

**CUMHURİYET DÖNEMİ SOYUT TÜRK
RESMİNDE ANLAM VE SEMBOL İLİŞKİSİ**

Ahmet BAYIR

Sanatta Yeterlik Tezi

Plastik Sanatlar Ana Sanat Dalı

2025

(Her hakkı saklıdır)

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

**CUMHURİYET DÖNEMİ SOYUT TÜRK RESMİNDE ANLAM VE SEMBOL
İLİŞKİSİ**

(Relationship Meaning and Symbol in Turkish Abstract Painting in the Republican Period)

SANATTA YETERLİK TEZİ

Ahmet BAYIR

Danışman: Prof. Dr. Yunus BERKLİ

Erzurum
Temmuz, 2025

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Ahmet BAYIR tarafından hazırlanan ‘‘Cumhuriyet D6nemi Soyut T6rk Resminde Anlam ve Sembol İlişkisi’’ başlıklı çalışması 22 / 07 / 2025 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak j6rimiz tarafından Heykel Ana Sanat/Bilim Dalı, Plastik Sanatlar Sanat/Bilim Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

J6ri Başkanı: Prof. Dr. Yunus BERKLİ
Atat6rk 6niversitesi

Danışman: Prof. Dr. Yunus BERKLİ
Atat6rk 6niversitesi

J6ri 6yesi: Prof. Dr. H6seyin YURTTAŞ
Atat6rk 6niversitesi

J6ri 6yesi: Prof. Serkan İLDEN
Kastamonu 6niversitesi

J6ri 6yesi: Doç. Osman 6LK6
Aydın Adnan Menderes 6niversitesi

J6ri 6yesi: Doç. G6lten G6LTEPE
Atat6rk 6niversitesi

Enstit6 Y6netim Kurulunun
.../.../.... tarih ve sayılı
kararı.

Bu tezin Atat6rk 6niversitesi Lisans6st6 Eğitim ve 6đretim Y6netmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Ahmet Selim DOğAN

Enstit6 M6d6r6

TEZ BENZERLİK RAPORU

“Cumhuriyet Dönemi Soyut Türk Resminde Anlam ve Sembol İlişkisi” başlıklı tez çalışmamın toplam 149 sayfalık kısmına ilişkin, 20/10/2025 tarihinde tez danışmanım tarafından **Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 7 olarak belirlenmiştir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç
2. Bilimsel etik beyannamesi sayfası hariç
3. Önsöz hariç
4. İçindekiler hariç
5. Simgeler ve kısaltmalar hariç
6. Kaynaklar hariç
7. Alıntılar dahil

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini, azami benzerlik oranının (%30) altında olduğunu ve intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

20/10/2025

Danışman

Prof. Dr. Yunus BERKLİ

Öğrenci

Ahmet BAYIR

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum ‘‘Cumhuriyet Dönemi Soyut Türk Resminde Anlam ve Sembol İlişkisi’’ başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

22 / 07 / 2025

Ahmet BAYIR

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

Cumhuriyet Dönemi Soyut Türk Resminde Anlam ve Sembol İlişkişi” başlıklı Sanatta Yeterlik tez çalışmamın tüm aşamalarında bilgi, tecrübe ve rehberliğini esirgemeyen, akademik ve sanatsal gelişimime büyük katkılarda bulunan çok kıymetli danışmanım Prof. Dr. Yunus BERKLİ hocama en içten teşekkürlerimi sunarım. Saygıdeğer hocam, akademik anlamda bana kazandırdığı vizyon ve sağladığı yönlendirmeler, bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Tez savunma jürisinde yer alan saygıdeğer hocam, Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ, Prof. Serkan İLDEN, Doç. Osman ÜLKÜ, Doç. Gülten GÜLTEPE kıymetli görüşleriyle verdikleri katkıdan dolayı teşekkür ederim.

Tez sürecim boyunca, karşılaştığım zorluklar karşısında yanımda olduklarını her daim hissettiren, bana inanan ve desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen değerli aileme sonsuz şükranlarımı sunarım. Özellikle bu yoğun ve yorucu dönemde sabrı, anlayışı ve sevgisiyle bana güç veren sevgili eşime teşekkürlerimi belirtmek isterim.

Ayrıca, sanat ve akademi alanında fikir alışverişinde bulunarak çalışmalarımaya dolaylı katkıda bulunan tüm hocalarıma, arkadaşlarıma ve emeği geçen herkese teşekkür ederim.

Ahmet BAYIR

ÖZ

SANATTA YETERLİK TEZİ CUMHURİYET DÖNEMİ SOYUT TÜRK RESMİNDE ANLAM VE SEMBOL İLİŞKİSİ

Ahmet BAYIR

Temmuz 2025, 163 sayfa

Amaç: Cumhuriyet Dönemi Soyut Türk sanatında, erken dönem Türk sanatlarında yer alan geleneksel sanatların halı, kilim, damga, hat sanatları vb. motifleri çalışmalarında yer alan Türk sanatçılar incelenmiştir. Avrupa’da soyut sanatın XX. yüzyılda ortaya çıkmasıyla birçok sanatçı bu sanat akımına ilgi duyarak çalışmalarını bu yönde ilerletmiştir. Soyut sanat Avrupa’nın çoğu bölgesinde etkili olmasına rağmen Türk sanatına girmesi uzun yıllar almıştır. Savaşların etkisiyle soyut sanatın Türk sanatına girmesi 1940’lı yılları bulmasına rağmen Türk Sanatında soyut anlatım veya iadenin ilk örnekleri erken devir Orta Asya Türk sanatında karşımıza çıkmaktadır. Bilhassa tekstil ve maden-ağşap sanatında karşılaşılan bu örnekler, ilerleyen dönemlerde Türk kültür ve medeniyetinde soyut ifade ve sembol ilişkisinin de temelini oluşturacaktır. XX. yüzyıl Avrupa’da ki hızlı değişim ve I. ve II. Dünya Savaşları Avrupalı sanatçıların doğuyu keşfetmeleri ile başlayan merak ve objektif yaklaşımlar, Türk sanatçıların batı sanatçılarından etkilenmeler Türk Sanatında Soyut çalışmaların yoğunlaşmasına neden olmuştur. Türk sanatçılar, yurt gezileri ile Anadolu’nun birçok bölgesini tanıma fırsatı bulmasıyla soyut tarzda çalışmalar yapmaya başlamıştır. Türk resminin erken dönemlerden beri uzak olmadığı soyut anlayışı bu akımla birlikte geliştirmişlerdir.

Yöntem: Bu araştırma, nitel araştırma veri toplama tekniklerinden tarihi araştırma ve tarama yöntemlerine göre çalışılmıştır. Araştırma süreci literatür tarama yolu ile yapılmıştır. XX.yy.’da geleneksel Türk sanatları sembol ve motifleri çalışmalarında yer vermiş Cumhuriyet Dönemi soyut Türk sanatçılarının çalışmaları göz önüne alınarak araştırma yürütülmüştür.

Bulgular: Cumhuriyet Dönemi Soyut Türk Resminde yer alan sanatçılar belirlenerek bu sanatçıların yapmış olduğu çalışmalar üzerine araştırmalar yapılmıştır. Yapılan araştırmalarda soyut Türk sanatın yer alan sanatçıların resimleri incelenmiş ve geleneksel Türk el sanatlarında yer alan motifleri çalışmalarında yer verdikleri görülmüştür. Bu sanatçıların resimlerinde, erken dönemden Cumhuriyet dönemine kadar olan Türk sanatları belirlenerek sanatçıların çalışmalarıyla karşılaştırma yapılmıştır.

Sonuç: Avrupa’da gelişen soyut sanatın Türk resmine girmesiyle Cumhuriyet Dönemi Türk sanatçılarının birçoğu soyut tarzda çalışmalar yaptığı görülmektedir. Türk sanatçıların soyut tarzda diğer akımlara göre daha başarılı olduğu yapılan araştırmalar sonucunda anlaşılmaktadır. Soyut sanatın Türk resminde erken dönemlerden beri tasvir yasağının etkisiyle geleneksel sanatlarda kullanılmasından dolayı sanatçıların bu anlayışa aşına olmaları çalışmalarına bu etkileri taşımalarına sebep olmuştur.

Anahtar Kelimeler: soyut sanat, Cumhuriyet dönemi, anlam, sembol.

ABSTRACT

MASTER THESIS

RELATIONSHIP MEANING AND SYMBOL IN TURKISH ABSTRACT PAINTING IN THE REPUBLICAN PERIOD

Ahmet BAYIR

July 2025, 163 pages

Purpose: In the Republic Era of Abstract Turkish art, Turkish artists who incorporated motifs from traditional arts such as carpets, kilims, stamps, calligraphy, etc., found in early Turkish art, were examined. With the emergence of abstract art in Europe in the 20th century, many artists became interested in this art movement and developed their work in this direction. Although abstract art was influential in most regions of Europe, it took many years to enter Turkish art. Despite the impact of wars, abstract art did not enter Turkish art until the 1940s, although the first examples of abstract expression or representation in Turkish art appear in early Central Asian Turkish art. These examples, particularly encountered in textile and metal-wood art, would form the basis of abstract expression and symbolism in Turkish culture and civilisation in later periods. The rapid changes in 20th-century Europe and the First and Second World Wars sparked European artists' curiosity and objective approaches, beginning with their discovery of the East. This led to Turkish artists being influenced by Western artists, resulting in an intensification of abstract works in Turkish art. Turkish artists began to produce works in an abstract style after travelling around their homeland and getting to know many regions of Anatolia. The abstract understanding, which has not been absent from Turkish painting since its early days, has been developed alongside this movement.

Method: This research was conducted using historical research and survey methods, which are qualitative research data collection techniques. The research process was carried out through a literature review. The research was conducted by considering the works of abstract Turkish artists of the Republican Era, who incorporated traditional Turkish art symbols and motifs into their works in the 20th century.

Findings: Artists featured in Abstract Turkish Painting during the Republican Era were identified and research was conducted on their works. In the research, the paintings of artists featured in abstract Turkish art were examined and it was observed that they incorporated motifs found in traditional Turkish handicrafts into their works. Turkish art from the early period to the Republican era was identified in these artists' paintings and comparisons were made with the artists' works.

Results: With the emergence of abstract art in Europe and its introduction into Turkish painting, many Turkish artists of the Republican era began to produce works in an abstract style. Research has shown that Turkish artists have been more successful in the abstract style than in other movements. The influence of the prohibition on representation in traditional art, which has existed since the early days of abstract art in Turkish painting, meant that artists were familiar with this concept, leading them to incorporate these influences into their work.

Keywords: abstract art, Republican period, meaning, symbol.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
TEZ BENZERLİK RAPORU	ii
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZ.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş	1
Araştırmanın Amacı	3
Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi	3
Araştırmanın Sınırlılıkları	3
Yöntem	3
Kaynak ve Araştırmalar.....	4
İKİNCİ BÖLÜM	11
Avrupa’da Soyut Sanata Etki Eden Akımlar	11
Empresyonizm.....	11
Kübizm	13
Dadaizm.....	17
Ekspresyonizm.....	17
Soyut Ekspresyonizm	19
Soyutlama	20
Soyut Sanat.....	21
Batı Sanatında Soyut Sanat	23
Çağdaş Türk Resim Sanatı	36
1914 Kuşağı.....	36
Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Gruplaşmalar.....	38
Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği	38
D Grubu.....	39
Yeniler Grubu.....	39
Yurt Gezileri	40
Türk Resminde Soyut Sanat	40
Geometrik Soyut Eğilimler	41
Lirik Soyut Eğilimler	42
Türk Resminde Renklerin Anlamları	43

Ak (Beyaz)	43
Siyah (Kara)	44
Kırmızı	44
Yeşil	45
Mavi	45
Sarı	46
Hat Sanatı	46
Batı Tarzında Soyut Çalışmalar Üreten Türk Sanatçılar	47
Cemal Tollu (1899-1968)	47
Nurullah Berk (1906-1982)	48
Sabri Berkel (1907-1993)	50
Refik Epikman (1902-1974)	52
Zeki Faik İzer (1905-1988)	53
Salih Urallı (1908-1984)	55
Cemal Bingöl (1912-1993)	57
Ferruh Başağa (1914-2010)	59
Adnan Çoker (1927-2022)	60
Özdemir Altan (1931-)	62
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	65
Cumhuriyet Dönemi Soyut Türk Sanatçılar	65
Elif Naci (1898-1987)	65
Abidin Elderoğlu (1901-1974)	67
Fahrünissa Zeid (1901-1991)	69
Şemsi Arel (1906-1985)	72
Ercüment Kalmık (1908-1971)	74
Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)	76
Selim Turan (1915-1994)	78
Nejad Melih Devrim (1923-1995)	80
Adnan Turani (1925-2016)	81
Erol Akyavaş (1932-1999)	83
Devrim Erbil (1937)	85
Süleyman Saim Tekcan (1940)	87
Ergin İnan (1943)	90
Halil Akdeniz (1944-2024)	93
Rauf Tuncer (1955)	94
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	97

Karşılaştırma ve Değerlendirme	97
SONUÇ.....	148
KAYNAKÇA	150

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Claude Monet, Gün Doğumu	12
Şekil 2. Paul Cézanne, Yedi Yıkanan.....	12
Şekil 3. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar	14
Şekil 4. Pablo Picasso, Bir Kadının Portresi	15
Şekil 5. Georges Braque, Şişe ve Balıklar	16
Şekil 6. Edward Munch, Çılgılık.....	18
Şekil 7. Egon Schiele, Parmaklarını Açmış ve Siyah Vazolu Otoportre	19
Şekil 8. Jacon Pollock, Mavi Direkler (Blue Poles)	20
Şekil 9. Claude Monet, Saman Balyaları, Yaz Sonu.....	24
Şekil 10. W. Kandinsky, İsimsiz	25
Şekil 11. Kandinsky, Geometrik Soyutlama	26
Şekil 12. Kandinsky, Beyaz Merkez	27
Şekil 13. Kandinsky, Geometrik Soyut.....	28
Şekil 14. Piet Mondrian, Manzara.....	29
Şekil 15. Piet Mondrian, Akşam: Kırmızı Ağaç.....	30
Şekil 16. Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı ve Mavi ile kompozisyon	31
Şekil 17. Kasimir Malevich, Çiçekçi Kız.....	32
Şekil 18. Malevich, Oduncu.....	32
Şekil 19. Kasimir Malevich, Beyaz Fon Üstünde Siyah Dörtgen.....	33
Şekil 20. Malevich, Uçan Uçak.....	33
Şekil 21. Georges Mathieu, The Battle of Hastings (Acımasızlık savaşı)	34
Şekil 22. George Mathieu, Tuz Gölü	35
Şekil 23. Hoca Ali Rıza, Gün Batarken	37
Şekil 24. Cemal Tollu, Toprak Ana	48
Şekil 25. Nurullah Berk, Nargile İçen Adam	49
Şekil 26. Nurullah Berk, Ütü yapan kadın	50
Şekil 27. Sabri Berkel, Mimar Sinan.....	51
Şekil 28. Sabri Berkel, Balıkçılar	51
Şekil 29. Refik Epikman, Bursadan Sokak	52
Şekil 30. Refik Epikman, Statik Düzen.....	53
Şekil 31. Zeki Faik İzer, Büyükada'da Lodos.....	54
Şekil 32. Zeki Faik İzer, Doğa	54
Şekil 33. Salih Urallı, Ana	55

Şekil 34. Salih Urallı, Nü	56
Şekil 35. Cemal Bingöl, Ankara Cebeci Caddesi.....	57
Şekil 36. Cemal Bingöl, Soyut Kompozisyon.....	58
Şekil 37. Ferruh Başağa, Aşk	59
Şekil 38. Ferruh Başağa, Güvercinler	60
Şekil 39. Adnan Çoker	61
Şekil 40. Adnan Çoker, Mavi Kompozisyon	61
Şekil 41. Adnan Çoker, Minareler	62
Şekil 42. Özdemir Altan, Antik Anadolu Kralları	63
Şekil 43. Özdemir Altan, Gerçek	63
Şekil 44. Elif Naci, Saklanan Çocuk	65
Şekil 45. Elif Naci, Soyut Kaligrafi	66
Şekil 46. Abidin Elderoğlu, Banktakiler	67
Şekil 47. Abidin Elderoğlu.....	68
Şekil 48. Abidin Elderoğlu, Kompozisyon	69
Şekil 49. Fahrünissa Zeid, Büyükdere	70
Şekil 50. Fahrünissa Zeid, Soyut Kompozisyon	71
Şekil 51. Fahrelnissa Zeid, Soyut Kompozisyon	71
Şekil 52. Şemsi Arel, Kübist Nü	72
Şekil 53. Şemsi Arel, Geometrik Armoni	73
Şekil 54. Şemsi Arel, Yazılı Kompozisyon	73
Şekil 55. Ercüment Kalmık, Kompozisyon-Liman.....	74
Şekil 56. Ercüment Kalmık, 4. Levent İstanbul	75
Şekil 57. Bedri Rahmi Eyüboğlu, İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler	76
Şekil 58. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aşık Veysel.....	77
Şekil 59. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Soyut Kompozisyon.....	78
Şekil 60. Selim Turan, İsimsiz	79
Şekil 61. Selim Turan, Soyut Kompozisyon	79
Şekil 62. Nejad Devrim, Ayasofya.....	80
Şekil 63. Nejad Devrim, Kırmızı Soyut	81
Şekil 64. Adnan Turani, Tas ve Limonlar	82
Şekil 65. Adnan Turani, Horoz	82
Şekil 66. Erol Akyavaş, Kербela	83
Şekil 67. Erol Akyavaş, Miraçname.....	84
Şekil 68. Matrakçı Nasuh, İstanbul ve Galata Betimlemesi.....	85

Şekil 69. Devrim Erbil, Haydarpaşa.....	86
Şekil 70. Süleyman Saim Tekcan, İsimli	88
Şekil 71. Süleyman Saim Tekcan.....	89
Şekil 72. Süleyman Saim Tekcan.....	89
Şekil 73. Ergin İnan, Arı	91
Şekil 74. Ergin İnan, Mesnevi Serisi.....	92
Şekil 75. Halil Akdeniz, “Kültür İmleri	93
Şekil 76. Halil Akdeniz, “Uygurluklar Arası Kültür İmleri	94
Şekil 77. Rauf Tuncer, İsimli	95
Şekil 78. Rauf Tuncer, İsimli	96
Şekil 79. Elif Naci, İsimli.....	97
Şekil 80. Elif Naci, Soyut Kaligrafi	98
Şekil 81. Elif Naci, İsimli.....	99
Şekil 82. Abidin Elderoğlu, Başka Ayın Yaratılışı	101
Şekil 83. Abidin Elderoğlu, Suda Hayat	102
Şekil 84. Abidin Elderoğlu.....	103
Şekil 85. Fahrünissa Zeid, Cehennemim.....	105
Şekil 86. Fahrünissa Zeid, Soyut Kompozisyon	105
Şekil 87. Fahrünissa Zeid, Soyut Kompozisyon	106
Şekil 88. Şemsi Arel, Kadın Portresi.....	108
Şekil 89. Şemsi Arel, Kompozisyon	109
Şekil 90. Şemsi Arel, Yeşil Kompozisyon.....	110
Şekil 91. Ercüment Kalmık, Marmara Apartmanı Mozaigi	111
Şekil 92. Ercüment Kalmık	112
Şekil 93. Ercüment Kalmık	113
Şekil 94. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Vagon Restoran.....	114
Şekil 95. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin.....	115
Şekil 96. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırmızı Kahve.....	116
Şekil 97. Selim Turan, Soyut	118
Şekil 98. Selim Turan, Soyut	119
Şekil 99. Selim Turan, Soyut	120
Şekil 100. Nejad Melih Devrim, Soyut Kompozisyon.....	122
Şekil 101. Nejad Melih Devrim, Kırmızı Soyut.....	123
Şekil 102. Nejad Melih Devrim, Ayasofya	124
Şekil 103. Adnan Turani, Soyut Kompozisyon.....	125

Şekil 104. Adnan Turani, Soyut Kompozisyon.....	126
Şekil 105. Adnan Turani, Horoz	127
Şekil 106. Erol Akyavaş, Kalenin Düşüşü	129
Şekil 107. Erol Akyavaş, Sarı Lam Elif.....	130
Şekil 108. Erol Akyavaş, Vav	131
Şekil 109. Devrim Erbil, İstanbul 10.....	132
Şekil 110. Devrim Erbil, Kırmızı İstanbul	133
Şekil 111. Devrim Erbil, İstanbul Manzarası	134
Şekil 112. Süleyman Saim Tekcan, İsimsiz	135
Şekil 113. Süleyman Saim Tekcan, İsimsiz	136
Şekil 114. Süleyman Saim Tekcan, İsimsiz	137
Şekil 115. Ergin İnan, İsimsiz	139
Şekil 116. Ergin İnan, Kompozisyon	140
Şekil 117. Halil Akdeniz, Efes-Ören Görsel Notlar.....	141
Şekil 118. Halil Akdeniz, Kültür İmleri.....	142
Şekil 119. Rauf Tuncer, İsimsiz	144
Şekil 120. Rauf Tuncer, İsimsiz	145
Şekil 121. Rauf Tuncer, İsimsiz	146

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

s. : Sayfa

S. : Sayı

Bkz. : Bakınız

VB. : ve benzeri

TÜYB: Tuval Üzerine Yağlı Boya

YY : Yüzyıl

CM : Santimetre

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Sanat, yüzyıllar boyunca süregelen, toplumların ve insanların kendi yaratıcılıklarını ve duygularını ortaya koyabildikleri bir kavram olmuştur. Binlerce yıl öncesine uzanan sanat duygu ve düşüncelerin belirtilmesinde önemli bir yer edinmiştir. Sanatın oluşumuna etki eden doğa ve yaşayış biçimleri sanatın farklı yönlerinin görülmesine sebep olmuştur. Her toplumun kendine özgün yaşayış ve davranış biçimleri vardır. Dünyanın her bölgesinde farklı hayatların farklı inanışların olması sanat alanında çeşitliliğin oluşmasına imkan vermiştir. Sanatın bu denli çeşitli olmasının her toplumun kendine has inanışı hayata bakış açısı onlarda bıraktığı etkiler olduğu söylenebilir. Sanat kavramının oluşmadığı dönemlerde dahi insanların yapmış olduğu kaya resimleri el aletleri vb. örnekler aslında sanatın, doğanın bir parçası olduğunu göstermektedir.

Sanat teriminin toplulukların imzası niteliğinde düşünecek olursak kime ait olduklarının bilinmesinde ayrıca önemli bir yer teşkil etmektedir. Birbirinden habersiz farklı coğrafyalarda insanlar özgün benzersiz sanat eserleri ortaya koymuşlardır. Sanatın bilinçli olarak ele alındığı dönemlerde insanların daha çok toplumsal yapıları ele alarak eserler üretildiği bilinmektedir. Bu eserlerde çoğu zaman evrensel tarzda çalışmalar olmuştur. Belli kalıplar ve teknikler kullanılarak yüzyıllar boyunca süregelmiştir. Özellikle batı sanatı göz önüne alındığında sanat, yüzyıllar boyunca belli etkileşimler içerisinde gelişmiştir. Bu gelişmelere hem sanatçılar hem de toplumun yaşayış ve inanç biçimleri sebep olmuştur.

Sanatın duygu ve düşüncelerin etkili olduğunu düşünürsek sanatçıların sanat üzerindeki etkisinin daha baskın olduğu anlaşılır. XX. Yüzyıla kadar toplum ve inanışların etkisinde ilerleyen sanat akımları bu yüzyıldan sonra sanatçıların daha baskın olduğu sanat eserlerinde görülmektedir. XX. Yüzyıldan sonra sanat eserlerinin bilinenin dışına çıkması ve soyut sanatın etkisinin artması sanatta yeni bir dönemin başlamasına sebep olmuştur. Bu dönem ile birlikte sanatçılar belli kalıpları yıkarak duygu ve düşüncelerin hakim olduğu eserler üretmeye başlamıştır. Soyut sanatın gelişimi tüm dünyada olduğu gibi Türk resminde de etkisini göstermiştir. Türk resminde Osmanlı'nın son dönemi ve Cumhuriyetin kurulmasının ilk yıllarında batı etkisinde kalarak eserler üretilmiştir. Türk sanatçılar batıya gönderilerek orada eğitim alınmasına imkan verilmiştir. Yurda dönen sanatçıların batıda eğitim aldıkları sanatçıların etkisinde kalarak Türk resmine Batı etkisini yerleştirmişlerdir. Bu ilk etkilerin

Fransada ortaya çıkan barbizon Ekolu tarzında olması, erken dönem Türk ressamlarının da bu ekolde eserler üretmelerine sebep olmuştur. Batı da gelişen sanat ve ortaya çıkan yeni akımlar, Türk resmine çok sonradan dahil edildiği görülmektedir. Sanat akımların, Türk resmine uzun yıllar sonra dahil olmasına en önemli etken savaşlar olmuştur. Meydana gelen bu savaşlar soyut sanatın Türk resmine girmesini yaklaşık kırk yıl geciktirmiştir. Türk resmi batıda ki gelişimle aynı zamanda geçirmemiş olmasından dolayı Türk sanatçılar önceki akımların etkisinde kalarak resimler üretmişlerdir. Soyut sanatın da ortaya çıkmasıyla beraber Türk sanatçılar hem batı etkisinde hem de kendi kültürlerine yer vererek resimler üretmişlerdir.

Türk sanatçılar bu dönemlerde Batı etkisinde resimler yapmış olsalar da Türk resminin yüzyıllar boyunca kendine özgün has bir sanatı olduğunu değiştiremez. Türklerin yaşadıkları binlerce yıl öncesinden günümüze, yaşam biçimleri, inanışları, kültürleri bütün medeniyetlerde sanat eserleri olarak görülmektedir. Özellikle Erken Dönem Türk sanatının günümüze gelen örnekleri, bu sanatın ilerleyen dönemlerde Türk Sanatına gittikleri her coğrafyada kaynak olması bakımında önemlidir (Berkli, 2011). Batı sanatında ortaya çıkan soyut sanatın, aslında Türklerde yüzyıllar boyunca var olduğu soyut kavramının verdiği anlam doğrultusunda görülmektedir. Soyut anlam olarak somut bir nesneyi tasvir etmeyen duygu ve düşüncelerin ortaya konduğu bir kavramdır. İslam Öncesi eski Gök Tengri inancına bağlı olarak gelişen soyut anlatım ve ifade sanatlarına da doğal olarak yansımıştır. Soyut kavramlı bir Gök Tengri anlayışı, Türk sanatında da erken yıllarda soyut kıvrık dal üslubunun oluşup gelişmesine imkan sağlamıştır. İlerleyen dönemlerde İslam inancı içerisinde İslam ulemasının resim konusundaki bazı olumsuz yaklaşımları Türklerin soyut ifade anlayışlarına uygun gelmiş ve İslam Sanatının soyut sanat içerisindeki gelişmesine zemin hazırlamıştır.

Batıda gelişen soyut sanat, Cumhuriyetin ilanından sonra Türk resminde tekrardan anlam kazanmaya başlamıştır. Türk sanatçılar batıdan esinlendikleri soyut sanatı Türk resim sanatıyla harmanlamışlardır. Birçok sanatçı yurt gezileri yaparak Anadolu da kendi öz kültürlerini örnek alarak soyut sanat ile birleştirerek eserler üretmişlerdir. Sanatçılar eserlerinde halı, kilim, hat sanatı, minyatür vb. sanatları eserlerinde yer verdikleri görülmektedir.

Bu çalışmada Batı sanatında gelişen soyut sanatlar ve Türk resmine etkileri incelenmiştir. Cumhuriyet döneminde yer alan Türk sanatçıların çalışmaları incelenerek eserlerinde yer verdikleri semboller ve anlamlar açıklanmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Erken dönem Türk sanatının resim örneklerinin kaya resimlerinden başlayarak devamında Hun, Göktürk, Uygur resimlerinden Cumhuriyet Dönemine kadar süregelen zamanda Türklere özgü geleneksel sanatlarda kullanılan motifler ve semboller birçok sanatçı tarafından sanat eserlerinde kullanılmıştır. Cumhuriyet Döneminde soyut anlamda çalışmalar yapan bu sanatçıların eserlerinde yer verdiği sembollerin erken dönem Türk sanatlarında görülen sembol ve anlamlara bakılarak soyut ikonografik ilişkilerle olan bağlantılarının incelenmesi amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi

Bu çalışmada Cumhuriyet Döneminde soyut tarzda çalışmalar yapan sanatçıların eserleri incelenmektedir. Soyut sanatın Türk sanatına dahil olmasıyla Geleneksel sanatların sanatçılar tarafından resimlerinde yer vermesi önemli bir yer tutmaktadır. Soyut sanatın Türk resminde erken dönemlerden beri var olduğunun, sanatçıların soyut sanata hızlı bir şekilde adapte olmaları bu araştırmanın önemini göstermektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Çalışmanın konu itibarıyla hem Batı hem de Türk sanatında soyut sanatın gelişimi incelenmiştir. Araştırma, Cumhuriyet Dönemi'nde soyut tarzda resimler yapan sanatçılar arasında yapılmıştır.

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma veri toplama tekniklerinden tarihi araştırma ve tarama yöntemlerine göre çalışılmıştır. Araştırma süreci literatür tarama yolu ile yapılmıştır. XX. yy.'da geleneksel Türk sanatları sembol ve motifleri çalışmalarında yer vermiş Cumhuriyet Dönemi soyut Türk sanatçılarının çalışmaları göz önüne alınarak araştırma yürütülmüştür. Sanatçıların çalışmalarında kullandığı sembol ve motifler dönemin anlam ve ilişkisine göre incelenmiştir. Hun Dönemi ve devamında Göktürk, Uygur resim sanatına etki eden sembol ve ikonografik motifleri Türk resim sanatının İslami Dönem Türk minyatür sanatı içindeki etkiler araştırılmıştır. Devamında 19. yüzyıl ressamaları ve Cumhuriyet Dönemi soyut çalışmaları ile öne çıkan Türk ressamlarındaki sembol ve ikonografik betimlemeler irdelenmiştir.

Kaynak ve Araştırmalar

Bu araştırmanın tez başlığı olan ‘‘Cumhuriyet Dönemi Soyut Türk Resminde Anlam ve Sembol İlişkisi’’ konu bakımından Türk sanatı açısından önemli bir yer tutmaktadır. Türk sanatının asırlar boyunca uzanan tarihi bu çalışmayı önemli kılmaktadır. Konu başlığında yer alan soyut kavram Avrupa’da XX. Yüzyıldan beri var olmasına rağmen Türk sanatının bu kavrama yabancı olmadığı, Türk sanatçıların eserlerinde ve yapılan araştırmalarda görülmektedir. Türk resminde soyut kavramı ele alan birçok yazı ve araştırma bulunmaktadır. Bu araştırmalardan yazar Erol KILIÇ’ a ait 2013 yılında yazmış olduğu ‘‘ağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim’’ başlıklı makalesinde. Türk resminde Cumhuriyet dönemiyle birlikte kimlik oluşturma çabalarını ve sürecini irdelemektedir. Yazar, Türk sanatçılarının bireysel üslupta resim yapma sürecinde geleneksel Türk sanatının önemini belirtmektedir. Yazar, geleneksel Türk sanatlarından kaligrafik, Minyatür, Halk resimleri, süsleme ve tezyini sanatlarını eserlerinde yer veren sanatçıları eserleri ve örnekleri ile birlikte incelemektedir. ‘‘20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat örneklerinin Etkisi’’ başlıklı Meher BAYRAMOĞLU’ na ait makalede de Türk resim sanatında geleneksel sanatların etkisinden bahsetmiştir. Bu çalışmada yazar, Türk sanatçılarının geleneksel sanatları resimlerinde yer vermelerinin taklit veya özgün olma yolundaki sorunları ve sanatta ulusallık sorununun ozulmesindeki sürece değinmektedir. Yazar ayrıca Türk sanatının asırlar onesinden gelen köklü sanatından da bahsederek geleneksel sanatların Türk resminde ortaya çıkan soyut anlayışın benzerlikler gösterdiğine değinmiştir. Yazar luku AHMETOĞLU ve Salih DENLİ’ ye ait ‘‘Soyut Dışavurumculuğun Ortaya ıkışı ve Türk Resim Sanatına Yansımaları’’ başlıklı makalede Türk resminde soyut dışavurumculuğun etkileri incelenmiştir. Makalede birçok Avrupa ve Türk sanatçılarının resimleri değerlendirilmiştir. Sonuç olarak bu makalede Türk sanatçılarının batıda gelişen soyut sanatı benimseyerek, kendi kültürlerinden tamamen kopmadan özgün sanat çalışmalarını oluşturduklarını belirtmektedir. Dışavurum akımını ele alarak Türk resmini değerlendiren bir diğer makale de yazar Tolga AKALIN’a ait olan ‘‘Avrupa’da Ortaya ıkan Dışavurum Akımının Türk Resim Sanatına Etkisi’’başlıklı yazısıdır. Bu yazıda dışavurumculuk ve soyut dışavurum süreçlerini ele alarak Türk resmine etkilerini incelemektedir. Bu makalede de Türk ve Batılı sanatçıların benzer resimlerini karşılaştırarak Türk sanatçıları üzerinde dışavurumculuğun etkilerini göstermektedir. Yazar makalesinde batıda ortaya çıkan soyut sanatın Türk sanatçılarının resimlerinde etkin bir şekilde gorunduğunun sonucuna varmaktadır. Aynı zamanda Türk sanatçılarının da kendi öz kültürlerinden beslenerek resimler ortaya koyduklarını resimlerle açıklamıştır. 2014 yılında Seyfi BAşKAN’ın ‘‘Türk Resminde Modernite İle İlk Temas: 1940-1960’’ başlıklı makalesinde

Türk resminin XX. yüzyılın ortalarında Türkiye’de resim sanatının gelişiminden bahsetmektedir. Yazar bu dönemde Türkiye’de yaşanan siyasi ve toplumsal olayları ele alarak Türk sanatındaki etkileri değerlendirmiştir. Türk resmindeki gruplaşmalar üzerinden soyut sanatın gelişim evrelerinden ve Türk resminin modern anlamda nasıl bir yol izlediği hakkında değerlendirme yapılmıştır. “Türk Resminde Soyut Yaklaşımlar” adlı Umut KAYAPINAR’ a ait 2016’ da incelediği makalede, XX. yüzyıl başlarında Avrupa’da doğan fütürizm, kübizm, soyut dışavurumculuk ve informel sanat gibi akımların Türk resmine yansımalarını incelemek için hazırlanmıştır. Çalışma, Türkiye’ye bu akımların nasıl taşındığını ve yerli ressamların bu dilden nasıl etkilendiğini araştırmıştır. Lirik soyutlama, hat ağırlıklı soyutlama, geometrik kurgu ve soyut dışavurumculuk gibi farklı anlatım yolları ayırt edilerek bu eğilimlerle resim yapan sanatçıların eserleri analiz edilmiştir. Sonuç bölümünde, II. Dünya Savaşı sonrasında Batı’dan Amerika’ya yapılan göçlerle gelişen soyut sanat anlayışının Türkiye’de de geç kabul gördüğü, fakat yerli sanatçıların Batı’dan gelen bu dille yetinmeyip geleneksel motifler ve Hat sanatı ile beslenen özgün bir soyut resim dili oluşturdukları vurgulanmıştır. “Türk Resim Sanatı ve Gelenek” makalenin yazarları olan Gültekin AKENGİN ve Asuman AYPEK ARSLAN, makalelerinde Cumhuriyet’ten itibaren Türkiye’de modern resimle gelenek arasındaki ilişkinin nasıl kurulmaya çalışıldığını incelemektedir. Yazarlar, binlerce yıllık kültür birikiminin izlerini taşıyan geleneksel temaların resimlerde ele alınışını dönemler ve sanatçılar üzerinden araştırarak, Batı kaynaklı sanat anlayışının taklit edilmesinin ötesine geçip ulusal bir dil yaratma çabasını gözler önüne serer. İnceleme, hat sanatı, minyatür, çini, kilim ve folklorik motifler gibi yerel unsurların çağdaş resimle nasıl harmanlandığını ve 1950 sonrası değişen sanat ortamında bu öğelerin yorumlanma biçimlerini değerlendirmektedir. 2017 de yapılan “Çağdaş Türk Resminde Soyut İfade Biçimi Olarak Kaligrafinin Kullanımı” başlıklı Bengü BAHAR ÜZLİKCAN’ a ait makalede soyut resimle hat sanatı arasındaki içsel bağlantıları tartışarak, modern Türk resminde yazının çizgisel enerjisinin nasıl soyut bir anlatım aracına dönüştüğünü inceler. Yazar, Kandinsky’nin sanatta içten gelen gereklilik anlayışından yola çıkarak Sabri Berkel, Ergin İnan ve Erol Akyavaş’ın çalışmalarında kaligrafik öğelerin nasıl kullanıldığına odaklanır. İnceleme, hat yazısındaki hareket izi ile soyut resimdeki fırça izinin her ikisinin de duyguyu aktaran bir araç olduğunu vurgular. “Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler” isimli Nedret YAŞAR’ ın incelemiş olduğu 2019 tarihli makalesinde, modernleşme sürecinde Türk resminde ortaya çıkan soyut eğilimleri incelemektedir. Yazar, 20. yüzyılın başında Batı’daki yenilikçi akımların yurtdışında eğitim alan asker ressamlar aracılığıyla ülkeye taşınmasıyla başlayan soyut deneyimleri ve Cumhuriyet sonrasında Paris’teki atölyeler ile çok partili dönemin toplumsal değişimlerinin soyut arayışları nasıl beslediğini belirtmektedir. Çalışmada geometrik, lirik, geometrik nonfigüratif ve lirik nonfigüratif gibi soyut eğilimler ayırt edilerek,

bunları temsil eden sanatçıların işleri incelenerek ve Batı soyut resmiyle benzerlikleri veya farklılıkları değerlendirilmiştir. “Lirik Soyut Sanatının Ortaya Çıkışı ve 1950 Sonrası Türk Lirik Sanatının Gelişimi” başlıklı 2020 tarihinde Fahrettin GEÇEN ve Arif Esen BAYKURT’ a makalede, II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa’da doğan lirik soyut sanat akımının kökenlerini ve bu yaklaşımın Türkiye’de 1950’lerden itibaren nasıl benimsendiğini irdeler. Yazar, Avrupa ve Amerika’daki lirik soyut resim anlayışını Türk sanatçıların eserleriyle karşılaştırarak aradaki benzerlik ve ayrımları ortaya koyar. “Çağdaş Türk Resminde Soyut-Soyutlama Bağlamında Mekân” isimli 2021 tarihinde Oğuz YURTTADUR ve Hale YOLDAŞ tarafından araştırılan makalede, modernleşme sürecinde soyutlamamın bilinçli tercihe dönüşmesiyle görüntülerin mekân içinde farklı anlamlandırılmasının Çağdaş Türk resminde geleneksel mekân anlayışını nasıl değiştirdiğini araştırmaktadır. Yazarlar, soyut resmin ortaya çıkışı ve gelişimi ile mekân kavramının kullanım biçimlerini irdelerken, Adnan Çoker, Adnan Turanî, Devrim Erbil, Hasan Pekmezci ve Zafer Gençaydın gibi sanatçıların eserlerine odaklanmaktadır. Türk Sanatında “Soyut Simgesel Üslup” Düşüncesinden Söz Edilebilir Mi? başlıklı araştırma makalesinde yazar Yunus ASLAN, Anadolu Orta Çağ sanatında kullanılan damgalar ve geometrik düzenlemelerden yola çıkarak Türk sanatında “soyut simgesel üslup” olarak adlandırılabilir özgün bir estetik yaklaşım olup olmadığını sorgular. Çalışmada, Selçuklu döneminde mimari yüzeylerdeki damgaların motiflere dönüşmesi ve bu damga-geometri birleşiminin Türk-İslam sanatında ortak bir üslup oluşturup oluşturmadığı, Wölfflin ve Panofsky’nin yöntemleri çerçevesinde ikonolojik olarak incelenmiştir. Özgür ÖZKAN isimli yazarın 2012’ de “Çağdaş Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Yaklaşımları Bağlamında Yapı ve İçerik Sorunları” (Sanatta Yeterlik Tezi), Türkiye’de modern resmin Batı’dan gelen akımlar karşısında nasıl konumlandığını inceleyerek, soyut resim ve soyutlamacı eğilimlerin resmin yapısı ile içeriğinde yarattığı sorunları araştırmaktadır. XIX. yüzyıl sonunda Avrupa’ya gönderilen asker ressamlarla başlayan süreçte izlenimciliğin Türk sanatını uzun süre etkisi altında tuttuğu, bu nedenle Kübizm ve Konstrüktivizm gibi modernist eğilimlerin ülkeye gecikmeli olarak geldiği belirtilir. 1928’de kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ve 1933’teki d Grubu, Batılı akımları tanıtarak izlenimciliğin etkisini kırmaya çalışmış ve Cumhuriyet’in milli sanat yaratma isteği doğrultusunda soyutlamaya yönelmişlerdir. Çalışma, Batı sanatının Türk soyut resmini ne ölçüde etkilediğini ve ressamların Doğu ile Batı arasında sentez arayışlarının form, yapı ve içerikte nasıl sorunlar yarattığını değerlendirmektedir. Hafize ÇIRAY isimli Soyut Sanatın Çağdaş Türk Resmine Etkisi başlıklı Yüksek Lisans Tezinde, soyut sanat kavramının tarihsel kökenlerini ve Türk resim sanatındaki yansımalarını incelemektedir. Sanat tarihinde Empresyonizm ve Kübizm gibi akımların soyutlamaya giden yolu açtığı, ancak bu soyutlamaların yeterli görülmeyip Kandinsky ve Mondrian gibi sanatçılar

tarafından daha saf ve kavramsal bir soyut estetik anlayışına geçildiği vurgulanmaktadır. Araştırmada, Türkiye’de Batılılaşma hareketlerinin etkisiyle birlikte soyut sanatın nasıl benimsendiği, özellikle D Grubu'nun bu süreçte öncü rol oynadığı aktarılır. Bu bağlamda, Zeki Faik İzer, Ferruh Başağa, Abidin Elderoğlu, Cemal Bingöl, Nejad Devrim ve Adnan Turani gibi isimlerin Türk soyut resminin gelişimindeki etkisine dikkat çekilmiştir. Lale KULA ÖZERDEN’e ait 1945-1960: Paris Ekolü Ve Paris’te Yaşayan Soyut Türk Ressamları başlıklı Doktora Tezinde, II. Dünya Savaşı sonrası Paris’in sanatsal önemini koruyarak Avrupa’daki modern sanatın merkezi olmaya devam ettiğini ortaya koyar. Bu dönemde Paris Ekolü, farklı milletlerden sanatçıları bünyesinde barındıran bir yapı kazanmış ve Türkiye’den Nejad Melih Devrim, Mübin Orhon, Selim Turan, Hakkı Anlı, Albert Bitran ve Fahrünnisa Zeid gibi sanatçılar bu çevrede aktif rol almıştır. Yapılan analizler, bu Türk sanatçıların, Paris Ekolü içinde özgün bir yer edinerek, Avrupa sanat sahnesiyle eşzamanlı ve nitelikli işler ortaya koyduklarını kanıtlamaktadır. Bu durum, Türk resim sanatının uluslararası ölçekte görünürlüğü ve çağdaşlaşması adına önemli bir kırılma noktası olarak değerlendirilmektedir. Oya İNAN ÖZTÜRK yazarına ait Geleneksel Türk Kültür ve Sanatının Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri başlıklı yazısında, Türk resim sanatında geleneksel kültürün etkisini incelemektedir. Araştırmada, yerel sanat geleneklerinin (minyatür, hat, halk sanatı gibi) modern resim anlayışıyla nasıl bütünleştiği ve bu bağlamda ulusal bir sanat dili oluşturulma çabasının izleri sürülmüştür. Özellikle 1950’lerden itibaren Batı’dan gelen soyut sanat akımlarının, yerel formlarla harmanlanarak yerli bir kimlik kazandığı ortaya konmuştur. Çalışmanın en dikkat çekici yönü, konuyu yalnızca kuramsal açıdan ele almakla kalmayıp, sanatçıların eser üretimine doğrudan odaklanmasıdır. Türk resminde geleneksel kültürün modernleşme sürecine katkı sunduğu ve farklı sanatçı kuşaklarıyla birlikte bu etkinin dönüşerek sürdüğü anlaşılmıştır. Şeyda ŞENER İSİMLİ yazarın 20. Yüzyıl Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansıması isimli Yüksek Lisans Tezinde, 20. yüzyıl başlarında klasik sanat anlayışının yerini soyut ve geometrik temelli anlatımlara bırakması sürecini, özellikle Türkiye’deki yansımalarıyla ele almaktadır. Türkiye’de soyut sanatın ortaya çıkışında sadece Batı’dan alınan bir modellemenin değil, bu modelin yerel kültürel dokuyla sentezlenmesinin etkili olduğunu ve bu sürecin özellikle 1950 sonrası kuşakta görünür hale geldiğini ortaya koymaktadır. Müberra KALKAN isimli Resim Sanatında Soyutlama başlıklı Yüksek Lisans Tezinde, sanat tarihinde soyutlamanın doğuşunu, gelişim sürecini ve özellikle 20. yüzyılda sanatta yaşanan dönüşümü incelemektedir. Bu çalışma, sanatın doğayla kurduğu ilişkiden hareketle soyut sanatın nasıl ortaya çıktığını ve nasıl şekillendiğini ele alır. Çalışmanın bulgularına göre soyut sanat, yalnızca Batı’daki gelişmelere tepki olarak değil, aynı zamanda içsel bir gereksinim ve tarihsel koşulların doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Türkiye’deki

sanatçılar da bu küresel sanat anlayışını kendi kültürel birikimleriyle harmanlayarak kendilerine özgü biçimler oluşturmuşlardır. Tuba KÖSE yazarına ait Çağdaş Türk Resim Sanatında Soyutlamacı Resim Anlayışı ve Seyyit Bozdoğan başlıklı Yüksek Lisans Tezinde, çağdaş Türk ressamlarından Seyyit Bozdoğan'ın sanat hayatını, eserlerini ve bu eserlerin Türk ve dünya resim sanatındaki yerini anlamaya yönelik hazırlanmıştır. Araştırma, sanatçının farklı dönemlerdeki anlayış değişimlerini, kullandığı teknikleri ve sanatsal tavrını ele alarak, özellikle son dönem işlerine odaklanmaktadır. Sanatçının bireysel gelişim süreci, etkisinde kaldığı akımlar ve sanatında öne çıkan estetik tercihleri ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. Bozdoğan'ın sanatında zaman içinde gelişen eleştirel ve özgün yaklaşımının, Türk resim sanatında kendine özgü bir duruş oluşturduğu görülmüştür. Gülen KESOVA isimli Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda Geleneksel İzler başlıklı Yüksek Lisans Tezinde geleneksel Türk sanatları ile çağdaş Türk resim sanatı arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Araştırmada, minyatür, hat, çini ve süsleme gibi geleneksel sanat dallarının etkisiyle şekillenen bir sanat anlayışının, özellikle Cumhuriyet Dönemi sonrası gelişen soyut resim pratiğiyle nasıl bütünleştiği ele alınmıştır. Sonuç olarak, bazı sanatçıların Batı'dan aldıkları teknik altyapıyı yerel, folklorik öğelerle birleştirerek kendilerine özgü yorumlar geliştirdikleri ve bu sayede Türk resim sanatına kimlik kazandıran özgün eserler ortaya koydukları görülmüştür. Serpil AKDAĞLI'nın 2007 yılında "1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler" başlıklı Yüksek Lisans Tezinde, Türkiye'de 1950'lerden sonraki soyut resim eğilimlerini tarihsel bir çerçevede incelemektedir. Yazar, 1930'lu yıllardan itibaren soyut sanatı anlamının ve benimsemenin güç olduğu, ancak Cumhuriyet'le birlikte Batı sanatının etkisi altında kalan Türk resminde soyut anlatımların giderek önem kazandığı tespitini yapmaktadır. Çalışmada, minyatür ve izlenimcilik çizgisinden hareketle kübizm ve konstrüktivizm gibi Batı kökenli akımların çeşitli gruplar aracılığıyla Türkiye'ye taşındığı, bunların başlangıçta tepkiyle karşılanırsa da zamanla özümlelenerek soyut sanatın ilk sinyallerini oluşturduğu belirtilir. Nilüfer Tuba YILMAZ' a ait "Türkiye'de Soyut Sanatın Gelişimi İçerisinde Burhan Uygur'un Yeri" başlıklı Yüksek Lisans Tezinde sanayi devrimi sonrasında hızlanan sosyo-ekonomik dönüşümlerin ve II. Dünya Savaşı'nın yarattığı travmanın, Batı'daki gibi soyut bir dünya görüşünün ve soyut resim dilinin ortaya çıkmasındaki rolünü irdeleyerek, bu sürecin Türk resmine yansımalarını ve ressam Burhan Uygur'un bu bağlamdaki konumunu araştırmaktadır. Yazar, modern Batı sanatında soyutlamanın doğal bir evrimle geliştiğini, ancak Türk resim sanatına doğrudan ithal edildiğini, figürün geleneksel bağlamından koparılıp sanatçıların dilediği biçim ve renkte yeniden kurgulandığını vurgulamaktadır. 1950'lerden sonra uluslararası kültür ve sanat yarışının etkisiyle Türk ressamlarının özgünlük ve yenilik kavramlarına yöneldiğini ve soyutlamanın resimsel mekâna yeni boyutlar kazandırdığını belirtir. Handan Canan SAVACI'ya ait "Cumhuriyet Dönemi Ressamlarının (1923–1950)

