ, F. (2007). *Kırmızı Güvercinler*, [Resim], <https://artam.com/muzayede/271-cagdas-sanat-eserleri/ferruh-basaga-1915-2010-kirmizi-kuslar>. (20.01.2025).
- Bayer, Z. C. (1942), *İncirler*, [Resim], https://www.researchgate.net/publication/372986556_Yurt_Gezileri_1938-1943_Kapsaminda_Ressam_Selim_Turan_ve_Mugla_Yoresi_Resimleri. (10.02.2025).
- Berk, N. (1933). *İskambil Kağıtlı Natürmort*, [Resim], <https://www.wikiart.org/en/nurullah-berk/playing-cards-still-life-1933>. (29.12.2024).
- Berkel, S. (1980). *Soyut*, [Resim], <https://openaccess.marmara.edu.tr/server/api/core/bitstreams/947275ca-0ad0-485b-9fd1-e1376669953f/content>. (26.12.2024).
- Bingöl, C. (1970). *Non-Figüratif*, [Resim], <https://artam.com/muzayede/303-cagdas-sanat-eserleri/cemal-bingol-1912-1993-geometrik-kompozisyon-2>. (24.12.2024).
- Braque, G. (1910). *Şişe ve Balıklar*, [Resim], <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-sise-ve-baliklar-1417/>. (19.02.2025).
- Çallı, İ. (1882-1960). *Üsküdar*, [Resim], <http://neolursanol.com/index5.html>. (29.12.2024).
- Çelebi, A. (1932). *Yaralı Asker*, [Resim], <https://www.biyografiler.com/kimdir/ali-avni-celebi>. (29.12.2024).
- Çoker, A. (1995). *Madalya II*, Gülşen Ağyüreg'in Yüksek Lisan Tezinden alınmıştır. [Resim], <https://atauni.edu.tr/yuklemeler/b9605f75b474c0d43e88cde59431cbae.pdf>. (20.01.2025).
- Esirkuş, M. (1970). *Bahkçılar*, Gülşen Ağyüreg'in Yüksek Lisan Tezinden alınmıştır. [Resim], <https://atauni.edu.tr/yuklemeler/b9605f75b474c0d43e88cde59431cbae.pdf>. (20.01.2025).
- Gamsız, L. (1921-2010). *Soyut Kompozisyon*, [Resim], <https://resimbiterken.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/02/leyla-gamsiz-15.jpg>. (29.12.2024).
- İyem, N. (1938). *Kadın*, [Resim], <http://www.nuriiyem.com/eser/s131-053/>. (29.12.2024).

- Kandinsky, V. (1918). *Soyut*, [Resim],
<https://triptomadrid.wordpress.com/2015/10/28/kandinsky-retrospective-in-madrid/>.
(24.12.2024).
- Kline, F. (1950). *Untitled (İsimsiz)* , [Resim],
<https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/7BE9A76F17034EF7C922216ADCAF4150>. (20.01.2025).
- Kline, F. (1954). *Painting Number 2* , [Resim], <https://www.artchive.com/artwork/painting-number-2-franz-kline-1954/>. (20.01.2025).
- Kocamemi, Z. (1900-59). *Çıplak*, [Resim], Gülşen Ağyüreg'in Yüksek Lisan Tezinden alınmıştır. <https://atauni.edu.tr/yuklemeler/b9605f75b474c0d43e88cde59431cbae.pdf>.
(20.01.2025).
- Miró, J. (1956). *Sabah Yıldızı*, <https://www.moma.org/collection/works/29082>. (19.03.2025).
- Miró, J. (1961). *Blue 2*, [Resim], <https://artam.com/muzayede/317-online-muzayede/selim-turan-1915-1994-soyut-kompozisyon-34>. (20.01.2025).
- Musal, Ç., H. (2017). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Kuş İmgesinin Hareket Bağlamında İncelenmesi*, İdil Dergisi, 38. Sayı.
- Onat, H. (1961). *Tekneler*, [Resim], <https://sanatgunlugum.blogspot.com/2012/12/hikmet-onat-ve-eserleri.html>. (29.12.2024).
- Ormancı, O. (2004). *Soyut Kompozisyon*, [Resim],
<https://3dwarehouse.sketchup.com/model/50c3ce32b0d58e15154ed6782a7137d0/Tablo-pano-picture-abstract-hayal-hayali-art-manzara-resim-paint?hl=cs>.
(21.12.2024).
- Osma, K. (2002). *Ferruh Başağa Satranç*, . [Resim],
<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/934/172475.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (20.01.2025).
- Picasso, P. (1921). *Üç Müzisyen*, [Resim], <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-p/picasso-pablo/pablo-picasso-uc-muzisyen-2142/>. (13.04.2025).
- Sözer, Ş. Özdemir, S. (?), *Muğla Kalesi Evinde Baki'nin Annesi*, [Resim],
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/29012022185222-41f5d99b-fe0e-4913-84cc-240e4299c4e8.pdf>. (09.03.2025).