Anadolu Kültürünü Tanımaya Yönelik Çalışmaları ve Türk Resmine Etkisi” başlıklı Yüksek Lisans Tezinde, 1923–1950 yılları arasındaki Cumhuriyet döneminde Türk ressamlarının Anadolu’ya yönelişini ve bu yönelişin Türk resim sanatı üzerindeki etkilerini araştırmıştır. Yazar, Cumhuriyet’in ilk yıllarında sanatçılar için yerellik ve konu seçimi sorunundan ziyade Anadolu’ya yapılan gezilerin ve yerel kültürle tanışmanın bir kimlik arayışını tetiklediğini vurgulamaktadır. Araştırma, yeni kurulan devletin halkçılık ilkesini benimseyerek Halkevleri’nin açılması ve 1938–1943 yıllarında düzenlenen “Yurt Gezileri” ile sanatçılara Anadolu’yu tanıtmalarının, özel galerilerin bulunmadığı bu dönemde sanatsal üretime büyük destek olduğunu göstermektedir. Gülşen AĞYÜREK yazarına ait “Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi” Yüksek Lisans Tezinde modern Türkiye’de resim alanında üretim yapan sanatçıların kültürel mirasla kurdukları ilişkileri inceler. Yazar, 1920’lerden bu yana ressamların yalnızca Batı’dan ithal edilen teknikleri kopyalamakla yetinmediğini, hat, minyatür, çini, kilim ve benzeri süsleme dilinden beslenen yerli unsurları eserlerinde kullanarak kendilerine ait bir ifade dili geliştirmeye çalıştıklarını vurgular. Geleneksel kültürün resim sanatını her dönemde etkilediğini, geçmiş uygarlıkların izlerinin sanatçılar tarafından harmanlandığını ve gelenekle modernlik arasındaki buluşmanın Türk resmindeki çeşitliliği beslediğini belirtmektedir. Araştırma, Türk resim sanatının çağdaş döneminde ortaya çıkan kimliğin, Batılı sanat anlayışıyla geleneksel değerlerin birleşiminden oluşan bir sentez olduğunu savunur. Hatice Özdoğan TÜRKİYILMAZ yazarının “Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı” adlı Yüksek Lisans Tezinde Türk resim sanatında geleneksel unsurların etkisini ve bu etkinin çağdaş sanatla kurduğu ilişkiyi incelemektedir. Araştırmada, özellikle 1950 sonrası dönemde geleneksel kültürün sanatsal üretimdeki yeri ele alınmış, geleneksel değerlerin modern sanat anlayışıyla harmanlanarak sanatta özgün ve ulusal bir anlatım biçiminin oluşmasına katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Elif Kocaman AKGÜL yazarına ait “Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Tarzda Çalışan Türk Ressamlar” başlıklı Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet döneminde modernleşmenin getirdiği yenilikler karşısında geleneksel tarzda resim yapmayı sürdüren on bir Türk ressamını (Hüseyin Avni Lifiç, Abidin Elderoğlu, Turgut Zaim, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Nuri İyem, Mustafa Aslier, Cihat Burak, Mustafa Pilevneli ve Ergin İnan) incelemek amacıyla hazırlanmıştır. Çalışma, sanatçıların eserlerinde işledikleri konu, tarz, teknik ve ifade biçimlerini karşılaştırarak, hepsinin ortak paydasında yer alan geleneksel kültürün nasıl modern tuval diline aktarıldığını araştırmaktadır. Ezgi TOKDİL yazarına ait “1940–1970 Dönemi Türk Resminde Soyut Eğilimler, İçerik Çözümlemesi ve Fikret Mualla” başlıklı Yüksek Lisans Tezi, 1940 ile 1970 yılları arasında Türk resim sanatında gözlemlenen soyut yönelimleri incelemekte ve bu bağlamda Fikret Mualla’nın sanatsal üretimlerini detaylı biçimde çözümlemektedir. Araştırma,

soyut sanatın dūşünsel ve tarihsel temellerini felsefî yaklaşımlar ışığında değerlendirmiş ardından Batı sanatındaki soyut gelişmelerin Türkiye’deki yansımalarını ortaya koymuştur. Bu süreçte, özellikle geometrik, lirik ve non-figüratif soyutlama türleri üzerinden Türk sanatçılarının bireysel eğilimleri ele alınmıştır. Yağmur TURAN yazarına ait “Geometrik Soyutlama Bağlamında 1980 Sonrası Türk Resim Sanatında Biçimsel Yönelimler” başlıklı Yüksek Lisans Tezi, 1980 sonrası Türk resim sanatında ortaya çıkan geometrik soyutlama eğilimlerini ve bu doğrultudaki biçimsel arayışları ele almaktadır. Araştırmada, sanatçıların geometrik formları nasıl kullandıkları ve bu formların içeriksel anlamları irdelenmiştir. Sonuç olarak, geometrik soyutlamanın bu dönemde yalnızca biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda sanatçının dūşünsel yaklaşımının da bir parçası olduğu tespit edilmiştir. Bu yönelim, çağdaş Türk resminde evrensel dil arayışının bir ifadesi olarak değerlendirilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

Avrupa’da Soyut Sanata Etki Eden Akımlar

Empresyonizm

1874 yılında Nadal’ın atölyesinde gerçekleştirilen sergide Claude Monet’ye ait “Gündoğumu” adlı tablosuyla Empresyonizm akımı ortaya çıkmıştır. Monet’nin İzlenim-Gündoğumu isimli çalışması bu akımın adının konmasına neden olur. La Charivari dergisinde eleştirmen Louis Leroy ‘İzlenimcilerin Sergisi’ başlıklı yazı yazarak, İzlenimci olarak adlandırdığı sanatçıların çalışmalarına kolay işçilik olarak eleştiride bulunur (Öndin, 2019, s. 25). Empresyonizm, modern zamanların en önemli sanat akımlarından biridir. Geleneksel yaratıcı süreci ve çağdaş konuyu sorgulamak için ortaya çıkan bir hareket olmuştur. Sanatçıları kısmen gerçekçilikten kısmen de İngiliz ve Hollandalı ressamlardan oluşan izlenimciler, resim sanatını akademinin baskınlığından ve katı oluşundan kurtarmayı amaçladılar (Hodge, 2019, s. 28). Empresyonist sanat hareketi, sanatçıların bu tutumu sayesinde sanat tarihinde büyük bir ilerleme katetmiştir. O dönemin sanatçıları, kendilerinin resim sanatının yalnızca sahneleri belgelemeye yarayan bir araç olmadığını ısrarla vurgulamışlardır. Empresyonist sanatçılar, artık gerçekliğin aşırı gözlemcileri olarak görülüyordu. Güneşin altında çalışmalarını detaylandırdılar böylece benzersiz ışık ve canlı renkler sanatlarında önemli bir rol oynadı. Empresyonistler, insanları içeren, çağdaş yaşamın canlılığını yakalayan kentsel ve kırsal sahneleri tasvir ettiler.

Empresyonist akım, o dönemlerdeki sanat akımlarından farklı olarak atölye dışına çıkmıştır. Sanatın rolü Tanrı’yı memnun etmektir ve resimlerin büyük bir kısmı dini temaları tasvir ediyordu. O dönemde dini sanat eserleri önemli bir ilmiyal rolü oynuyordu. Empresyonizm sanatı ile beraber bu dini konularında dışına çıkmıştır. Sanatçılar atölyeden çıkarak doğada gördüklerini tuvallerine aktarmışlardır. Kelime anlamı izlenimcilik olan akımda sanatçılar an da gördükleri ve kendilerinde bıraktıkları izlenimi fırça darbeleri ile çalışmalarına yansıtılmışlardır. İzlenimciler, optik yasalara, renk yasalarına göre resimlerini yaptıklarından dolayı dönemin optik araştırmalarıyla yakından ilgilenmişlerdir (Öndin, 2019, s. 28).

Şekil 1

Claude Monet, Gün Doğumu, 1872, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Claude Monet, 1872)

İzlenimciler, bu yeni sanat anlayışında eserler üretirken bilimsel araştırmalardan da yararlanmışlardır. Renk kullanımından tuvale aktarımına kadar her ayrıntıyı düşünerek bilimsel yönde hareket etmişlerdir. Renkçi bir yaklaşımla eserlerini üreten sanatçılar o zamana kadar olan sanat anlayışından tamamen ayrılmışlardır.

Şekil 2

Paul Cézanne, Yedi Yıkanan, 1900, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Paul Cézanne, 1900)

Empresyonizm akımının ortaya çıktığı dönemde, gelişmekte olan teknolojinin ve araştırmaların da bu sanat akımı için katkı sağladığı söylenebilir. Empresyonist ressamlar, geleneksel sanat anlayışına meydan okuyarak modern sanatın kapılarını aralamış özgür fırça darbeleri ve değişen ışık koşullarına duyarlı renk kullanımlarıyla sanat tarihinde köklü bir dönüşüm başlatmışlardır. Bu dönüşümde önemli bir figür olarak öne çıkan Paul Cézanne, nesnelere geometrik formlara indirgeme yaklaşımıyla yalnızca Empresyonizm'in sınırlarını zorlamakla kalmamış; aynı zamanda Kübizm'in ve soyut sanatın doğuşuna zemin hazırlamıştır. Cézanne'ın nesneyi küp, silindir ya da koni gibi temel şekillerle ele alışı, sanatın sadece dış dünyayı betimlemekten ibaret olmadığını, aynı zamanda görsel gerçekliğin yapı taşlarını sorgulayan bir düşünce sistemine dönüşebileceğini göstermiştir.

Kübizm

XX. Yüzyılın başlarında, Paris, dünyadaki tüm sanat faaliyetlerinin dönüşüm geçirdiği merkez konumuna gelmiştir. Bu, geleneksel Perspektif sanat ilkesinde köklü bir değişimi temsil eden sanatta Pablo Picasso yönetimindeki kübist resim anlayışının ilk yılları olmuştur. Geçirilen mavi dönem sonrası insan duygularına odaklanan figüratif çalışmalara başlayan Picasso, 1907 yılında *Avignonlu Kızlar* adlı tabloyu tamamladı. Bu tablo hem kendi sanatında hem de modern sanatta kırılma noktası olmuştur.

Bu tabloda birçok sanatçıdan özellikle Cézanne, Matisse ve Afrika masklarından etkilendiği görülmektedir. Cézanne'nin nesnelere kare, küp ve dikdörtgen şekillere indirgemesi sanatçının Kübizm akımının oluşmasına katkı sağlamıştır. Kübizim, geleneksel perspektif anlayışından çıkarak nasıl bir resimsel düzenleme yapılabileceği sorusuna cevap olarak Batı sanatının yüzyıllarca süregelen anlayışının yerle bir edebildiği XX. yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olmayı başarmıştır (Antmen, 2021, s. 45).

Kübizm, belirli bir anda ve uzamdaki sabit bir noktada olana karşılık gelen resimsel yanılsamayı reddederek resme birden fazla bakış açısını ve çapraşık uzam ilişkilerini ithal eder. Doğa biçimlerinin analiziyle konstrüksiyona ulaşan Analitik Kübizim, nesneyi tüm yüzeyleri ile kavramayı hedefler (Öndin, 2019, s. 107). Bu konuyu daha somut şekilde düşünecek olursak, kübist anlayışta üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzeye indirme olarak belirtebiliriz. Kübist bir eser parçalara ayırıp birleştirildiğinde üç boyutlu bir heykel elde edilebilir. Kübizim akımı, böylesi bir analitik hesaplamalar yapılmasından dolayı XX. yüzyılın en önemli akımlarından biri olmuştur.

Şekil 3

Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Pablo Picasso, 1907)

Pablo Picasso, XX. yüzyıl sanatının seyrini kökten değiştiren İspanyol kökenli bir ressam ve heykeltıraştır. Henüz çocuk yaşlardayken çizime karşı olağanüstü bir yetenek sergilemiş ve sanatsal becerileri, yaştlarının çok ötesine geçmiştir. Yaratıcı üretimleri yalnızca teknik ustalıkla sınırlı kalmamış, aynı zamanda dönemin sanat anlayışına karşı geliştirdiği özgün ve zaman zaman tartışmalara yol açan yaklaşımıyla dikkat çekmiştir. Nesnelerin temsilinde herhangi bir resimsel doğruluğu terk edecek kadar iyi resim yapabilen nadir bir sanatçıdır. Kübizm akımında genel anlamda kavranan nesne, sanatçıya yapısöküm ve yeniden-yapım kurallarını zorunlu kılar. Sanatçılarda oluşan bu kaygı kübizm akımına özgü bir özellik olarak düşünülebilir (Bonfand, 2015, s. 13).

Şekil 4

Pablo Picasso, Bir Kadının Portresi, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Pablo Picasso, 1910)

Kübizm akımının soyut sanat üzerindeki etkisinin en önemli özellikleri arasında biçim bozma ve gerçeğin dışına çıkma olarak söylenebilir. Kübizm akımının gelenekselin dışına çıkılması zamanın sanat anlayışından farklı eserler üretilmesi soyut sanatın doğuşuna sebep olmuştur.

XX. yüzyılın başlarında sanat dünyasında köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemde öne çıkan diğer bir sanatçı Georges Braque, Fransız resim sanatının öncü figürlerinden biridir. Sanat hayatının başlarında izlenimcilik etkisinde eserler veren Braque, kısa sürede bu anlayıştan uzaklaşarak daha yapısal bir görsel dile yönelmiştir. Özellikle Pablo Picasso ile

birlikte geliştirdiği Kübizm akımı, Batı sanatında yeni bir dönem başlatmıştır.

Çeşitli okullarda sanat eğitimi gören Georges Braque, ilk dönemi olan Fovist tarzı anlayışından sonra 1907’ de Paris’te gerçekleştirilen C zanne’ı anma sergisi ile birlikte Picasso ile tanışıp ‘‘Avignonlu Kızlar’’ı da gördükten sonra yeni bir tarza yönelip, biçimleri parçalayarak oluşturduğu manzara resimleri ile kübist alanda etkili olmuştur (Antmen, 2021, s. 52).

Braque’ın resimlerinde doğayı birebir taklit etmek yerine, nesnelere geometrik biçimlere indirgediği ve farklı açılardan aynı anda gösterdiği görülür. Bu yaklaşımıyla yalnızca bir resim stili değil, aynı zamanda bir düşünce biçimi de ortaya koymuştur. Onun için bir nesnenin neye benzediği değil, nasıl algılandığı daha önemlidir. Biçim, hacim ve perspektif üzerine kurduğu bu yeni anlayış, sanat tarihinde devrimsel bir etki yaratmıştır. Savaş yıllarının ardından Braque, kübizmin sert yapısını daha kişisel ve lirik bir yoruma dönüştürerek, özellikle renk ve doku üzerine derinlikli araştırmalara yönelmiştir. Sessiz ama derinlikli üslubu sayesinde, ağdaş sanatın gelişiminde etkili bir köprü işlevi görmüştür.

Şekil 5

Georges Braque, Şişe ve Balıklar, 1909-1912, Tuval  zerine Yağlı Boya.



(Georges Braque, 1909-1912)

Dadaizm

XX. yüzyılın başlarında, Birinci Dünya Savaşı'nın sebep olduğu yıkım ve insanlık krizine tepki olarak doğan Dadaizm, sadece bir sanat akımı değil, aynı zamanda dönemin estetik, politik ve kültürel yapılarına doğrudan meydan okuyan bir karşı duruştur. Bu hareket, sanatı yüceltmektense, onu sorgulayan, zaman zaman alaya alan ve sanatın kutsallığını ortadan kaldırmayı amaçlayan bir eleştirel yaklaşımı temsil eder.

Savaşların ve değişen yaşam koşullarına tepki olarak modern sanat anlayışının evrimi sürecinde ilk ortaya çıkan akım Fütürizm olmuştur. İtalya'da doğan bu yaklaşım, insan yaşamının gelişiminde teknolojik ilerlemelerin taşıdığı öneme dikkat çekmiştir. Bu hareketin ardından, Fransa'da gelişen Kübizm öne çıkarken, Rusya'da ise Konstrüktivizm adlı sanat görüşünün etkisi Dadaizm adlı sanat anlayışını şekillendirmiş ve sanat tarihindeki yerini almıştır (Oskay, 2016, s. 508).

Mantığı ve rasyoneliteyi terk ederek yerine spontanlığı (kendiliğindenlik) koyan Dada, mevcut olan sanatı reddetmesi bağlamında nihilisttir. Dada için spontanlık izleyiciyi rahatsız etme, huzuru bozma anlamına geldiği gibi, söz konusu spontanlık otoriteye, sanatsal, sosyal ve siyasi düzene karşı çıkma olarak da ele alınabilir (Öndin, 2019, s. 181).

Dadaizm, ortaya çıktığı dönemin sosyal, politik ve kültürel ortamına karşı eleştirel ve tepkisel bir yaklaşım sergileyerek, birçok alanda gerçekleştirdiği öncü tutumlarıyla ilerleyen yıllarda farklı sanat akımlarının şekillenmesinde etkili olmuştur (Oskay, 2016, s. 509).

Her ne kadar Dada, biçimsel olarak belirli bir tarzla özdeşleştirilmek istenmese de soyut sanatın gelişiminde önemli bir rol üstlenmiştir. Dada'nın rastlantıya dayalı üretim yöntemleri, özellikle soyut dışavurumculukta ve kavramsal sanatta karşılık bulmuştur. Kandinsky'nin sezgisel renk kullanımı ya da Kurt Schwitters'in kolajları, bu geçişin izlerini taşımaktadır. Dadaizm'in içeriği boşaltılmış biçimlere yönelmesi, figüratif anlatımdan uzaklaşarak içsel dünyaların ve irrasyonel bilinç durumlarının resmedilmesine olanak sağlamıştır. Böylece Dada, biçimden çok düşünceyi, nesneden çok süreci ön plana çıkartarak soyut sanatın zihinsel temelini atmıştır.

Ekpresyonizm

XX. yüzyılın başlarında, Almanya ve Fransa'da etkisini göstermeye başlayan Dışavurumculuk, özellikle Fovizm, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi sanat çevrelerinde kendine yer bulmuştur. Bu yönelim, dönemin toplumsal huzursuzlukları ile ekonomik istikrarsızlığının etkisi altında, Natüralizm ve Empresyonizm gibi akımlara karşı geliştirilen bir

tepki olarak doğmuştur (Dikici ve Elmas, 2021, s. 1360).

Bu sanat akımı, sanatçının içsel dünyasını, bireysel duygularını ve ruhsal çatışmalarını doğrudan yansıttığı bir sanat anlayışını temsil eder. Empresyonizmin dış dünyayı izlenimsel olarak ele alışına tepki olarak doğan bu akım, bireyin içsel gerçekliğini, çoğu zaman abartılı biçim ve renklerle dile getirmeyi tercih eder.

Şekil 6

Edward Munch, Çığlık, 1893, Karton Üzerine Yağlı Boya.



(Edward Munch, 1893)

Toplumsal değişime duyarlılık gösteren bu sanatçılar, eserlerinde çoğunlukla gündelik yaşamın içinden kesitler sunmayı tercih etmişlerdir. Kentsel manzaralar, atölyelerdeki atmosfer, bireylerin yüz ifadeleri ya da sokaktaki sıradan anlar, onların görsel anlatım dili için önemli birer kaynaktır. Bu yönüyle doğadan ya da yaşamdan beslenmeleri diğer sanat akımlarıyla benzerlik taşısa da onların ayrıldığı nokta, seyircide estetik haz uyandırma amacını geri planda bırakmalarındır. Zaman zaman, izleyicinin kendini rahat hissetmesini sağlayacak tüm unsurları bilinçli olarak dışlayarak, doğrudan gerilim ve içsel çatışma gibi daha derin duygulara temas etmeyi hedeflemişlerdir (Akalin, 2013, s. 165).

Şekil 7

Egon Schiele, *Parmaklarını Açmış ve Siyah Vazolu Otoportre*, 1911.



(Egon Schiele, 1911)

Ekspresyonizmin kuramsal temelinde, Wilhem Worringer'in 1907 yılında kaleme aldığı, 1908 yılında yayınlanan, "Abstraktion und Einfühlung" (Soyutlama ve Özdeşleşme) başlıklı tezi bulunmaktadır. Worringer, bu yazıda, sanatçının gerçekler karşısında benimsediği iki temel tutum olarak soyutlama ve özdeşleşmeden bahseder. Sanayileşme ve makineleşme çağının özdeşleşme olanağını ortadan kaldırdığı ve olanaklı olan tek sanatsal tutumun estetik soyutlama olduğunu savunur

Ekspresyonist sanat anlayışının düşünsel temelleri, Wilhelm Worringer'in 1907'de kaleme alıp 1908 yılında yayımladığı *Abstraktion und Einfühlung* (Soyutlama ve Özdeşleşme) adlı kuramsal çalışmasına dayanmaktadır. Bu eserinde Worringer, sanatçının dış dünyaya karşı geliştirdiği iki temel estetik yaklaşımı ortaya koyar: soyutlama ve özdeşleşme. Ona göre, modernleşmenin getirdiği sanayileşme ve teknolojik dönüşüm, bireyin çevresiyle empati kurma imkânını büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. Bu koşullar altında sanatın ilerleyebileceği tek yön, gerçekliğe mesafeli, içsel bir yansıma olan soyutlama biçimidir. Worringer, bu durumu bir zorunluluk olarak değerlendirir ve soyutlamayı dönemin ruhuna uygun bir sanatsal çözüm olarak temellendirir (Yılmaz, 2022, s. 8).

Soyut Ekspresyonizm

Soyut dışavurumculuk, kökenlerini hem Avrupa'dan hem de Amerika'dan alan, bu iki kıtanın sanat anlayışlarını sentezleyen ilk önemli sanat hareketlerinden biri olarak öne çıkar. Bu

sanat yöneliminin oluşmasında, özellikle Nazi rejiminin baskısından kaçarak Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşen Max Ernst, Roberto Matta ve André Masson gibi Avrupalı sanatçılar etkili olmuştur. Akımın düşünsel ve biçimsel temelleri, geçmişte Turner, Monet, Van Gogh, Kandinsky, Paul Klee ve Matisse gibi sanatçıların üretimlerinde izlenen yaklaşımlara kadar geri götürülebilir. Bir stil ya da belirli bir teknikten çok, sanatçının iç dünyasını ve bireysel tepkilerini özgürce yansıttığı bir tutum olarak değerlendirilen soyut dışavurumculuk, özellikle 1940'lı ve 1950'li yıllarda, II. Dünya Savaşı'nın öncesi ve sonrasındaki toplumsal kırılmaların da etkisiyle olgunluk dönemine ulaşmıştır (Taşkesen, 2018, s. 168).

Dışavurumculuğun Almanya sınırlarını aşarak en güçlü etkisini gösterdiği coğrafya, II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletleri olmuştur. Bu dönemde gelişen sanatsal üretim sayesinde, akımın en dikkat çekici örnekleri günümüzde ABD'deki önemli müzelerde ve özel sanat koleksiyonlarında yer almaktadır. İçsel duygu aktarımını temel alan bu yaklaşımla çalışan sanatçılar arasında, özellikle Willem de Kooning, Robert Motherwell ve Franz Kline gibi isimler öne çıkar. Ayrıca, hareketin simge isimlerinden biri olan Jackson Pollock, tuval üzerinde doğrudan ve spontane hareketlerle boya kullandığı “action painting” (eylem resmi) tarzıyla bu anlayışın en çarpıcı örneklerinden birini temsil eder (Ahmetoğlu ve Denli, 2013, s. 178).

Şekil 8

Jacson Pollock, Mavi Direkler (Blue Poles), 1953.



(Jackson Pollock, 1953)

Soyutlama

Soyutlamaya geçildiği andan itibaren o zamana kadar var olanı taklit etme ve gerçek olayları resmetme anlayışından kurtulan çağdaş sanat, sadece kendini yadsıyarak ve kendi çelişmesini somutlaştırarak var olabilirmiş gibi görünmektedir (Fargo, 2020, s. 221).

Bununla birlikte, soyutlamanın, renk, çizgi ve biçim gibi sanatçının görsel dilinin bir parçası olarak gördüğümüz, ancak çevredeki gerçekliği temsil etmesi amaçlanmayan diğer unsurlarda da mevcut olabileceği vurgulanmalıdır. Bu nedenle izleyici ağaçlar, çiçekler veya evler gibi dünyada bulunan nesnelere hiçbirini, eserin çizgisini veya renklerini tanımaz. Sanatın yaratılmasının, soyut sanat için bile uyması gereken kuralları yoktur. Bu nedenle, soyutlama ile sanatçı, çevresini gerçekte olduğu gibi temsil etmek zorunda hissetmez.

Sanatçı, gerçek dünyadan seçtiği bir nesneden yola çıkmış olsa bile, seçilen nesne yapının oluşması sırasında artık nesne olmaktan çıkmış, kendi özüne doğru yol almaya başlamıştır. Soyutlamanın temelinde, dikkatli bir gözlem ile iyi çalışan bir beyin vardır. İnsan duyuş, düşünüş, algılayışları yoluyla edindiği bilgiler yardımıyla, nesnelere kavrar ve soyutlaştırmıştır. Sonuçta gelinen nokta, nesnelere rastlantısal özelliklerinden sıyrarak, bireyselliği kapsayan evrensel değer öğelerini içerir durumda felsefenin bir kültür fenomeni olarak soyutlamanın dışında kalması ise düşünülmemelidir (Öztütüncü, 2013, s. 6).

'Soyut' terimi modern sanatla yakından ilişkilidir. Sanat tarihinde bu sıfatın kullanılmaya başlandığı bir nokta yoktur ancak 20 yüzyıldan itibaren nesnelere temsil etmeyen sanat için gerekli bir tanımlama haline gelmiştir. Aynı anlama denk gelebilecek alternatif figüratif olmayan terimi daha nadiren kullanılmıştır. Gerçekçi ya da en azından tanınabilir bir konu ile figürsel olmayan bir konu arasındaki bu temel karşıtlık, modern sanat tanımının en temel yönlerinden biri olarak kalmıştır. O zamana dek resimlerde çoğu zaman figür kullanımı figüratif olmayan resim adını da almıştır. Soyut resimde figürün yer almaması veya herhangi bir nesneye benzerliği olmaması nedeniyle bu şekilde de ifade edilmektedir.

Batı'daki sanat hareketlerine bakıldığında, çoğunun bir öncekine tepkiyle ya da ondan etkilenerek geliştiği fark ediliyor. Her sanatçı bulunduğu dönemin etkisi altında kalsa da bazıları bu etkilere karşı çıkarak yepyeni yönler açmıştır. Bu karşı duruşlar zamanla yeni anlayışların, farklı tekniklerin doğmasına sebep olmuştur. Öte yandan, teknoloji ilerledikçe ya da büyük savaşlar patlak verdikçe, sanat da ister istemez yön değiştirmiş. İçerik değişmiş, biçim değişmiştir. İşte bu üst üste gelen değişimlerin ve etkileşimlerin içinde soyut sanatın da yavaş yavaş şekil bulduğu söylenebilir.

Soyut Sanat

Sanat, insanın duygu ve düşüncelerini dışa vurduğu özgün ve yaratıcı bir ifade biçimidir. Bu ifade, çeşitli yollarla karşımıza çıkabilir. Sanat kimi zaman bir resim tuvalinde, kimi zaman bir melodide ya da edebi bir metinde hayat bulur. Sanatı anlamlı kılan temel unsur, içinde barındırdığı duygu ve düşüncelerdir. İnsan, iç dünyasını dışa yansıtarak sanatını inşa eder ve bu da esere bireysel bir özgünlük kazandırır.

Her toplum, içinde yaşadığı tarihsel koşullara ve kendi kültürel birikimine göre sanatı başka bir biçimde anlamlandırıyor. İnsanlar yüzyıllar boyunca yaşadıklarını, inandıklarını, düşündüklerini sanata yansıtmiş. Bu da her bir kültürün kendine has bir sanat anlayışı oluşturmasına yol açmış. Yani aslında dünya sanatının böylesine renkli ve çeşitli olmasının sebebi de bu farklılıklar olarak düşünebiliriz.

Sanat, her ne kadar insanlığın ortak bir anlatım biçimi olarak düşünülse de her toplumun kendine özgü tarihi ve kültürü, bu anlatımı farklı şekillerde yansıtır. Farklı coğrafyalarda yaşayan insanlar, kendi yaşam tarzları, inançları ve toplumsal yapılarıyla yoğrularak, zaman içinde kendilerine özgü sanat formları geliştirmiştir. Bu çeşitlilik, insanlık tarihini zenginleştiren kültürel ve estetik birikimin temel taşlarından birini oluşturur.

Bir sanat eserinin yalnızca duygusal ya da düşünsel bir aktarım aracı olmakla kalmayıp, aynı zamanda estetik değerler taşıması da beklenir. Zira sanat, sadece bir anlatım biçimi değil aynı zamanda izleyende, dinleyende ya da okuyanda estetik bir etki uyandıran duygudur. Estetik göze hoş gelen güzel anlamına gelmektedir. Duygu düşünceler ile estetiğin bir araya gelmesiyle de sanat meydana gelmektedir.

İnsanın nesnelere kavraması soyut kavrayış, varlığı bilmesi ve düşünmesi “soyut” olduğu gibi yarattığı sanat yapıtları da yine soyuttur. Buna göre soyutluk, insanın yalnız bilme ve düşünme dünyasını değil, aynı zamanda insanın yaratma ve sanat dünyasını da belirler (Gece, 2020, s. 27).

XIX. yüzyılın sonlarına doğru, sanat dünyasında ciddi bir değişim yaşanıyordu. Resimde uzun süre egemen olan temsil etme, yani gördüğünü olduğu gibi aktarma anlayışı yavaş yavaş yerini daha soyut arayışlara bırakmaya başladı. XX. yüzyılın başına gelindiğinde ise bu kırılma daha da belirginleşti. Artık sanatçılar sadece dış dünyayı anlatmakla yetinmiyor, bunun ötesine geçmek istiyorlardı. Soyut sanat bu noktada devreye girdi. Bir şeyi birebir tanımlamak yerine, duyguyu, düşünceyi ya da bir ruh hâlini renklerle, formlarla, çizgilerle yansıtmaya başladı. Bu yaklaşım, sanatçıya yepyeni alanlar açtı. Kendini belli kalıplardan kurtararak, dönemin dayattığı biçimlerden sıyrılıp daha özgür bir anlatı geliştirme şansı doğdu. Öyle ki, birçok sanatçı için soyutlama sadece bir teknik değil, aynı zamanda düşünsel bir özgürlük alanı hâline gelmiştir.

Geleneği geride bırakan bu yeni yola giren sanatçılar, böylece sanatlarının temel ilkelerini tanımlamaya ve birlikte soyut resmin doğuşunu müjdeleyecek yeni ifade yöntemleri geliştirmeye koyuldular. Bu geçiş dönemi, hızlı karar verme ve deneylerin yanı sıra mekânı parçalama, renk üretme ve çizgiyi yapılandırma konusunda sayısız başarı elde etmişlerdir.

Genel bir felsefenin ve algısal bir çerçevenin anlamı ve özü üzerine yapılan tartışmalar sayesinde, temsili olmayan sanatın doğuşu ve ilk adımları görülmüştür. Çok sayıda farklı tarzda eserler üreten sanatçılar, halkın bu son sanat türünün idealleri ve ana yönleri hakkında bilgi sahibi olmasını sağlayan sayısız örnek ortaya koymuştur.

Sanatta, soyut anlamda çalışmalar üretmenin en zor yönlerinden biri, onun şaşırtıcı ve farklı görüntüsü, dünyada temsili ile ilişkisiz görünmesi sebebiyle yapılan eser üzerine üzerine değerlendirme yapmaktır (Gece, 2020, s. 11). Soyutun gerçekte ilişkisiz olması sebebiyle sanat ve estetik açıdan değerlendirilmesi zor olmaktadır. Bu ifadelerden yola çıkacak olursak soyut sanatın diğer sanatlara göre benzersiz olduğu söylenebilir.

Amerikalı müzeci Alfred H.Barr Jr. (1902-1981), 1936 tarihli "Kübizm ve Soyut Sanat" başlıklı kitabında bu iki yönelişi genel eğilim altında değerlendirmiş ve günümüzde hala geçerliliğini korumaktadır. Barr'a göre soyut sanatı iki kola ayırmak gerekir, biri Kazimir Maleviç'e, diğeri Wassily Kandinsky'ye dayandırabilecek iki koldan gelişmektedir. Birinde zihinsel, yapısal ve geometrik diğeri içgüdüsel ve duygusal, dekoratif ve biomorfik bir eğilim görülmektedir. Barr, bu ayrımlardan yola çıkarak soyut sanatı 'klasikçi' ve 'romantik' olmak üzere iki farklı kola ayırmıştır. Soyut sanatın yapısal-geometrik tarafında Cézanne-Kübizm-Malevic-Mondrian dışavurumcu/geometrik olmayan tarafında Gauguin-Matisse-Matisse-Kandinsky arasında köprüler kurulabilir (Antmen, 2021, s. 80).

Her sanat akımının bir önceki sanat akımlarından etkilenmesini göz önü alındığında soyut sanatın da aynı şekilde birçok sanat akımının ve sanatçıların etkisiyle meydana geldiği söylenebilir.

XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, soyut sanatın çağdaş müzeler ve galeriler tarafından teşvik edilmesi tasarım veya genel kavramlar olarak daha geniş halkın hem sözlü hem de görsel-işitsel bilgiye erişimiyle birleştiğinde, bu tür sanatın yayılmasını daha da kolaylaştırdı. Bununla birlikte, halka tanıtılan soyut sanat biçiminin zaferi, bu gelişmeye katkıda bulunan büyük olaylarla birlikte ortaya çıkan yavaş ve derinlemesine bir sürecin yalnızca en çağdaş sonucu olmuştur.

Batı Sanatında Soyut Sanat

Soyut sanat gerçeklikten uzak nesnelere tanımlanamaz olduğu sanatçının duygu düşüncelerini aktardığı bir sanat hareketidir. Batı sanatında realizmden izlenimciliğe ve sonrasında kübizm akımlarının etkileriyle soyut sanat ortaya çıkmıştır.

Temsili gerçeklikten koparak özellikle renk ögesine ve şekillere odaklanan, böylece özünde soyut bir resimsel ifadenin yolunu açan ilk sanatçının, Rus ressam Wassily Kandisky (1866-1944) olduğu kabul edilmektedir (Antmen, 2021, s. 81).

Şekil 9

Claude Monet, Saman Balyaları, Yaz Sonu, 1891.



(Claude Monet, 1891)

Kandinsky, hukuk eğitimini tamamladıktan sonra yeni sanatsal deneyimler peşindeydi. Fransız Empresyonizminin ustalarından Claude Monet'nin "Balyalar" serisindeki tablolarından birini görür ve yaşadığı etki o kadar yoğundu ki sanatçının hukuki serüvenine son verecek kadar etkili olmuştur (Sezer ve Sezer, 2020, s. 8).

Sanatçı (Şekil 5)'deki resimlere baktığında, balyaları görmediğini ve resmin çok karmaşık olduğunu ifade etmiştir. Kandinsky bu resimde nesnelere olmadığını hissettiğini demiştir. Monet'in Kandinsky üzerinde bıraktığı bu etki sanatçının soyut düşüncelerin oluşmasında temel almış diyebiliriz.

Soyut sanatın ilk izlerine, 1910 yılında Kandinsky'nin yaptığı bir sulu boya çalışmasında rastlamak mümkün. Bu eser, o döneme kadar süregelen resim anlayışından belirgin şekilde ayrılır. Resimde ne belirli bir nesne ne de gerçekçi bir form yer alır. Onun yerine renklerin serbestçe dağıldığı, çizgilerin ve fırça darbelerinin ön planda olduğu bir kompozisyon karşımıza çıkar. Her şey, figüratif öğelerden bağımsız daha çok duygunun ve hareketin izini taşıyan bir yapıdadır. Bu yönüyle, soyut sanatın ilk somut adımlarından biri olarak değerlendirilebilir.

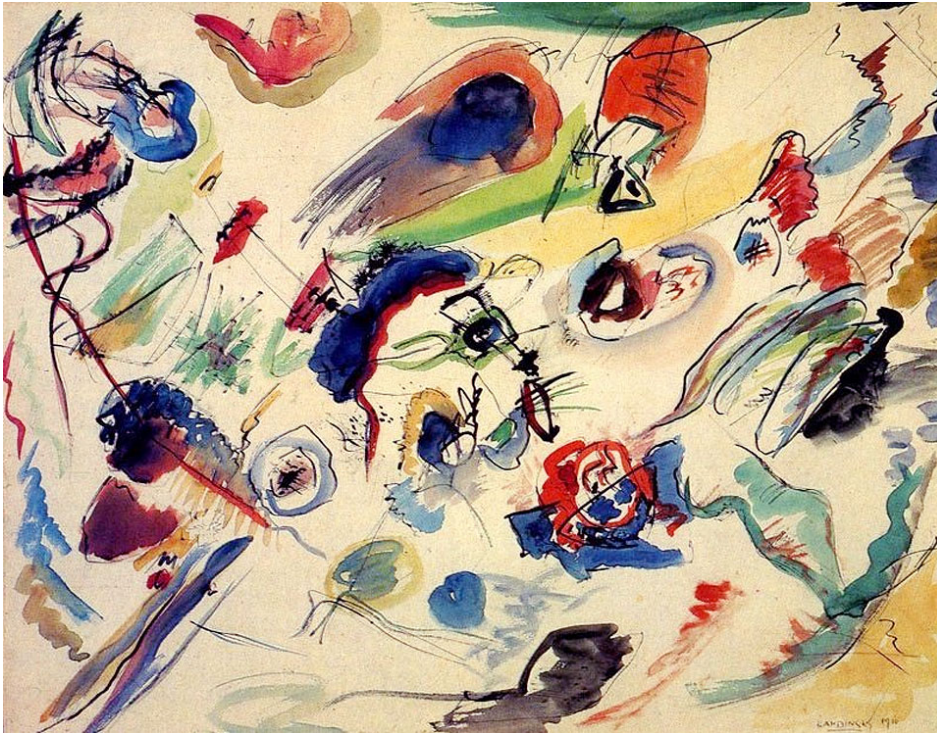
Kandinsky 1866 Moskova'da dünyaya gelmiştir. Müzik ve resimle iç içe büyüyen sanatçı Hukuk eğitimi aldığı süreçte sonra resim sevgisini devam ettirmiştir. 1900'lerin başında Fovist akımın saf renklerinden etkilenmiştir. Wassily Kandinsky hukuk mezunu olduktan sonra

bir sergide Claude Monet'nin "Balyalar" isimli çalışmasını gördüğünde tabloda nesnenin olmadığı hayal ettiğini söyler (Sezer ve Sezer, 2020, s. 8).

Kandinsky'ye göre insan çevresinden vazgeçemez fakat o objeden nasıl kurtulacağını bilmez, bu benim ortaya koymak istediğim sorundur (Tunalı, 2008, s. 199). Sanatçının bu düşüncesi aslında soyut sanat kavramının doğmasında önemli bir noktadır. Soyut kavramının nesnelere uzak duygu ve düşüncenin renklere ve çizgilere yön verdiği bir akıştır.

Şekil 10

W. Kandinsky, İsimli, 1910, Kağıt Üzerine Suluboya, Hint Mürekkebi ve Kalem.



(W. Kandinsky, 1910)

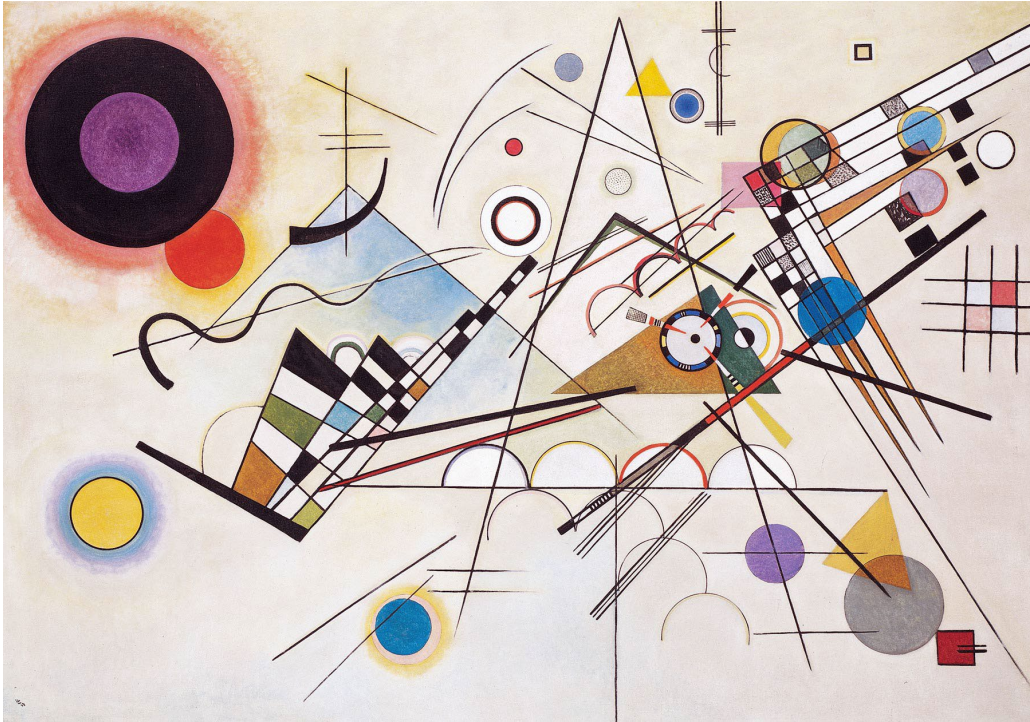
Kandinsky'ye göre, resimde renk, nesnenin görünen rengiyle sınırlı değildir. Müzik, doğayı ya da iç dünyamızı anlatırken görüneni taklit etmediği gibi, resim de anlatımını soyut bir dille ifade etmelidir (Sezer ve Sezer, 2020, s. 9).

Soyut sanat daha sonraları Soyut Ekspresyonizm olarak Alman ekspresyonistlerin figüratif olmayan soyut eserleri tanımlamak amacıyla kullanılmışlardır. XX. yüzyıl başlarında Paris sanat dünyasının merkeziydi ancak 2. Dünya savaşından sonra Avrupa'dan göç eden sanatçılar Fransa'nın sanat iktidarına son vermiştir. Amerika'da modern sanat anlamında herhangi bir iz bulunmamasına rağmen 1940 yılından sonra ikinci soyut dalgasının devamı yaşanmıştır (Belting, 2020, s. 77). Savaşın etkisiyle sanatçılar Amerika'da soyut alanda çalışmalarına devam etmiştir.

Kandinsky için soyutlama herhangi bir görüntüden ve belirtiden doğar; Kandinsky'nin bu betimlediği biçimlenme, tabloda görünmeyen görünmesidir (Bonfand, 2015, s. 16). Kandinsky, resimde doğal görüntüleri, zararlı oldukları gerekçesiyle ilk kez sistematik olarak dışlayan ressam olarak kabul edilir. Aynı zamanda, soyut ya da Non-Figüratif sanatın ilk uygulayıcısı olarak sanat dünyasında önemli bir yere sahiptir (Yılmaz, 2006, s.58). Kandinsky'nin erken dönem resimlerinde, bir tür tinsel otomatizmin izlerini görmek mümkündür. Bu dönemdeki biçimler, sanki rastgele bulunup boyanmış gibi bir izlenim bırakır. Bu bağlamda, sanatçının bu dönemdeki eserleri biçimsel anlamda Soyut Ekspresyonizmle önemli benzerlikler taşır. Kandinsky'nin savaş sonrasında yaptığı resimlerde ise, başlangıçta özgürce bulduğu organik biçimlerin yerini soyut geometrik şekiller alır. Bu geometrik biçimler, sanatçının özenle kurguladığı, mutlak bir sistematığe dayalı bir düzende yer almaktadır (Lynton, 2009, s.85).

Şekil 11

Kandinsky, Geometrik Soyutlama, 1923, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Kandinsky, 1923)

Kandinsky, soyut sanata geçişle birlikte, sanatın doğasını yeniden yapılandırmış ve geleneksel sanat anlayışını sorgulamıştır. Onun görüşü, somut objelerden soyut bir dünyaya geçişin ilk adımlarından biri, teknik ve sanatsal terimlerle ifade edersek, üçüncü boyutun reddedilmesiydi. Bu, resmin yalnızca tek bir yüzeyde, tek boyutlu bir alanda kalmasını sağlamak anlamına gelir. Somut objeler terk edilerek, resim soyut bir hal almış ve bu, ilerisi

için önemli bir adım olarak kabul edilmiştir. Kandinsky'nin resimlerinde Fovizm ve halk sanatının etkileri açıkça görülmektedir. Kandinsky'nin sanatında, döneminin akımlarının renk ve biçim yönünden izlerine rastlamak mümkün. Fakat onun dünyasını tam olarak anlamak istiyorsak, bu etkilerin ötesine geçip müzikle kurduğu derin ilişkiyi de hesaba katmak gerekir. Çünkü Kandinsky için müzik sadece dinlenen bir şey değil, aynı zamanda hissedilen ve tuvale aktarılan bir deneyimdi (Lynton, 2009, s. 84). Sanatçı, Sanatına bu bağlantıyı hem yaşantısal olarak hem de kavramsal düzeyde ustalıkla yansıttığı görülür.

Şekil 12

Kandinsky, Beyaz Merkez, 1923, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Kandinsky, 1923)

Kandinsky, resim yaparken yaşadığı deneyimleri anlatırken zamanla sanatla doğa arasında bir ayırım fark ettiğini söyler. Bu ayırımın bilincine vardığı anda, sanatın yalnızca doğayı yansıtan bir alan değil, ondan bağımsız bir yaratım süreci olduğunu düşünmeye yönelmiştir. Edindiği bu farkındalık, onun için resmin doğayı kopyalamaktan ibaret olmadığını aksine, daha derin ve öznel bir anlatım biçimi taşıdığını ortaya koymuştur.

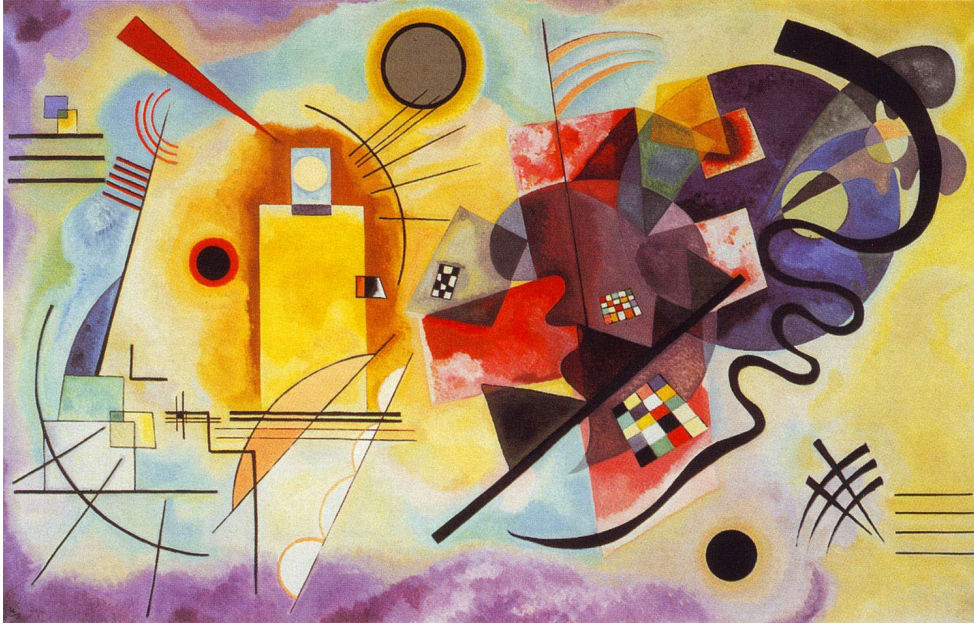
Vassily Kandinsky'nin sanatında belirginleşen lirik soyutlama, sadece biçimsel bir yenilik değil, aynı zamanda sanatçının iç dünyasını ve sezgisel duyarlılığını doğrudan yüzeye

aktaran bir anlatım biçimi olarak değerlendirilmelidir. Kandinsky, özellikle 1910'lu yıllardan itibaren geliştirdiği bu yaklaşımda, doğa betimlemelerinden uzaklaşarak renk, çizgi ve lekeler üzerinden duygusal ve ruhsal titreşimleri yansıtmayı hedeflemiştir. Onun resimlerinde müziksel bir akış, ritim ve armoni vardır, bu da resimlerinin yalnızca göze değil, doğrudan ruha ve sezgiye hitap eden bir görsel kompozisyon haline gelmesini sağlamaktadır.

Sanatçı, içsel bir özgürlüğü ve soyut düşünceyi temsil eden resim anlayışını, geleneksel doğa tasvirlerinden ve somut gerçeklikten uzaklaşarak, insan ruhunun derinliklerine inmeye yönelik bir yol olarak görmüştür. Bu yüzden, sanatındaki soyutlama süreci, sadece görsel bir değişimden ibaret olmayıp, aynı zamanda bir düşünsel ve manevi dönüşümün de göstergesi olmuştur. Bu dönüşüm, Kandinsky'nin hem resim anlayışına hem de sanatın genel doğasına dair radikal bir yenilik ve derin bir arayışa işaret eder. Sonuç olarak, Kandinsky'nin soyut resme yönelmesi, sadece görsel sanatların değil, tüm sanatın anlam dünyasını yeniden şekillendiren bir evrim sürecinin başlangıcını simgeler.

Şekil 13

Kandinsky, Geometrik Soyut, 1923, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Kandinsky, 1923)

Endüstrileşme geçirdiği döneme hızla yayılan toplumlarda, insanlar örgütlü toplumsal yaşamın onlara sunduğu bir eylemle üretime katılmak ve bu süreç ile ilişkili bozuklukları ruhu kabul etmek yabancılaşabilir hissine neden oluyordu. Toplumun dinamiklerine uyum sağlamak amacıyla insanların varoluşlarındaki saf hali zedelenmekte, siyasal faktörlere eğilimleri ile üretim teknolojilerine eğilimleri arasında çatışma yaratılmaktadır. Bu koşullarda, XX. yüzyılın

başlarında bir akım olarak beliren ekspresyonizm / dışavurumculuk, ruhsal bozuklukların en coşkulu biçimde ifade bulduğu akım olmuştur (Akdağlı, 2007).

Batı sanatının, sanatın merkezine nesnel gerçeklik ile özne arasındaki çatışmayı yerleştirmesi, 1950'lerin Soyut-Dışavurumcu anlayışının temelini oluşturur. Dışavurumcu sanatçılar, içsel gözlemlerinin ve duygusal durumlarının etkisiyle eserler üretmiş ve tarihte hiç olmadığı kadar kendi “ben” lerini yapıtlarına katmışlardır (Lynton, 2009).

Soyutlama ve Soyut Dışavurumculuk, Kandinsky'nin öncülüğünde şekillenmiş ve tarihsel gelişim sürecinden geçtikten sonra, II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa ve Amerika'da etkin biçimde yeniden doğmuştur. Soyut dışavurumculuk akımları, Lirik Soyut, Dışavurumculuk, (Action Painting), Informel Sanat ve Lekecilik/Taşızım gibi farklı başlıklarla Avrupa ve Amerika'daki sanat merkezlerinde farklı şekilde ortaya çıkmış, kısa süre içinde Türkiye ve diğer ülkelere yayılmıştır. Jackson Pollock, resimlerinde tuvali yere serip boyayı akıtarak, dökerek, fırlatarak veya püskürterek yeni bir boyama dili yaratmıştır. Pollock, Action Painting ya da Soyut Ekspresyonizm olarak adlandırılan yeni bir üslubun yaratıcılarından biri olarak tanınmıştır.

Şekil 14

Piet Mondrian, Manzara, 1903, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



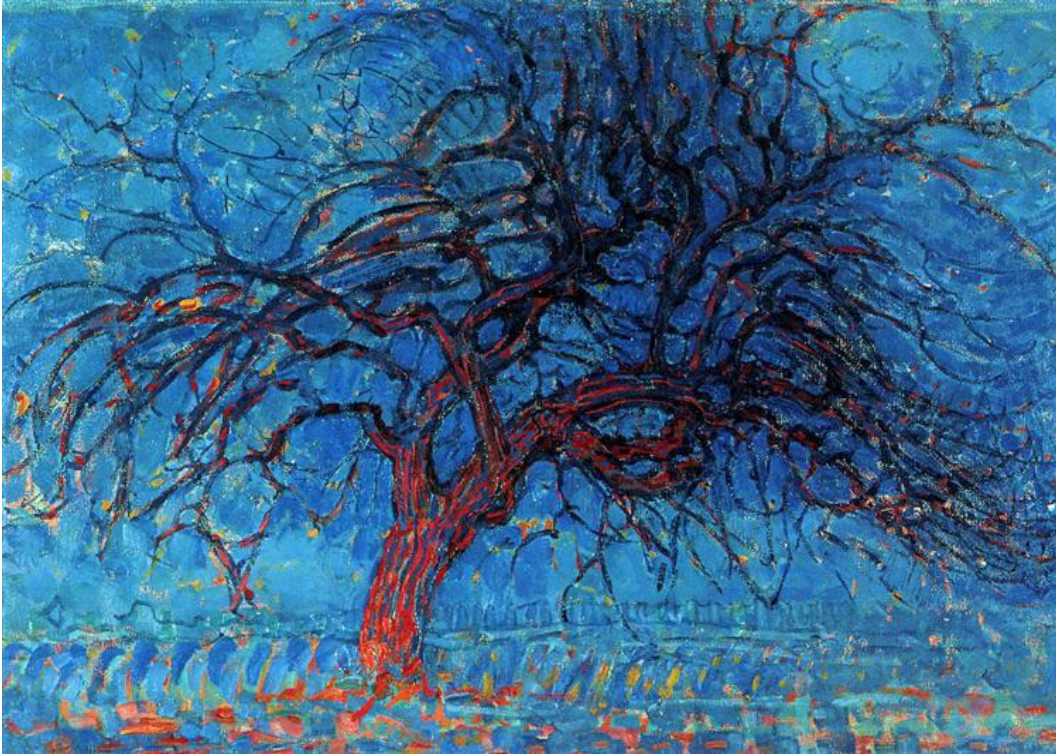
(Piet Mondrian, 1903)

Hollandalı ressam Mondrian, kübizme ilgilenmeden önce doğa temalı resimler yapmıştır. Hollanda manzaraları, ona dikey ve yatay unsurları vurgulama, bu sayede iki boyutlu

yapının derinlik özelliğiyle gerilim oluşturma yönünde ilham vermiştir. Fransa’da, Robert Delaunay, Kübizmden ilham alarak şiirsel etkiler taşıyan soyut biçimler yaratmıştır. Empresyonizmin parlak renklerini kullanarak oluşturduğu lirik kompozisyonları, geometrik renk lekeleriyle tamamlamıştır. “Les Fermes circulaires cosmiques” ve “Les Fenêtres” adlı eserleri, Orfizm olarak bilinen bir tür soyutlamanın örnekleridir. Rus asıllı Kasimir Malevich, kişisel öğelerden uzaklaşarak, modern soyut sanatın öncülerinden biri olarak tanınmıştır. Süprematizm adı verdiği üslubuyla soyut sanatta önemli bir yere sahiptir. Malevich’in “Beyaz Fon Üstünde Siyah Dörtgen” ve “Beyaz Fon Üstünde Beyaz Dörtgen” eserleri, figüratif sanat anlayışının reddiyle soyut resmin zirvesini işaret etmektedir. (Hodge, 2019).

Şekil 15

Piet Mondrian, Akşam: Kızıl Ağaç, 1908, Tuval Üzeri Yağlı Boya.

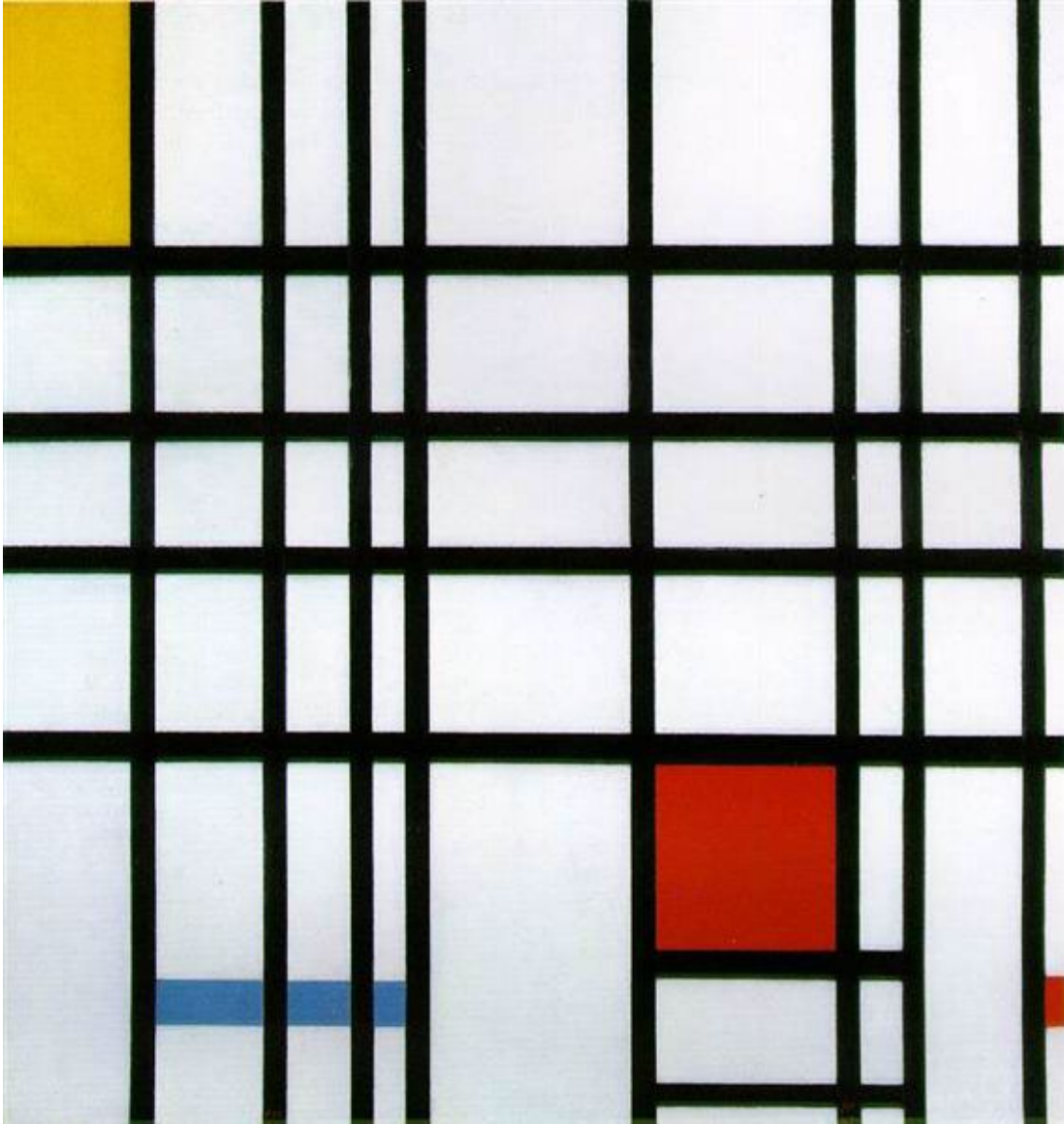


(Piet Mondrian, 1908)

1925 ile 1930 arasında, soyut sanata dair farklı yaklaşımlar birçok yerde kendini göstermeye başlamıştı. Bu dönem eserlerinde hikâye anlatma isteği neredeyse tamamen geri çekilmişti. Sanatçılar, gerçeklikten uzaklaşarak daha içsel ve biçimsel bir yöne yönelmişti. Ortak bir soyutlama dili oluşmamıştı belki ama herkes bir şekilde birbirinden etkilenmişti. Yine de her sanatçı, kendi yaklaşımını bulmaya çalışırken özgün yollar denemekten geri duramamıştır.

Şekil 16

Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı ve Mavi ile kompozisyon, 1942, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Piet Mondrian, 1942)

Soyut ve dışavurumcu yaklaşımlar, zamanla Türk ressamlarının da yöneldiği alanlar arasında yer aldı. 1946 ile 1950 arasında Paris'te bulunan Selim Turan, Nejat Devrim, Fahrünisa Zeid ve Zeki Faik İzer gibi sanatçılar, bu eğilimleri kendi çalışmalarıyla ilk kez Türkiye'ye taşıyan isimler arasında sayılabilir. 1950'lerden sonra ise, yalnızca bu anlayışı takip etmekle kalmayıp ona kişisel bir yorum katan sanatçılar ortaya çıktı; Zeki Faik İzer ve Adnan Turani bu isimlerdendi. Bu dönem boyunca sanat ortamı oldukça çeşitlendiği görülmektedir. Farklı görüşler ve anlatım biçimleri bir arada var olmuştur. Bu görüşler kimi zaman yan yana durdu, kimi zaman iç içe geçti. Her sanatçı, kendi yolu üzerinden ilerledi ve kendine özgü bir ifade biçimi geliştirdi. (Akdağlı, 2007).

Şekil 17

Kasimir Malevich, Çiçekci Kız, 1904, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Kasimir Malevich, 1904)

Şekil 18

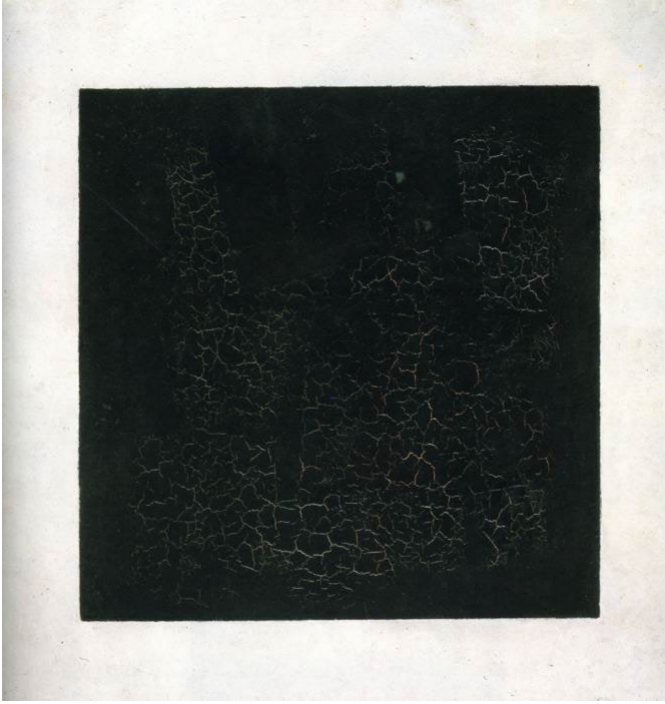
Malevich, Oduncu, 1912, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Malevich, 1912)

Şekil 19

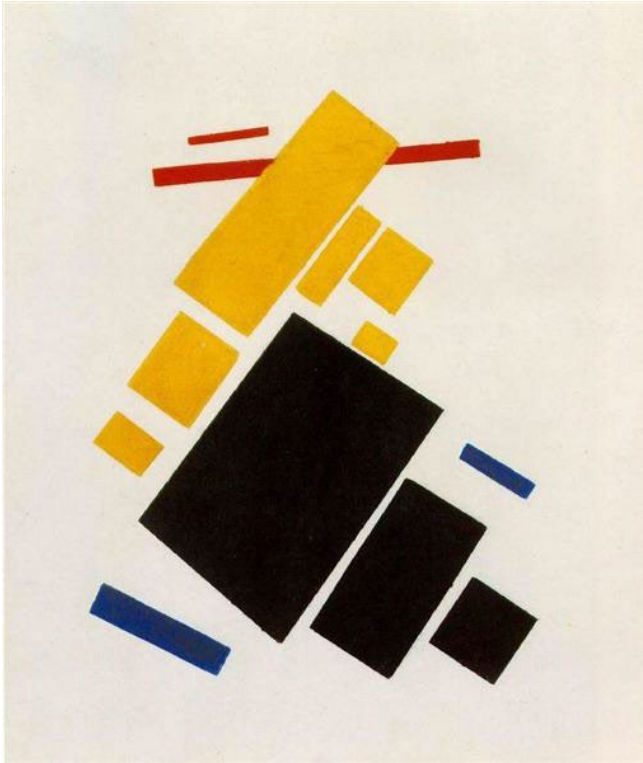
Kasimir Malevich, Beyaz Fon Üstünde Siyah Dörtgen, 1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Kasimir Malevich, 1914)

Şekil 20

Malevich, Uçan Uçak, 1915, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Malevich, 1915)

1950'li yıllarda öne çıkan, ifadeci ancak çatışma içermeyen bir soyut resim anlayışı olarak gelişen bu yaklaşımın, " lirik soyutlama" adıyla anılması, ilk kez 1947 yılında bu terimi kullandığı düşünülen Fransız sanatçı Georges Mathieu ile ilişkilendirilmektedir (Geçen ve Baykurt, 2020, s. 129).

Sanatçının çalışmalarında hız, doğaçlama ve sezgisel hareket temel unsurları oluştururken, bu yaklaşım biçimsel olarak spontane ama içsel bir düzen barındıran kompozisyonların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Fırça darbeleri genellikle hızlı, enerjik ve kontrolsüz gibi görünse de her bir iz, sanatçının içsel dinamiklerinin yüzeye yansımalarıdır. Mathieu'nun eserlerinde belirli bir nesne ya da figür aramak yerine, izleyiciye duygu odaklı bir deneyim alanı sunulur. Georges Mathieu'nun "The Battle of Hastings" adlı serisine bakıldığında, betimleyici doğa öğelerinden tamamen uzaklaştığı ve doğaya ait formların görsel olarak tanımlanmadığı; bunun yerine, tümüyle sezgisel ve soyutlayıcı bir anlatım dili benimsendiği dikkat çekmektedir (Geçen ve Baykurt, 2020, s. 131).

Aynı zamanda, onun resim anlayışı geleneksel resim kurallarını yıkarak, yüzey üzerinde yazı gibi işleyen dinamik formlarıyla dikkat çeker. Bu yönüyle hem Avrupa'da hem de başka coğrafyalarda soyut sanatın gelişiminde etkili olmuş, birçok sanatçıyı biçimsel özgürlük ve doğrudan ifade arayışında etkilemiştir.

Şekil 21

Georges Mathieu, The Battle of Hastings (Acımasızlık savaşı), 1956, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Georges Mathieu, 1956)

George Mathieu'nun Doğu coğrafyasına yaptığı yolculukların, sanatsal üretimine yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kavramsal düzeyde de yansıdığı görülmektedir. Sanatçının bazı eserlerine verdiği isimler incelendiğinde, Türkiye'ye özgü mekânlara dair doğrudan referanslarda özellikle "Tuz Gölü", "Van Gölü", "Zonguldak", "Samsun" ve "Urfa"

gibi kent ve bölge isimlerinin tabloların başlıklarında yer alması, onun bu coğrafyadan etkilendiğini göstermektedir (Özkan, 2024, s. 148). Mathieu'nun bu adlandırmaları, sadece birer yer ismi olarak değil, aynı zamanda Doğu'ya duyduğu kültürel ilgiyi ve bu coğrafyadan edindiği izlenimleri resimsel bir hafıza biçimiyle yansıttığının işareti olarak değerlendirilebilir.

Şekil 22

George Mathieu, Tuz Gölü, 1978, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(George Mathieu, 1978)

Georges Mathieu'nun dinamik ve doğaçlamaya dayalı anlatım biçimi, özellikle 1950 sonrası Türk sanatçıları arasında, figürden bağımsız bir ifade dili geliştirme yönünde etkili olmuştur. Onun kontrollü rastlantısallıkla ortaya koyduğu soyut yüzey kurgusu, biçimsel özgürlüğü, duygu aktarımını ve anlık yaratımı öne çıkaran sanatçıları için ilham verici bir zemin sunmuştur. Türkiye'de bu etkiler, özellikle Abidin Elderoğlu, Adnan Turani ve Selim Turan gibi sanatçıların lirik soyut anlatımlarıyla örtüşmektedir. Bu sanatçıları, Mathieu'nun sanatsal anlayışını birebir taklit etmek yerine, onu yerel estetikle sentezleyerek özgün yaklaşımlar geliştirmişlerdir.

Çağdaş Türk Resim Sanatı

XX. yüzyıl boyunca Türkiye’de sanat, farklı alanlarda yeniden şekil almaya başladı. Hem içeride yaşanan toplumsal değişimler hem de dış dünyadaki sanatsal gelişmeler bu dönüşümde etkili olmuştur. Özellikle Batı ile kurulan kültürel bağlar, resim sanatında çağdaşlaşma sürecine yön vermiştir. Avrupa’da doğan bazı akımlar, Türkiye’deki sanatçılar tarafından benimsendi ve kimi zaman birebir, kimi zaman dönüştürülerek yorumlandı. Zaman ilerledikçe, bu etkiler yalnızca Avrupa’yla sınırlı kalmadı, Amerika’dan gelen yeni yaklaşımlar da bu sürece katılarak sanatsal ifadenin yönünü değiştirdi. Ancak bu dışa bağımlı tavır, yerli sanatın kendi köklerinden uzaklaşmasına neden olmuştur (Tansuğ, 1997, s. 17). Geleneksel sanat anlayışından uzaklaşarak modernizme yönelim, sanatçıların ifade biçimlerini ve temalarını çeşitlendirmiştir.

XX. yüzyılda, sanat Türkiye’de yeni biçimler almaya başlamıştı. Toplum değişiyor, çevresel ve kültürel etkiler sanatın yönünü belirliyordu. Bu süreçte bazı sanatçılar öne çıkmış, kullandıkları malzeme ya da biçimle kendilerini farklı kılmışlardır. Ortaya koydukları eserler yalnızca estetik açıdan değil, düşünsel olarak da iz bırakmıştır. Birçoğu farklı disiplinlerden öğeleri bir araya getirerek kendine has bir görsel anlatım kurmuştur.

Osmanlı’nın son yıllarında başlayan modernleşme arayışları ise, bu dönüşüme zemin hazırlamıştır. Batı’yla kurulan temaslar arttıkça, sanatçılar yeni yaklaşımlarla tanışmış, Empresyonizm gibi akımlar onlara yeni yollar göstermiştir. Sürrealizm ise kimi zaman doğrudan, kimi zaman dolaylı etkiler yaratmıştır. Fakat bu etkilenme tek yönlü olmamış, her sanatçı gördüğünü kendine göre yorumlamıştır.

19. ve 20. yüzyıllarda Türk resminde, çizgisel gerçekliğe ve fotoğraftan esinlenmeye dayalı bir anlayış yaygındı. Dönemin sanatçılarının pek çoğu doğa manzaralarını ve nesnel ayrıntıları, fotoğrafa bakarak aktarmayı tercih etmişlerdir. Bu dönem, gerçekçilik ya da empresyonizm gibi Batı kaynaklı sanat anlayışlarının yalnızca biçimsel yönlerinin benimsendiği, fakat felsefi arka planlarının tam olarak içselleştirilmediği bir süreç olarak değerlendirilebilir. Sanatçılar konuları teknik olarak yansıtsalar da o akımların taşıdığı derin anlamı yakalayamamışlardır (Eroğlu, 2019, s. 72).

1914 Kuşağı

1914 Kuşağı veya Çallı Kuşağı olarak bilinen sanatçılar Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından veya kendi imkanlarıyla Paris’e gönderilmiş ve I. Dünya savaşının başlamasıyla yurda geri dönmüşlerdir. Bu grubun başlıca üyeleri Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Ruhi Arel, Sami

Yetik, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyheman Duran, Şevket Dağ, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran'dır.

Paris'e gönderildikleri dönemde Empresyonizm akımının hakim olmasından dolayı Türk sanatçılar Empresyonist tarzda eğitimler almış, yurda döndüklerinde bu tarzda eserler üretmeye devam etmişlerdir.

Şekil 23

Hoca Ali Rıza, Gün Batarken, 1926, Kağıt Üzerine Suluboya.



(Hoca Ali Rıza, 1926)

Avrupa'ya gönderilen sanatçılarımız orada eğitim gördükleri sanatçılardan ve eserlerini gördükleri ressamlardan etkilenmişlerdir. Bu dönemde Türk ressamları üzerinde etkili olan önemli sanatçılardan biri de Paul Cézanne olmuştur. Her ne kadar sanatçılar farklı kaynaklardan beslenmiş olsalar da birçoğu Cézanne'ın doğaya bakış biçiminden ilham alarak kendi yolunu çizmeye çalışmıştır. Onun doğadaki biçimleri sadeleştirme anlayışı, Türkiye'deki bazı ressamların çalışmalarında açık biçimde hissedilmektedir.

Grubun öne çıkan ismi İbrahim Çallı olduğu için, bu çevrede toplanan sanatçılar zamanla "Çallı Kuşağı" olarak anılmaya başlanmıştır. Dönemin genç sanatçıları için sanatın hangi yönde gelişeceğine dair net bir yol haritası yoktu. Bu belirsizlik içinde bazıları Avrupa'da düzenlenen yarışmalara katılmış, bu sayede Paris'e gitme ve Batı'daki sanat ortamını doğrudan gözlemleme şansı yakalamışlardır (Köse, 2019, s. 10).

Cumhuriyetin ilanından sonra sanata olan ilgi yoğunluk kazanmış ve resim ve heykel alanında eğitimler verilerek sergiler açılmıştır. 1928'de Avrupa'da resim eğitimi almak için

gönderilen bir grup gencin ülkeye dönüşüyle birlikte Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adında grup kurarak hem Batıda öğrendiklerini hem de kendi tarzlarını ortaya koyarak eserler üretmişlerdir (Akdağlı, 2007, s. 7). Cevat Dereli, Hale Asaf, Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Şeref Akdik, Muhittin Sıbatı, Mahmud Cuda, Refik Epikman bu grubun üyelerindedir.

Müstakiller ve ‘d’ Grubu sanatçılarının resimde ulaştıkları düzey Türkiye’nin çağdaşlaşma ve modernleşme sürecinde değerlendirildiğinde 1950 sonrasında Türk Resmi’nde ‘d’ Grubu üyelerinden birçoğu kimlik oluşturmada geleneksel sanatların etkisinde ilerlediğini görmekteyiz (Kılıç, 2013, s. 329).

1940’lara gelindiğinde Bedri Rahmi Atölyesinde bulunan on öğrencinin adını aldığı ‘Onlar grubu’ kurulmuştur. Bu grubun üyeleri Nedim Günsür, Saynur Kıyıcı, Hulusi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez, Mustafa Esirkuş, Fıret Elpe, Leyla Gamsız Sarptürk, Ivy Stangali, Mehmet Pesen, Maryam Özcilyan’dır. Onlar grubunun kuruluşundaki amaç, Anadolu’nun geleneksel motifleri ile Çağdaş Batı resmini birleştirmektir. Onlar grubu sanatçıları çalışmalarında yöresel motifleri kullanarak halk sanatının süslemeci öğelerini renkli ve lekeci bir yaklaşımla resimlerinde sergilemişlerdir (Yılmaz Arıkan ve Dikener , 2023, s. 6).

Türk resim tarihinde ilkler, Ali Rıza grubu doğa sevgini benimseyerek, sonraki Çallı grubu akademik görüşü, son olarak da Kübizm akımını Türk resmine getirerek her birinin birbirinden etkilenmesiyle sanat tarihimizin en karakteristik dönüm noktalarıdır (Aksel, 2011, s. 22).

Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Gruplaşmalar

Cumhuriyet’in ilanı sonrasında Türk resminde yeni bir dönem başlar. 1923’ten itibaren sanatçılar, sadece teknik anlamda değil, kavramsal düzlemde de değişim arayışına yönelir. Batı’daki sanat hareketleriyle temas kurma süreci, bu arayışı şekillendirir. Yerli sanatçılar, kendi ifade yollarını bulmak adına farklı yaklaşımlar geliştirir.

Yurt dışında eğitim alan ressam, yurda döndüklerinde kurumsal bir sanat çevresiyle karşılaşmaz. Bu eksiklik, aynı görüşleri paylaşan sanatçıların bir araya gelmesine neden olur. Kurdukları gruplar, hem ortak bir üretim alanı sunar hem de modern resmin yerleşmesini kolaylaştırır. Dönemin sanatsal ortamı, bu sayede çok sesli ve çok yönlü bir yapıya evrilir.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Cumhuriyet Dönemi’nin ilk sanat topluluğu olan Müstakiller, 1929 yılında kurulmuştur. Bu topluluğun kurulmasındaki temel etken, Sanayi-i Nefise Mektebi çevresinde hâkim olan akademik anlayışa bir tepki oluşturmak ve bireysel sanat anlayışına vurgu yapmaktır. Nurullah

Berk, Zeki Faik İzer, Ali Avni Çelebi ve Zühtü Müridoğlu gibi isimler grubun kurucuları arasında yer almıştır (Kayapınar, 2016, ss. 62-64). Müstakiller, bireysel duyarlılıkları öne çıkaran bir anlayışı savunmuş, akademik kurallara bağlı kalmadan, modernist eğilimlerle şekillenen özgür üretimleri desteklemişlerdir.

Müstakiller'in temel hedeflerinden biri, Batı'daki çağdaş sanat akımlarına özellikle ekspresyonizm ve fovizm gibi akımlara uyum sağlarken aynı zamanda Türk kültürünün izlerini taşımaktır. Bu yönüyle, grup hem bireyselliğe hem de ulusal özgünlüğe dikkat çeken bir duruş sergilemiştir (Yaşar, 2019, s. 5). Ancak kısa ömürlü bir birliktelik olmuş ve üyeleri daha sonra farklı yönelimlerde gruplar içinde yer almışlardır.

D Grubu

Avrupa'da eğitim görmüş altı genç sanatçı Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve Zühtü Müridoğlu 1933'te Latin alfabesinin "dördüncü harfi" ni simge seçerek D Grubu'nu kurmuşlardır.

D Grubu, Cumhuriyet dönemi sanat grupları arasında en etkili ve uzun ömürlü olanlardan biridir. Nurullah Berk'in önderliğinde kurulan bu grup, Batı'daki kübizm ve konstrüktivizm gibi modern sanat akımlarının Türkiye'deki ilk temsilcileri olmuşlardır (Kalkan, 2006, ss. 70-71).

D Grubu, akademik figürasyonun dışında kalan, daha soyut ve kuramsal temellere dayanan bir sanat anlayışını benimsemiştir. Grubun en temel ilkesi "sanatta özgürlüktür" bu doğrultuda, biçim ve içerik açısından deneysel çalışmalar ön plana çıkarılmıştır. 1933-1951 yılları arasında düzenli sergiler açan grup, resim sanatının modernleşmesinde belirleyici bir rol oynamıştır (Yaşar, 2019, s. 8). Ayrıca sanat yazıları ve bildiri metinleriyle sanat ortamında teorik bir zemin de oluşturmuşlardır.

Yeniler Grubu

Yeniler Grubu, sanat anlayışını toplumsal gerçeklik üzerine kurmuştur. Üretimlerinde yalnızca estetik değil, gündelik yaşamın ağırlığı, sınıf farkları ve halkın yaşantısı da önemli bir yer tutmaktadır. Figüratif anlatımı bir araç olarak kullanırlar fakat amaçları temsilin ötesine geçerek izleyiciyle yaşamsal bir bağ kurmaktır (Kalkan, 2006, s. 69). Bu doğrultuda, grubun üyeleri arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencileri öne çıkar. Onun halkı merkeze alan yaklaşımı, bu sanatçıların yönünü belirlerken biçimsel sınırların dışına taşmalarını da kolaylaştırır.

Kurucu sanatçılar arasında Avni Arbaş, Fikret Otyam, Nuri İyem, Turan Erol ve Abidin Dino yer alır. Bu isimler, sanatın yalnızca ayrıcalıklı çevrelere değil, geniş toplumsal kesimlere de seslenmesi gerektiğini savunur. Resimlerinde işçilerin, köylülerin ve emekçilerin dünyasını anlatmayı önemserler. Bu yaklaşım, onların sanatını bireysel ifade alanının ötesine taşımıştır.

Cumhuriyet dönemi sanatında Batı'dan gelen etkiler baskındır ancak zamanla yerel unsurlar, tarihsel deneyimler ve toplumsal talepler öne çıkmıştır. Bu ortamda bir araya gelen farklı yönelimler, çoğulcu bir estetik atmosferin oluşmasına katkı sunar. Yeniler Grubu, bu atmosferin içinde yalnızca sanatsal değil, düşünsel olarak da iz bırakmıştır. 1960'larda gelişen toplumcu sanat anlayışının temelini atan gruplardan biri hâline gelmiştir (Geçen, 2023, s. 244).

Yurt Gezileri

Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halk Evleri üzerinden başlattığı Yurt Gezileri, Akademi çevresindeki sanatçıların halkla doğrudan temas kurmasını mümkün kılmıştır. Bu sayede, sanatçılar İstanbul'un dışına çıkarak Anadolu'yu yerinde görme, tanıma ve resmetme fırsatı bulmuştur (Güner, 2014, s. 161). O dönemde sanat çevresi çoğunlukla büyük şehirlerle sınırlı kaldığı için, bu program onlar için gerçek anlamda bir keşif süreci olmuştur. Anadolu'nun her köşesine yayılan sanatçılar gördükleri kültürel çeşitliliği ve yerelliği çalışmalarında resmetmiştir. Ortaya çıkan eserler, gezilerin ardından açılan sergilerle kamuoyuna ulaştırılmış ve bu süreçte sanatla toplum arasında güçlü bir bağ kurulmuştur.

Türk ressamların Kübizm'le tanışmaları ve bu anlayışı yapıtlarında kullanmaları genellikle Paris hikayeleriyle başlamıştır. Andre Lhote'un atölyesi birçok Türk ressamının gelişmesine katkı sağlamıştır. Tekrar Paris'te Fernand Léger ve Münih'te Hoffman atölyelerinde çalışanlarla, bu akımın ilk örnekleri görülmüştür (Kalmaz, 2018, s. 61). Türk sanatçıların, Avrupa'ya gönderildikleri dönemde sanata hakim olan Kübizm akımı ve öğrenim gördükleri kübist ressamların etkisiyle, Türk ressamların Yurt Gezileri'nde kendi çalışmalarını oluştururken kübist tarzda ve geometrik soyut tarzda çalışmışlardır. Bu sanatçıların çoğunda kübist ve geometrik soyut anlayışla geleneksel Türk sanatlarını ve kültürünü harmanladığı görülmektedir.