- Sözer, Ş. Özdemir, S. (1941), *Bodrum Genel Görünümü*, [Resim],
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/29012022185222-41f5d99b-fe0e-4913-84cc-240e4299c4e8.pdf>. (29.02.2025).
- Sözer, Ş. Özdemir, S. (1941), *Fethiye*, [Resim],
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/29012022185222-41f5d99b-fe0e-4913-84cc-240e4299c4e8.pdf>. (10.04.2025).
- Sözer, Ş. Özdemir, S. (1941), *Pazaryeri*, [Resim],
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/29012022185222-41f5d99b-fe0e-4913-84cc-240e4299c4e8.pdf>. (15.03.2025).
- Sözer, Ş. Özdemir, S. (1942), *Çocuklu Dilenci*, [Resim],
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/29012022185222-41f5d99b-fe0e-4913-84cc-240e4299c4e8.pdf>. (29.02.2025).
- Sözer, Ş. Özdemir, S. (1944), *Balıklar*, [Resim],
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/29012022185222-41f5d99b-fe0e-4913-84cc-240e4299c4e8.pdf>. (05.04.2025).
- Sözer, Ş. Özdemir, S. (1949), *Soyut*, [Resim],
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/29012022185222-41f5d99b-fe0e-4913-84cc-240e4299c4e8.pdf>. (10.02.2025).
- Sözer, Ş. Özdemir, S. (1951), *Soyut*, [Resim],
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/29012022185222-41f5d99b-fe0e-4913-84cc-240e4299c4e8.pdf>. (10.02.2025).
- Sözer, Ş. Özdemir, S. (1951), *Soyut*, [Resim],
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/29012022185222-41f5d99b-fe0e-4913-84cc-240e4299c4e8.pdf>. (10.02.2025).
- Sözer, Ş. Özdemir, S. (2001), *Bahkçı Çocuk*, [Resim],
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/29012022185222-41f5d99b-fe0e-4913-84cc-240e4299c4e8.pdf>. (29.02.2025).
- Sözer, Ş. Özdemir, S. (2001), *Papağan Minyatürü*, [Resim],
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/29012022185222-41f5d99b-fe0e-4913-84cc-240e4299c4e8.pdf>. (29.02.2025).

- Tetikçi, İ. (2014). *Yeniler Grubu Ressamları'nın Resimlerinde Doğa Ferruh Başağa Beraberlik*, [Resim], <https://artam.com/muzayede/314-online-muzayede/onyedi-adet-eczacibasi-seramik-baski>. (20.01.2025).
- Turan, S. (1938-44). *Fethiye*, [Resim], <http://www.necmisoenmez.de/files/SELIM-TURAN-Catalogue.pdf>. (05.01.2025).
- Turan, S. (1938-44). *Muğlada Pazar*, [Resim], https://www.instagram.com/istanbulantiksanat/p/DA1HrDEsvlC/?img_index=1. (05.01.2025).
- Turan, S. (1953). *Lot 2*, [Resim], <https://artam.com/muzayede/317-online-muzayede/selim-turan-1915-1994-soyut-kompozisyon-34>. (20.01.2025).
- Turan, S. (1956), *Soyut Kompozisyon*, [Resim], <https://www.nisartgallery.com/urun/7272857/selim-turan-soyut-kompozisyon-karton-uzerine-yagli-boya-60x45-cm-1956-imzali>. (05.04.2025).
- Yurttadur, O., Cimilli, C. (2015). *III. Selim Dönemi Sandıklar*, [Resim], <https://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1430288144.pdf> (27.12.2024).
- Yurttadur, O., Cimilli, C. (2015). *III. Selim Dönemine Ait Duvar Resmi*, [Resim], <https://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1430288144.pdf>. (27.12.2024).
- Yurttadur, O., Cimilli, C. (2015). *III. Selim Lihye-i Saadet Odasındaki Ayna Üzerindeki Usta Said İmzası ve 1205 Tarihi ile Selim Tuğrası*. [Resim], <https://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1430288144.pdf>.. (27.12.2024).
- Yurttadur, O., Cimilli, C. (2015). *Mihrişah Sultan Dairesindeki Duvar Resminden Bir Örnek*, [Resim], <https://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1430288144.pdf>. (27.12.2024).
- Yurttadur, O., Cimilli, C. (2015). *Topkapı Sarayı, Harem Dairesi Mihrişah Sultan Odası*, [Resim], <https://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1430288144.pdf>. (27.12.2024).
- Ziya, N. (1934), *Sokak Manzarası*, [Resim], <https://unluressamlarvetablolari.wordpress.com/2017/04/26/nazmi-ziya-guran-sokak-manzarasi/>. (29.12.2024).

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER	
Adı Soyadı	
Doğum Yeri / Tarihi	
E-Posta Adresi	
EĞİTİM DURUMU	
Lisans Öğrenimi	
Yüksek Lisans Öğrenimi	
Yabancı Dil	
Bilimsel Faaliyetler	
İş Deneyimi	