Türk Resminde Soyut Sanat

1950'lere kadar Türkiye'de resim, gelenekten kopmadan ilerlemeye çalışmıştır. Özellikle İslam sanatının etkisi uzun süre baskın kalmıştır. Bu dönemde, Batı'da gelişen çağdaş sanat anlayışı sanatçılar arasında merak uyandırsa da bu eğilim tam anlamıyla yerleşmediği görülmektedir. Dışarıdan gelen etkiler dikkat çekmiş, bazı sanatçılar bu doğrultuda yeni yollar

aramaya başlamıştır (Güner, 2014, s. 24–25). Modernleşme sürecine dair fikir ayrılıkları da bu dönemden itibaren görünür hâle gelmiş, bazı görüşler Türk resminin Batı’daki gibi bir gelişim çizgisi izleyemediğini, hatta uzun süre yalnızca biçimsel benzeşimlerle yetinildiğini öne sürmüştür. Kimileri, 1980’lere kadar Türk sanatçıların bağımsız bir dil kuramadığını savunurken başka bir kesim, 1950’lerde Paris’teki sanatçılar aracılığıyla soyut sanatın Türkiye’ye girmesiyle birlikte resmin asıl karakterini bulmaya başladığını ileri sürmüştür.

Bu yorumlara bakıldığında, Batı etkisindeki dönemin kimi yönlerden Türk sanatını kendi köklerinden uzaklaştırdığı anlaşılır. Buna karşılık, soyut sanatın girişi, birçok sanatçı için yeni bir ifade alanı yaratmış ve bu sayede Türk resmi, kendi gelişimini daha özgür bir zeminde sürdürebilmiştir.

Savaşların etkisiyle Avrupa’ya ressam gönderilmediği süreçte Batıda gelişen resim anlayışının uzağında kalan Türk resmi Batı sanatını ortalama kırk yıl gecikmeli takip etmekteydi. 1950’li yıllarda soyut anlatımın Türkiye’ye ulaşmasıyla birlikte, bazı sanatçılar bu anlayışı yalnızca bir dış etkilene olarak değil, kendi geçmişlerinden gelen estetikle buluşturulabilecek bir alan olarak görmeye başlamışlardır. Ortaya çıkan işlerde, Anadolu’nun geleneksel dokuma motifleri, hat sanatı ya da bezeme anlayışları, modern soyut biçimlerle yan yana getirildi. O dönemde yapılan resimlerde, bu kültürel kaynakların izlerini sezmek mümkündür.

Yurt gezileri kapsamında Anadolu’ya yönlendirilen ressamlar, gittikleri yerlerde yalnızca gözlem yapmadı. Karşılaştıkları geleneksel yaşam biçimlerini, halkın günlük alışkanlıklarını ve yerel sanat izlerini kendi yorumlarına taşıdılar. Her sanatçının kendi birikimiyle kurduğu ilişki farklıydı kimi geçmişin desenlerinden ilham aldı, kimi yerel renk anlayışına yöneldi.

Cumhuriyet döneminde devletin doğrudan “ulusal kimlik” yaratma söylemini sanat üzerinden yürüttüğü açıkça ifade edilmese de bir tür yerli resim anlayışı oluşturma çabasının olduğu söylenebilir (Kılıç, 2013, s. 328).

Geometrik Soyut Eğilimler

Yaklaşık XX. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Türkiye’de resim sanatında soyut biçimlerin öne çıktığı bir yönelim belirginleşmiştir. Bu değişim, Batı’da süregelen estetik dönüşümlerle eş zamanlı gelişmekle birlikte, salt bir taklitten çok, sanatçının kendi görsel dilini kurma arayışına dayalıydı. Özellikle geometrik soyutlamalar, yalnızca biçimsel çözümler değil, aynı zamanda düşünsel sorgulamaların da aracı hâline gelmiştir.

Avrupa'da savaş sonrası oluşan atmosfer, Türkiye'deki sanat ortamını da etkilemiş ancak buradaki yansıma, yerel kültürel kaynaklarla birleşerek farklı bir karakter kazanmıştır. Geleneksel sanatla çağdaş yönelimlerin iç içe geçtiği bu süreç, Türk resminde özgün anlatım biçimlerinin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

1950'li yıllardan sonra, Türkiye'deki bazı sanatçılar, Paris başta olmak üzere Avrupa'nın önde gelen sanat çevreleriyle birebir ilişki kurma imkânı bulmuşlardır. Bu etkileşim, geometrik soyut sanat anlayışının ülkemizde daha yaygın biçimde benimsenmesine zemin hazırlamıştır (Yaşar, 2019, ss. 2-3). Özellikle bu dönemde Paris'teki çeşitli atölyelerde çalışan Türk ressamlar, Art Informel, Geometrik Nonfigüratif ve Lirik Nonfigüratif gibi sanat yönelimlerini yerinde gözlemlene ve inceleme şansı elde etmiş, zamanla bu anlayışları, kendi ifade biçimleriyle bütünleştirerek yeni bir plastik dil geliştirmişlerdir.

Geometrik soyut yaklaşım, figüratif anlatımı tamamen reddeder. Bu akımda kompozisyon, çizgi, renk ve biçim gibi plastik öğeler kendi aralarındaki ritmik düzen üzerinden değerlendirilir. Özellikle soyut dışavurumculuktan farklı olarak geometrik soyut sanat, duygu yerine düşünceyi ve düzeni ön plana çıkartır (Kayapınar, 2016, ss. 52-54).

Geometrik soyut yönelim, Türk resminde Halil Dikmen, Zeki Faik İzer, Ferruh Başağa gibi sanatçılarla görünürlük kazanmıştır. Bu sanatçılar, geleneksel motifleri modern plastik anlayışla yorumlamış ve özellikle İslam sanatının simetri ve tekrar ilkelerinden etkilenmiştir.

Türkiye'de geometrik soyut eğilim, yalnızca Batı sanatının taklidi olarak değerlendirilemez. Sanatçılar, Anadolu'nun halı, kilim desenleri; Selçuklu yıldız sistemleri gibi geleneksel geometrik formülleri çağdaş bir bağlamda yorumlamışlardır. Bu anlamda Türk geometrik soyutu, doğrudan bir ithal estetik değil yerli öğeleri evrensel sanat diliyle buluşturan bir sentezdir (Geçen ve Baykurt, 2020, ss. 129-130).

Türkiye'de geometrik soyut eğilim, yalnızca Batı sanatının taklidi olarak değerlendirilemez. Sanatçılar, Anadolu'nun halı, kilim desenleri; Selçuklu yıldız sistemleri gibi geleneksel geometrik formülleri çağdaş bir bağlamda yorumlamışlardır.

Lirik Soyut Eğilimler

1950'li yıllardan sonra Türkiye'de şekillenen soyut sanat anlayışı, zamanla daha içe dönük, duygu odaklı bir çizgiye evrilmiş ve bu doğrultuda "lirik soyut" olarak anılan bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Batı'da, özellikle Fransa'da gelişen Lyrical Abstraction akımıyla tematik benzerlikler taşısa da Türkiye'de bu yönelim sanatçıların bireysel üretim süreçleriyle, kültürel arka planla ve sezgisel bir anlatım arayışıyla harmanlanmıştır. Bu yüzden yerli lirik

soyutlama, Avrupa'daki örneklerinden çok daha kişisel bir karakter taşımaktadır (Geçen ve Baykurt, 2020, ss. 129–131).

“Lirik soyutlama” terimi, çoğunlukla figüratif temsilden uzak; ancak içsel dünyayı, duygu yüklü bir anlatımı esas alan soyutlama biçimiyle ilişkilendirilir. Avrupa'da Georges Mathieu, Jean Fautrier ve Wols gibi sanatçılarla gelişen bu akım, spontane ve içgüdüsel fırça hareketleriyle doğrudan sanatçının iç dünyasını yansıtmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda lirik soyut sanat, geometrik soyutlamadan farklı olarak daha organik, daha özgür ve daha duygusal bir anlatım biçimidir.

1950'lerden itibaren Adnan Turani, Nejad Devrim, Ferruh Başağa, Abidin Dino, Mustafa Ayaz gibi sanatçılar eserlerinde lirik soyut özellikleri barındırmıştır.

Türk Resminde Renklerin Anlamları

Tarihin derinliklerine uzanan Türk kültür ve inanç sistemi, sadece kahramanlık destanları ve sosyal yapılarla değil renkler üzerinden şekillenen sembolik bir anlam evreniyle de dikkat çekmektedir. Türkler için renkler, öteden beri salt estetik tercihlerin ötesinde, anlam yüklü işaretler ve toplumsal kimliği pekiştiren birer simge olmuştur. Bu anlamlar, tarih boyunca hem milli hem de manevi nitelikler kazanmış; zamanla İslamiyet'in kabulüyle birlikte dini bağlamlarda da yeniden yorumlanmıştır.

Renkler, Türk kültür tarihinde yalnızca estetik beğenilere hitap eden unsurlar olmaktan çok öteye geçmiş, derin anlam katmanları taşıyan simgeler hâline gelmiştir. Bu bağlamda renkler, tarihsel süreçte hem kutsal hem de toplumsal hafızayı yansıtan güçlü anlatım araçları olarak karşımıza çıkar. Onlar, sadece süsleme amacıyla seçilen unsurlar değil bir milletin nasıl düşündüğünü, neye inandığını ve kimliğini hangi temeller üzerine inşa ettiğini anlamamıza yardımcı olan kültürel göstergelerdir.

Ak (Beyaz)

Beyaz renk, Türk kültürünün en eski katmanlarından itibaren yalnızca bir renkten ibaret değil inanç dünyasını ve kutsal olanı sembolize eden çok katmanlı bir anlamlar bütünüdür. Bu renk, özellikle mitolojik anlatılarda saflık, doğruluk ve ilahi olanla doğrudan ilişkilendirilmiştir.

Ayrıca beyaz, yön kavramlarıyla da sıkı bir ilişki içerisindedir. Orta Asya kozmolojisinde dört yön ve dört renk arasında kurulan simgesel düzende, beyaz renk batıya denk düşer. Bu eşleştirme, kimi zaman ölüm ve öte dünya kavramlarıyla da ilişkilendirilmiştir (Çoruhlu, 2000, s. 186).

Ak (beyaz), temizliği, saflığı, yüceliği ve saygınlığı simgeler. Aynı zamanda ak renk,

hayat deneyimini ve yaşlılığın getirdiği bilgelikle birlikte bir büyüklük ifadesi olarak da değerlendirilmiştir. Aklık, yalnızca bireysel erdemleri değil, aynı zamanda devlet anlayışındaki adaletin, kudretin ve kutsallığın da bir yansıması olmuştur. Bu nedenle tarihsel süreçte, özellikle savaş gibi anlam yüklü anlarda, yöneticilerin ve devlet büyüklerinin ak renkli giysiler tercih ettikleri bilinmektedir (Karakız, 2018, s. 5).

Siyah (Kara)

Siyah renk, Türk mitolojik düşüncesinde sıradan bir karanlık ya da gölge tonundan ibaret değildir. Aksine, doğrudan doğruya bir yönü, bir kozmik kutbu ve bununla birlikte gelen bir anlamlar dizisini temsil eder. Siyahın bu bağlamda taşıdığı sembolik yük, hem kozmolojik hem de kültürel düzlemde anlamlı bir karşılığa sahiptir.

Yaşar Çoruhlu' nun belirttiğine göre, eski Türk inançlarında siyah renk, öncelikle kuzey yönüyle özdeşleştirilmiştir. Bu yön, sadece coğrafi bir istikamet değil; aynı zamanda ölüm, soğukluk, karanlık ve bilinmezlikle de ilişkilendirilmiştir (Çoruhlu, 2000, s. 183).

Bu anlam katmanları içinde siyah renk, kimi zaman yas ve ölüm ile ilişkilendirilmiş, kimi zaman da doğüstü varlıkların, örneğin kötü ruhların ya da yeraltı güçlerinin simgesi olmuştur. Ancak tüm bunlara rağmen, siyahın kesin ve tek yönlü bir olumsuzluk içermediği de dikkat çeker. Çünkü Türk mitolojik evreninde her renk bir yönü ve onun taşıdığı değerleri kapsar. Siyah da bu bağlamda evrenin karanlık ama vazgeçilmez kutbunu temsil eder (Çoruhlu, 2000, s. 185).

Kültürel anlamda ise siyah, belirli zamanlarda bilinçli olarak kullanılır. Cenaze törenlerinden yas elbiselerine kadar birçok özel gün ve sembolik davranışta siyahın olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanım şekli, sadece estetik bir tercih değil mitolojik bir anlamın sürekliliği olarak da düşünülebilir.

Kırmızı

Türk kültür tarihinde kırmızı, sıradan bir renk olmanın ötesinde, güçlü ve çok katmanlı anlamlara sahiptir. Bu renk, kimi zaman ateşi ve canlılığı temsil ederken, kimi zaman da doğurganlığı, kutsallığı ya da ölümle ilişkilendirilen derin sembolik çağrışımları içinde barındırır.

Özellikle Orta Asya Türk toplumlarında kırmızı, güneş ve ateşle olan yakınlığı dolayısıyla ışığın ve yaşamın rengidir. Güneşin doğuşuyla başlayan hayat döngüsünün simgesel ifadesi olarak kırmızı, doğrudan diriliş ve enerjiyle özdeşleştirilir.

Rengin savaşçı kimliklerle de bağlantılı olduğuna değinmek gerekir. Kırmızı, savaşta

akan kanı ve kahramanlık temalarını da kapsar. Bu yönüyle, Türk savaş kültüründe hem korku hem de saygı uyandıran bir işaret hâline gelmiştir. Eski Türk bayraklarının, tuğ ve sancaklarının kırmızıya boyanması da bu sembolik bütünlüğü desteklemektedir (Çoruhlu, 2000, s. 187).

Yeşil

Yeşil, Türk mitolojisinde ve sanatında derin bir anlam taşıyan bir renktir ve doğanın canlanmasıyla sıkı bir ilişkisi vardır. Doğanın kendisi, yeşil rengin en belirgin yansımasıdır. Bağların, ağaçların, çayırların ve çimenlerin oluşturduğu manzaralar, yeşilin doğadaki temel unsurlarıdır.

Aynı zamanda yeşil, İslamiyet sonrası Türk inanç sisteminde de önemini korur. Yeşil renk özellikle peygamberlerin, evliya figürlerinin giydiği kutsal bir renk halini almış ve “cennet rengi” olarak tanımlanmıştır. Yeşil rengi, tarihsel süreç içinde yalnızca Orta Asya'daki Şamanist geleneklerle ilişkilendirilen bir sembol olmamıştır. Zamanla bu renk, İslam kültür dünyasında da yüksek maneviyatın, içsel arınmanın ve ahlaki yüceliğin işareti olarak kabul edilmiştir. Böylece yeşil hem dünyevi hem de uhrevi bağlamlarda anlam zenginliği taşıyan bir simgeye dönüşmüştür.

Öte yandan, eski Türk kozmolojisinde yönler ve renkler arasında kurulan ilişki, yalnızca coğrafi bir ayrımı ifade etmez. Bu sistemde kuzey kara, batı ak, güney kırmızı ve doğu yeşil ile özdeşleştirilmiştir. Bu türden renk-yön eşleşmeleri, yön bulmanın ötesine geçerek evrenin düzenine dair bütüncül bir kavrayışı ve varoluşu anlamlandırma biçimini yansıtır. Yeşil renk doğunun sembolü olarak “canlılığın, hareketin ve yeniden doğuşun simgesidir” (Çoruhlu, 2000).

Mavi

Türk topluluklarının tarih boyunca şekillendirdiği kültürel semboller arasında renklerin ayrıcalıklı bir yeri vardır. Bu renklerin başında gelen mavi, Türklerin inanç sisteminden mimariye, sanattan gündelik yaşama kadar uzanan geniş bir yelpazede derin anlamlar taşımaktadır.

Tarihin çok eski dönemlerinden bu yana mavi renk, gökyüzüyle olan bağından ötürü sınırsızlık, yücelik ve koruma gibi soyut değerlerle ilişkilendirilmiştir. Eski Türk inanç sisteminde “Gök Tanrı” anlayışı doğrudan gökle özdeşleştirildiği için, mavi aynı zamanda kutsal bir varlığın sembolü olarak da görülmüştür.

Sanat ve mimaride de mavi, özellikle turkuaz tonlarıyla sıkça karşımıza çıkar. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde cami çinilerinde, türbe süslemelerinde ve hatta günlük seramiklerde

turkuazın hâkimiyet kurduğu görülür. Bu ton, bir yandan gökle kurulan manevi bağa işaret ederken, diğer yandan içsel bir huzur ve dinginlik duygusu yaratmaktadır (Vardar ve Çağlayan, 2023).

Sarı

Yaşar Çoruhlu, sarı rengin özellikle Orta Asya Türk mitolojisindeki anlam çerçevesini ele alırken, onun çoğu zaman doğuya, sabaha ve doğumla ilgili süreçlere işaret ettiğini ifade eder. Güneşin doğuşu ile sarı arasında kurulan ilişki, ışığın yeni bir döngüye işaret etmesiyle birlikte hayatın yeniden başlamasını sembolize etmektedir (Çoruhlu, 2000).

Renklerin yönlerle ilişkilendirilmesi bakımından da sarı önem taşır. Geleneksel Türk kozmolojisinde sarı renk sıkça “doğu” yönüyle özdeşleştirilmiş ve bu yönün ruhani anlam katmanlarında yeniden doğuşla bağlantılı olduğu düşünülmüştür.

Hat Sanatı

Hat sanatı, tarihsel kökenleri yüzyıllar öncesine uzanan ve özellikle Türk-İslam kültür dairesinde şekillenmiş geleneksel bir sanat alanıdır. Bu sanat formu, yalnızca Arap harflerinin biçimsel güzelliğini ortaya koymakla kalmamış, zamanla yazının ötesine geçerek estetik bir anlatım dili haline gelmiştir. Hat, salt yazı yazma becerisi değil disiplinli bir yaklaşım ve derin bir ruhsal odaklanma gerektiren sanatsal bir uğraş olarak da gelişim göstermiştir.

Hat, çizgi ve yazı anlamına gelen, kökeni Arap harflerine dayanan ve zamanla İslam kültürü içinde kendine özgü estetik kurullarla gelişerek bağımsız bir sanat halini alan güzel yazı sanatıdır. Bu sanatı ustalıkla icra eden kişiye ise, yazı yazmadaki yetkinliği ve estetik anlayışıyla öne çıkan “hattat” denir (Bektaşoğlu, 1999, s. 271).

Hat sanatının doğuşunda en temel etken, Allah’ın kelamı olan Kur’an’ı layıkıyla ve estetik biçimde yazma arzusudur. İlahi söz, sıradan bir yazıyla ifade edilemeyeceğinden, bu yüce anlamı taşıyacak bir görsel zarafete ihtiyaç duyulmuştur. Bu estetik sorumluluğu üstlenen hat sanatı, zamanla gelişerek Kur’an yazımında kendini en net biçimde göstermiştir (Vural vd. 2021, s. 11).

Hat sanatı, mimarlık, tezyinat ve resim gibi bağımsız bir sanat dalı olarak estetik zarafet, oran ve ulvilik duygusuyla izleyenlerde hayranlık uyandırır. Batı'nın modern resimle ulaşmaya çalıştığı estetik düzeye, İslam dünyası yüzyıllar önce hat sanatıyla erişmiştir (Bektaşoğlu, 1999, s. 271).

Osmanlı'da yazıya verilen değer, sadece harfleri düzenli biçimde sıralamaktan çok daha fazlasını ifade ederdi. Hatla uğraşan ustalar, toplumda ayrı bir yere sahipti. Bu saygı, hem kutsal

metinleri en güzel haliyle sunma gayretinden, hem de harflerin şekillerinde saklı olan estetik gücün fark edilmesinden doğuyordu. Arap yazısının kıvrımlı ve dengeli yapısı, zamanla yalnızca bir anlatım aracı olmaktan çıkıp, başlı başına bir sanat dalı hâline gelmiştir (Kalafat Alpaslan, 2007, s. 319).

Osmanlı döneminde hat sanatı, yalnızca estetik bir uğraştan ziyade dini inançların ve toplumsal değerlerin şekillenmesinde etkili bir araç olmuştur. Camilerden saraylara, gündelik yaşamdan kutsal metinlere kadar geniş bir alanda kendine yer bulan bu sanat, zamanla Osmanlı kültürünün temel taşlarından biri haline gelmiştir. Hat eserlerini meydana getiren hattatlar da yalnızca sanatçı değil, aynı zamanda toplumda itibar gören kişiler olarak görülmüştür. Böylece hat, geçmişle bağı güçlendiren ve geleceğe estetik bir iz bırakan anlam yüklü bir ifade biçimi olmuştur.

Batı Tarzında Soyut Çalışmalar Üreten Türk Sanatçılar

Cemal Tollu (1899-1968)

1920 yılında Rize'de çalışmalarına başlayan Cemal Tollu, Türk sanat tarihinin en ikonik isimlerinden biridir. Müze ve koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır. Cemal Tollu, ilkökul yıllarında Kadıköy'de bir Fransız okuluna kaydolarak eğitimini başarılı bir performansla devam ettirmiştir. Sanata bağlılığıyla bilinen sanatçı, iki yıllık eğitim sürecini tamamladıktan sonra yine İzmir ve Antalya'da eğitim almıştır.

Cemal Tollu devlet bursuyla eğitim için gittiği Paris'te, orada bulunan Zeki Faik İzer ve Nurullah Berk ile aynı atölyede eğitim almış ayrıca Zühtü Müridoğlu ile burslu olarak heykel eğitimi alarak birbirlerini oradan tanıyorlardı. Cemal Tollu'nun ressamlığının yanında birkaç büstten oluşan heykel sanatçılığı da olmuştur (Kalmaz, 2018, s. 70).

Cemal Tollu, Empresyonist sanat ekolünden derinden etkilenmiştir. Renkli paletin de bu eğilimi yansıttığı söylenebilir. Eserlerinde renklerin uyumlu birleşimi esastır. Çalışmalarında noktacılık ve fovizm etkisi görülüyor. Cemal Tollu sanatında ağırlıklı olarak natürmort, figür ve doğa konularını kullanmıştır. Dünyayı dolaşırken karşılaştığı manzaraları ve insanları anlatmayı tercih etti. Sanatçı geçmişini ve yaşadığı tüm ortamları yansıtmıştır.

Sanatçı, geometrik şematizm çözümlenmeleri yaparak, figür biçimine getirmiş olduğu yeni yaklaşımlarla, plastik açıdan özgün bir figür anlayışı geliştirmiştir (Baysal, 2021, s. 40).

Cemal Tollu'nun Avrupa'dan döndüğü dönemki çalışmalarına bakıldığında resimlerin kübist tarzda, geometrik şekillerin görüldüğü obje ve nesnelere parçalamaya yönelik çalışmalar yaptığı görülmektedir.

Şekil 24

Cemal Tollu, Toprak Ana, 1956, Duralit Üzerine Yağlıboya.



(Cemal Tollu, 1956)

Tollu'nun hareketliliği ve canlılığı, sanata olan bağlılığı, yüreğindeki bu canlılık ve güzelliği hayal gücünü kullanarak ifade etmesi, yerel ve uluslararası müzelere, sanat merkezlerine, dernek sergilerine katılımıyla daha da tanınır hale gelmiştir. 2002 yılına kadar olan sanat hayatı boyunca 24 kişisel sergi ve çok sayıda karma sergiye katılmıştır.

Yurtdışına sanat eğitimi için giden birçok ressam gibi Cemal Tollu' da eğitim aldığı sanatçılardan etkilenerek kübist tarzda Anadolu'ya özgü toplum yaşantısını etkili bir dil ile ortaya koymuştur. Almış olduğu sanat eğitimi kendine özel üslubu ile birleştirerek çeşitli çalışmalar meydana getirmiştir (Özeskici ve Coşkun, 2015).

Nurullah Berk (1906-1982)

D grubu'nun kurucularından biri olan Nurullah Berk Türkiye'de Kübizm akımının önemli sanatçılarından biridir. Nurullah Berk ressam olmasının yanında aynı zamanda yazar ve eğitmandir.

Dedesi vesilesiyle ailede batı kültürünün önemli bir rol oynamasından dolayı okul öncesinde Fransızca öğrenmiş, ortaokul ve liseyi Nişantaşı Sultanisi ve Mekteb-i Sultani’de okumuş ancak liseyi bitirmeden 1920’de Sanayi-i Nefise Mektebine kaydolmuş burada Hikmet Onat’dan özel dersler almıştır (Toomajnia ve Kuban Tokgöz, 2023, s. 524).

Şekil 25

Nurullah Berk, Nargile İçen Adam, 1958. Tuval Üzerine Yağlıboya.



(Nurullah Berk, 1958)

Nurullah Berk, doğayı ve çevreyi yakından inceleyen ve eserlerinde bunlara yer veren bir sanatçıdır. Eserlerde yer alan temalar kimlik, doğa ve insan olarak özetlenebilir. Sezgisel bir düzlemde yer alma, sanatsal bir incelemeyle başlayan figür ve simgelerle ilerleyen bir sonuç sağlıyor. Eserlerde kimlikler Türk-İslam kaynaklarıyla omuz omuzadır.

Berk, batı sanat anlayışına Türk kültürünü ve geleneklerini harmanlayarak resimler yapmıştır. Anadolu’da yer alan halkın günlük yaşantılarını konularını ele alarak kübist tarzda eserler üretmiştir.

Şekil 26

Nurullah Berk, Ütü yapan kadın, 1977.



(Nurullah Berk, 1977)

Sabri Berkel (1907-1993)

Sabri Berkel 1907'de Üsküp'te doğmuş 1929-1935 yılları arasında Floransa Güzel Sanatlar Akademi'sinde Rönesans sanatı üzerine öğrenim görmüştür.

Sabri Berkel çok çalışkan ve üretken bir sanatçımız olarak bilinmektedir. Türk resminde 1925-1950 yılları arasında çıkış yapmış olan sanatçımız, resim sanatımızın bu devrelerde zor geçiş yaptığı bir dönemde, kendi sanatını ve üslubunu başarılı bir şekilde ortaya koymuştur (Eroğlu, 2019, s. 92).

Sabri Berkel'in 1947 yılında Paris'e gönderilerek orada André Lhote'un atölyesinde çalışmalarını sürdürdükten sonra yurda dönmesiyle Batı eğitiminin çok yönlülüğü ve hayatında görülen göç olayı, kültür zenginliği farklı üslup ve tarz çeşitliliği gibi birçok etken dönemsel olarak değerlendirilmesine sebep olmuştur (Özmac Mercan, 2023, s. 263).

Şekil 27

Sabri Berkel, Mimar Sinan, 1931, Duralit Üzerine Yağlıboya.



(Sabri Berkel, 1931)

Kültürlere tanıklık etmek, yüzyıllardır süregelen gelenekle çağdaş yaşamın sentezini yaratmak Berkel döneminin en önemli temalarından biridir. Temaların tek tek daha iyi tanınması, Berkel'in Anadolu yolculuğunun tüm çeşitliliğini ortaya çıkarıyor. Resimlerinde Türk kültürünün günlük yaşantısından temalar seçerek, sanat tarzıyla birlikte sentezlemiştir.

Şekil 28

Sabri Berkel, Balıkçılar, 1955, Tuval üzerine yağlıboya.



(Sabri Berkel, 1955)

Refik Epikman (1902-1974)

Refik Epikman, Türk sanatında dikkat çeken bir figür, gelenek ile modernite arasındaki etkileşimin önemli bir döneminde etkili bir ressam ve eğitimci olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönem, Türk görsel kültüründe bir geçiş simgeleri; sanatçılar hem ulusal kökleri hem de çağdaş etkileri yansıtan belirgin bir kimlik oluşturma çabası içerisindeydiler. 1902 yılında İstanbul'da doğan Epikman, ilk ve orta öğrenimini de memleketinde görmüş ve Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ne girerek İbrahim Çallı'dan dersler almıştır (Yurttadur, 2012, s. 370). Türk resminin evriminde önemli bir rol oynamış, Batı sanat akımlarından unsurları entegre ederken Osmanlı İmparatorluğu'nun zengin kültürel mirasına da saygı göstermiştir. Onun yaklaşımı, Türk sanatındaki karmaşıklıkları daha derinlemesine keşfe davet eden eşsiz bir sentezi yansıtmaktadır (Ergül Güvendi, 2023).

Şekil 29

Refik Epikman, Bursa'dan Sokak, Duralit Üzerine Yağlıboya.



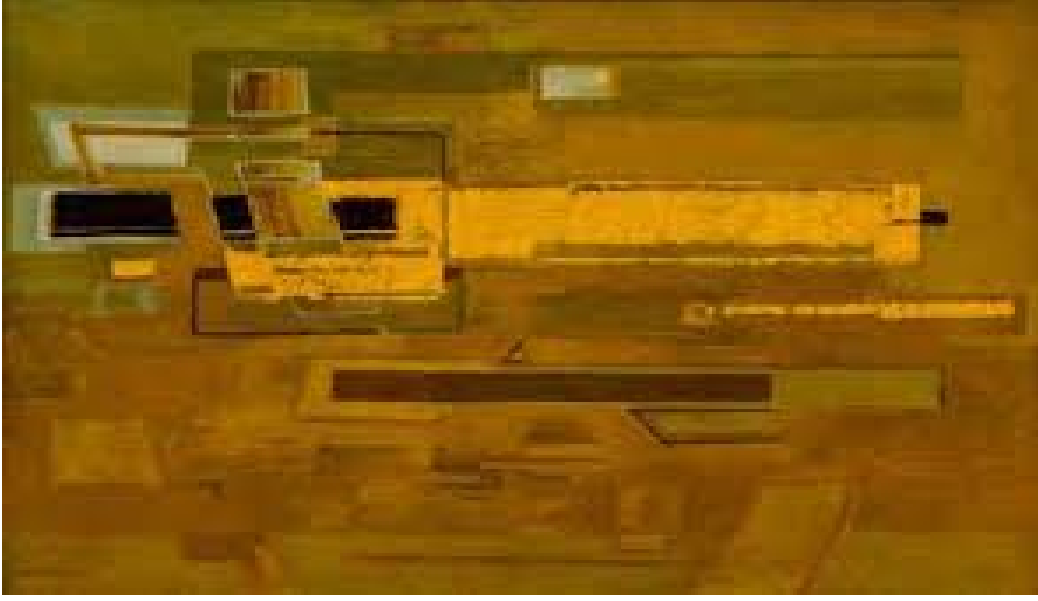
(Refik Epikman)

Doğa manzarası resminin öncülerinden biri olarak Epikman, doğanın hem konu hem de ilham kaynağı olarak önemini vurgulamıştır. Eserleri, Türk manzarasına olan keskin dikkatle karakterize edilir; sıklıkla ülkenin farklı bölgelerinin canlı renklerini ve çeşitli dokularını betimler. Türk çevresinin özünü yakalamadaki bu adanmışlık, yalnızca teknik ustalığını ön plana çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda ulusal bir gurur ve kimlik duygusunu da pekiştirmiştir (Erbek, 2024).

Kariyeri boyunca, özellikle Empresyonizm gibi Avrupa sanatsal akımlarından etkilenmiştir. Bu etki, ışık ve renk kullanımında açıkça gözlemlenebilmektedir. Ancak, onun kendine has tarzı, yerel çevreyle derin bir bağlantıya dayanan bir temele sahiptir. Sıradan manzaraları, kültürel anlamda olağanüstü temsillere dönüştürmüştür. Bu bağlamda, Epikman'ın eserleri, yalnızca birer görsel anlatım değil, aynı zamanda bir milletin ruhunu ve duygularını yansıtan birer ayna işlevi görmektedir.

Şekil 30

Refik Epikman, Statik Düzen, Tuval Üzerine Yağlıboya.



(Refik Epikman)

Zeki Faik İzer (1905-1988)

Zeki Faik İzer, Türk resminin önemli figürlerinden biri olarak, sanat hayatına damgasını vurmuş bir sanatçdır. 1905 yılında İstanbul' da doğan İzer, genç yaşta sanatla ilgilenmeye başlamış ve Paris'te eğitim alarak çağdaş sanat anlayışını tanıma fırsatı bulmuştur. Onun sanat yaşamının en belirgin özelliklerinden biri, resimlerinde duygu ve soyut düşünceleri birleştirme yeteneğidir. Çeşitli biçim, renk ve figür kullanımı, onun eserlerinin izleyicide bıraktığı etkinin temelini oluşturur. İzer, kendine özgü üslubu ile tanınırken, Türk sanatının evrimine de önemli katkılar sağlamıştır.

Sanatçı Andre Lhote Othon Friesz atölyelerinde eğitim görmüş daha sonraları D Grubu' nda çalışmalarına devam etmiştir. İlk dönem çalışmalarında Avrupa'dan esinlenmiş etkileri görünen sanatçının kübist formlardan sonra lekeci ve dışavurumcu etkileri ile beraber ritmin müziğin ve dansın etkilerini soyut ele aldığı görülmektedir (Burunsuz, 2021, s. 130).

Şekil 31

Zeki Faik İzer, Büyükada'da Lodos, 1968. Tuval üzerine yağlıboya.



(Zeki Faik İzer, 1968)

Zeki Faik İzer, eserlerinden anlaşılacağı üzere coşku, devinim, ritm ve dinamizmi kavram olarak ele almıştır. Sanatçı gerçek dışı konuları, portrelerde, figürlerde ve peyzajlarda içselleştirerek farklı formlarda ele almaktadır (Burunsuz, 2021, s. 131).

Onun sanat yaşamının en belirgin özelliklerinden biri, resimlerinde duygu ve soyut düşünceleri birleştirme yeteneğidir. Çeşitli biçim, renk ve figür kullanımı, onun eserlerinin izleyicide bıraktığı etkinin temelini oluşturur. İzer, kendine özgü üslubu ile tanınırken, Türk sanatının evrimine de önemli katkılar sağlamıştır.

Şekil 32

Zeki Faik İzer, Doğa, 1977. Kâğıt Üzerine Guaş.



(Zeki Faik İzer, 1977)

Salih Urallı (1908-1984)

Salih Urallı, Türk resminin önemli figürlerinden biri olarak, sanat anlayışını derinlemesine ruhsal ve kültürel dinamiklerle şekillendirmiştir. Onun eserleri, sadece estetik birer nesne olmanın ötesine geçerek, toplumsal ve kişisel kimliklerin sorgulanması için birer araç haline gelmiştir. Urallı'nın sanatındaki temalar, insan deneyiminin evrenselliği üzerine inşa edilirken, insan ilişkileri ve doğa ile olan etkileşimleri derinlemesine ele almaktadır.

Şekil 33

Salih Urallı, Ana, 1944, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Salih Urallı, 1944)

Salih Urallı, XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk resim sanatında beliren lirik soyut anlayışın Anadolu'ya özgü bir yorumu olarak değerlendirilebilecek üretimleriyle dikkat çeker. Sanatçının işleri, biçimsel anlamda batılı soyut dışavurumcu geleneklerle örtüşmekle birlikte, yerel motifler, renk hassasiyetleri ve içselleştirilmiş bir kültürel aidiyetle kendine özgü bir üsluba kavuşmuştur.

Şekil 34

Salih Urallı, Nü, 1956, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Salih Urallı,1956)

Urallı' nın eserlerinde rastlanan belirgin niteliklerden biri, “doğadan değil doğanın ruhundan beslenen” bir kompozisyon yaklaşımıdır. Bu yaklaşım, Georges Mathieu'nün lirik soyut tanımında geçen “önceden tasarlanmış eskizlere dayanmama” ve “sanatçının bilinçli müdahalesinden çok sezgiyle yönelme” gibi kriterlerle paralellik gösterir (Geçen ve Baykurt, 2020, s. 130). Bu anlamda Urallı' nın üretimi, sadece biçimsel değil, süreç odaklı ve ruhsal bir yoğunluk taşır.

Urallı' nın eserlerinde zamanla belirginleşen soyutlama anlayışı, non-figüratif değil çoğu zaman içsel referanslar taşıyan lirik figüratif bir yönelimdedir. “Şapkalı Kadın” ve “Ana” gibi yapıtlarında figür, salt biçimsel değil aynı zamanda simgesel bir anlam yüküyle izleyiciye sunulmuştur (Ünal, 2019, ss. 40–41). Bu eserlerde kadın hem doğurganlık hem de kültürel hafızanın metaforu haline gelmiştir.

Salih Urallı, soyut resmin Türk resmindeki gelişim sürecinde yalnızca bir figüratif ressamdan soyut sanatçıya geçiş yapan bir sanatçı değil, aynı zamanda gelenek ile modernizmi sentezleyebilen bir vizyoner olarak yer edinmiştir.

Cemal Bingöl (1912-1993)

1912 yılında Erzurum'da doğan Cemal Bingöl, erken yaşlardan itibaren sanata olan ilgisini geliştirmiştir. İlk eğitimini Erzurum Öğretmen Okulu'nda alırken, burada ünlü ressam Eşref Üren'in öğrencisi olarak resme olan tutkusunu pekiştirmiştir. 1936 yılında Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nden mezun olduktan sonra, 1974 yılına kadar Türkiye'nin farklı okullarında resim öğretmenliği yaparak, sanata olan katkısını sürdürmüştür. Cemal Bingöl, sanatsal kariyerine başladığı bu yıllarda, Türk resim sanatının önemli temsilcilerinden biri olma yolunda emin adımlarla ilerlemiştir.

Şekil 35

Cemal Bingöl, Ankara Cebeci Caddesi, 1955, Kontraplak Üzeri Yağlı Boya.



(Cemal Bingöl,1955)

Modern Türk resim sanatında soyut ve lirik yaklaşımları bir araya getiren özgün sanatçılardan biri olan Cemal Bingöl, özellikle 1980 sonrası üretimleriyle dikkat çeker. Onun sanatında içsel duyarlılığın plastik biçimlerle harmanlandığı, doğa ve insan ilişkilerinin soyut düzlemlerde yeniden yorumlandığı bir resim dili gelişmiştir.

Cemal Bingöl'ün sanat anlayışını belirleyen temel unsurlar, biçimsel sadelik, lekesele düzenlemeler ve lirik anlatım arayışıdır. 1980 sonrası Türk resmindeki genel soyut eğilimlerle

birlikte düşünülürse, Bingöl'ün tavrı, çağdaş sanat akımlarıyla bireysel duygulanımı birleştirme çabası olarak yorumlanabilir. Cemal Bingöl'ün resimlerinde hacim ve perspektif sifira indirgenmiştir. Bunun yerine, net sınırlarla tanımlanmış, disiplinli ve matematiksel olarak keskin biçimler ön plana çıkmaktadır. Bu biçimler, genellikle izleyiciye belirgin bir anlatım sunar, ancak natürel bir izlenim ya da duygusal imgeler bulunmaz. Sanatçının resimlerindeki biçimler, matematiksel bir hassasiyetle düzenlenmiş olup, soyutlama noktasında son derece katı ve disiplinli bir anlayış sergiler (Sağlam ve Akdeniz, 2004, s.19).

Şekil 36

Cemal Bingöl, Soyut Kompozisyon, Duralit Üzerine Yağlıboya.



(Cemal Bingöl)

Birçok sanatçının tersine, Bingöl yapıtlarında izleyiciyi bir nesneyle ya da hikâyeyle baş başa bırakmaz. Onun imgeleri, çoğu zaman yalnızca sezgisel düzeyde algılanabilir; çünkü form, içerikten ziyade duygu aktarımı için araçtır.

Cemal Bingöl'ün resim dilinde yüzeyler, biçimsel değil sezgisel olarak kurulur. Katman katman sürülen boya, zamanla birikerek derinleşen bir anlatım yaratır. Bu, aynı zamanda onun resimlerinde “sonsuzluk hissi”ni oluşturan temel bir etkidir. Bu bağlamda sanatçının “renk armonilerini” kurarken müziksel bir duyarlılıktan da yararlandığı gözlemlenir.

Ferruh Başağa (1914-2010)

Ferruh Başağa, XX. yüzyılın ikinci yarısında Türk resim sanatında soyut eğilimlerin öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. 1914 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Nazmi Ziya Güran, Leopold Levy ve Zeki Kocamemi gibi dönemin önemli isimlerinin öğrencisi olmuş, bu isimlerin etkisiyle biçimsel disiplini ve soyutlama yaklaşımını kendi sanatsal diline uyarlamıştır (Özmen ve Dalkıran, 2022, s. 197).

Ferruh Başağa, Türkiye'de soyut sanatın en köklü temsilcilerinden biridir. Resimlerinde hem batıdan gelen soyut ve geometrik etkileri hem de kendi iç dünyasına ait sezgisel anlatımları bir araya getirmiştir. Onun yapıtları, zamanla plastik sanatın yüzeysel bir aktarımı olmaktan çıkmış; izleyiciyle ruhsal ve estetik bir bağ kuran görsel anlatılara dönüşmüştür.

Şekil 37

Ferruh Başağa, Aşk, 1948, Yağlı Boya.



(Ferruh Başağa, 1948)

Ferruh Başağa, Türk resminin en önemli soyut sanatçılarından biri olarak kabul edilir. Sanatçı, 1946 yılında II. Devlet Sergisi'nde ödül kazandığı "Aşk" adlı soyut figüratif eseri ile Türk resminde kendine özgü bir yer edinmiştir. Bu eser, sanatçının Türk resim geleneğindeki yerini belirleyen ve soyut sanat anlayışının başlangıcını simgeleyen önemli bir örnektir.

Başağa'nın sanat anlayışı tamamen non-figüratif olarak tanımlanamayacak kadar esnek bir yapıdadır. Her ne kadar geometrik soyutlamalarıyla tanınsa da figüratif unsurları da zaman zaman kompozisyonlarına dahil etmiştir. Özellikle "Güvercinler" (2006) adlı yapıtında, barışı, saflığı ve özgürlüğü simgeleyen güvercin figürünü modernist bir anlatım içinde yeniden yorumlamıştır. Bu eser, sanatçının simgeciliği, soyut biçimlerle birleştirme becerisini gözler önüne sermektedir (Özmen ve Dalkıran, 2022, s. 198).

Şekil 38

Ferruh Başağa, Güvercinler, 2006, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Ferruh Başağa, 2006)

1950 sonrası Türkiye’inde şekillenen soyut sanatın önemli temsilcilerinden biri olan Başağa, dönemin siyasi ve kültürel atmosferini resmine taşıyan nadir sanatçılardandır. Demokratikleşme süreciyle birlikte sanat ortamının canlanması, Başağa gibi sanatçıların Batı’daki soyut eğilimleri kendi kültürel kodlarıyla harmanlamasını kolaylaştırmıştır (Şener, 2010, s. 92).

Adnan Çoker (1927-2022)

1927’ İstanbul’da doğan Adnan Çoker, Hattat dedesinin çizimlerini görerek büyümüştür. Bundan dolayı Hat sanatı Adnan Çoker’in ilgisini çekmiştir. Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenim gören sanatçı, Zeki Kocamemi atölyesinde çalışmalar yaparak orada figüratif yönde eğitimler almıştır.

Çoker, çocukluğundan beri görmüş olduğu hat sanatına ilgi duymuş ve soyut resme yönelimini hat sanatını ilişkilendirerek devam ettirmiştir. Hat sanatının formları ve çizgisel yapıları Adnan Çoker’i etkilemiş öğrencilik yıllarından başlayarak soyutlama çalışmalarını defterine çizmiştir (İlden ve Ayhan Karaahmetoğlu, 2022, s. 5).

Şekil 39

Adnan Çoker, 1950, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Adnan Çoker, 1950)

Adnan Çoker, Avrupa'da eğitim almak için gittiği dönemde Kübizm akımının etkisinin sürmesinden dolayı kübist tarza çalışmalar yapmıştır. Daha sonraları soyut tarza yönelen sanatçı lekesel çalışmalarının yanı sıra İslam sanatlarından esinlenerek çalışmalar yapmıştır.

Türk sanatçı son döneminde İslam mimarisinden kubbe, minare, vb. yapıları geometrik soyut tarza işlemiştir. Resimlerini koyu fon üzerine parlak renkler kullanarak yapan sanatçı geometrik yapıları en yalın hale getirmiştir.

Şekil 40

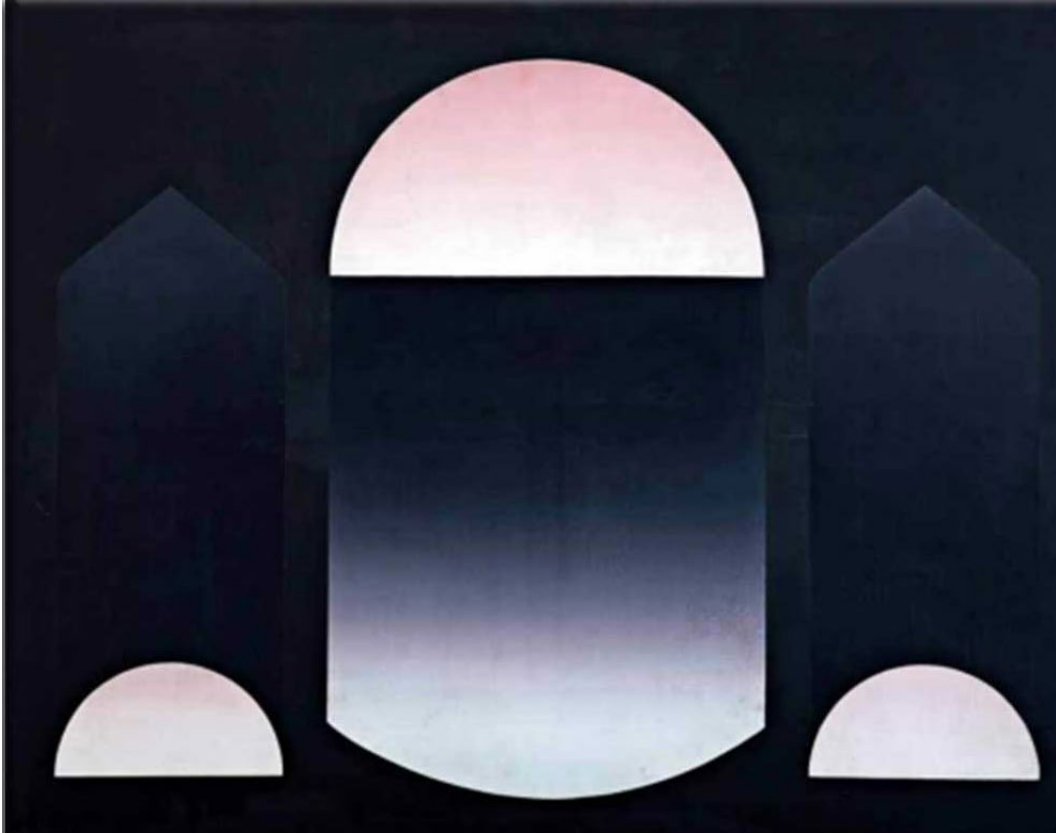
Adnan Çoker, Mavi Kompozisyon, 1963, K.Ü.G.B.



(Adnan Çoker, 1963)

Şekil 41

Adnan Çoker, Minareler, 1975, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Adnan Çoker, 1975)

Özdemir Altan (1931-)

Özdemir Altan, 1931 yılında Giresun'da dünyaya gelmiş ancak nüfus kaydını Konya'ya yaptırmıştır. Eğitim sürecinde, resme olan ilgisi daha genç yaşlarda şekillenmeye başlamış, Kayseri Halkevi'nde resim dersleri alarak sanat yolculuğuna adım atmıştır. Bu dönemde, ressam Halit Doral'ın yanında çalışarak sanatını geliştirmiştir. 1956 yılında İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'ne kabul edilen Altan, burada resim eğitimi alırken, Halil Dikmen ve Zeki Faik İzer gibi dönemin önemli sanatçılarından atölyelerinde de eğitim görmüştür. Akademiden mezun olduktan sonra, 1961 yılında Resim Bölümü'nde asistanlık yapmaya başlamış, bunun yanı sıra çeşitli topluluk ve derneklerde sergiler açarak adını duyurmuştur (Yasa Yaman, 2012, s. 409).

Özdemir Altan, çağdaş Türk resim sanatında özgün dili, katmanlı anlatımı ve simgesel göndermeleriyle öne çıkan öncü bir sanatçıdır. Özdemir Altan özellikle 1960'lı yıllardan itibaren sanatında soyutlama, figüratif anlatım ve tarihsel referansları özgün bir biçimde bir araya getiren işleriyle dikkat çekmiştir.

Şekil 42

Özdemir Altan, *Antik Anadolu Kralları*, 1967, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Özdemir Altan, 1967)

Altan'ın sanatı, sadece estetik biçimlerle değil, aynı zamanda kültürel hafızayla da ilişki kurar. 1967 tarihli *Antik Anadolu Kralları* adlı yapıtı, geçmiş uygarlıkların mirasını güncel bir estetikle buluşturan başarılı bir örnektir. Bu resimde kullanılan motifler, Anadolu'nun kadim uygarlıklarına göndermelerde bulunur ve Altan'ın tarihsel katmanlara olan ilgisini açıkça ortaya koymaktadır (Haylamaz, 2014, s. 53). Sanatçı bu dönem çalışmalarında, tarihsel olanla çağdaş olan arasında güçlü bir bağ kurarak izleyiciyi zamanın dışına çıkmaya davet eder.

Şekil 43

Özdemir Altan, *Gerçek*, 1971, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Özdemir Altan, 1971)

Özdemir Altan, Türk çağdaş resim sanatında biçim ve içerik arasında kurduğu dengeyle öne çıkan, düşünsel derinliği yüksek yapıtlar üreten bir sanatçdır. Antik dönem imgelerini günümüz estetiğiyle yorumlaması, geleneksel malzemeleri çağdaş tekniklerle harmanlaması ve anlatıya verdiği önem, onun sanatını sadece biçimsel değil, kavramsal düzeyde de zenginleştirmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Cumhuriyet Dönemi Soyut Türk Sanatçılar

Elif Naci (1898-1987)

Elif Naci 1914'de Sanayi-i Nefise'ye kaydını yaptırarak aynı yıl Yeni Resim Cemiyeti'nin kuruluşuna katılmıştır. Çallı öğrencisi olan Elif Naci Müstakiller grubuna katılmış 1933'te D Grubu kurucuları arasında yer almıştır (Artam, 2003, s. 35).

Şekil 44

Elif Naci Saklanan Çocuk, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Elif Naci)

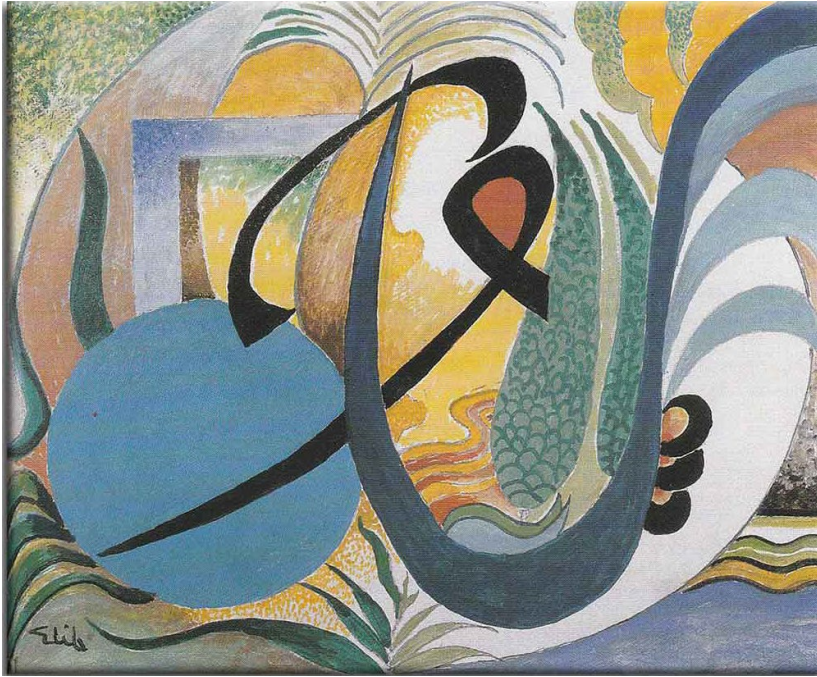
200-613 envanter numaralı Saklanan Çocuk eseri 73 x 54 cm ölçülerindedir. Envanter bilgileri incelendiğinde eserin, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonuna sanatçı tarafından hediye edilmiştir. Yapım tarihine ait bilgiye ulaşılamamıştır. (Akay, 2022, s. 133).

Saklanan Çocuk isimli eserde kapalı mekanda oda içerisinde kapının arkasında saklanan bir çocuğun resmedildiği görülmektedir. Bu çalışmasında renkleri soft şekilde kullanan sanatçı, eserin tarihi olmamasından dolayı soyut tarzda çalışmalar yapmadan önceki döneminde empresyonist tarzda ürettiği resimlerden biridir.

Resim sanatı ile ilgili olarak Elif Naci, Çallı'dan aldığı eğitimin tesiriyle, başlangıçta Empresyonist anlayışla hareket etse de yüzünü kendi kültürüne ve Şark'a dönmüş ve bu tutumunu resimlerine yansıtmıştır (Okay, 2024, s. 394).

Şekil 45

Elif Naci, Soyut Kaligrafi.



(Elif Naci)

Elif Naci'nin soyut dönemdeki çalışmalarında Türk sanatının öğelerini resimlerinde kullanmıştır. Türk sanatında yer alan Hat Sanatını birçok resminde benimsediği ve çalışmalarında yer verildiği görülmektedir.

Sanatçı, resimlerinde renkçi yaklaşımla çizgi, renk, kontrast öğelerini Hat Sanatı ile bir bütün halinde kompozisyon oluşturmuştur. Arapça harflerinin okunurluğunu bozmadan kompozisyonlarına ekleyen sanatçı, harflerin biçimlerinde ve orantılarında farklılıklar oluşturmuştur.

Hat sanatından Arapça harflerini ön planda kullanan sanatçı, yuvarlak dikdörtgen diyagonal soyut şekilleri soğuk ve sıcak renklerle birlikte orantılı bir şekilde uygulamıştır.

Abidin Elderoğlu (1901-1974)

1901 yılında Denizli’de doğan sanatçı, ilk ve orta öğrenimini burada gördükten sonra 1926 yılında İstanbul Öğretmen Okulu’nu bitirmiştir. Abidin Elderoğlu 1930’da parise giderek önce Julian Akademisinde Paul-Albert Laurens Atölyesine devam etmiştir.1930 yılında Fransa’da dil enstitüsüne ve Güzel Sanatlar Okuluna devam etmiş olan Elderoğlu, Yurda dönüş yaptıktan sonra İzmir’de resim öğretmenliği yapmıştır (Atalay ve Diğler, 2016, s. 217).

Abidin Elderoğlu, Türk sanat eleştirmeni ve yazardır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde felsefe eğitimi almıştır. Ardından çeşitli dergilerde ve gazetelerde sanat eleştirileri yazmış, sanat dünyasında tanınmıştır. Elderoğlu, felsefi ve estetik konulara ilgi duymuş, bu ilgi onun sanat anlayışını derinleştirmiştir. Sanatçının genç yaşta verdiği eserler, onun sanat anlayışının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

Elderoğlu'nun Türk sanat tarihine katkısı modern sanat bağlamında önemlidir. Geleneksel Türk motif ve temalarını modern sanatsal yaklaşımla birleştiren yenilikçi kullanımı, Türkiye'deki çağdaş sanat ortamının şekillenmesinde etkili olmuştur. Elderoğlu, Türk kültürüne, tarihine ve toplumuna yönelik kendine özgü üslubu ve yorumuyla Türk sanat geleneklerinin korunmasına ve yeniden canlanmasına katkıda bulunmuştur.

Şekil 46

Abidin Elderoğlu, Banktakiler, 1938, Kağıt Üzerine Sulu Boya.



(Abidin Elderoğlu, 1938)

Abidin Elderoğlu soyut çalışmalarında batı tarzında etkiler görünmektedir kübist alanda dersler almasına rağmen çalışmalarında kübist tarzını çok benimsemediği görülmektedir.

Elderoğlu sanatının ilk dönemlerinde yarı-kübist tarzda resim yaparken sonraları Barok kıvrımları çağrıştıran bir anlayışa yönelmiş 1940 yılından sonra renk lekelerinin egemen olduğu figüratif soyutlamaları tercih ederek eserlerine aktarmıştır (Yayan ve Demirtaş, 2020, s. 1149).

Bu dönemden sonra sanatçı Hat sanatını, eski yazıları renkçi ve lekeci anlayışla resimlerine aktarmıştır.

Sanatçı daha çok çalışmalarında hat sanatını ele alarak üretim yapmıştır. Hat sanatını olduğu gibi resmetmemiş hat çizgilerini de soyutlamaya gittiğini görmekteyiz. alışmalarında plastik açıdan renkçi yaklaşımla yaptığı görülmektedir. Mitolojik unsurlara da yer verdiği görülmektedir. Sanatçıyı soyutlamacı olarak ele alabiliriz.

Sanatçı batı etkisinde kaldığından dolayı hat sanatını resimlerinde soyutlamacı olarak ele aldığını görmekteyiz. Hat sanatını olduğu gibi ele almamasından dolayı bunu kolaylıkla anlayabilmekteyiz.

şekil 47

Abidin Elderoğlu, 1969, Tuval zeri Yağlı Boya.



(Abidin Elderoğlu, 1969)

Sonuç olarak Abidin Elderoğlu'nun eserleri, kendine özgü temaları, motifleri ve teknikleriyle Türk sanat tarihinde yadsınamaz bir iz bırakmıştır. Elderoğlu Geleneksel Türk motiflerini modern sanatsal duyarlılıklarla harmanlama yeteneği, yeni nesil sanatçıları etkilemiş, onlara kültürel miraslarını yeni ve dinamik yollarla keşfetme konusunda ilham vermiştir.

Şekil 48

Abidin Elderoğlu, Kompozisyon, 1972, Kağıt Üzerine Sulu Boya.



(Abidin Elderoğlu, 1972)

Elderoğlu'nun soyut dönem eserlerinde ön plana çıkan en önemli öge çizgidir. 1950'lerden itibaren ortaya çıkan kompozisyonlarında, kavisli, Hat Sanatının harflerinin özgürce dolaştığı alanlar vardır. Bu çizgiler Batı'nın geometrik soyutlama anlayışıyla doğu hat estetiğini buluşturur. Elderoğlu, biçimleri birbirine akıcı şekilde bağlayarak, tuval üzerinde bir ritim ağı kurmuştur.

Fahrünissa Zeid (1901-1991)

1901 İstanbul doğumlu olan Fahrünissa Zeid, II. Abdülhamit zamanı sadrazamlarından Cevat Paşa'nın yeğenidir. Cevat Şakir Kabağaçlı ve Aliye Berger'in kız kardeşi olan sanatçı, Ressam Nejad Devrim'in ve tiyatrocu Şirin Devrim'in annesidir (Şahin Karadal, 2018, s. 256).

Zamanının önde gelen ressamlarından biri olan Zeyd, özellikle İzlenimcilik ve Empresyonizm akımlarının etkisi altında kalmış ve bu tarzı eserlerinde başarıyla uygulamıştır. Hayatıyla ilgili detaylı bilgilerin eksik olmasına rağmen, sanatıyla Osmanlı dönemi ressamları arasında önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir.

Şekil 49

Fahrünissa Zeid, Büyükdere, 1946.

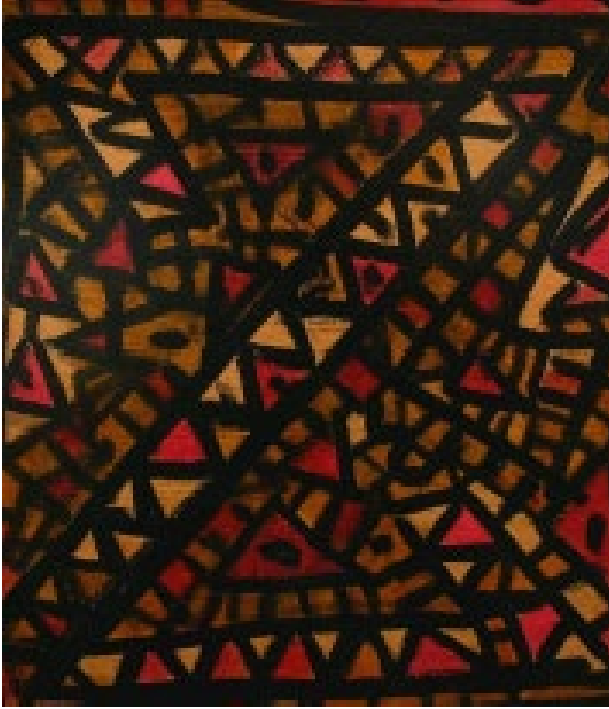


(Fahrünissa Zeid, 1946)

Fahrünissa Zeyd, sanat hayatı boyunca İzlenimcilik ve Empresyonizm akımlarının etkisi altında kalarak eserlerini üretmiştir. Özellikle natüremort, manzara ve portre resimleriyle tanınan Zeyd'in, renkleri ve ışığı kullanmadaki ustalığı dikkat çekicidir. Empresyonist tarzın özelliklerini eserlerinde başarıyla yansıtmış ve Osmanlı dönemi resim sanatının gelişimine katkı sağlamıştır. Sanatıyla zamanına damgasını vuran Zeyd, Türk resim sanatının önemli isimleri arasında yer almaktadır.

Şekil 50

Fahrünissa Zeid, Soyut Kompozisyon, Kağıt Üzerine Guaj.



(Fahrünissa Zeid)

Sanatçı ilk dönemlerinde lirizm ve romantizm yönünde eserler ürettikten sonraki dönemde Paris'e yerleşir ve burada soyut alanda çalışmalar yapmıştır. Zeid, 1948-1949 yıllarında doğa ile soyutlamaların ardından dış dünyada nesnelliği olmayan soyut tarza geçmiştir (Erdoğan, 2024, s. 22).

Şekil 51

Fahrelnissa Zeid, 1952, Soyut Kompozisyon, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Fahrünissa Zeid, 1952)

Şemsi Arel (1906-1985)

Şemsi Arel, sanat anlayışını, estetik ve duygusal deneyimlerle insanın iç dünyasını yansıtmak olarak tanımlamaktadır. Ona göre, sanatın temel amacı, ruhsal derinliklerdeki duygusal deneyimleri ifade etmektir. Sanatçının temel ilkesi, duygusal yoğunluğu ve içsel anlamı yansıtmak için görsel bir dil kullanmaktır. Ayrıca, sanatın kişisel ve evrensel boyutları arasında denge kurarak, insanın iç dünyasının evrenselliğini ve birlikteliğini vurgulamaktadır.

Şemsi Arel'in eserleri genellikle resim ve heykel olmak üzere iki ana türde bulunmaktadır. Resim eserleri, genellikle yağlı boya ve suluboya teknikleriyle yapılmıştır. Ayrıca, soyut ve figüratif resimlerinin yanı sıra manzara ve portreleri de bulunmaktadır.

Şekil 52

Şemsi Arel, Kübist Nü, 1950, Prestuval Üzeri Yağlı Boya.



(Şemsi Arel, 1950)

Sanatçı eserlerinde yer verdiği Hat sanatlarını geometrik şekillere indirgeyerek oluşturduğu kompozisyonlarla bilinir. İbrahim Çallı'dan ders aldığı dönemde daha çok figür ve manzara çalışmaları ön planda olsa da 1950'lerin sonlarına gelindiğinde kübizm anlayışı yerini yavaş yavaş soyut tarza dönüşür (Bayramoğlu, 2013, s. 21).

Şemsi Arel'in resim eserleri, genellikle canlı renklerin yanı sıra belirgin kompozisyonlarla dikkat çeker. Figüratif ve soyut resimlerinin yanı sıra natüremort ve manzara tabloları da bulunmaktadır. Sanatçının resim eserleri, sade ve etkileyici tarzıyla tanınmaktadır. Arel'in eserlerinde renk seçimi ve fırça darbeleri, sanat felsefesini yansıtan özgün bir tarza sahiptir.

Şekil 53

Şemsi Arel, Geometrik Armoni, 1960.



(Şemsi Arel, 1960)

Şekil 54

Şemsi Arel, Yazılı Kompozisyon, Karton Üzerine Yağlıboya.



(Şemsi Arel)

Ercüment Kalmık (1908-1971)

1908 yılında İstanbul'da doğan Ercüment Kalmık, Türk sanatının hem teorik hem de pratikte gelişim göstermesinde pay sahibi sanatçılardandır. Akademik çalışmaları yanında ortaya koyduğu sanat eserleriyle birçok öğrenci yetiştirmiş ve önemli eserlere imza atmıştır. 1929'da Güzel Sanatlar Akademisi'ne girerek Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı Atölyeleri'nde çalışmalarını sürdürmüştür. 1939'da Paris'te Andre Lhote Atölyesi ve Sorbonne Üniversitesi kurslarına katılmıştır.

Şekil 55

Ercüment Kalmık, Kompozisyon-Liman.



(Ercüment Kalmık)

1940'lı yıllardan itibaren aktif olarak üretimlerine başlayan sanatçı, 1950'lerde geometrik formların ve çizgisel düzenlemelerin ağırlık kazandığı soyutlamalara yönelmiş, özellikle renk ve biçim arayışlarında özgün bir dil kurmuştur.

Kalmık'ın çalışmalarında, köylü kadınları, martılar, ağaçlar ve deniz peyzajları gibi Anadolu coğrafyasının gündelik yaşantısından izler taşıyan unsurlar soyut bir düzleme aktarılır. Bu yaklaşımla hem bireysel bir ifade alanı yaratmış hem de yerel motifleri evrensel sanat diliyle harmanlamıştır (Yılmaz ve Evis, 2023, s. 184).

Türk resim sanatında 1940'lı yıllardan itibaren şekillenmeye başlayan soyut eğilim, Batı'dan alınan sanat eğitimlerinin de etkisiyle güçlenmiş, Kalmık gibi sanatçılar bu süreçte hem Batılı hem de yerel değerleri sentezleyen bir yaklaşım geliştirmiştir (Yaşar, 2019, s. 3). Bu bağlamda Kalmık'ın sanatı, soyut dışavurumculuk ile geometrik non-figüratif yaklaşım arasında salınır ancak onu farklı kılan yön, bu soyutlamaların Anadolu kültür öğeleriyle birleşmiş olmasıdır.

Şekil 56

Ercüment Kalmık, 4.Levent İstanbul, Mozaik.



(Ercüment Kalmık)

Ercüment Kalmık, sanatı yalnızca galeri veya müze duvarlarına değil, kent yaşamının içine taşıyan sanatçılardandır. 4. Levent ve Moda'daki apartman mozaikleri hem estetik hem de kültürel açıdan toplumla kurulan doğrudan bir etkileşim örneğidir. Bu projelerde yer alan sanatçılar arasında Kalmık, Anadolu uygarlıklarını çağrıştıran öğeleri kent mimarisine entegre eden az sayıda isimden biridir (Yılmaz ve Evis, 2023, s. 184).

Ercüment Kalmık, yalnızca bir ressam değil, aynı zamanda kültürel bir aktarıcı ve dönüştürücüdür. Onun sanatında, Anadolu'nun derin kültürel kodları, modernist bir biçim diliyle yeni bir görsel anlatıya dönüştürülür.

Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türk ressam, yazar ve şairdir. 1911'de Görele'de doğdu ve 1975'te İstanbul'da hayatını kaybetmiştir. Türk modernizminin önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilir. Sanatı, Türk kültürü, mitolojisi ve doğa ile genellikle Anadolu'nun kırsal yaşamı konularına odaklanmıştır. Bedri Rahmi'nin eserleri, geleneksel Türk sanatı teknikleriyle modernizmi birleştiren özgün tarzı ile tanınır.

D Grubu'nun Türk Resim Sanatında, önemli izler bırakmış olan bir diğer sanatçısı da Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur (1913-1975). Geleneksel folklorik motif ve desenleri, kendi yaratıcı imgeleminde yeniden yorumlayarak plastize etmiş olan sanatçı, kendine özgü bir biçim dili geliştirmiştir (Baysal, 2021, s. 41).

Şekil 57

Bedri Rahmi Eyüboğlu, İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler, 1935.



(Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1935)

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çalışmaları incelendiğinde Anadolu ve Türk kültürüne ait izler görülmektedir. Sanatçının hem Türk kültüründe yer alan önemli konuları hem de günlük yaşamdan kesitler olarak sanat tarzı ile birleştirmiştir.

Sanatçı Avrupa'da almış olduğu eğitimlerden sonra Batı tarzında eserler vermiştir. Eserlerinde Kübist akımın etkileri görülmektedir. Yapıtlarında, nesnelerin, objelerin, figrilerin geometrik şekillere parçalayarak sanatsal tarzını ortaya koymuştur.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Anadolu'dan kaynaklanarak güçlü bilgi alt yapısını oluşturan birikimleri sanat tarzına da etki etmiştir. Sanatçının yapmış olduğu bazı çalışmalarında prehistorik dönem ana tanrıça, doğurganlık, toprak ana ve bereket sembolizmine gönderme yaptığı söylenebilir (Beydiz, 2023, s. 394).

şekil 58

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aşık Veysel, 1953.



(Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1953)

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatı, geleneksel Türk sanat tekniklerinin modernist bir yaklaşımla birleştiği özgün bir tarzı yansıtır. Ebru sanatına duyduğu ilgi, eserlerinde kendini gösteren önemli bir etkidir. Ayrıca, Anadolu'nun doğasından, kültüründen ve yaşam tarzından ilham alarak, doğa ve kırsal yaşamın temalarını işlemiştir. Rahmi'nin sanatı, soyutlamalı figürler, canlı renkler ve dikkat çekici kompozisyonlarla özdeşleşmiştir.

Şekil 59

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Soyut Kompozisyon.



(Bedri Rahmi Eyüboğlu)

Selim Turan (1915-1994)

Selim Turan, 1915'te İstanbul'da doğmuştur. Resim öğrenimini Mimar Sinan Üniversitesinde gören sanatçı Fransa hükümetinin verdiği burs ile Paris'e giderek hem sanat eğitimi almış hem de güncel sanat ve sanatçıları yakından tanıma fırsatı bulmuştur (Abatay ve Atalay, 2021, s. 88).

XX. yüzyıl Türk sanatında farklı üslupların uyumlu bir karışımı yeniden yaratılıyor ve bunu Selim Turan'ın eserlerinde de görebiliyoruz. Turan hem Türk dünyasından hem de daha geniş resim camiasından çeşitli ressamın etkilerini sentezlediği görülmektedir. Türkiye'de post-empresyonizm, soyut resim akımları çerçevesinde ortaya çıkan bu sentezin aynı zamanda sanatçının üslubunun da temel özelliklerinden biri olduğunu görüyoruz. Selim Turan, farklı üslupları bütünsel bir yapıda harmanlayan bir sanatçıdır. Bu üsluplardan bazıları, Türkiye'ye özgü sosyal, politik, kültürel ve sanatsal bağlamda şekillenen, gerçekçi, geleneksel ve milli Türk unsurları ile bu iç unsurların kübizm, fovizm ve diğer sanatsal unsurlarla etkileşimlerini bütünleştiren sanat özellikleridir. Selim Turan hat sanatında yer alan harfleri bir ahenk içerisinde lekesele olarak resmettiğini görmekteyiz. Resimlerinde Hat sanatının okunurluğu belli olmayan harfleri soyutlama yönüne gitmiştir. Sanatçı renk kullanımında ise sarı tonları daha çok kullandığını ve kontrast renklere yer verdiği çalışmalarında belirlenmiştir.

Şekil 60

Selim Turan, İsimsiz, Kanvas Üzerine Yağlı Boya.



(Selim Turan)

Şekil 61

Selim Turan, Soyut Kompozisyon, Karton Üzerine Yağlı Boya.



(Selim Turan)

Nejad Melih Devrim (1923-1995)

Türk sanatçı Nejad Melih Devrim 1923 yılında İstanbul'da doğmuş sanatçı Fahrülnissa Zeyd'in oğludur. Resim sanatına ailesinin desteklemesiyle genç yaşından başlayarak resim alanında eğitim almıştır (Erdoğan, 2024, s. 35).

Sanatçı 1946 öncesi ve sonrası olarak iki döneme ayırabiliriz. 1946 öncesi döneminin şekillenmesinde en belirgin durum Akademi döneminde gerçekleşir. Farklı atölyelerden ders almasına rağmen Leopold Lévy ile iyi anlaştığından dolayı en çok bu sanatçıdan beslenir fakat Levy daha karanlık olan resim anlayışının tam tersine sanatçımız daha renkli yaklaşım izlemektedir (Eroğlu, 2019, s. 105).

Şekil 62

Nejad Devrim, Ayasofya, İmzasız, 1947, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



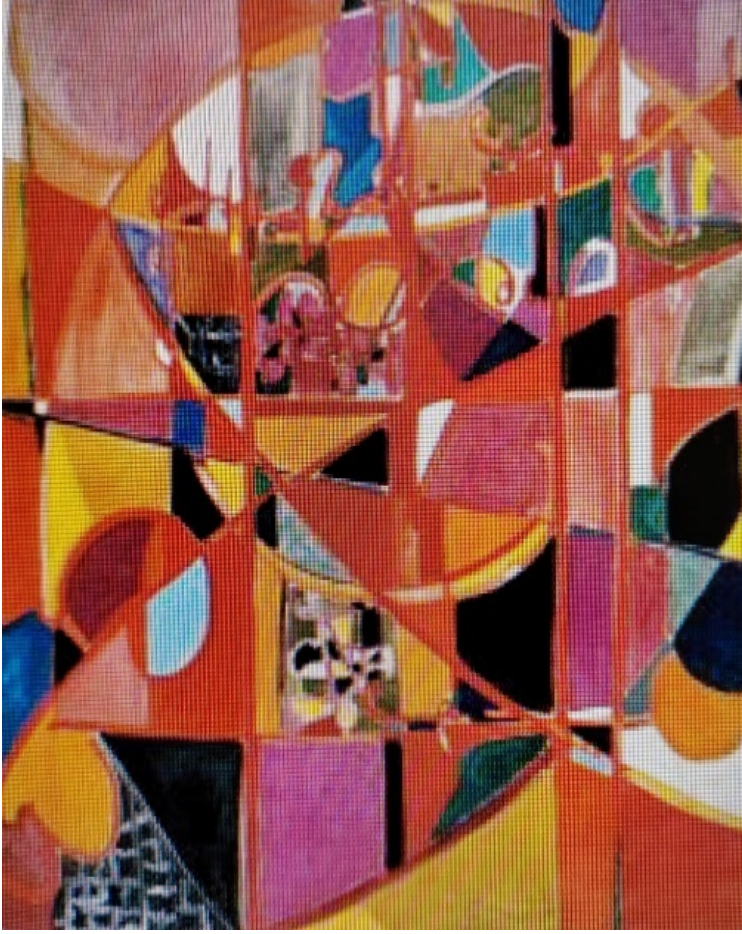
(Nejad Devrim, 1947)

Sanatçı çalışmalarında hem soyut hem de soyutlama yaptığı görülmektedir. Türk sanatından etkiler görülmektedir. Çalışmalarında hat sanatının kıvrımlarını çizgilerini soyutlayarak kompozisyon oluşturmuştur.

Sanatçının resimlerini incelediğimizde İslam sanatından izlerin olduğu görülmektedir. Resimlerinde Cami içinden bir görünümü andırırken kubbe ve vitray sanatından izlenimlerin olduğu anlaşılmaktadır.

Şekil 63

Nejad Devrim, Kırmızı Soyut İmzasız, 1948, Tuval üzerine yağlı boya.



(Nejad Devrim, 1948)

Adnan Turani (1925-2016)

Adnan Turani 1925 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Turani enstitüde eğitimini başarılı bir şekilde bitirdikten sonra 1953 tarihinde Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yapılan sınavda başarılı olduktan sonra Avrupa'ya resim alanında sanat eğitimi almak için gönderilen ilk öğrenci olmuştur.

Adnan Turani Avrupa'da gördüğü sanat eğitimi süresince Cézanne'dan etkilendiği ilk dönem çalışmalarında görülmektedir. Sanatçı sonraki dönemlerinde hat sanatını geometrik şekillerde soyutlayarak resimler üretmiştir.

Sanatçının resimlerinde renkler, çizgi ve boya onda hep bir araştırma yapma isteği uyandırmıştır. Resimlerinde yer verdiği çizgiler renklerini daha ön plana çıkarmasına sebep olmuştur. Hızlı hareket ederek boyadığı resimlerde renk yüzeyinde kararlı ve etkin biçimleri araştırmıştır (Deveci, 2013, s. 45).

Şekil 64

Adnan Turani, Tas ve Limonlar 1946, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Adnan Turani, 1946)

Şekil 65

Adnan Turani, Horoz, 1978, Kağıt Üzerine Sulu Boya.



(Adnan Turani, 1978)

Erol Akyavaş (1932-1999)

Türkiye’de 1950 sonrası sanat ortamında doğunun mistik simgeleri ile batının kavramsal düşünce sistemini birleştirebilen nadir sanatçılardan biridir. Onun sanatı yalnızca estetik değil felsefi, kültürel ve içsel katmanlarıyla da okunması gereken çok boyutlu bir üretim alanıdır.

Türkiye’de modern sanatın gelişim sürecinde önemli bir alanda yer almış hem Batı sanat eğitimi almış hem de Doğu'nun görsel ve düşünsel mirasını eserlerine yansıtmış bir sanatçıdır. Onun üretimleri, yalnızca biçimsel değil; aynı zamanda kavramsal, kültürel ve metafiziksel düzlemlerde de çok katmanlı bir okuma sunar.

Akyavaş’ın sanatı, modern soyut resmin dilini kullanırken bu dili, geleneksel İslam estetik anlayışlarıyla harmanlar. Sanatçının özellikle hat sanatı, mimari planlar, minyatür perspektifi ve mistik İslam sembollerinden beslendiği görülür. Bu bağlamda, onun eserleri yalnızca görsel bir sunum değil; aynı zamanda düşünsel ve kültürel bir sorgulama alanı haline gelir (Kılıç, 2013, s. 328).

Şekil 66

Erol Akyavaş, Kerbela, 1983, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

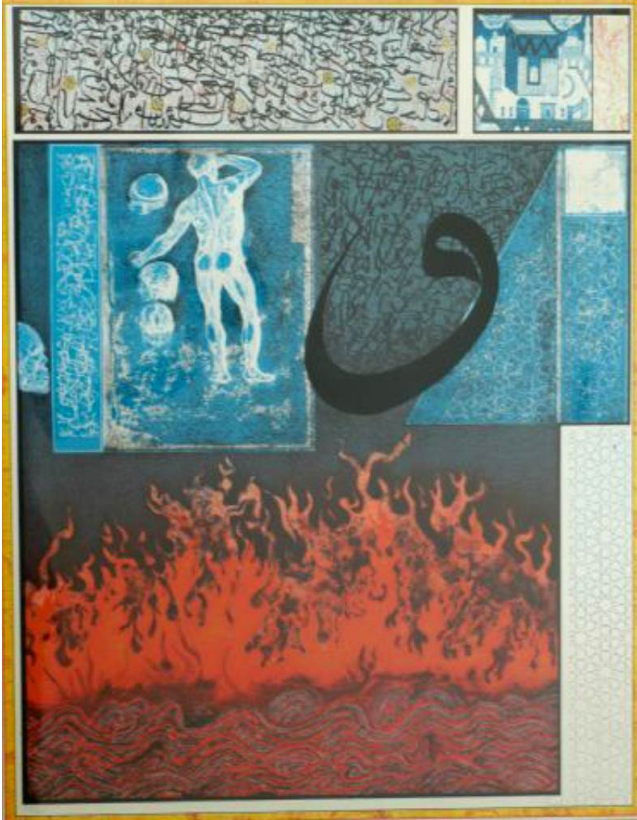


(Erol Akyavaş, 1983)

Özellikle "Miraçname" (1987) adlı çalışmasında görüldüğü gibi, İslam kozmolojisinden beslenen anlatılar, soyut bir dille yeniden kurgulanır. 63x49 cm boyutlarındaki bu eser hem geometrik formlar hem de simgesel düzenlemelerle sanatçının içsel bir yolculuğu tasvir ettiğini gösterir. Bu anlamda Akyavaş, eserlerinde bireyin içsel arayışını kolektif inançlarla kesiştirerek, kültürel belleği görsel dile dönüştürür (Mercan, 2018, s. 63).

Şekil 67

Erol Akyavaş, Miraçname, 1987, Litografi.



(Erol Akyavaş, 1987)

Akyavaş'ın eserlerinde renk kullanımı, genellikle dramatik bir yoğunluğa sahiptir. Siyah, lacivert ve toprak tonlarının hâkim olduğu yüzeylerde altın varak ya da beyaz gibi yüksek kontrastlı dokunuşlar, görsel sessizliği kıran patlamalar yaratır. Bu palet tercihi, mistik ve içe dönük temaları destekler niteliktedir. Doku ise çoğu zaman zımparalanmış, silinmiş ya da üst üste bindirilmiş katmanlar şeklinde karşımıza çıkar; bu da hafızanın katmanlı yapısına referans verir (Geçen, 2023).

Erol Akyavaş, çağdaş Türk resminde geleneksel değerlerle kurduğu özgün ilişki sayesinde bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Onun sanatı, doğrudan bir milli kimlik inşası çabasıyla ziyade bireyin kültürel kodlarla hesaplaşarak evrensel dile ulaşma çabasını temsil eder. Bu yönüyle, hem Doğu'nun estetik birikimini modern sanatla buluşturmuş hem de soyut

sanatın Türkiye'deki en güçlü temsilcilerinden biri olmuştur (Kılıç, 2013, s. 329)

Devrim Erbil (1937)

Devrim Erbil, 1937 yılında Uşak'ta dünyaya geldi. Sanat eğitimine İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde başladı ve burada özellikle Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde şekillenen sanat anlayışıyla dikkat çekti. 1959 yılında mezuniyetinin ardından akademik kariyerine yöneldi ve Türkiye'nin birçok önemli sanat kurumunda eğitimci olarak görev aldı. Akademik hayatı boyunca sanatı yalnızca uygulayan değil, aynı zamanda kuramsal olarak irdeleyen bir tutum sergilemiştir (Aytaç ve Çıplakkılıç, 2019, s. 20).

Erbil'in sanatında “çizgi” temel yapı taşıdır. Kent peyzajları özellikle İstanbul onun en sık işlediği konulardan biridir. Şehir, Erbil'in tuvallerinde bir harita gibi değil bir “duygu topografyası” gibi belirir. Onun kent imgeleri, çoğu zaman kuşbakışı perspektifle ele alınır ve çizgilerin iç içe geçtiği karmaşık bir dokuyla betimlenir.

Şekil 68

Matrakçı Nasuh, İstanbul ve Galata Betimlemesi, 1533.



(Matrakçı Nasuh, 1533)

Devrim Erbil' in resimlerinde minyatür sanatının etkileri görülmektedir. 16. yüzyıl minyatür ustası nakkaş Matrakçı Nasuh'un menzil krokilerinden esinlenmiş olduğu bilinmektedir. Anadolu kasaba ve İstanbul manzaralarını perspektif kaygılardan uzak, minyatür tadıyla izleyiciye sunmuştur.

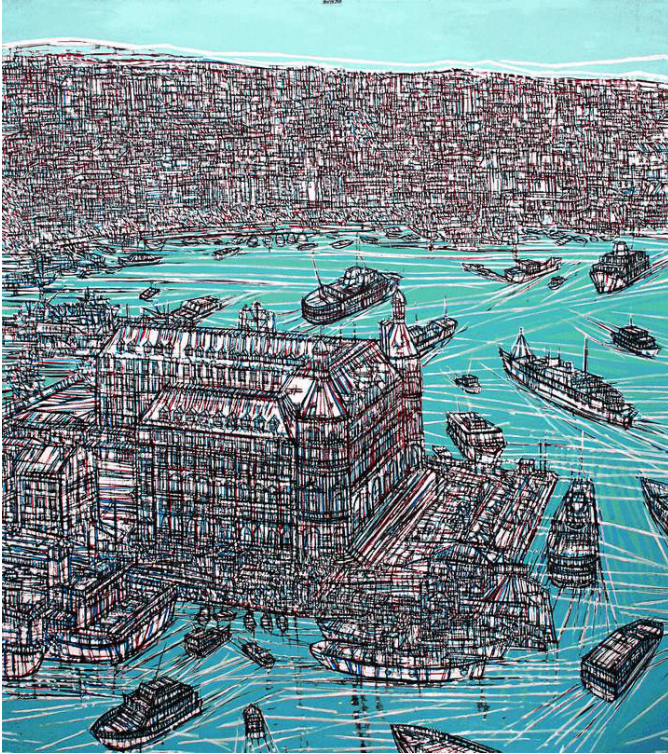
Devrim Erbil bir diğer çalışma alanlarında biri de Gravürdür. Sanatçı çizginin uygulama alanı olarak en uygun tekniğin Gravür olduğunu belirtmiştir. Bu alandaki çalışmalarına yönelmesi asistanlığını yaptığı Ercüment Kalmık' tan ilham alması etkili olmuştur (Yazkaç ve Haylamaz, 2018, ss. 213-214).

Ayrıca, sanatçının serigrafi, vitray, litografi ve mozaik gibi birçok farklı teknikte üretim yapması da onun teknik çeşitliliğe ve anlatım olanaklarına ne kadar açık olduğunu göstermektedir (Aytaç ve Çıplakkılıç, 2019, s. 21).

Devrim Erbil'in sanatını ayırıcı kılan en önemli özelliklerden biri, geleneksel Türk süsleme sanatlarıyla kurduğu diyalogdur. Hat sanatı, minyatür ve tezhip gibi klasik geleneklerden ilham alan sanatçı, bu biçimleri çağdaş plastik anlayışla yeniden yorumlamıştır. Özellikle minyatür sanatından aldığı kuşbakışı mekân düzeni, onun kent resimlerinin temel mekânsal ilkesidir (Aytaç ve Çıplakkılıç, 2019, s. 21).

Şekil 69

Devrim Erbil, Haydarpaşa, 2009, Tuval Üzerine Karışık Teknik.



(Devrim Erbil, 2009)

Erbil'in eserleri arasında en dikkat çekenlerden biri, İstanbul'un hem mimari hem de kültürel hafızası üzerine inşa edilen kent kompozisyonlarıdır. Camiler, köprüler, kuşlar ve kıvrımlı yollar; yalnızca fiziksel birer nesne değil, aynı zamanda belleğin işaretleyicileri olarak ortaya çıkar. Bu imgeler, sanatçının gözünde İstanbul'un bir şehir olmaktan öteye, bir ruh hâline dönüştüğünü gösterir.

Devrim Erbil'in sanatında doğu-batı sentezi açıkça gözlenebilir. Batı modernizminin soyut estetiği ile doğunun sembolik dili, onun kompozisyonlarında bir arada işler. Bu anlamda sanatçı, yalnızca estetik değil; kültürel bir aktarıma da aracılık eder.

Erbil'in bu yaklaşımı, Türk modernizminin sanat anlayışına da karşılık gelir. Çünkü o, modernliği yalnızca biçimsel bir yenilik değil aynı zamanda yerel kültürün evrensel dilde anlatımı olarak kavramaktadır (Kaplan, 2017, s. 2740).

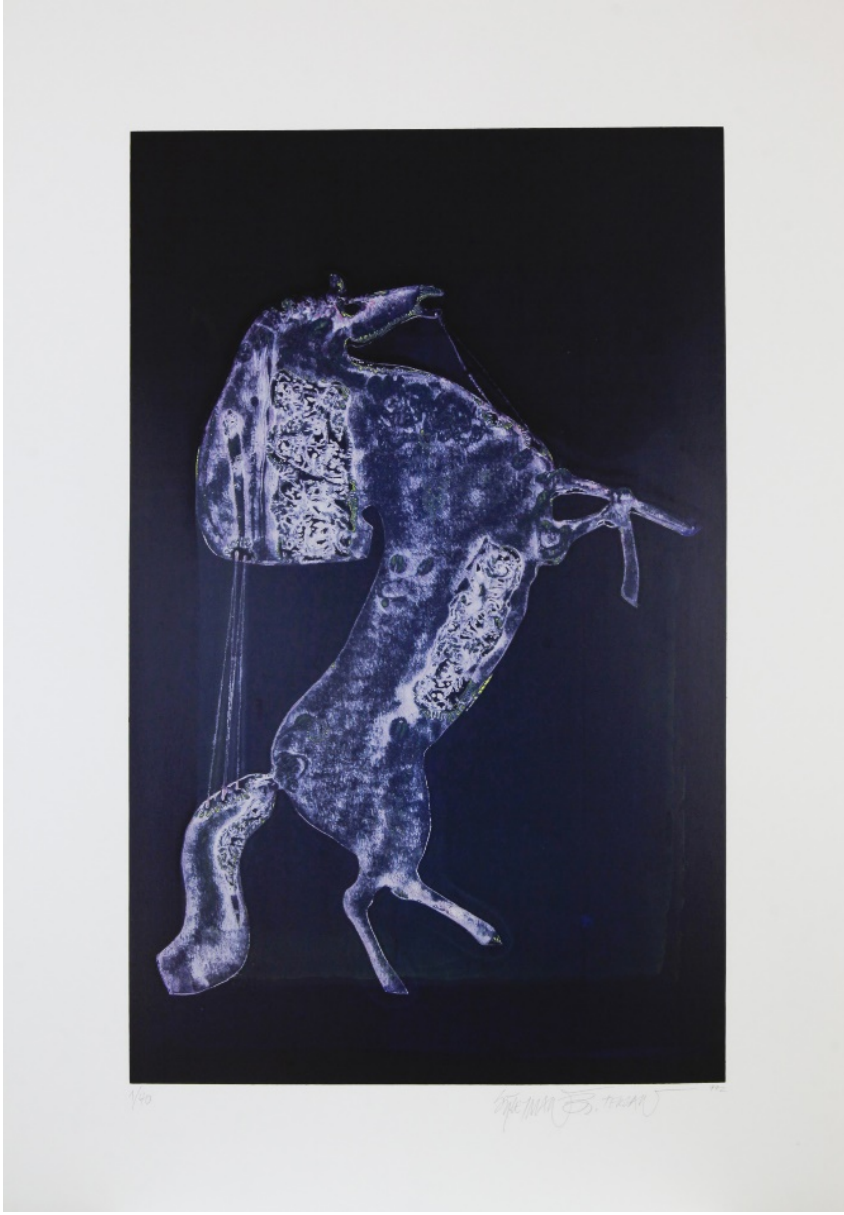
Süleyman Saim Tekcan (1940)

Süleyman Saim Tekcan, Türk çağdaş sanatının hem yaratıcı hem de kurumsal alanda etkili figürlerinden biri olarak öne çıkar. Sanat yaşamı boyunca yalnızca özgün baskı alanındaki teknik ustalığıyla değil, aynı zamanda sanat eğitimi ve müzecilik faaliyetleriyle de önemli bir iz bırakmıştır. Tekcan'ın sanatı; geleneksel kültür birikimini, modern biçimsel arayışlarla buluşturması açısından dikkat çeker. Özellikle at figürleriyle geliştirdiği "Riva Atları" serisi, onun kültürel köklerine olan bağlılığını simgelerken, estetik anlamda da soyutlamaya açılan bir kapı işlevi görmektedir.

Tekcan'ın sanatındaki en belirleyici yönlerden biri özgün baskı alanındaki teknik derinliğidir. Sanatçı, gravür ve litografi başta olmak üzere çeşitli baskı tekniklerini ustalıkla kullanmış bunları hem biçimsel hem de anlatsal bir dil olarak geliştirmiştir. Tekcan, özellikle litografi tekniğini kişisel ifadesinin aracı olarak kullanmakta; yüzey, çizgi ve renk ilişkilerini çok katmanlı bir anlatı içinde harmanlamaktadır (Vural H. , 2020, s. 122). Bu çok katmanlılık hem geleneksel estetiğine hem de modern sanatın ifade olanaklarına açılan bir yoldur.

Şekil 70

Süleyman Saim Tekcan, İsimsiz 478, 1992, Serigrafi.



(Süleyman Saim Tekcan, 1992)

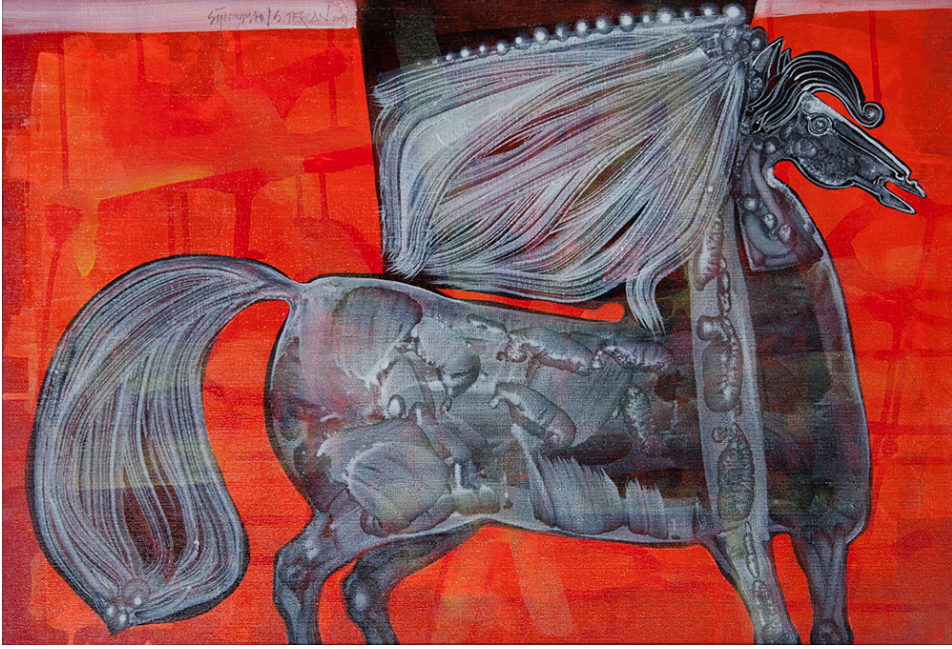
Süleyman Saim Tekcan'ın sanatında at imgesi yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda ideolojik ve kültürel bir işarettir. Anadolu topraklarında yüzyıllardır süregelen at figürünün, onun sanatında neredeyse bir “totem”e dönüştüğü söylenebilir. Tekcan'ın bu figürü yalnızca bir nostalji aracı olarak değil, kültürel sürekliliğin de görsel karşılığı olarak kullandığını vurgular (Demirel, 2020, s. 176). Atlar, kimi zaman özgürlüğün, kimi zaman geçmişe duyulan saygının temsilcisi olarak izleyicinin karşısına çıkar.

Riva bölgesindeki atölye ortamı, sanatçının bu imgeleri doğrudan yaşamından ilham almasına imkân tanımıştır. Sanatçıya doğanın içinden, gerçek zamanlı bir gözlemlerle beslenen

eserler üretmesine olanak sağlamıştır. Böylece “Riva Atları” serisi, sadece doğayı yansıtan bir manzara değil kültürel bellekle estetik duyarlılığın iç içe geçtiği bir anlatıya dönüşmüştür.

Şekil 71

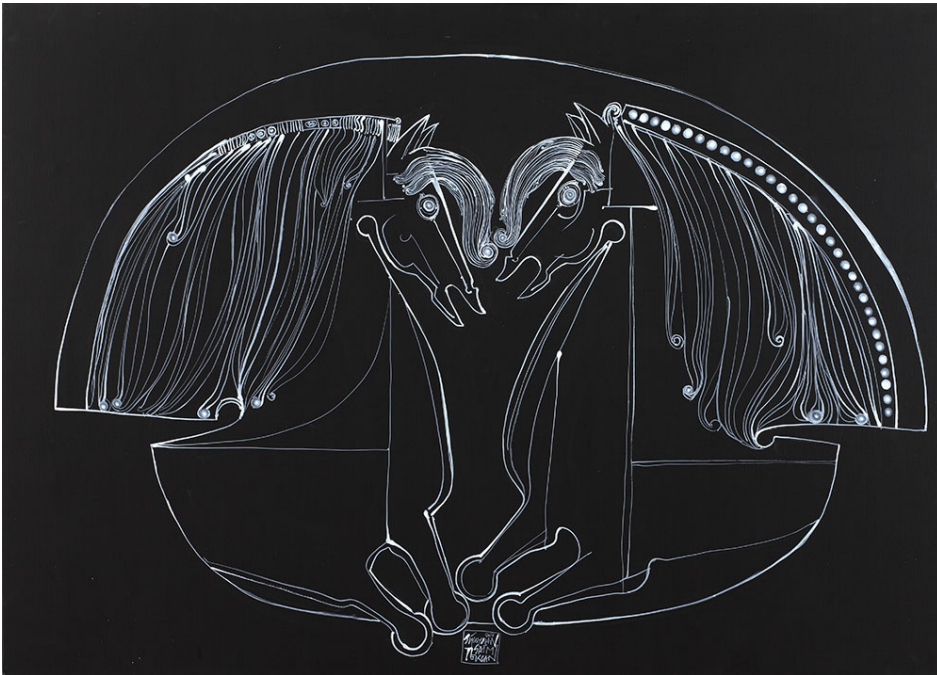
Süleyman Saim Tekcan, 2013, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Süleyman Saim Tekcan, 2013)

Şekil 72

Süleyman Saim Tekcan, 2017, Tuval Üzeri Yağlı Boya.



(Süleyman Saim Tekcan, 2017)

Tekcan'ın sanata katkısı yalnızca üretimle sınırlı değildir. Kurduğu İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi (İMOGA), Türkiye'de baskiresim alanında kurumsal bir belleğin oluşmasını sağlamıştır. İMOGA'nın sadece bir müze değil, aynı zamanda yaşayan bir sanat arşivi ve uygulama atölyesi olduğu söylenebilir (Salderay ve Gönülay Çalıklı, 2020, s. 85). Bu yönüyle Tekcan, modern Türk sanatçısı kimliğinin ötesine geçerek, kültürel mirasın taşıyıcısı ve örgütleyicisi haline gelmiştir.

İMOGA aynı zamanda Tekcan'ın eğitmen kimliğiyle de örtüşür. Sanat eğitimine yönelik çabaları, akademideki görevleri ve atölye çalışmalarında öğrencilerine aktardığı deneyimleri ile Tekcan'ın çok boyutlu bir sanatçı ve eğitmen profili ortaya çıkmaktadır.

Tekcan'ın eserlerinde görülen çizgisel yapı, sadece Batı grafik sanatına değil aynı zamanda İslam Hat Sanatına da gönderme taşır. Hat Sanatının akışkan, ritmik çizgileri, onun gravürlerinde ve litografilerinde çağdaş bir yoruma dönüşür.

Süleyman Saim Tekcan'ın sanatı, zamanlar ve teknikler arasında kurduğu ilişkilerle çok katmanlı bir anlatı ortaya koyar. Onun eserlerinde hem geçmişin derinlikleri hem de günümüzün estetik anlayışı bir arada var olur. Riva'nın atları, hat sanatının çizgileri ve özgün baskının etkileri, Süleyman Saim Tekcan'ın sanat yapılarının parçalarıdır.

Ergin İnan (1943)

1943 yılında Malatya'da dünyaya gelen sanatçı, eğitimini İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde tamamladıktan sonra Almanya'da gravür üzerine çalışmalar yaparak, sanatsal dilini disiplinlerarası bir boyuta taşımıştır (Türkmenoğlu, 2021, s. 47).

Türk resim sanatında özgün izler bırakmış isimlerden biri olan Ergin İnan, sanat yaşamı boyunca hem Batı'nın kavramsal derinliğini hem de Doğu'nun mistik zenginliğini bir arada işlerken; özellikle zaman, varoluş ve bellek gibi soyut kavramları sanatsal formlara dönüştürmüştür. Onun eserleri, yalnızca görsel bir estetik sunmaktan öte, izleyiciyle sembolik bir diyalog kurma çabasının ürünüdür.

İnan'ın sanatında dikkat çeken imgelerden biri olan böcek figürleri, doğrudan varoluşsal bir sorgulamanın parçası olarak değerlendirilmelidir. Bu figürler, sadece doğaya ait unsurlar değil, aynı zamanda insanın geçiciliğini, ölüm karşısındaki çaresizliğini simgeleyen varlıklar olarak betimlenmiştir. Sanatçının tualindeki entomolojik imgeler “insan hayatının dönüşüm ve yok oluşla ilişkili metaforlarını” barındırır (Begiç, 2021, s. 165). Bu böcekler, özellikle Kafka'nın *Dönüşüm* metnindeki Gregor Samsa ile özdeşleştirilerek bireyin kimlik erozyonu karşısındaki yalnızlığına işaret etmektedir (Salt ve Karoğlu, 2023, s. 7568).

Şekil 73

Ergin İnan, Arı, 2006, Baskı 62/99.



(Ergin İnan, Arı, 2006)

İnan'ın eserlerinde geleneksel İslam kaligrafisine yapılan göndermeler, sanatçının doğu kültürüyle kurduğu sembolik bağın bir başka yansımasıdır. Yazı, burada salt bir biçim ya da dekoratif unsur değil daha çok, anlamın taşıyıcısıdır. Sanatçı “yazı aracılığıyla görünmeyen bir hikmeti görünür kılmaya çalışır” (Soylu, 2019, s. 2342). Tasavvufi imgelere olan bu eğilim, onun sanatını Batı modernizminin sınırlarının ötesine taşıyarak, kültürel kökenli bir yorum anlayışı getirmektedir.

Şekil 74

Ergin İnan, Mesnevi Serisi, 1989, Litografi 16/150.



(Ergin İnan, 1989)

Ergin İnan'ın sanatında “el” imgesi de özel bir yer tutar. Bu imge, yalnızca bir uzuv değil, aynı zamanda hatırlama, aktarma ve anlam üretme eylemlerinin temsilcisidir. Türkmenoğlu'na (2021) göre sanatçının eserlerindeki el motifi, kültürel belleğin sembolü olarak, unutulmak istenmeyen değerlerin görsel bir iz düşümüdür (Türkmenoğlu, 2021, s. 47).

Sanatçının kullandığı malzeme çeşitliliği (baskı teknikleri, gravür, kolaj), onun biçimsel arayışlarının da ne denli dinamik olduğunu gösterir. Sanatı yalnızca plastik bir ifade değil, felsefi ve edebi bir sorgulama zemini olarak ele alması, onu Türkiye çağdaş sanatında özgün bir yere taşımıştır (Salt ve Karoğlu, 2023, s. 7567).

Ergin İnan'ın sanatı, biçimsel ustalığının çok ötesinde, izleyiciyi düşünsel bir yolculuğa çıkararak bir alandır. Onun eserlerinde görünür olanla görünmeyen, geçmişle gelecek, bireyle toplum iç içe geçer. Geleneksel ile modern arasında kurduğu bu yaratıcı denge, sanatçıyı hem yerel hem de evrensel kılar.

Halil Akdeniz (1944-2024)

1944 yılında Antalya’da doğan Halil Akdeniz, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Zeki Faik İzer’in öğrencisi olmuş, ardından Almanya’da sanat eğitimi alarak Batı sanatıyla doğrudan temas kurmuştur. 1970’li yıllardan itibaren akademide öğretim üyeliği yapmış, Marmara ve Hacettepe üniversitelerinde görev almış, sanat kuramı ve uygulamasını birleştiren özgün bir entelektüel kimlik geliştirmiştir.

Akdeniz, sanatçı kimliğinin yanı sıra sanat eğitimcisi, kültür ataşesi (Berlin) ve akademi yöneticisi olarak da önemli sorumluluklar üstlenmiştir. Tüm bu çok yönlü kimliği, sanatına da disiplinli ve katmanlı bir yapı kazandırmıştır (Eroğlu, 2010, s. 22).

Sanatçının yaklaşık kırk yıllık üretim süreci, çevresel duyarlılıklarla başlayıp tarihsel ve kültürel hafızaya yönelmesiyle geniş bir tematik yelpazeye yayılmıştır. 1978 sonrasında başlayan "İzmir Körfez Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler" dizisiyle çevresel sorunlara dikkat çeken sanatçı, bu dönemdeki çalışmalarında Ege Üniversitesi Deniz Bilimleri Enstitüsü gibi kurumların verilerini de sanatsal içerik olarak değerlendirmiştir (Akdeniz, 2018, s. 543).

Daha sonraki yıllarda Akdeniz'in üretimi, Anadolu'nun kültürel katmanlarını ele alan serilere yönelmiştir. "Efes-Ören Görsel Notlar", "Anadolu Uygarlıkları – Kültürlerarası", "Kültür Çevresi", "Kültür Logoları" ve "Kültür Bakiyeleri" gibi diziler, sanatçının tarihî mirasa dayalı bir belleği yeniden üretme çabasını göstermektedir. Bu bağlamda, Akdeniz'in sanat anlayışında coğrafya yalnızca bir mekân değil, kültürel aidiyetin ve imgelerin doğduğu bir kaynak olarak yer almaktadır (Akdeniz, 2018, s. 545).

Şekil 75

Halil Akdeniz, "Kültür İmleri", 2009, Karışık Teknik.

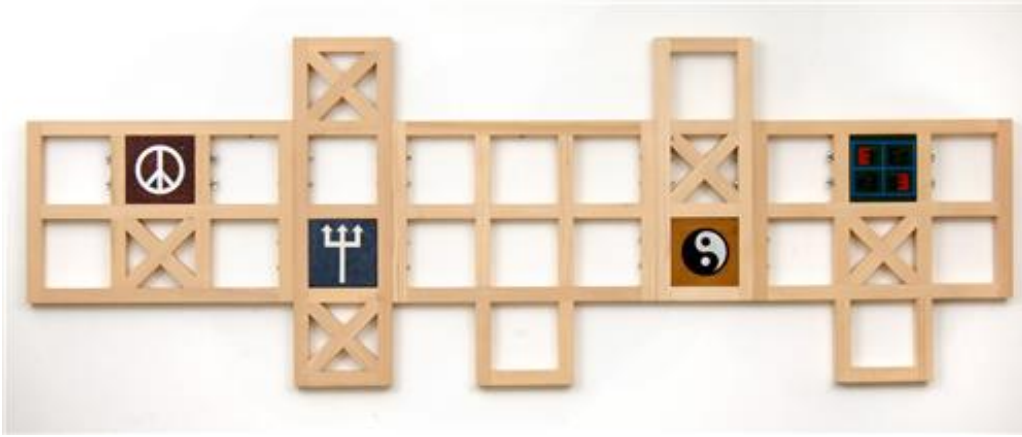


(Halil Akdeniz, 2009)

Halil Akdeniz'in paleti, genellikle doğayla ilişki kuran, toprak tonları, kiremit kırmızısı, koyu maviler ve çini beyazı gibi kültürel çağrışımı olan tonlardan oluşur. Bu renkler, onun eserlerinde soyut imgelerin yalnızca estetik değil aynı zamanda tarihsel ve coğrafi katmanları çağrıştırmaya aracılık etmektedir.

Şekil 76

Halil Akdeniz, Uygarlıklar Arası Kültür İmleri, 2008, Tual, Ağaç Kontrüksiyon, Akrilik.



(Halil Akdeniz, 2009)

İlk yıllarında figüratif bir dil benimsemiş olan Akdeniz, 1970'lerin başından itibaren geometrik bir yaklaşıma yönelmiş ve bu süreçle birlikte soyut sanatın derinliklerine inmeye başlamıştır. Geometrik figürleri, düz renkli yüzeyleri ve çizgileriyle resimlerinde bir dil oluşturmuş, zamanla bu dilini daha da şekillendirerek yatay ve dikey doğrultularda bir anlatım kurmuştur. Akdeniz, soyut anlatım biçiminde her zaman kesin ve belirgin çizgiler, düz renkler ve geometrik şekiller kullanarak, sanatında belirli bir düzen ve estetik oluşturmuş, ancak bu düzene rağmen izleyicisini düşünmeye sevk eden bir derinlik yaratmıştır (Akdağlı, 2007).

Rauf Tuncer (1955)

1955 yılında Rize'nin İkizdere ilçesinde dünyaya gelen Rauf Tuncer, Türk plastik sanatında mitolojik sembolleri çağdaş anlatım teknikleriyle buluşturan öncü isimlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının resim pratiği, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan geniş bir kültürel coğrafyanın görsel sembollerine dayanırken, form ve içerikte çağdaşlaşmayı amaçlamaktadır.

Tuncer'in erken dönem eserlerinde at, koç başı, güneş kursu ve yılan gibi Orta Asya kökenli figüratif öğeler sıklıkla görülmektedir. Bu öğeler, yalnızca etnografik bir yeniden

üretim olmaktan öte, sanatçının belleğinde taşıdığı kültürel kodların yeniden çağdaş bir düzlemde okunması anlamına gelir. Bu bağlamda Tuncer'in sanatında “mitolojik soyutlama” terimi sıklıkla kullanılır (Sevindik vd. (2019, s. 779).

Sanatçının resimlerinde yalnızca figüratif unsurlar değil, yüzey düzeni ve biçimsel ilişkiler de tarihsel referanslarla örülüdür. Kompozisyonlar çoğu zaman düzlemsel kurgularla inşa edilir; figürler belirgin perspektif kurallarından bağımsızdır, bu da izleyiciyi anlatıdan çok simgesel katmanlara yönlendirir. Renk tercihleri ise genellikle toprak tonları, sıcak kırmızılar, lacivert ve altın yansımaları gibi kadim kültürlerde sıkça rastlanan renk armonilerinden oluşur.

Şekil 77

Rauf Tuncer, İsimsiz, 2013, Tuval Üzerine Akrilik Boya.



(Rauf Tuncer)

Çağdaş Türk resminde geleneksel kaynaklardan ilham alarak kendine özgü bir yol çizen Rauf Tuncer, eserlerinde sıkça damgalar ve kültürel işaretlere yer vermiş, bu simgeler arasında anlamlı ilişkiler kurarak görsel anlatımını inşa etmiştir. Kuramsal düzeyde yazılar kaleme almış ve bu düşünsel altyapıyı sanatsal üretimine yansıtmış olan Tuncer, Türk resminde çağdaş ve özgün bir konum elde etmiştir (Yılmaz A. H., 2024, s. 58).

Rauf Tuncer' in sergilerine bakıldığında, sanatçının üretimleri 1980'lerden günümüze kadar Türkiye'nin birçok kentinde ve yurtdışında izleyiciyle buluşmuştur. “Altaylardan Anadolu'ya”, “Lalezar” ve “Otağ” gibi sergiler, sanatçının hem tematik hem de teknik olarak dönüşümünü açıkça ortaya koyan etkinliklerdir. Özellikle 2024 yılında Zeytinburnu Kültür

Sanat Merkezi'nde açılan "Lalezar" başlıklı sergi, geleneksel lale motifinin sanatçının özgün plastik dilinde nasıl yeniden anlam kazandığını göstermesi açısından dikkat çekicidir

Sanatçı için resim, yalnızca estetik bir alan değil, aynı zamanda kültürel hafızanın aktarımı için bir araçtır. Bu yönüyle Rauf Tuncer yalnızca gelenekselci değil aynı zamanda bütünüyle modernist bir ressamdır. Bu iki farklı kutbu özgün biçimde sentezleyen, tarihsel belleği güncel görsel dille ifade eden nadir sanatçılardan biridir.

Şekil 78

Rauf Tuncer, İsimlessiz, Tuval Üzerine Akrilik.



(Rauf Tuncer)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Bu bölümde Cumhuriyet Dönemi soyut Türk Sanatçıların eserlerinde yer alan anlam ve semboller incelenmiştir. Soyut tarzda eserler üreten, geleneksel Türk sanatından ve resminden esinlenerek çalışmalar yapan Türk sanatçıların eserleri ele alınarak inceleme yapılmıştır. Bu sanatçıların farklı dönemlerde yapmış olduğu önemli eserleri ele alınarak çalışmalarında renk kullanımı, resim anlayışı, semboller, şekiller vb. unsurlar irdelenmiştir.

Şekil 79



Sanatçı: Elif Naci

Eser İsmi: Külliye

Yıl: Tarih Yok

Teknik: Tual Üzerine Yağlı Boya

Boyut: 50 x 38 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eser, sanatçının erken dönemlerinde sıkça rastlanan mimari ve peyzaj unsurlarının resmedildiği izlenimci çalışmalarından biridir. Bu eserde renklerin kullanımı ve tekniğe bakılacak olursa sanatçının empresyonist tarzını göstermektedir. Sanatçı ilk döneminde empresyonist tarzda çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Bu eserde de bu akımın izlerini görmek mümkün. Resimde renk kullanımı ve fırça kullanımı empresyonist tarzın izlerini göstermektedir.

Bu resimde Kubbe ve kemerlerle çevrili bir Osmanlı avlusunda kuru ağaç formu öne çıkmaktadır. Sanatçı ilk dönem resimlerinde Osmanlı mimarisinden faydalandığı görülmektedir. Sanatçı, çalışmalarında yer verdiği Osmanlı mimarisi ile Türk kültürünü benimsediği anlaşılmaktadır.

Şekil 80

Sanatçı: Elif Naci

Eser İsmi: Soyut Kaligrafi

Yıl: Tarih Yok

Teknik: Tual Üzerine Yağlı Boya

Boyut: 27 x 32 cm

Analiz ve Yorum:

Bu çalışmada sanatçı, geleneksel Hat Sanatı harflerinden esinlenerek oluşturduğu kıvrımlı bir “elif” formunu dinamik bir kompozisyonun merkezine yerleştirmiştir. Eserde büyük mavi daire, sonsuzluğu ve göksel alanı simgelerken, sarı tonlar sıcaklığı, ışığı ve hareketi temsil eder.

Elif harfi, diğer soyut formlarla bütünleşerek hem grafik hem ritmik bir denge kurar. Mavi, beyaz ve sarının baskın olduğu bu eserde renk geçişleri pastel düzeyde verilmiştir.

Resmin merkezinde yer alan “vav” harfi okunur biçimde olduğu gibi yazılmıştır. Sanatçı elif harfini soyutlamaya yönelmiş fakat vav harfini olduğu gibi almıştır.

Vav harfinin çaprazında diyagonal şekilde “C” harfine benzer bir şekil yer almaktadır. Bu şekil daha çok cenin pozisyonuna benzemektedir. Bu şeklin arkasında yer alan bölüm, güneş doğumunda meydana gelen renklerin olması nedeniyle cenin pozisyonu olması ihtimalini artırmaktadır.

Şekil 81



Sanatçı: Elif Naci

Eser İsmi: İsimsiz

Yıl: Tarih Yok

Teknik: Mukavva Üzerine Yağlı Boya

Boyut: 37 x 50 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eserde de sanatçının Hat Sanatını soyut sanatla birleştirerek oluşturduğu görülmektedir. Simetrik biçimde yerleştirilmiş çift “Elif” ve “Ayn” harfi formu, bitki motifleri ve lale figürleriyle birlikte Osmanlı motif estetiğine göndermede bulunur.

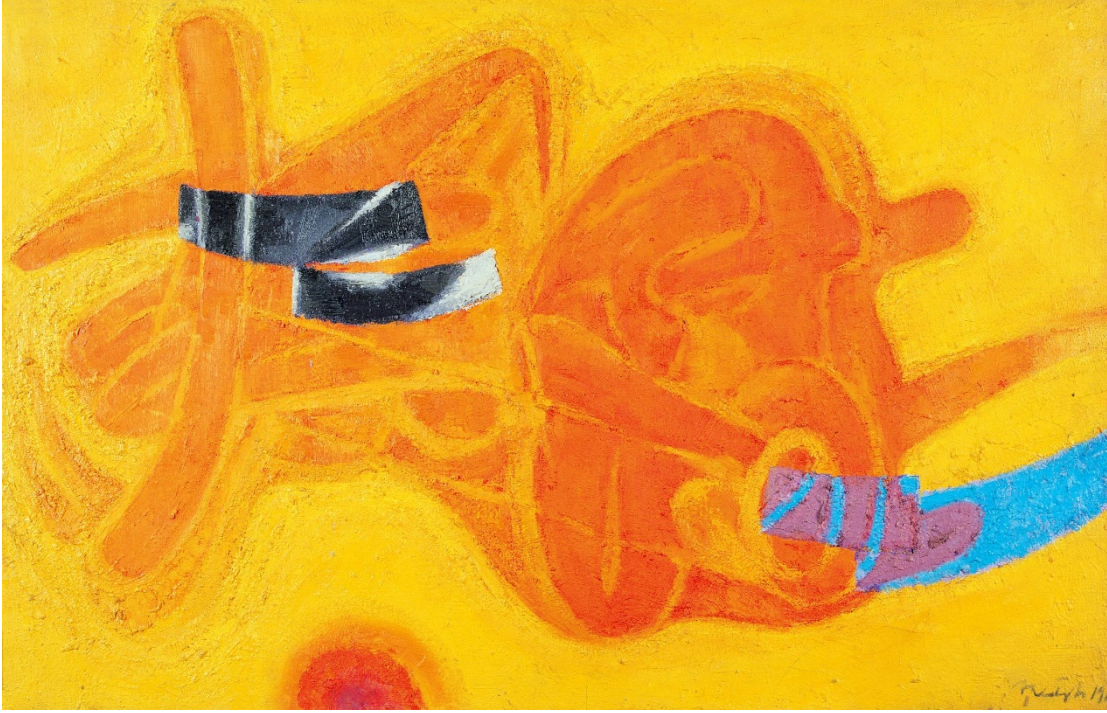
Bu çalışmada Hat Sanatından iki harf “Elif” ve “Ayn” kullanılmıştır. Bu harfler Hat sanatında yer alan Müsenna kompozisyonu yani simetri şeklinde yerleştirilmiştir.

Çalışmaya genel olarak bakıldığında arka plan çini işlemlerinden etkiler olduğu görülmektedir. Arka planda mavi tonlarının yoğunluğu bitki ve anka kuşunun tüylerinin oluşu çini sanatının izlenimini vermektedir.

Sanatçı Hat Sanatından ve geleneksel Türk sanatlarından örnekleri sanat eserlerinde çokça kullanmıştır. Özellikle Hat Sanatı örneklerini eserlerinde okunurluğu bozulmayacak şekilde ele almıştır.

Elif Naci'nin farklı dönemlerde ürettiği üç eser incelendiğinde, sanatçının sanatsal yönelimlerinde zamanla oluşan değişim ve gelişim açıkça fark edilmektedir. İlk dönem eserlerinde, Osmanlı mimarisine ait detaylar ile peyzaj öğeleri öne çıkarken, bu yapıtlar empresyonist bir anlayışla yorumlanmıştır. Bu eserlerde mimari detaylar ve doğal unsurlar, yumuşak fırça darbeleriyle betimlenmiş ve izleyiciye nostaljik bir atmosfer sunulmuştur. Ancak sonraki dönemlerde sanatçının ilgi alanı biçimsel ve kavramsal olarak değişmiş, özellikle geleneksel hat sanatına yönelerek soyut yaklaşımlarla daha simgesel ve çok katmanlı anlatımlar geliştirmiştir. Elif Naci, bu dönemde hem geleneksel motifleri sahiplenen hem de modern sanatın biçimsel özgürlüklerinden faydalanan sanatçılar arasında yer alır. Onun hat sanatı, çini ve Osmanlı mimarisi gibi geleneksel temaları modern bir kompozisyon anlayışıyla yorumlaması, dönemin “yerli ve milli sanat” arayışına paralellik gösterir. Özellikle hat sanatına yönelmesi, onu soyutlama ve simgesel anlatım yollarını keşfetmeye itmiştir. Harf formlarıyla oluşturulan simetrik düzenlemeler, eserlere hem estetik bir ritim hem de kültürel bir derinlik kazandırmıştır. Bu yönüyle sanatçının çalışmaları, geleneksel sanat anlayışı ile çağdaş estetik yaklaşımlar arasında bir köprü kurmaktadır.

Şekil 82



Sanatçı: Abidin Elderoğlu

Eser İsmi: Başka Ayın Yaratılışı

Yıl: 1968

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Boyut: 65 x 100 cm

Analiz ve Yorum:

Bu kompozisyon, Elderoğlu'nun paletindeki en parlak örneklerden biridir. Sarının baskın kullanımı, yüzeye güçlü bir ışık ve enerji kazandırır. Üzerinde beliren turuncu figüratif soyut formlar, yüzeye hareket katar. Parlak mavi bir leke, izleyicinin gözünü kompozisyonun sağ tarafına çeker. Siyah-beyaz kısa fırça vuruşları ise izleyicinin resmin odağında kalması amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir. Siyah ve mavi lekelerin renklerin nötr halini yansıtarak resmin sıcak soğuk ilişkisini dengelemektedir.

Bu eserde figürler artık daha soyutlaşmış, neredeyse figüratif olmayan biçimlere evrilmiştir. Sarı zemin, bir tür içsel ışık ya da yaşam enerjisi sembolü olarak okunabilir.

Eserde Hat Sanatının izlerini görmek mümkündür. Turuncu renkli, alanlar Hat Sanatından harfleri anımsatmaktadır. Sanatçının resim anlayışında yer alan lekesel yaklaşımı, Hat formuna benzer bu harfleri okunurluğu olmayacak şekilde soyut tarzda ele almıştır.

Şekil 83



Sanatçı: Abidin Elderoğlu

Eser İsmi: Suda Hayat

Yıl: 1970

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

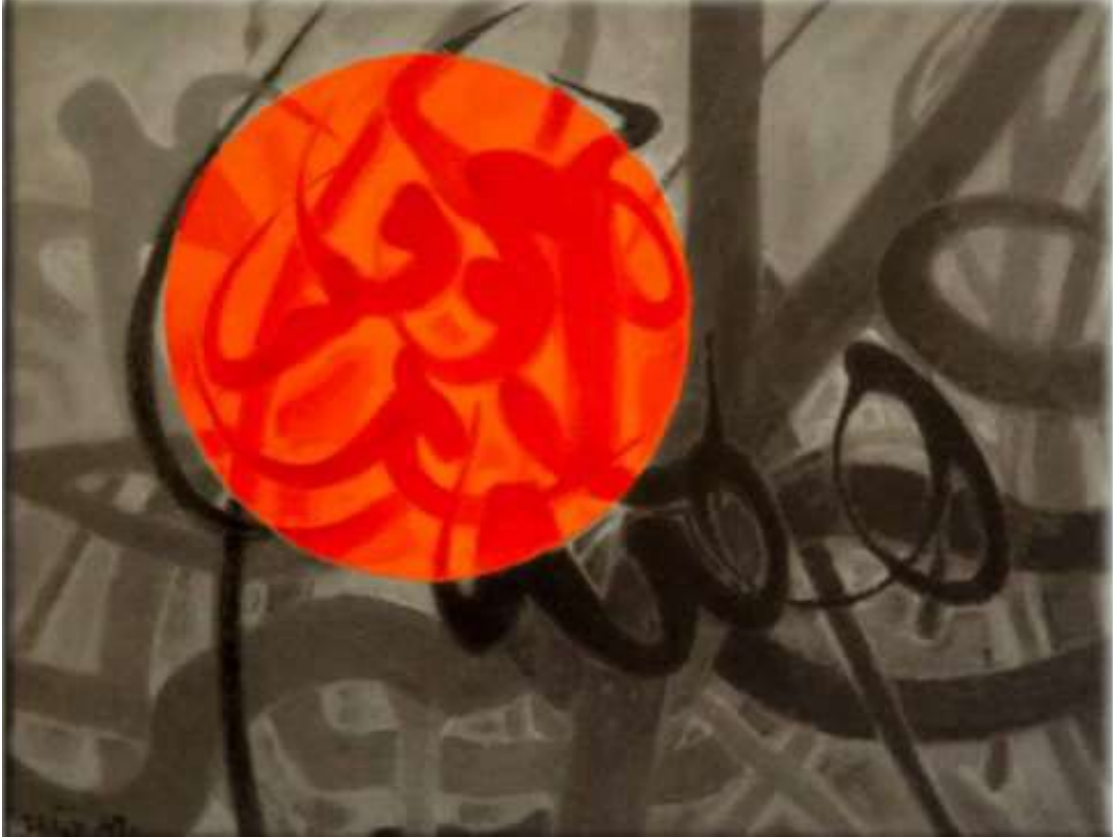
Boyut: 92 x 73 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eser, derin bir gece mavisine gömülmüş karmaşık bir çizgisel dinamizmle örülmüştür. Fırça darbeleri hem yumuşak hem de sert geçişlerle birbirine bağlanırken, koyu siyah formlar arka planda adeta yüzeyin içinde çözülüp yeniden beliren bir etki yaratmaktadır. Eserin isminden de anlaşılacağı üzere su altında izlenimi vermek amacıyla Mavi rengin tonlarının kullanılması sanatçının içsel dinginliği, belki de bir tür ruhsal arayışını yansıtmaktadır.

Eser, yazı ve figür arasında sınırları silikleştiren Hat Sanatı soyutlamanın güçlü bir örneğidir. Bu çizgiler harfe benzer formda olsa da net bir sembol barındırmaz; ancak, İslam Hat sanatına duyulan saygının soyut bir karşılığı gibi okunabilir. Kompozisyonun üst kısmındaki kıvrımlı uzantılar, sanki kozmik bir dansın izlerini taşır. Eserin tamamında bir tür sessizlik hâkimdir.

Şekil 84



Sanatçı: Abidin Elderoğlu

Eser İsmi: İsimsiz

Yıl: 1970

Teknik: Seramik Üzerine Baskı

Boyut: 30 x 39 cm

Analiz ve Yorum:

Görselin merkezine yerleştirilen parlak kırmızı turuncu dairesel form, güçlü bir “güneş” metaforudur. Bu yuvarlağın içinde kıvrımlı siyah hatlar dolanır; etrafı ise gri tonlarının nötr akışıyla çevrelenmiştir. Sanatçının renk ile kurduğu diyalog bu eserde oldukça nettir. Sıcak ve soğuk renk kontrastı dramatik bir etki yaratır.

Turuncu güneş, yaşamın kaynağı olmasının yanı sıra, içsel bir aydınlanmanın simgesi gibi de okunabilir. Elderoğlu'nun diğer işlerinde sıkça rastlanan Hat Sanatı harflerinin soyutlaması burada daha merkezi ve baskındır. Hat formunu andıran bu siyah kıvrımlar, yazıdan bağımsız bir ritim arayışının ifadesidir. Güneşin içinde gömülü duran çizgiler, sembolik olarak içsel bir mesaj ya da sezgisel bir ifade alanı olabilir. Hat Sanatından kullanılan harflerin okunurluğu olmadığı gibi daha ziyade soyut şekilde ele almıştır.

Abidin Elderoğlu'nun sanatsal yaklaşımı, 1950'li yıllardan itibaren Türk resminde giderek güç kazanan soyut anlatım eğilimleri içinde özgün bir yerde konumlanır. O dönemde birçok sanatçı Batı'da gelişen soyut dışavurumculuk, geometrik soyutlama ve figüratif soyut gibi akımlardan etkilenmiş, bu etkileri Türkiye'deki kültürel zeminle sentezlemeye çalışmıştır. Elderoğlu da bu atmosferde eser üretmiş ancak soyut dili, çoğu sanatçının aksine, İslam estetiğinden ve özellikle hat sanatından türeterek oluşturmuştur. Bu yönüyle, aynı dönemde soyut çalışan Sabri Berkel veya Adnan Çoker gibi sanatçılarla biçimsel olarak benzerlik taşısa da içerik bakımından belirgin şekilde ayrıldığı görülmektedir. Örneğin Berkel'in soyutu Batı kökenli plastik arayışlara dayanırken, Elderoğlu'nun soyut form arayışı, hat harflerinin okunmaz hâle getirilen ama estetik değerini koruyan kıvrımlarında somut hale gelmektedir. Abidin Elderoğlu'nun farklı dönemlerde ürettiği üç çalışması karşılaştırıldığında, sanatçının soyutlama dilindeki gelişim ve renk kurgusundaki ustalık dikkat çekmektedir. "Başka Ayın Yaratılışı" adlı çalışmasında öne çıkan sarı zemin, yalnızca bir arka plan değil, aynı zamanda içsel bir ışığın ve enerjinin taşıyıcısı gibidir. Bu enerjik yüzeye yerleştirilmiş turuncu formlar, hat sanatını anımsatan bir biçimde kurgulanmıştır ancak okunurluktan uzak, bütünüyle soyut bir yapı görülmektedir. Aynı şekilde, Nejat Devrim gibi sanatçılar daha evrensel ve Batılı bir soyut anlayış benimserken, Abidin Elderoğlu kendi kültürel mirasını sanatına dahil ederek modern bir dil üretmeyi başarmıştır.

Abidin Elderoğlu'nun geliştirdiği lekese soyutlama ve Hat Sanatı kaynaklı biçim dili, aynı dönemde Fransa'da etkin olan Georges Mathieu'nün lirik soyut anlayışıyla biçimsel olarak benzerlik göstermektedir. Mathieu'nün resimlerinde öne çıkan hızlı, ritmik fırça darbeleri, yüzeye yazı yazılmış hissini andıran bir hareket kazandırırken, harf biçimlerini çağrıştıran soyut formlar aracılığıyla izleyiciyle sezgisel bir bağ kurmaktadır. Elderoğlu'nun özellikle "Suda Hayat" ve "Başka Ayın Yaratılışı" gibi eserlerinde görülen çizgisel kompozisyonlar da benzer biçimde, yazıya benzeyen ama okunamayan ritmik hatlarla örülüdür. Bu paralellik, Elderoğlu'nun da çizgiyi yalnızca biçimsel değil, duygusal ve simgesel bir öge olarak kullandığını gösterir. Abidin Elderoğlu'nun çizgisel dili, Mathieu'den farklı olarak İslam estetiğine ve özellikle Hat Sanatına dayalı geleneksel bir kültürle bütünleşmiştir.

Şekil 85



Sanatçı: Fahrünişsa Zeid

Eser İsmi: Cehennemim

Yıl: 1951

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Boyut: 200 x 528 cm

Analiz ve Yorum:

Bu kompozisyon, Zeid'in hayatının en çalkantılı döneminde, Paris-Londra arasında geçiş yaptığı sırada üretilmiştir. Sarıdan kırmızıya ve siyahtan beyaza uzanan dalgalı ve kırıklı formlar, adeta bir iç patlamanın görsel karşılığıdır. Eserin adının da ima ettiği gibi, bu tuval bir "cehennem"dir. Ama bu cehennem, figüratif olarak değil, geometrik şekillerin ve renklerin içinde saklıdır.

Bu eser, Türk kültürüyle karşılaştırma yapıldığında, resmin genel olarak cam sanatından etkiler olduğu söylenebilir. Türk Sanatında Cami süslemesinde kullanılan motiflerin ve renkleri bu eserde soyut şekilde ele alındığı görülmektedir.

Şekil 86



Sanatçı: Fahrünissa Zeid

Eser İsmi: Soyut Kompozisyon

Yıl: 1952

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

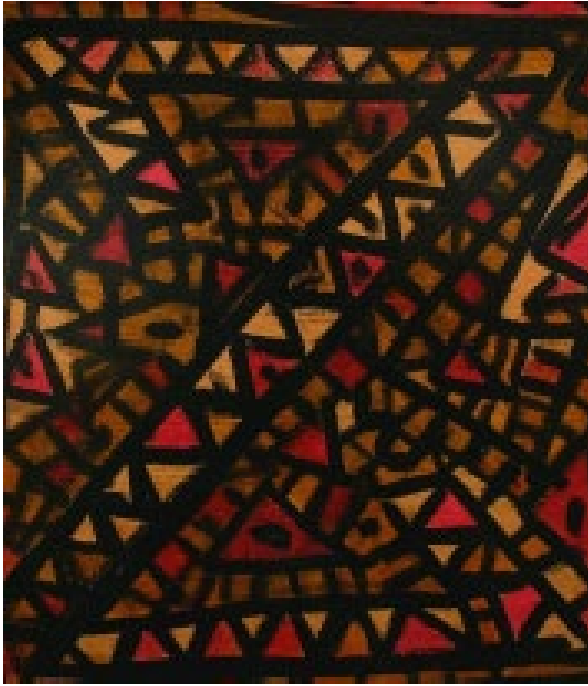
Boyut: 181 x 167 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eser, Zeid'in daha geç dönemlerinde ulaştığı bir iç huzur halini yansıtır gibidir. Siyah konturların belirgin sınırlarla ayırdığı çok renkli alanlar, vitray izlenimi yaratır.

Zeid bu yapıtında Doğu ve Batı sanatının estetik geleneklerini birleştirir. Siyah hatlar İslam hat sanatını ve geometri estetiğini çağrıştırırken, Batı sanatının soyut tarzını ele alarak oluşturmuştur. Parlak renkli alanlar ise Türk sanatında yer alan Cam sanatından etkiler taşıdığı söylenebilir.

Şekil 87



Sanatçı: Fahrünissa Zeid

Eser İsmi: Soyut Kompozisyon

Yıl: Tarih Yok

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Boyut: 27 x 22 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eser, dikey ve yatay olarak bölünmüş, üçgen ve keskin açılı formlarla örülmüş bir kompozisyona sahip. Sanatçının en belirgin soyut dönem çalışmalarından biri olan bu yapıtta siyah kalın çizgiler hem alanı parçalıyor hem de onu birleştiriyor. Siyahın sınır çizdiği alanlarda yoğun olarak kırmızı, kahverengi ve turuncu tonlar kullanılmıştır.

İkonografi açısından bu kompozisyon, Zeid'in dönemselsel olarak Doğu minyatürlerinden ve İslam geometri geleneğinden etkilenmesinin soyut düzleme nasıl aktarıldığını gösteriyor. Eserde Türk kültürünün halı, kilim ve dokumalarından esinlenerek yapıldığı söylenebilir.

1940'lar ve 50'li yıllarda, Türk sanat ortamında figüratif geleneğin ağırlığı sürerken, Zeid, özellikle Paris ve Londra'daki deneyimlerinin etkisiyle soyut bir dile yönelmiş ve uluslararası eğilimlerle bağ kuran nadir sanatçılardan biri olmuştur. Bu yönüyle, dönemin sanat gruplarından biri olan D Grubu üyeleriyle özellikle Nurullah Berk ve Zeki Faik İzer gibi isimlerle biçimsel olarak benzerlik taşısa da Zeid'in soyutlama anlayışı çok daha ekspresyonist yaklaşımda olduğu görülmektedir. Örneğin, Adnan Çoker gibi sanatçılar yapısal soyutlamalarla daha çok Batı'nın geometrik estetik anlayışına yönelmişken, Fahrünissa Zeid bu dili İslam sanatı, Bizans mozaikleri ve Osmanlı cami süslemeleriyle harmanlamıştır. Sanatçı böylece Doğu ve Batı'nın estetik değerlerini aynı yüzeyde buluşturmuştur. Sanatçının siyah hatlarla bölünmüş çok renkli alanları hem vitray etkisi yaratır hem de hat sanatını çağırıştırır. Bu özellik, onu yalnızca soyut çalışan biri olmaktan çıkararak aynı zamanda kendi coğrafyasının görsel mirasını modern bir dile dönüştüren sanatçı olmasını sağlamıştır.

Fahrünissa Zeid'in üç farklı soyut kompozisyonları karşılaştırıldığında, sanatçının içsel dünyasındaki dönüşümün görsel dile nasıl yansıdığı açıkça görülmektedir. "Cehennemim" adlı büyük boyutlu çalışması, sanatçının yaşamındaki çalkantılı süreci yansıtan oldukça yoğun bir enerji taşır. Sarı, kırmızı ve siyahın dinamizmiyle oluşan bu görsel atmosfer, dışa vurulmuş bir iç çatışmayı çağırıştırır. Kompozisyonun parçalı yapısı, figüratif olmayan ama duygusal olarak güçlü bir patlama hissi uyandırmaktadır. Bu çalışma, doğrudan cami süslemeleri ve İslam sanatındaki mozaik etkilerini çağırıştırırsa da onları birebir kopyalamak yerine yeniden yorumlayan bir soyutlama anlayışı taşımaktadır. Buna karşın, 1952 tarihli "Soyut Kompozisyon" adlı eser, daha dingin ve dengeye ulaşmış bir yapı sergiler. Bu eserdeki belirgin siyah konturlar, alanları hem ayırır hem de birbirine bağlar. Renklerin canlılığı ve dizilimi, vitray etkisi yaratırken, Doğu ve Batı sanatının çizgisel ve renkli mirasını aynı yüzeyde buluşturur. İslam geometrisi ve hat sanatı izleri, Batı soyut sanat anlayışıyla kaynaştırılarak yeni bir görsel dil yaratılmıştır. Üçüncü eser olan ve yine "Soyut Kompozisyon" başlığı taşıyan yapıtta ise, daha küçük boyutlara rağmen sanatçının geometrik yapılarla kurduğu kompozisyon

göze çarpmaktadır. Keskin üçgenler, dikey-yatay bölünmeler ve sıcak renklerin ritmik dağılımı, bu kompozisyonu görsel bir dokuma haline getirir. Sanatçının geleneksel halı ve kilim desenlerinden ilham aldığı düşünülmektedir. Bu yönüyle eser, kültürel bellek ile çağdaş sanat dili arasında kurulan bir köprü niteliğindedir. Sonuç olarak, bu üç eser, Fahrünissa Zeid'in sanatında yalnızca biçimsel değil, düşünsel bir dönüşüm yaşandığını da göstermektedir. Duygusal yoğunlukla başlayan soyutlama süreci, zamanla daha simetrik, ritmik ve kültürel değerleri derinleştiren bir yapıya dönüşmüştür.

Şekil 88



Sanatçı: Şemsi Arel

Eser İsmi: Kadın Portresi

Yıl: Tarih Yok

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Boyut: 53 x 40 cm

Analiz ve Yorum:

Bu portrede figür, geometrik yüzeylere indirgenmiş, ama hâlâ insana ait sıcaklık taşıyor. Yüz ve eller soluk sarı, gri ve lila geçişli alanlarla kurulmuş. Arkada yeşil zemin, figürü öne çıkarıyor. Fırça darbeleri düz ve yüzeysel; gölgeler net ve yumuşak.

Sanatçının Batı tarzı çalışmalarının ilk örneklerindedir. Avrupa'da görmüş olduğu kübist akımı etkilerini Şemsi Arel'in çalışmalarında sık sık görünmektedir. Bundan sonraki çalışmalarında bu geometrik anlayışı soyut sanatla birleştirerek Türk sanatını birleştirme yoluna girmiştir.

Şekil 89



Sanatçı: Şemsi Arel

Eser İsmi: Kompozisyon

Yıl: Tarih Yok

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Boyut: 72 x 100 cm

Analiz ve Yorum:

Zengin mavi zemin, soğuk bir atmosfer sunarken, üzerindeki beyaz ve sarı geometrik formlar izleyiciye hareket hissi verir. Hatların kalınlığı, formların dengesi maviyle kurulan güçlü örtüşmeye vurgu yapar. Sarı renkteki asimetrik şekiller resme enerji ve kontrast katarken, beyaz çizgiler kompozisyonu netleştirir.

Çalışma, geleneksel Hat Sanatı etkisini çağrıştırmaktadır. Hat Sanatından harfleri soyut açıdan daha keskin formlara dönüştürdüğü söylenebilir. Harfler kompozisyonda yer alan açık koyu tonlamalara zıt renkte denk gelecek şekilde oluşturulmuştur. Mavi-lacivert, gecenin ve ruhun sessizliğini simgelerken; sarı formlar bir tür içsel aydınlanmayı önerir. Eser hem batılı kompozisyon kurallarıyla hem de doğu içsel kültürüyle bir arada yansıtmaktadır.

Şekil 90



Sanatçı: Şemsi Arel

Eser İsmi: Yeşil Kompozisyon

Yıl: Tarih Yok

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Boyut: 81 x 117 cm

Analiz ve Yorum:

Yeşil tonlarla kurulan zemin, sanatçının doğayla kurduğu duygusal dengeyi yansıtan içsel bir dinginlik halı gibidir. Üzerindeki fırça hareketleri, kalın ve ince çizgilerle ritmik bir dalgalanma hissi yaratır. Sarı, beyaz ve koyu zeytin yeşili ile oluşturulan üçgen ve eğri formlar, hareketli bir geometrik ahenk sunar.

Şemsi Arel'in bu eseri, izlenimci geçmişiyle soyut geometrik dili arasında bir köprü oluşturur. Çalışmasında Hat Sanatının harflerini çizgisel ve lekesele olarak yer vererek soyutlamacı bir şekilde ele almıştır.

Şemsi Arel'in sanat anlayışı, XX. yüzyıl ortalarında Türkiye'de şekillenen soyut sanat eğilimleriyle doğrudan bağlantılıdır. Bu dönemde Batı'dan gelen kübist, ekspresyonist ve geometrik soyut eğilimler, Türk ressamlar arasında yaygınlık kazanmaya başlamış ancak sanatçılar bu akımları kendi kültürel bağlarıyla harmanlama yoluna gitmişlerdir. Arel'in çalışmalarında da bu arayış açıkça görülür. Onun figürden soyuta doğru evrilen resim dili,

biçimsel olarak Nurullah Berk ve Sabri Berkel gibi sanatçılarla benzerlik gösterse de içerik düzeyinde daha bireysel ve içe dönük bir yaklaşım barındırır. Özellikle Kadın Portresi gibi figüratif yapıtlarında, Batı'daki kübizmin etkisi hissedilse de bu etki yerli bir estetik anlayışla oluşturulmuştur. Arel'in daha soyut kompozisyonlarında ise, hat sanatından ve geleneksel çizgi estetiğinden izler taşıyan öğeler dikkat çeker. Bu yönüyle, sanatçının Batı'nın soyutlama dilini doğulu bir çizgisel ritimle birleştirdiği söylenebilir. Aynı dönemde eser veren Abidin Elderoğlu gibi sanatçılar da İslam sanatının biçimsel unsurlarını soyut dille yorumlamış ancak Arel'in yaklaşımı daha simetrik ve sade bir düzende ilerlemiştir. Ayrıca, Arel'in renk kullanımı ve zemin kurgusu, dönem sanatçılarının aksine daha sessiz, daha içsel bir dünya sunar. Bu da onun soyutlama anlayışının yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda duygusal ve sezgisel bir temele dayandığını gösterir.

Şekil 91



Sanatçı: Ercüment Kalmık

Eser İsmi: Marmara Apartmanı Mozaiği

Yıl: 1957

Teknik: Duvar Üzerine Mozaik

Boyut: Bilinmiyor

Analiz ve Yorum:

Ercüment Kalmık'ın 1950'li yıllarda gerçekleştirdiği 4. Levent Apartmanları için yaptığı dış cephe mozaikleri, Anadolu'nun kadim kültürlerinden izler taşıyan simgesel ve mitolojik katmanlarla örülüdür.

Bu mozaik panolarda yer alan güneş kursları, Hitit panteonunun baş tanrısı Tarhunz ile ilişkilendirilir. Tarhunz'un güneş ve gökyüzüyle olan bağı, Kalmık tarafından üst kısımlara yerleştirilen bu motiflerle görsel hiyerarşi içinde sunulmuştur (Yılmaz ve Evis, 2023, s. 185).

Panolarda yer bulan geyik figürü, Hitit estetiğinde doğurganlık ve doğa ile özdeşleşmiş bir simgedir. Geyik, sakin duruşu ve zarafetiyle kutsallık atfedilen bir varlıktır. Mozaikte kullanılan kuş motifleri, özellikle çift başlı formlarıyla, ruhlar ve tanrılar arasında aracı kabul edilen figürlerdir. Bu da eserlere manevi ve mitolojik bir derinlik kazandırır (Yılmaz ve Evis, 2023, s. 186).

Şekil 92



Sanatçı: Ercüment Kalmık

Eser İsmi: İsimsiz

Yıl: 1960

Teknik: Bilinmiyor

Boyut: Bilinmiyor

Analiz ve Yorum:

Sanatçının 1960'lı yıllarda gerçekleştirdiği figüratif çalışmalarda, "köylü kadın" teması belirgin bir yer tutar. Bu kadınlar, Anadolu'nun üretken ve taşıyıcı gücünü temsil etmektedir.

Kadın figürlerinin etrafında konumlanan bitki öğeleri, üretkenlik ve süreklilik vurgusunu pekiştirir. Bu bağlamda resim, yalnızca kadın emeğinin temsili değil; doğa ile iç içe geçmiş kutsal bir döngünün de anlatısıdır.

Ercüment Kalmık'ın eserleri, geleneksel motiflerin çağdaş bir estetikle yeniden biçimlendirildiği görsel anlatılardır. Onun üretimi, bir yandan Anadolu'nun kültürel derinliğine kök salarken, öte yandan modernizmin soyut estetik ilkeleriyle beslenir.

Şekil 93

Sanatçı: Ercüment Kalmık

Eser İsmi: İsimsiz

Yıl: 1962

Teknik: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Boyut: 100 x 162

Analiz ve Yorum:

Ercüment Kalmık'ın 1962 tarihli bu eserinde soyut tarzını yansıttığı eseri görmekteyiz. Sanatçı renkçi yaklaşımı ile Türk sanatında soyut sanatı Hat Sanatını birleştirmiştir.

Resme bakıldığında arka planda soğuk renklere, resmin genelinde de sıcak ve nötr renklere yer verdiği görülmektedir. Çizgisel ve lekesel tarzda fırça vuruşları ile resmi oluşturmuştur.

Resme genel olarak bakıldığında Hat Sanatı harflerinin çizgisel yapısında şekiller yer almaktadır. Sanatçı Hat Sanatını soyutlama yaparak okunmayacak şekilde resmetmiştir.

Ercüment Kalmık'ın sanatı, 1950'lerden 60'lara uzanan süreçte Türkiye'de gelişen modern sanat anlayışının hem taşıyıcısı hem de dönüştürücüsü olmuştur. Bu dönemde, figüratif anlatımdan soyuta doğru yönelen sanatçılar, Batı'daki gelişmeleri takip etmekle birlikte, yerli kültürel değerleri modern dille ifade etmenin yollarını da aramışlardır. Kalmık'ın 1957 tarihli "Marmara Apartmanı Mozaigi" adlı çalışması, bu çabanın somut bir örneğidir. Anadolu uygarlıklarından, özellikle Hitit ikonografisinden alınan figürler, güneş kursları, geyikler ve kuşlar hem mitolojik hem de kültürel anlamlar taşıyarak mozaik yüzeye yerleştirilmiştir. Bu eser, dönemin resim sanatı içinde mimari ile bütünleşen bir plastik anlayışı temsil etmektedir. Sanatçının 1960'lı yıllarda ürettiği figüratif resimler, özellikle kadın ve doğa temalarıyla dikkat çeker. Anadolu kadınının üretkenliğini simgeleyen bu çalışmalarda, çevresel unsurlar olan bitkiler ve toprağa ait formlar hem içerik hem biçim olarak yerel değerlerle modern dilin buluştuğu bir zemini ifade eder. Bu yönüyle Ercüment Kalmık, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi halk kültüründen beslenen sanatçılarla ortak bir benzerlik gösterse de biçimsel yaklaşımında daha sade bir soyutlamayı tercih etmiştir. Sanatçının 1962 tarihli soyut çalışması, geleneksel hat sanatından izler taşıması bakımından dönemin diğer soyut çalışan sanatçılarından ayrılır. Bu eser, çizgisel form anlayışının İslam estetiğiyle olan bağını yansıtmakla kalmaz aynı zamanda renk ve biçim ilişkileriyle soyut kompozisyonun sınırlarını genişletir. Özellikle okunabilirliği ortadan kaldıran harf formları, sanatçının geçmiş ile geleceği, gelenek ile çağdaşlığı aynı düzlemde bir araya getirme arzusunu ortaya koymaktadır.

Şekil 94



Sanatçı: Bedri Rahmi Eyüboğlu

Eser İsmi: Vagon Restoran

Yıl: 1953

Teknik: Duralit Üzerine Yağlı Boya

Boyut: 46 x 42 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eserdeki kompozisyon, bir eőeđin üzerinde annenin kucağında ocuk emzirdiği bir tema üzerine kurulmuştur. Siyah fon üzerinde yer alan figür Anadolu kùltüründe annenin kutsallığını ve önemini belirtmektedir. Burada Eyüboğlu, anne figürünü hem evrensel bir annelik ikonografisi içinde hem de kendi kişisel yorumuyla sunar. Annenin başı örtülüdür, bu durum hem geleneksel hem de simgesel anlamlar taşır.

Bu yapıttaki güçlü konturlar ve sadeleştirilmiş figüratif anlatım, Eyüboğlu'nun hem halk sanatı geleneğinden hem de Batı'daki sanat eğilimlerden beslendiğini açıkça ortaya koyar. Sanatçının bu ilk dönem eserlerinde Batıdan almış olduğu eğitimlerin etkisi görünmektedir. Bu eserde özellikle kùbist formların etkin olduğu resmin genelinde anlaşılmaktadır.

Şekil 95



Sanatçı: Bedri Rahmi Eyüboğlu

Eser İsmi: Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin

Yıl: 1954

Teknik: Kağıt Üzerine Guaj

Boyut: 205 x 162 cm

Analiz ve Yorum:

Bu yapıtta Bedri Rahmi, Anadolu halı ve kilim motiflerini çağdaş plastik dille yeniden yorumlamıştır. Dikey bölmeli kompozisyon, izleyicide eski bir kilim izlenimi uyandırır. Renk paleti zengin ve çok katmanlıdır; lacivert, koyu kırmızı, krem ve sarı gibi toprak tonları baskındır. Ritim ve tekrar duygusu, yapıtın hem soyut hem de dekoratif yönünü pekiştirir.

Eserde yer alan gelin, kadın motiflerde, doğurganlık ve kadına atfedilen simgesel yüklerle ilişkilidir. Bedri Rahmi'nin bu yapıtında hem soyut bir kadın imgesi hem de kadının kültürel temsili yer alır. Çarşaf figürü, geleneksel kadın kimliğinin katmanlı yapısını simgeler.

Şekil 96



Sanatçı: Bedri Rahmi Eyüboğlu

Eser İsmi: Kırmızı Kahve

Yıl: 1975

Teknik: Tuval Üzerine Akrilik

Boyut: 125 x 125 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eser, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yaşamının son dönemlerinde üretmiş olduğu özgün çalışmalarından biridir. "Kırmızı Kahve" kompozisyonunda belirgin olan ilk unsur, fonun tek bir renkle yoğun, paslı bir kırmızıyla kaplanmış olmasıdır. Bu kırmızı zemin, hem mekânı soyutlayarak zaman dışı bir atmosfer yaratır hem de figürleri öne çıkaran bir sahne gibi işlev görür.

Eserde, çeşitli figüratif karakterler yer almaktadır. Bunlardan biri saz çalan bir adam, bir diğeri sohbet eden bir figürdür. Figürlerin yüzleri maskemsi ve ifade açısından sadeleştirilmiştir; bu da Eyüboğlu'nun primitif estetikten ve Anadolu halk tiyatrosunun basit, doğrudan anlatım dilinden beslendiğini gösterir. Diğerk taraftan müzik aleti, kültürel bellekte halkın kendini ifade etme biçiminin bir simgesi haline gelir. Bu figüratif anlatım, aynı zamanda sosyal bir buluşmayı da göstermektedir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserleri, 1950'lerden itibaren Türkiye'de gelişen sanatta yerli motiflerle modern anlatımı bir araya getirme eğiliminin karakteristik örnekleri arasında yer alır. Bu dönemde sanatçılar, Batı'dan gelen soyut ve figüratif akımları özümlediği kadar, Anadolu'ya özgü görsel kaynaklardan da beslenmiş sanatta millî bir kimlik yaratma arayışına yönelmiştir. Bedri Rahmi'nin "Vagon Restoran" adlı çalışması, bu çabanın erken dönem yansıması olarak görülebilir. Sadeleştirilmiş figür yapısı, belirgin konturlar ve pastoral içerik, onun halk kültürüne duyduğu bağlılığı yansıtırken, kompozisyondaki biçimsel düzenleme, Batı'daki kübist etkilerle şekillenmiştir. Eyüboğlu'nun "Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin" isimli eseri ise, sanatçının halı ve kilim motiflerini çağdaş bir plastik anlayışla ele aldığı bir dönemi temsil etmektedir. Bu eser, özellikle Sabri Berkel gibi sanatçıların geometrik soyutlamalarında görülen biçimsel disiplinden ayrılarak, daha ritmik ve anlatıya açık bir yüzey tasarımı sunmaktadır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çalışmalarında Fransız sanatçı Henri Matisse etkileri görmek mümkündür. Matisse, renkleri duygu aktarmanın temel aracı olarak kullanırken figürleri basitleştirerek, içsel bir uyum ve ritim yaratma çabasına gitmiştir. Eyüboğlu da benzer biçimde, yoğun renk paletleri ve sadeleştirilmiş figüratif anlatımıyla, Anadolu halkının gündelik yaşamını şiirsel bir biçimde görselleştirmiştir. Matisse'in desen ve motiflere dayalı dekoratif anlayışı, Eyüboğlu'nun halı, kilim ve minyatür etkili düzenlemeleriyle örtüşür. İki sanatçı da figürü sadece temsil aracı olarak değil, kompozisyonun ritmini ve duygusunu taşıyan bir öge olarak kullandığı görülmektedir. Bu sanatçılar arasında belirgin farklar da mevcuttur. Matisse, modern sanatın evrensel estetik anlayışı içinde biçimsel araştırmalara yönelirken, Bedri Rahmi Eyüboğlu, biçimi halk kültürünün ve yerel estetik anlayışından beslenerek

çalışmalarını devam ettirmiştir.

Genel olarak Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatı, ne yalnızca Batılı tekniklere sıkı sıkıya bağlı kalmış ne de geleneksel anlayışı olduğu gibi aktarmıştır. Onun anlayışı, bu iki taraf arasındaki dengeyi, özgün bir görsel dil aracılığıyla kurmayı başarmıştır. Bu da onu, döneminin öne çıkan ve kalıcı etkiler bırakan sanatçılarından biri hâline getirmiştir.

Şekil 97



Sanatçı: Selim Turan

Eser İsmi: Soyut

Yıl: 1951

Teknik: Kağıt Üzerine Karışık Teknik

Boyut: 24 x 40 cm

Analiz ve Yorum:

Bu erken dönem soyutlama örneğinde Selim Turan'ın, hat sanatı ve lekese soyutlama arasında kurduğu bağ dikkat çeker. Çalışmada yapmış olduğu fırça darbeleri, neredeyse Hat Sanatı harflerine benzer bir form yaratır. Arka planın sıcak tonları, öndeki koyu siyah fırça hareketlerini belirginleştirir. Bu yapı içinde renk, biçim, lekese formlar iç içe geçer.

Kompozisyon bir yazı alanı gibi kurgulanmıştır; izleyiciye harf çağrışımı yapan bu formlar aslında bir doğa tasvirinden çok zihinsel bir atmosfer yaratır. Siyahın agresif ritmi, içsel bir enerji patlamasını ya da bilinçaltının bir dışavurumunu ifade eder.

Selim Turan soyut döneminde bu tarz eserlerden çok sayıda yapmıştır. Bu eserlerde genel olarak Hat Sanatını soyut olarak ele aldığı görülmektedir. Harfler belirgin bir şekilde değil soyut ve lekese olarak okunmayacak şekilde resmetmiştir.

Şekil 98



Sanatçı: Selim Turan

Eser İsmi: Soyut

Yıl: 1951

Teknik: Kağıt Üzerine Guaj

Boyut: 22 x 44 cm

Analiz ve Yorum:

Bu çalışmada renk, kompozisyonun temel anlatı gücüdür. Özellikle sarı ve mavi gibi karşıt renklerin birbiriyle çatışması, fonun soyut biçimler aracılığıyla bir ritim kazanmasına neden olur. Siyah fırça izleri ise formu tanımlar ve kompozisyona hem derinlik hem de denge kazandırır.

Bu eserde de olduğu gibi Hat Sanatından izler görülmektedir. Harfleri siyah renkte fırça darbeleri kullanarak okunurluğu olmayacak şekilde soyut biçimde ele almıştır.

Şekil 99



Sanatçı: Selim Turan

Eser İsmi: Soyut

Yıl: 1959

Teknik: Kağıt Üzerine Guaj

Boyut: 64 x 49 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eser, Selim Turan'ın soyut dışavurumculuk içindeki özgün duruşunu net şekilde yansıtan bir örnektir. Kahverengi zemin üzerine inşa edilmiş karakalem ya da koyu tonlu guaj çizgiler, resim düzlemini dramatik bir hissi andırır. Figüratif olmayan bu yapı, bir soyut dansın izlerini taşır.

Selim Turan'ın eserlerinde en belirgin unsurlardan biri, Hat Sanatı soyutlamalarıdır. Bu yaklaşım, doğu yazı geleneğiyle batı soyutlaması arasında kurulan bir köprü gibidir. Sanatçının kullandığı sıcak ve soğuk renklerin dengesi, eserlerinde hem duygusal hem de simgesel düzeyde bir çatışma yaratır. Sanatçı bu eserde yer alan Hat Sanatı soyutlamalarını birçok eserde yer verir. Bütün bu eserlerde Hat Sanatı soyutlamalarını lekesel biçimde ele alarak farklı renkler kullanarak kompozisyonlarını oluşturmuştur.

Selim Turan'ın 1950'li yıllarda üretmiş olduğu soyut eserler, dönemin Batı merkezli sanat akımlarını takip ederken aynı zamanda doğuya özgü görsel geleneklerle güçlü bir ilişki kurar. Bu dönem, Türkiye'de soyut sanatın giderek güçlendiği ve sanatçıların bireysel ifade olanaklarını kültürel referanslarla birleştirmeye çalıştığı bir geçiş sürecidir. Turan'ın özellikle 1951 tarihli kağıt üzerine çalışmaları, Batı'daki soyut dışavurumculuk akımıyla teknik ve tavır açısından yakınlık gösterse de içerik olarak İslam Hat Sanatı estetiğiyle kurduğu bağ onu Batı sanatçılarından ayırmaktadır. Siyah fırça darbeleriyle oluşturduğu formlar, bir yandan modernist bir enerjiyi dışa vururken, diğer yandan okunmaz hâle gelmiş harf izlenimiyle geleneksel görsel dille derinlikli bir diyalog kurar. Aynı dönemde çalışan Adnan Çoker gibi sanatçılar daha çok geometrik soyutlamayı tercih ederken, Selim Turan daha serbest, lekesel ve ritmik bir anlatıdan yana tavır almıştır.

1950'li yıllarda Paris'te sanat üretimini sürdüren Selim Turan, aynı dönem Fransız sanat ortamında oldukça etkin olan Georges Mathieu'nün ortaya koyduğu lirik soyutlama ve eylem ressamlığı (action painting) anlayışından dolayı olarak etkilenmiş olabilir. Mathieu'nün resme yaklaşımı hızlı, içgüdüsel fırça darbeleriyle yüzeyde dramatik bir etki yaratma üzerine kuruluydu. Selim Turan'ın özellikle bu döneme ait çalışmaları incelendiğinde, benzer biçimde kontrolsüz görünen ama içsel bir ritme sahip siyah fırça izlerinin, yüzeyde harf formunu andıran ama okunmayan çizgilerle bir yazı ritmi oluşturduğu görülür. Her iki sanatçının da yazı estetiğini, doğrudan okunabilirlikten uzaklaştırarak soyut ve sezgisel bir biçim dili haline getirmektedir. Ancak Selim Turan'ın bu çizgisel soyutlamayı, Mathieu'nün dışavurumculuğundan farklı olarak, İslam Hat Sanatının estetik geleneğiyle ele aldığı görülmektedir.

Şekil 100



Sanatçı: Nejad Melih Devrim

Eser İsmi: Soyut Kompozisyon

Yıl: Tarih Yok

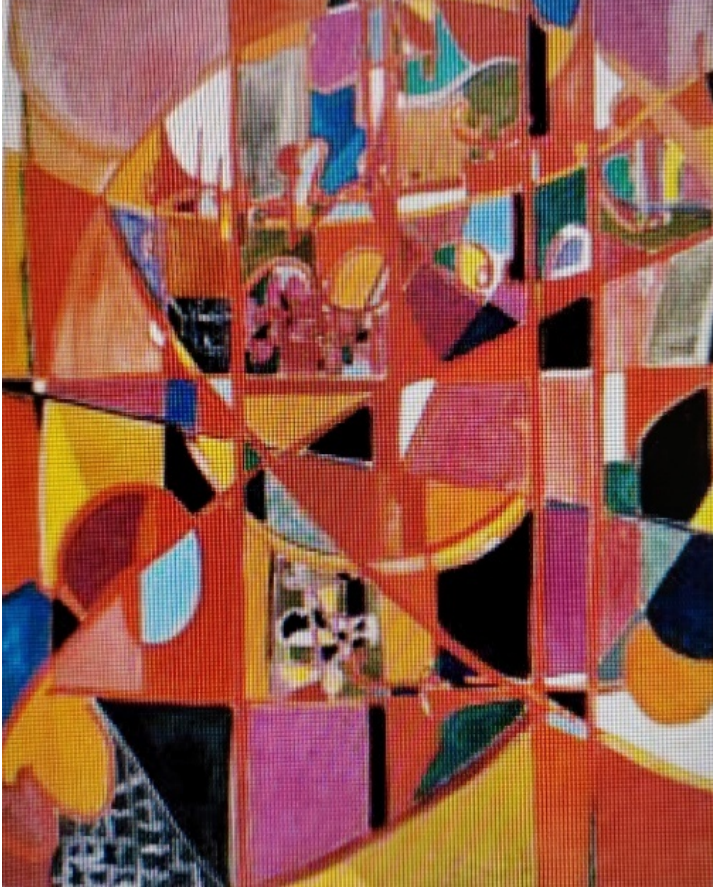
Teknik: Karton Üzeri Yağlıboya

Boyut: 29 x 39 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eserde sanatçının karakteristik soyut dışavurumcu dili dikkat çekiyor. Yalnızca kırmızı, kahverengi, gri ve siyah tonlarla sınırlı bir palet kullanılmasına rağmen, fırça darbeleriyle yaratılan ritim oldukça güçlü. Tuvalin genelinde belirgin bir merkez yok; kompozisyon, izleyiciyi belli bir noktaya yönlendirmek yerine fırça hareketlerinin izinde göz gezdiriyor.

Şekil 101



Sanatçı: Nejad Melih Devrim

Eser İsmi: Kırmızı Soyut

Yıl: 1948

Teknik: Tuval Üzeri Yağlıboya

Boyut: 161 x 148 cm

Analiz ve Yorum:

İkinci resim, Nejad Melih Devrim'in çok daha dinamik, çok renkli bir anlatımı benimsediği dönemlerindedir. Bu çalışmada, keskin geometrik formlar kırmızı, sarı, pembe ve yeşil gibi parlak tonlarla bir araya getirilmiş. Parçalanmış düzlemler arasında yaratılan içsel hareketlilik, izleyiciye parçalanmış bir şehir planını ya da cam mozaiklerini anımsatıyor.

Bu eserdeki ikonografi doğrudan tanımlanabilir figürler içermese de Türk-İslam mimarisinde rastladığımız geometrik ve cam vitray kompozisyonlarıyla görsel bir akrabalık kurar. Özellikle renk düzenlemeleri ve alan bölmeleri, geleneksel sanatlarda rastladığımız simetrik anlayışı çağdaş bir dile taşımaktadır. Resmin geneline bakıldığında bir cami içerisinde kubbe yapılarını andıran mimari yapılar ve renkli cam süslemeleri olduğu anlaşılmaktadır.

Şekil 102



Sanatçı: Nejad Melih Devrim

Eser İsmi: Ayasofya

Yıl: 1947

Teknik: Tuval Üzeri Yağlıboya

Boyut: 72 x 57 cm

Analiz ve Yorum:

Üçüncü eser daha yapısal bir anlatıma sahip. Siyah zemin üzerinde sarı, kırmızı ve mavi gibi temel renklerle kurulan yapı soyutlanmış bir mimari kompozisyonu çağrıştırıyor. İnce çizgilerle bağlanan formlar, izleyiciyi hem içeriden hem dışarıdan bakılan bir manzaraya çekiyor. Çalışmanın isminden de anlaşılacağı üzere Ayasofya'nın iç mekanını mimari çizgilerini soyut şekilde ele almıştır.

Nejad Melih Devrim, Paris Ekolü'nde yetişmiş olmasına rağmen, Türk sanatının ruhunu uluslararası sanat diliyle harmanlayan önemli bir sanatçıdır. Onun soyut kompozisyonlarında, Anadolu'nun ritmi, doğunun sezgiselliği ve Batı'nın form disiplini birlikte yer alır. Eserlerinde figürden arınmış ama kültürel olarak yoğunlaşmış bir coğrafyanın izlerini sürmek mümkündür.

Özellikle kırmızı, sarı ve siyah gibi baskın tonlar, Anadolu halılarındaki renk paletiyle örtüşürken, geometrik biçimler geleneksel bezeme sanatlarına dolaylı göndermeler yapar. Bu açıdan bakıldığında Devrim'in işleri yalnızca bireysel bir soyutlama değil, aynı zamanda çağdaş Türk kimliğinin sanat yoluyla yeniden inşasıdır.

Nejad Melih Devrim'in çalışmaları, Paris Ekolü'nde yetişmiş olmasının etkisiyle, özellikle fırça hareketiyle yüzeyde kurduğu ritmik yapı, Batı'da gelişen soyut dışavurumculuk anlayışıyla örtüşmektedir. Devrim'in resimlerinde yer alan İslam mimarisi, Anadolu halı desenleri ve vitray estetiğini çağrıştıran düzenlemelerle içerik bakımından Batı sanatından ayrılmaktadır. Özellikle "Kırmızı Soyut" adlı eserinde yer alan çok renkli düzlemler, Batı'daki geometrik soyutlamaya yakın bir teknikle işlenmiş olsa da bu bölünmüş alanların kurgusu Osmanlı camilerinde görülen simetrik vitraylar ve kubbe içi bezemelerle ilişkilidir. Bu anlamda, Devrim'in soyutlaması yalnızca biçime değil, kültürel belleğe dayalı bir içeriğe de sahiptir. Aynı şekilde, "Ayasofya" adlı çalışmasında da bu yaklaşım daha açık biçimde gözlenmektedir. Batı soyutlama tekniğiyle çizilmiş mimari form parçaları, Doğu'ya ait tarihî bir yapının izini sürmektedir. Burada sanatçı, soyut resim anlayışı içinde geleneksel yapıyı modernist bir dille yeniden kurmuştur.

Şekil 103



Sanatçı: Adnan Turani

Eser İsmi: Soyut Kompozisyon

Yıl: 1958

Teknik: Baskı 1/16

Boyut: 57 x 50 cm

Analiz ve Yorum:

Bu görselde yer alan baskıda, Turani doğanın içsel devinimini soyut çizgilerle aktarır. Üst üste gelen tonlar, fırça dokuları ve çizgiler ile organik bir titreşim yaratır. Zeytin yeşilleri, mavi tonları ve toprak kahveleri bir araya gelerek izleyiciye düşsel bir orman hissi veriyor.

Sanatçı bu eserde açık koyu mavi tonlarda yer verdiği çizgilerde Hat Sanatının çizgilerini çağrıştırmaktadır. Dikey ve yatay kavisli çizgiler ile Hat Sanatı harflerinin formlarında soyutlama yaparak resmetmiştir.

Şekil 104



Sanatçı: Adnan Turani

Eser İsmi: Soyut Kompozisyon

Yıl: 1973

Teknik: Deneme Baskısı

Boyut: 35 x 50 cm

Analiz ve Yorum:

Koyu zemin üzerine kontrast oluşturan kırmızı lekese çizgiler, izleyicinin dikkatini yukarı noktaya çekerken, alt kısımdaki koyu gri simgesel figür dengeli bir temel sağlar. Arka plandaki renk ve tonlama bir taş zemini oluşturmak için yapılmış gibidir. Resme genel olarak bakıldığında eski yazıtlardan bir kesitmiş iması verilmektedir. Bu eserde figüratif hiçbir öge bulunmasa da Doğu yazı geleneğine göndermede bulunan sembolik karakterler yer alır. Bu, sanatçının kültürler arası bir anlatı dili yaratma çabasını gösterir.

Bu çalışmada Turani, Hat Sanatı Harflerinin biçimlerini kullanarak Doğu yazı sanatına atıfta bulunur. Eser, yazı ve desenin iç içe geçtiği soyut bir görsel metin niteliğindedir.

Şekil 105



Sanatçı: Adnan Turani

Eser İsmi: Horoz

Yıl: 2008

Teknik: Kağıt Üzeri Karışık Teknik

Boyut: 50 x 70 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eser, Turani'nin alışlagelmiş soyut anlatımlarına göre daha tanımsal bir figüratif form taşıyan nadir işlerinden biridir. Horoz figürü hem doğrudan Türk köy yaşamının hem de Anadolu halk kültürünün bir simgesi olarak kullanılmıştır. Canlı kırmızı ibiği, dinamik mavi

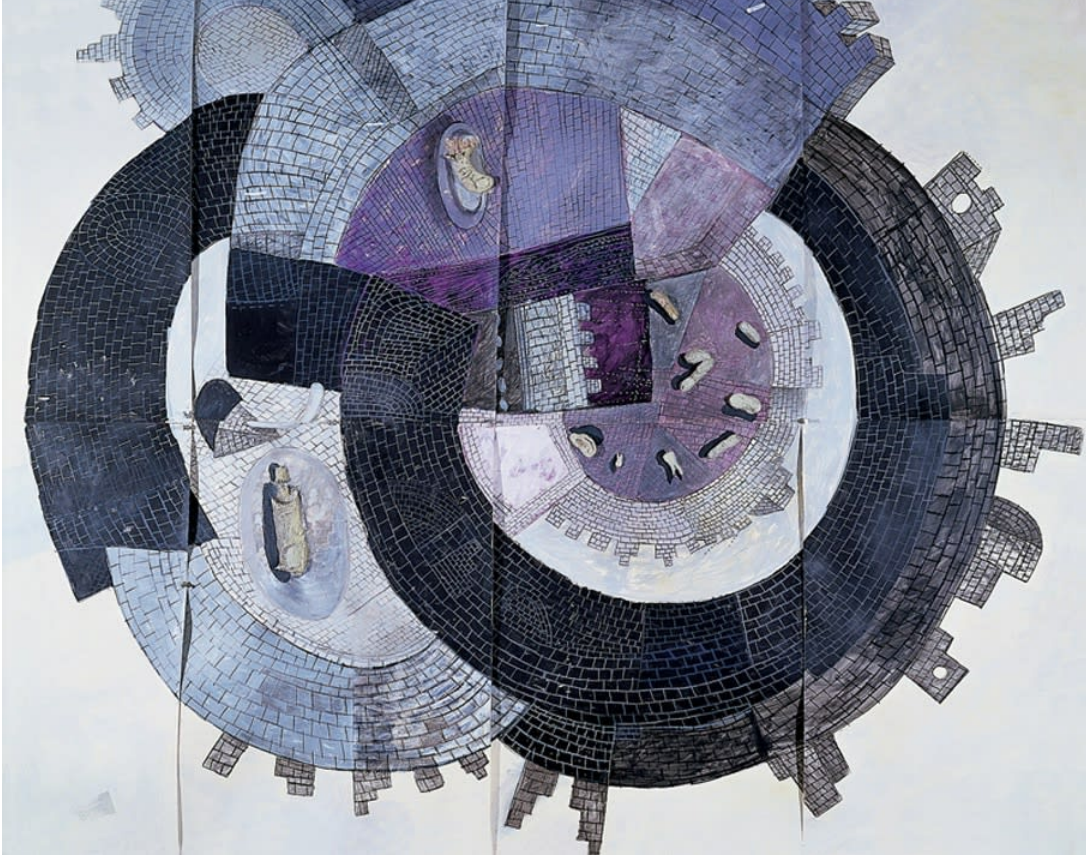
kuyruğu ve sade siyah gövdesiyle horoz, canlılık ve erk temalarını doğrudan çağırır. Burada figürler, neredeyse Hat Sanatının andıran çizgiler ile çizilmiştir. Bu çizgisel doğaçlama, sanatçının resme bir tür yazı karakteri yüklediğini düşündürür.

Adnan Turani, horoz figürünü sadece Anadolu kültürü olarak ele almakla kalmayıp, bu figürü Hat Sanatı çizgileri ile figüratif soyut olarak resmetmiştir. Sanatçının yaşamı boyunca çok kez Horoz figürünü ele almıştır. Bunlar hem eskiz olarak hem de renkli anlayışla yapılan çizimlerdir. Çizmiş olduğu Horoz figürlerinde Hat Sanatı çizgileri ile karakalem ve renkli olarak kompozisyonlar oluşturmuştur.

Adnan Turani, sanat hayatının boyunca figüratif soyutlamaya yönelmiştir. İnsan figürlerinin soyut biçimde ele aldığı dönemlerden ayrı olarak sanatçı, Hat Sanatı harflerinin çizgisel soyutlamaları ile hem soyut hem de figüratif soyutlamalar yapmıştır.

Adnan Turani'nin eserleri, Türk resim sanatında figüratif soyutlama yaklaşımının karakteristik örnekleri arasında yer alırken, aynı zamanda Batı modernizminin plastik anlayışıyla, Doğu kültürüne özgü yazı ve simgeleri kullanması açısından özgün bir yerde durmaktadır. Özellikle 1950'li yıllardan itibaren ortaya koyduğu eserlerde, Batı'da etkili olan soyut dışavurumculuk ve non-figüratif estetik ile paralel bir şekilde geliştirmesine rağmen, çalışmalarını tamamen evrensel değil, yerli kültürel izlerle kaynaştırarak bir yapıya kavuşturmuştur. 1958 tarihli "Soyut Kompozisyon" adlı baskısında görülen yatay ve dikey çizgisel örgü, Batı'da Paul Klee gibi sanatçıların soyut çizgi kullanımıyla biçimsel benzerlikler bulunmaktadır. Ancak Turani'nin fırça ve renk tercihleri, İslam Hat Sanatı geleneğini sezdirenen bir anlayışla resim yüzeyine taşımaktadır. İkinci soyut çalışmasında, renk lekeleri ve simgesel formların birlikte kullanımı, yazıt estetiğiyle çağrışımlar kurmaktadır. Bu yaklaşım, Batı'daki soyut anlatımlardan ziyade, Doğu'daki simgesel yazı anlayışıyla iç içe geçmiş bir soyut dilin göstergesidir. Sanatçı burada figüratif bir yapıdan uzak dururken, yüzeydeki her işaret ve lekeyi resimsel bir yüzeye dönüştürmüştür. "Horoz" çalışması, sanatçının zaman zaman figüratif soyutlamaya geri dönüş yaptığını gösterir. Ancak bu figürler dahi, doğadan betimleme olmaktan çok, çizgisel anlam arayışının ve yazı estetiğinin parçası niteliğindedir. Horozun çizgileri, biçimsel olarak hattat eliyle yazılmış gibi bir izlenim vermektedir.

Şekil 106



Sanatçı: Erol Akyavaş

Eser İsmi: Kalenin Düşüşü

Yıl: 1981-82

Teknik: Kağıt Üzerine Karışık Teknik

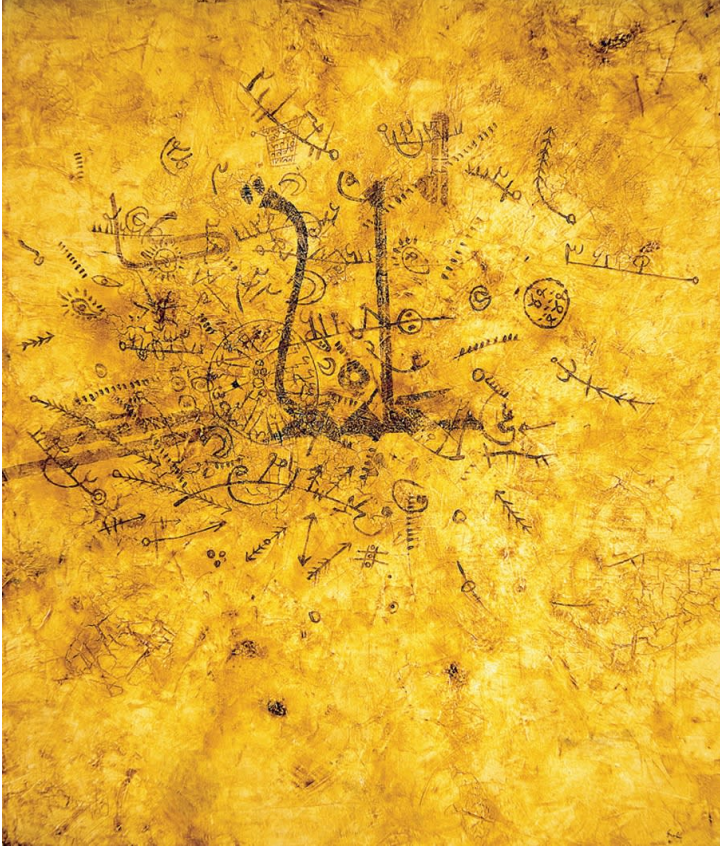
Boyut: 125 x 100 cm

Analiz ve Yorum:

Bu kompozisyon, bir tür kuşbakışı mimari planı andırmaktadır, kesme taş döşemeleri gibi görünen bölümlerden oluşan çembersel bir kale yapısına sahiptir. Sanatçının mimari ile ilgilendiği bu çalışmasıyla bağdaşmaktadır. Bu tarz eserlerden çok kez yapan sanatçı Türk tarihinden etkiler sunarak mimari çizimleri soyut olarak ele almıştır.

Renklerdeki sınırlılık siyah, gri, mor ve beyazın soğuk tonları taş hissini ayrıca kuş bakışı mezar yapıları savaş ve ölümü andırmaktadır.

Şekil 107



Sanatçı: Erol Akyavaş

Eser İsmi: Sarı Lam Elif

Yıl: 1990

Teknik: Tuval Üzerine Akrilik

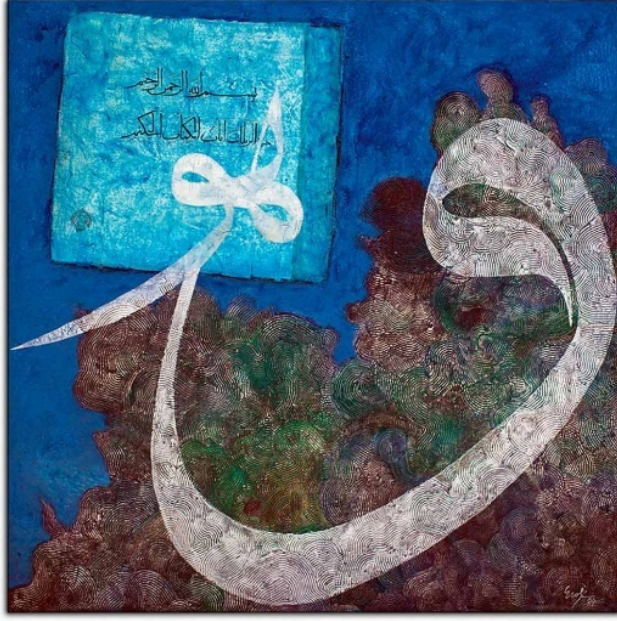
Boyut: 152 x 127 cm

Analiz ve Yorum:

Bu sarı tonlar üzerindeki kompozisyon, adeta bir antik harita ya da eski bir yazı, metin gibi çözümlenebilir. Tuval boyunca dağılmış çizgisel semboller, okunamayan alfabeler, dairesel motifler ve stilize figürler mevcuttur. İki adet uzun formda Elif ve Lam harfi, merkezî bir kompozisyon oluşturur. Bu daha ziyade Lamelif harfini temsil etmektedir. Eserin genelinde eski yazıtların ruhu sezilir.

Altın sarısı zemin, kutsallığı ve ışığı çağrıştırırken çizgisel formdaki işaretler zaman, mekân ve bilgi arasındaki geçişkenliği temsil eder. Burada Akyavaş, Osmanlı Hat Sanatının zenginliğini çağdaş bir soyut dille çözerek yeni bir estetik yaratır. Bu yaklaşımıyla hem gelenekle bağını sürdürür hem de modern sanatın evrensel sınırlarına dokunur.

Şekil 108



Sanatçı: Erol Akyavaş

Eser İsmi: Vav

Yıl: 1984

Teknik: Tuval Üzerine Karışık Teknik

Boyut: 115 x 115 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eser, yoğun mavi arka plan üzerine yerleştirilmiş bir "Vav" harfi ile dikkat çeker. Vav harfi hem harf olarak hem de simgesel anlamda İslam dininde derin anlamlar yükledir. Vav harfinin şekli anne karnında cenin pozisyonunda veya secdeye varmış bir insan silüeti şeklinde sembolize edilebilir. Anlam olarak insanların yaradana kulluk ettiğinin temsili olarak söylenebilir.

Akyavaş, bu harfi anlamı bozulmayacak bir formla ele alırken tuvalin merkezine yerleştirdiği açık mavi bir karede yer alan hat yazısıyla İslam'ın kutsal metinlerine gönderme yapar. Bu turkuaz renkli kare alandaki okunabilir Arapça yazıda üst kısımda Besmele alt kısımda Yunus Suresi 1. Ayeti (Hikmet dolu kitabın ayetleridir) yazılıdır. Bu yazının başında ayetten bağımsız olarak Elif Lam Ra harfleri bulunur. Arka planda görülen dalgalı, çizgisel şekiller parmak izi benzeri dokuları çağrıştırmaktadır.

Erol Akyavaş Soyut döneminde Hat Sanatından izleri çoğu eserinde görmekteyiz. Sanatçı Hat Sanatı harflerini olduğu gibi okunurluğu bozulmayacak şekilde ele almıştır. Merkezde Hat Sanatı harflerini kullanarak arka planda ve kompozisyonda soyut tarzı eserler yapmıştır.

Şekil 109



Sanatçı: Devrim Erbil

Eser İsmi: İstanbul 10

Yıl: 1979

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Boyut: 65 x 80 cm

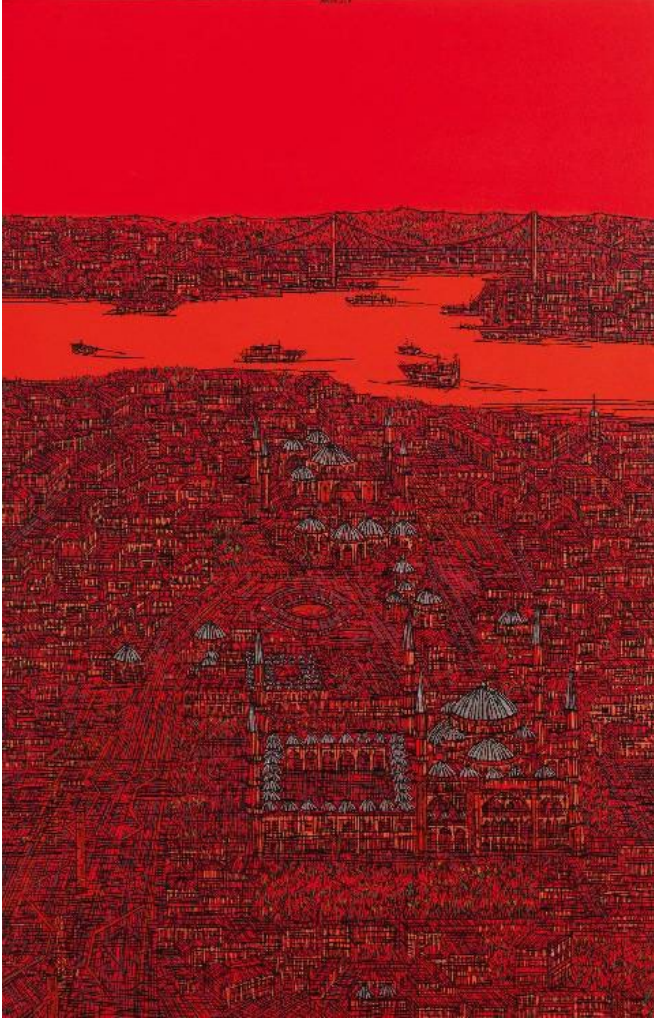
Analiz ve Yorum:

Bu kompozisyon, Boğaz'ın iki yakasını birbirine bağlayan İstanbul'un mimari belleğini odak noktasına alır. Erbil'in kullandığı koyu mavi ve lacivert tonları, suyun hem huzur verici hem de tarihsel ağırlığını simgeler.

Ayrıntılı yapı dokusu, bakıldıkça yeni detayların keşfedilmesini sağlar. Bu görsel yoğunluk, izleyiciyi yalnızca bir seyirci olmaktan çıkarıp, kentin bir parçası haline getirir. Bu yaklaşım, sanatçının sanatını bir görsel şiire dönüştürdüğüünün işaretidir. Formlar soyut gibi görünse de her biri kentsel bellekte bir karşılık bulur. Bunlar; bir cami, bir köprü, bir yalı gibi.

Sanatçı önceki dönem kuşbakışı resimlerinde, çizgisel ve lekesel tarzda resimler yaptığı bu eserde anlaşılmalıdır. Sonraki dönem resimlerine göre çizgiler daha serbest desen tadında olduğu anlaşılmalıdır. Son dönemlerinde yaptığı resimlerinde baskı sanatının da etkisi ile çizgiler daha kararlı ve düzenli hale geldiği görülmektedir.

Şekil 110



Sanatçı: Devrim Erbil

Eser İsmi: Kırmızı İstanbul

Yıl: 2010

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Boyut: 140 x 90 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eserde baskın olan kırmızı renk, şehrin duygusal yükünü taşır: hem aşkı hem de mücadeleyi çağırıştır. Kırmızının altında İstanbul'un yapısal haritası detaylı şekilde çizilmiştir. Sanatçının İstanbul resimlerinden çok kez yaptığı bilinmektedir. Bu eserleri farklı renklerde ve aynı renk tonlarında kontür çizgileri ile resmetmiştir.

Boğaz ve cami silüetleri, Erbil'in kenti hem bir coğrafya hem de bir kültürel bellek olarak algılayışını yansıtır. Eserdeki ince çizgiler ve modüler formlar, sanatçının geleneksel hat ve minyatürden aldığı ilhamın modern plastik dille nasıl kaynaştırıldığını da söyleyebiliriz.

Şekil 111



Sanatçı: Devrim Erbil

Eser İsmi: İstanbul Manzarası

Yıl: 2019

Teknik: Kağıt Üzerine Karışık Teknik

Boyut: 76 x 90 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eser, Erbil'in İstanbul'a duyduğu derin hayranlığın sembolik bir yansımasıdır. Yukarıdan bakış açısıyla kurgulanan kompozisyon hem modern bir perspektifi hem de minyatür sanatının kuşbakışı yaklaşımını çağırıştırır. Eserin üst kısmını kaplayan martı figürleri, yalnızca bir kuş sürüsünü değil, aynı zamanda özgürlük, kaos ve kentin kendine özgü ritmini temsil eder.

Renk paleti dikkat çekicidir: Sarı ve turuncu tonlar, güneş ışığını ve İstanbul'un sarı ile altın değerini özdeşleştirilmiş bir havasını ima eder. Kalabalık yapı dokusu, adeta bir tekstil desenini andıracak biçimde iç içe geçmiştir. Bu, sanatçının eserlerinde sıkça kullandığı motifsel tekrarın bir örneğidir.

Devrim Erbil'in sanat anlayışı, modern tekniklerle inşa edilmiş olsa da köklerini geçmişin görsel hafızasına dayandırır. Özellikle kuşbakışı şehir tasvirleri, ritmik çizgi yapıları ve detaycı yüzey dokusu, onu yalnızca çağdaş bir soyut ressam değil, aynı zamanda geleneksel minyatür geleneğini çağdaş bir dile aktaran özgün bir sanatçı hâline getirir. Bu bağlamda, Erbil'in pek çok çalışması 16. yüzyıl Osmanlı minyatürcüsü Matrakçı Nasuh'un şehir betimlemeleriyle düşünsel bir paralellik taşır. Nasuh'un kentleri, perspektife bağlı kalmaksızın yukarıdan, bütüncül ve zaman-mekân dışı bir anlayışla ele alması Devrim Erbil'in özellikle İstanbul'a odaklanan çizgisel soyutlamalarında modernize edilmiş biçimde tekrar eder. Matrakçı'nın eserlerinde görülen detay zenginliği ve görsel ritim, Erbil'in yapıtlarında yerini çizgiyle kurulmuş görsel titreşimlere bırakır. Ancak bu çizgiler, yalnızca bir estetik etki üretmekle kalmaz, izleyiciye şehrin ritmini, tarihini ve kimliğini duyumsatır. Bu anlamda, Erbil'in bakışı, topografik bir anlatım biçiminden çok, kültürel bir hafıza inşasıdır. Türk resmi içinde Erbil'in durduğu yer, minyatür geleneğiyle çağdaş soyutlamayı buluşturan benzersiz bir konumdur. Aynı dönemde figüratif anlatımla halk kültürüne yönelen Bedri Rahmi Eyüboğlu, geleneksel motif düzeyinde işlerken; Devrim Erbil, mimariyi, şehir dokusunu ve çizgiyi kültürel bir altyapının ana bileşeni olarak resimlerine taşır.

Şekil 112



Sanatçı: Süleyman Saim Tekcan

Eser İsmi: İsimsiz

Yıl: 1998

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Boyut: 135 x 185 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eser, sanatçının en belirgin temalarından biri olan “at” figürünü mistik ve şiirsel bir atmosferle ele alır. Mavi tonların egemenliğinde üç beyaz at, karanlık bir fon üzerinde adeta boşlukta süzülmemektedir. Kompozisyonun üst bölümünde yer alan koyu mavi-siyah fon, bilinçaltının derinliklerine işaret ederken, atların vücutlarında kullanılan beyaz ve buz mavisi tonları bir tür özgürlük imgesi oluşturmaktadır. At figürü, Türk kültür tarihinde Orta Asya’dan Osmanlı’ya kadar daima gücü, bağımsızlığı ve ruhsal atılımı temsil etmiştir. Tekcan’ın atları ise bu tarihsel motifi, modern bir soyutlama diliyle yeniden yorumlar.

Bu çalışmada atların koşma anının resmedilmesi, hareket hissini artırırken Arka planda beliren koyu mavi bloklar hem birer sahne perdesi gibi hem de bilinçle bilinçdışı arasındaki sınırı simgeler. Tekcan burada yalnızca bir figürü değil, aynı zamanda bir kültürel kimliği resmetmektedir.

Şekil 113



Sanatçı: Süleyman Saim Tekcan

Eser İsmi: İsimsiz

Yıl: 2003

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Boyut: 145 x 73 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eserde sanatçı, geleneksel Anadolu ikonografisini ve Hat Sanatını sanatını çağdaş bir üslupla buluşturur. Kompozisyonun merkezinde yer alan figür, mezar taşı üzerinde bir at heykelidir. Sanatçı eski mezar taşını anımsatarak yazdığı eserde Arapça yazılara da yer vermiştir. Bu yazılar tıpkı mezar taşları üzerine yazılan Osmanlıca yazılar gibi net bir şekilde okunmamaktadır. Eserde kullanılan kırmızı ve siyahın dramatik karşıtlığı eserin duygusal derinliğini artırmaktadır. At figürünün Türk kültüründeki önemini, sanatçı bu ve benzeri eserlerinde çokça vurgulamıştır.

Şekil 114



Sanatçı: Süleyman Saim Tekcan

Eser İsmi: İsimsiz

Yıl: 2005

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Boyut: 100 x 145 cm

Analiz ve Yorum:

Bu çalışma, sanatçının “Atlar Serisi” içerisindeki en dinamik örneklerden biridir. Kırmızı zemin üzerine bir mavi bir beyaz ve bir kırmızı at figürü, ileriye doğru bir sıçrayış halinde tasvir edilmiştir. Kompozisyonun alt bölümünde yer alan “tas” motifi, Osmanlıca yazılmış mezar taşı imgeleriyle ilişkilendirilebilir.

Atların vücutlarında yer alan soyut dokular, taş üzerine oyulmuş eski bir yazıyı andırır. Bu desenler, geçmişin estetik kodlarını bugünün plastik diliyle harmanlayan Tekcan üslubunun özgün bir örneğidir. Sanatçının Türk kültür ve geleneğini soyut sanatla ele aldığı çalışmalarından biridir.

Süleyman Saim Tekcan’ın eserlerinde özellikle “at” figürüne yoğunlaşması, onu hem evrensel bir sanatçı hem de Anadolu kültürel mirasının çağdaş bir yorumcusu haline getirir. Atlar, Tekcan için yalnızca birer hayvan figürü değil, kültürel sürekliliğin, özgürlüğün ve bireysel ifadenin taşıyıcılarıdır. Sanatçının birçok çalışmasında at hem bir simge hem de bir anlatı aracıdır. Osmanlı gravürlerinden, minyatürlerden ve geleneksel hat sanatından aldığı ilhamı, soyut ve figüratif formlarla birleştirmektedir.

Süleyman Saim Tekcan’ın sanat anlayışı, figüratif geleneği çağdaş yorumlarla yeniden ele alan; aynı zamanda Türk görsel kültürünün göstergesi bir anlatımla yeniden üretildiği bir yaklaşımı temsil eder. Özellikle at figürü etrafında geliştirdiği tematik anlatı, yalnızca bir konu tercihinden ibaret değil, aynı zamanda kültürel kimlik ve tarihi referansların görsel bir simgesi olarak değerlendirilmelidir. Tekcan’ın grafik ve gravürle oluşturduğu çok katmanlı yüzeyler, Batı’daki resim-mekân ilişkisini deneyen sanatçılarla biçimsel paralellik kurabilir. Ancak bu benzerlikler, yalnızca teknik düzeydedir çünkü Tekcan’ın estetik tavrı, Batı’daki bireysel anlatıdan farklı olarak, Türk görsel tarihine özgü ritüelistik ve sembolik anlatımı yeniden çağdaşlaştırma çabası taşır. Özellikle Osmanlı minyatür geleneğindeki hareketli figür ve aksiyon sahnelerini çağrıştıran at kompozisyonları, geçmişle kurulan sürekliliğin bir göstergesi niteliğindedir. Türk resmi içinde Tekcan’ın çalışmaları, Devrim Erbil’in çizgisel kent soyutlamaları ya da Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun halk kültürüne dayalı figüratif anlatımıyla düşünsel bağ kurar. Ancak Tekcan, bu iki isme kıyasla daha çok grafik bir anlatım dili geliştirmiş ve bu dili matbaa, gravür ve baskı teknikleriyle zenginleştirerek çağdaşlaştırmıştır.

Şekil 115



Sanatçı: Ergin İnan

Eser İsmi: İsimsiz

Yıl: Bilinmiyor

Teknik: Edisyon Baskı

Boyut: 30 x 21 cm

Analiz ve Yorum:

İnan, bu eserinde çeşitli böcek türlerini merkezî bir yusufçuk (helikopter böceği) etrafında bir kompozisyon içinde sunar. Bu figürlerin her biri eski Arapça metinlerin üzerine yerleştirilmiş, arka planda sepya tonlarındaki bir dokuyla birleşmiştir. Eserin yüzeyi eskimiş kâğıt görünümündedir, bu da zamanın geçişine ve belleğe dair bir estetik izlenim yaratır.

Sanatçı birçok eserinde böcek figürünü kullanmaktadır. Bu figürle birlikte kompozisyonunda Arapça metinler yer almaktadır. Sanatçı eserleri geleneksel İslam yazı kültürüne bir gönderme niteliğindedir ve sanatçının modernite ile gelenek arasında kurduğu dengeyi temsil eder.

Şekil 116



Sanatçı: Ergin İnan

Eser İsmi: Kompozisyon

Yıl: 2003

Teknik: Sunta Üzeri Karışık Teknik

Boyut: 71 x 101 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eserde kırmızı, mavi ve sarı gibi ana renkler öne çıkmaktadır. Özellikle fon olarak seçilen parlak kırmızı yüzey, izleyiciyle doğrudan bir temas kurmaktadır. Figüratif portre sağ tarafta yer alırken, tuvalin ortasında ve solunda Arap harfli yazmalar, semboller ve çeşitli soyut formlar serbestçe dağıtılmıştır. Bu kullanım, Ergin İnan'ın yazı ve resim ilişkisini sorgulayan kimliğini doğrudan yansıtır.

Eserin yüzeyine yapıştırılmış Arapça el yazmaları, sanatçının Osmanlı hat ve tezhip geleneğinden beslendiğini gösterirken, modern resim diliyle sentezlenen bu formlar geçmiş ve şimdi arasında bir köprü kurar. Ayrıca üst kısımda yer alan çizim defteri sayfaları, sanatçının eskiz sürecini izleyiciye aktarmaktadır.

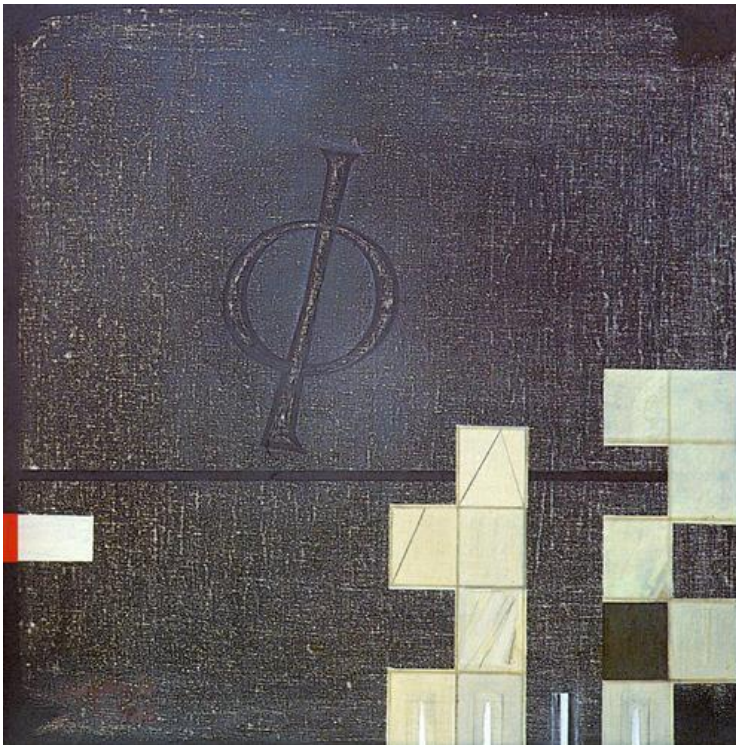
Eser günümüz resim teknikleri açısından değerlendirecek olursak kolaj tekniğini kullandığını söyleyebiliriz. Arapça yazılı metinler parçalı koparılmış halde resim yüzeyine

yapıştırılmış etkisi kolaj tekniğini yansıtmaktadır.

Ergin İnan'ın eserlerinde sıkça rastlanan Arapça yazılmış metin parçaları, böcek çizimleri ve mistik figürler, sanatçının hem Batı sanat eğitimi almış hem de Anadolu'nun entelektüel birikimini özümsemiş yönünü ortaya koyar. Bu anlamda sanatçı, modern Türk resim sanatında hem figüratif geleneği hem de kavramsal düşünceyi harmanlayan özel bir yer edinmiştir.

Ergin İnan'ın sanatı, bireysel kimlik arayışını doğa, tarih ve metinle buluşturduğu çok katmanlı yapısıyla hem Batı'daki kavramsal sanat anlayışına hem de Türk resmindeki kültürel aidiyet temelli yaklaşımlara dokunan bir yerde konumlanır. Sanatçının sıklıkla kullandığı böcek, harf ve el yazısı gibi görsel unsurlar, onun çalışmalarını yüzeyde estetik bir bütünlük oluşturmanın ötesine taşır. Her bir detay, sanatçının zihinsel haritasına dair bir iz olarak işlev görür. Sanatçının resimleri kolaj çalışmalarını andırmaktadır. Ergin İnan'ın eserlerini kolaj çalışmalarından farklı kılan, İslam yazı geleneği, Osmanlı arşiv estetiği ve doğa gözlemleriyle resimsel olarak harmanlamasıdır. Sanatçı, el yazmaları üzerine böcek resimleri yerleştirdiği çalışmalarını hem Doğu'nun bilgiye biçtiği kutsallığı hem de Batı'nın bilimsel gözlem geleneğini bir araya getirmektedir. Türk resmi içinde Ergin İnan'ın durduğu yer hem figüratif hem kavramsal temelleri olan çok az sayıda sanatçının yer aldığı bir özgünlük düzeyidir. İnan, figürü simgeye dönüştürür. Erol Akyavaş'la benzer şekilde yazı ve sembol üzerine kurulu bir anlatı dili geliştirir, ancak İnan'ın yaklaşımı daha biyolojik ve bireysel gözleme dayalıdır.

Şekil 117



Sanatçı: Halil Akdeniz

Eser İsmi: Efes-Ören Görsel Notlar

Yıl: 1988

Teknik: Tual Üzerine Akrilik

Boyut: 60 x 60 cm

Analiz ve Yorum:

Bu çalışmasında sanatçı, daha simgesel bir dile yönelir. Kompozisyonun merkezinde yer alan dairesel forma içindeki çapraz çubuk şekil yer almaktadır. Bu şeklin anlamı ünlü matematikçi Leonardo Fibonacci soy isminin ilk iki harfi “fi” olarak karşılık bulmaktadır. Bunun anlamı altın oran ifadesinin anlamı olarak bilinmektedir. Halil Akdeniz bu sembolü birçok eserinde kullanmıştır.

Tuvalin sağ alt köşesine yerleştirilen açık renkli kare ve dikdörtgen formlar, bir tür “yapı kodu” gibidir. Arka planın derin mor ve koyu tonları, eseri hem mistik hem de soyut bir düzleme çeker. Burada Akdeniz’in kullandığı renkler, sembollerle iç içe geçerek hem zihinsel hem de tarihsel çağrışımlar yaratır.

Şekil 118



Sanatçı: Halil Akdeniz

Eser İsmi: Kùltür İmleri

Yıl: 2009

Teknik: Tual Üzerine Akrilik

Boyut: 140 x 160 cm

Analiz ve Yorum:

Bu eserde Halil Akdeniz, geometrik formları kullanarak adeta bir kültürel harita oluşturur. Kompozisyonun solunda görülen “E harfi” şeklinde yerleştirilmiş ölçüm skalası, yalnızca bir mimari işaretleme aracı değil, aynı zamanda zaman ve mekâna dair bir göndermedir. Sağda yer alan kare pencereler ve üst kısımdaki üç siyah şerit ise Anadolu'nun geleneksel yapı formlarını anımsatır.

Arka plandaki koyu kahverengi, toprağın, geçmişin izini ima etmek için kullanılan renktir. Halil Akdeniz burada yapmış olduğu çizgisel yapılarla simgesel bir mimarlık anlatısı kurar. Akdeniz'in bu tür işlerinde görülen yapısalcı yaklaşım, “harita” kavramını sadece coğrafi değil, kültürel bir temsil aracı olarak ele aldığı düşünülür.

Sanatçının harita, sembol, işaret gibi görsel öğelerle oluşturduğu soyut anlatım, modern Türk sanatında yerellik ve evrensellik arasında bir denge arayışının örneğidir. Anadolu uygarlıklarının mimari izlerini taşıyan biçimler, geçmişten bugüne birer kültürel bellek taşıyıcısı gibi söylenebilir.

Halil Akdeniz'in sanatsal yaklaşımı, yüzeye sadece görsel bir kompozisyon değil, aynı zamanda arkeolojik ve kültürel katmanları taşıyan bir düşünce zemini yerleştirme arayışına dayanır. Özellikle “Bellek Serisi” gibi çalışmalarda görülen, harita parçaları, yazıt izleri ve yüzeye kazınmış formlar; onun sanatını Batı'da 1980 sonrası gelişen kavramsal resim anlayışıyla ortaklaştırır. Ancak Akdeniz, Batılı örneklerin aksine bu kavramsal yapıyı, Anadolu topraklarının kültürel belleğinden besleyerek inşa eder. Sanatçının yapıtlarında öne çıkan yüzeysel aşınmalar, kazı izleri ve parçalanmış alanlar, yalnızca bir estetik tercih değil aynı zamanda medeniyetler arası geçişlerin izini süren bir arkeolojik görsellik oluşturur. Bu durum, Türk resmindeki geleneksel motif yorumlayıcılığının ötesine geçerek, yerle ilişkili bir bellek araştırmasına dönüşür. Erol Akyavaş'ın yazı ve yapı ilişkili yapısıyla veya Adnan Çoker'in geometri anlayış diliyle benzeşse de, Akdeniz'in anlatımı daha çok mekânın tarihsel katmanlarına yöneliktir.

Şekil 119



Sanatçı: Rauf Tuncer

Eser İsmi: İsimsiz

Yıl: Tarih Yok

Teknik: Tual Üzerine Akrilik

Boyut: 40 x 60 cm

Analiz ve Yorum:

Bu görselde karşımıza çıkan çalışmada, sanatçı klasik İslam Hat Sanatını soyut bir anlayışla yeniden yorumlar. Zemin, yeşilin farklı tonlarıyla derinleşirken, ön planda altın sarısı, kırmızı ve turuncu gibi sıcak renklerle işlenmiş "Kelime-i Tevhid" yazısı yer alır. Daire içine alınmış "Allah" lafzı, kompozisyonun merkezini oluşturmaktadır.

Kompozisyonun sağ ve solunda renk geçişleri ile "Elif" harfleri, alt tarafta ise Müsenna hat yazısı yer almaktadır. Bu eserde sanatçı harfleri okunur şekilde soyutlamaya gitmeden yerleştirmiştir. Tuncer, burada yazıyı yalnızca okunacak bir nesne değil, aynı zamanda izlenecek, hissedilecek bir simgeye dönüştürmüştür.

Şekil 120



Sanatçı: Rauf Tuncer

Eser İsmi: İsimsiz

Yıl: Tarih Yok

Teknik: Tual Üzerine Akrilik

Boyut: 50 x 70 cm

Analiz ve Yorum:

Sanatçının bu eserinde yoğun kırmızı, turuncu, mavi ve beyaz renklerin katmanlı kullanımı dikkat çekicidir. Bu zemin üzerinde yer alan hayvan figürleri özellikle geyik, at ve dans eden figürler Orta Asya kaya resimlerini çağrıştıran bir yapıdadır. Mavi tonlarda belirginleştirilen figürler, geçmişin silüetini anımsatmaktadır.

Buradaki renk kullanımı hem enerjik hem de spiritüel bir çağrışım yaratır. Bu çalışma, Türk kültür tarihinin en eski dönemlerine doğrudan bir göndermedir.

Şekil 121



Sanatçı: Rauf Tuncer

Eser İsmi: İsimsiz

Yıl: Tarih Yok

Teknik: Tual Üzerine Akrilik

Boyut: 85 x 105 cm

Analiz ve Yorum:

Rauf Tuncer' in bu eseri, çok katmanlı hat kompozisyonlarıyla yoğun bir yapı içerir. Renklerin geçişli ve çoğul kullanımı (mor, yeşil, turkuaz, sarı, fuşya ve kırmızı) hem estetik zenginlik hem de anlam derinliği sağlar. Esere ilk bakıldığında, rastgele yerleştirilmiş gibi duran hat formlarının aslında bilinçli bir kompozisyon dahilinde oluşturulduğu anlaşılır. Bu

eserdeki metinler, Kur'an ayetlerinden alınmış olup Tuncer'in soyut estetik diline entegre edilmiştir.

Resmin geneline dağılmış Hat Sanatından yazılar ve Osmanlı Tuğrası yazısı yer almaktadır. Bu yazı düz ve yatay şekilde farklı renklerde belli bir kompozisyon dahilinde yerleştirilmiştir.

Rauf Tuncer'in çalışmaları, biçimsel soyutlama ile geleneksel motiflerin iç içe geçtiği bir anlayışı temsil eder. Sanatçının yüzeyde kurduğu ritmik lekeler ve soyut geometrik düzenlemeler, Batı'da 1950 sonrası etkili olan Soyut Dışavurumculuk ve Lirik Soyutlama akımlarına biçimsel yakınlık taşır. Ancak Tuncer'in kullandığı form ve renkler, Batı'daki örneklerden farklı olarak Anadolu coğrafyasının kültürel belleğini taşıyan bir dokuya sahiptir. Tuncer'in eserlerinde zaman zaman beliren soyut motiflerin, halı desenleri, geleneksel mimari ve Türk süsleme sanatlarının biçimsel etkilerini taşıdığı gözlemlenir. Bu yönüyle, Türk resminde Devrim Erbil'in çizgisel yüzey kurgularıyla, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun motiflerle kurduğu halkçı anlatımla, Erol Akyavaş'ın Hat formlarını bozmadan ele alması ortak bir ifade zemini paylaşır. Ancak Tuncer, figüratif bir anlatımdan çok, renk ve yüzey üzerinden kurulan soyut bir estetikle çalışır. Bu da onun yaklaşımını daha çağdaş, zamandan bağımsız bir noktaya taşır.

SONUÇ

XX. yüzyıl son çeyreği ve XXI. Yüzyıl ilk çeyreği Türk resmi, hızlı bir değişim dönemini geçirmiştir. Etkili platformlar, katılımcı sanatçıların çağdaş soyut sanat üzerine araştırmalarını duyurmalarına olanak sağlamış ve diğer sanat etkinlikleri, sanatçılar için disiplinler arası iş birliklerinin yolunu açmıştır. Türk ressamların 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılda Avrupa'ya gönderilen sanatçıları, orada gelişmekte olan sanat akımlarını Türk resmine dahil etmişlerdir. Özellikle asker ressamların oluşturduğu grupların sonrasında diğer sanatçıları çeşitli yarışmalar ile sanat eğitimi almaları ve Batı'da gelişen sanat akımlarını görmeleri için Avrupa'ya gönderilmiştir. İlk aşamada gönderildikleri dönemde Batı'da etkisini sürdüren Empresyonist akımının etkisi çoğu sanatçıda görülmekteydi. Yurda dönen sanatçılar yaptıkları çalışmalarla Empresyonist tarzda resimler yapmışlardır. Batı'da gelişen bu sanat akımında sanatçılar atölye dışına çıkararak doğayı o anın ışık etkisinin kendilerinde bıraktığı izlenimle resmetmişlerdir. Avrupa'da büyük ses getiren bu sanat akımı Türk ressamlar tarafından da benimsenmiştir. Türk sanatçılar da kendilerini atölye dışına çıkararak resimler yapmışlardır. Sanatçıların resimleri çoğunlukla doğa çevre temalı olmuştur. Ayrıca memleketin tarihi yer ve mekanlarını resimlerine dahil etmişlerdir. Empresyonist akımın en önemli özelliklerinden biri olan renkçi yaklaşımı, sanatçılarımız tarafından ustaca kullanılmıştır.

Türk sanatçıları tarafından benimsenen diğer Batı sanatı ise Kübizm akımıdır. Kübizm akımının çıkış noktası olan Empresyonist sanatçı Paul Cézanne, nesnelere yalınlaştırarak geometrik şekillere indirgemesi kübist akımının ortaya çıkmasında ilham olmuştur. Kübist akımı objeyi bozarak bir bütünü parçalara ayırmasıyla iki boyutlu yüzeyde üç boyutu oluşturma anlayışı vardır. Avrupa'da hakim olmaya başlayan bu akım, bir çok sanatçı tarafından çalışılmıştır. Türk sanatçıları XX. yüzyıl da devam eden sanat eğitimi için gittikleri Avrupa'da kübizm akımından da etkilenerek dersler almışlardır. Özellikle Paris'te André Lhote atölyesinde eğitim alan sanatçılar bu sanat akımında resimler yapmaya başlamışlardır. André Lhote'nin kübist sanat anlayışından kaynaklı ondan eğitim alan sanatçılarımız, Kübizm akımından etkilenmiştir. Eğitim aldıktan sonra yurda dönen sanatçılar kübist anlayışla resim yapmaya devam etmişlerdir. Bu sanatçıların birçoğu Türk sanatından ve Türk kültüründen faydalanarak kübist tarzda eserler vermiştir.

Cumhuriyet Dönemi ile birlikte Türk sanatında Sanatta ulusallık-yerellik çalışmaları sebebiyle Anadolu'ya gönderilen Türk sanatçıları yurdun dört bir yanına dağılarak Türk kültürünü ve sanatlarını incelemiş ve kendi sanat üslubu doğrultusunda eserler üretmişlerdir.

Batı da ortaya çıkan soyut sanatın, Türk sanatına hızlı bir şekilde adapte olmasının birçok sebebi olduğu düşünülmektedir. Soyut kavramını anlam bakımından değerlendirecek olursak, erken dönem Türk sanatlarından beri geleneksel sanatların her alanında soyut izler görmek mümkün. Türklerde İslam'ın tasvir yasağının, soyut kavramıyla açıklanabilir olması bu sanat akımında Türk sanatçılarının bu sanat akımını benimsemelerine şaşırmamak gerekir. Türk sanatının zengin olması, çoğu sanatçıların bu akım doğrultusunda resimler yapmalarını ve sanatçıların kendi tarzını bulmasını sağlamıştır.

Bu çalışmada incelenen sanatçılar üzerinden ulaşılan ortak estetik, düşünsel ve biçimsel eğilimler, Türkiye'de modern ve çağdaş resmin yalnızca Batı merkezli bir taklit süreciyle değil aksine, yerel kültürel birikimin evrensel dille yeniden yorumlanmasıyla biçimlendiğini göstermektedir. Ele alınan her sanatçının kendi sanatsal dilini oluştururken kullandığı yöntemler, bir yandan Batı sanatındaki soyut dışavurumculuk, kavramsal sanat, lirik soyutlama gibi akımlarla örtüşürken, diğer yandan bu eğilimleri Anadolu'nun kültürel, tarihsel ve estetik katmanlarıyla buluşturma becerisi açısından dikkat çekici bir özgünlük taşımaktadır. Kimi sanatçılar çizgisel yapılar aracılığıyla Hat Sanatı geleneğiyle çağdaş plastik anlayışları arasında bağ kurarken, kimileri coğrafî, mimari veya mitolojik referansları yüzeye taşımaktadır. Bu bağlamda Türk resmi, yalnızca biçimsel bir modernleşme sürecinden değil, aynı zamanda içeriksel olarak medeniyetler arası geçişleri yansıtan, yerel olanı evrenselleştirme çabası taşıyan çok katmanlı bir dönüşümden geçmiştir. Sanatçılar gerek geleneksel motif yorumlarıyla gerekse yazı, harita, figür ve doğa öğelerini çağdaş anlatı biçimlerine entegre etme yoluyla, hem Batı sanatına estetik bir yanıt üretmiş hem de kendi kimliğini yeniden tanımlamıştır. Tüm bu veriler ışığında, Türkiye'de XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen sanat anlayışının, bireysel ifadenin ötesine geçerek, geçmiş ile gelecek, doğu ile batı, gelenek ile yenilik arasında kültürel sürekliliği ve görsel düşünceyi besleyen üretken bir zemin oluşturduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abatay, D., & Atalay, M. C. (2021). Gelenek kavramı ve çağdaş Türk resim sanatçılarının eserleri bağlamında bir inceleme. *Sosyal Bilimler Metinleri*, 2, 85-94.
- Ahmetoğlu, Ü., & Denli, S. (2013). Soyut dışavurumculuğun ortaya çıkışı ve Türk resim sanatına yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(8), 173-188.
- Akalın, T. (2013). Avrupa’da ortaya çıkan dışavurum akımının Türk resim sanatına etkisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 163-177.
- Akay, E. (2022). İstanbul resim ve heykel müzesi serginin sergisi II kapsamında gerçekleştirilen konservasyon uygulaması: “Elif Naci- Saklanan Çocuk”. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(25), 132-138.
- Akdağlı, S. (2007). *1950 sonrası türk resminde soyut eğilimler* (Tez No. 210502) [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi-Erzurum]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Akdeniz, H. (1988). *Efes-Ören Görsel Notlar* [Resim]. <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=447&periodID=exhibitions&bhcp=1>
- Akdeniz, H. (2008). *Uygarlıklar Arası Kültür İmleri* [Konstrüksiyon]. <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=447&periodID=exhibitions&bhcp=1>
- Akdeniz, H. (2009). *Kültür İmleri* [Karışık Teknik]. <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=447&periodID=exhibitions&bhcp=1>
- Aksel, M. (2011). *Sanat ve folklor*. Kapı Yayınları.
- Akyavaş, E. (1981-1982). *Kalenin Düşüşü* [Resim]. <https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/37-erol-akyavas/works/9671-erol-akyavas-fall-of-the-citadel-1981-82/>
- Akyavaş, E. (1983). *Kerbela* [Tuval Üzerine Yağlı Boya]. <https://www.galerinevistanbul.com/artworks/9678-erol-akyavas-kerbela-1983/>
- Akyavaş, E. (1984). *Vav* [Tuval Üzerine Karışık Teknik]. <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/erol-akyavas-hayati-ve-eserleri/>
- Akyavaş, E. (1987). *Miraçname* [Litografi]. <https://artam.com/muzayede/350-cagdas-ve-klasik-tablolar/erol-akyavas-1932-1999-miracname-serisi-9>

- Akyavaş, E. (1990). *Sarı Lam Elif* [Tuval Üzerine Akrilik].
<https://www.galerinevistanbul.com/tr/artworks/9680-erol-akyavas-sari-lam-elif-1990/>
- Altan, Ö. (1967). *Antik Anadolu Kralları* [Tuval Üzerine Yağlı Boya]. Akdağlı, S. (2007). *1950 sonrası türk resminde soyut eğilimler* (Tez No. 210502) [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi-Erzurum]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Altan, Ö. (1971). *Gerçek*. [Tuval Üzerine Yağlı Boya]. Giray, K. (2020). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. T.T. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Antmen, A. (2021). *20. Yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Arel, Ş. (1950). *Kübist Nü* [Resim]. Şemsi Arel (1906-1985)-Kübist Nü, Paris 1950, İmzalı, Prestuval üzerine yağlıboya, 52.5 x 38 cm | Magnet Müzayede
- Arel, Ş. (1960). Geometrik Armoni [Resim].
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=h_ZwXDPriwHr-Jl2MFdA&no=korhHEuOd_G6On1DA2wbnQ
- Arel , Ş. (t.y.). *Kadın Portresi* [Resim]. Şemsi Arel Hayatı ve Eserleri - İstanbul Sanat Evi
- Arel , Ş. (t.y.). *Yazılı Kompozisyon* [Resim]. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275526>
- Arel , Ş. (t.y.). *Kompozisyon* [Resim]. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/472613>
- Arel , Ş. (t.y.). *Yeşil Kompozisyon* [Resim].
https://gavsispanel.gelisim.edu.tr/Document/erokilic/20180713153204940_16ded4ce-e1c4-42a0-ae99-acac5cb490ca.pdf
- Artam, T. (Dü.). (2003). *Çağdaş Türk resim müzayedesi*. Antik A.Ş. Müzayede Organizasyonu.
- Atalay, M. C., & Diğler, M. (2016). Abidin Elderoğlu resimlerinde estetik ve deneysel açıdan boşluk doluluk. *İdil Dergisi*, 5(19), 215-235. <https://doi: 10.7816/idil-05-19-13>
- Aytaç, İ., & Çıplakkılıç, N. (2019). 1950 Öncesi ve sonrası Türk resim sanatının gelişimi ve Devrim Erbil. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 3(2), 18-31.
- Başağa, F. (1948). *Aşk* [Resim]. <https://kemalozgoren.com.tr/turk-resminde-soyutlayici-egilimlerin-baslangicindan-gunumuze-kadar-olan-donemi/>
- Başağa, F. (2006). *Güvercinler* [Tuval Üzeri Yağlı Boya].
<https://www.mutualart.com/Artwork/Guvercinler/91FE05698E33FC56>

- Bayramoğlu, M. (2013). 20. Yüzyıl Türk resim sanatında geleneksel Türk sanat örneklerinin etkisi. *Kalemişi*, 1(2), 1-40. <https://doi.org/10.7816/kalemisi-01-02-01>
- Baysal, A. M. (2021). D Grubu'nun Türk resim sanatında özgünlük açısından önemi. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 3(1), 29-46.
- Begiç, H. N. (2021). Prof Ergin İnan'ın tuvalindeki entomolojik imgeler. *İzmir Democracy University Social Sciences Journal*, 4(2), 159-182.
- Bektaşoğlu, M. (1999). Osmanlılarda Hat sanatı. *Diyanet İlmî Dergi*, 35(1), 271-294.
- Belting, H. (2020). *Sanat tarihinin sonu modernizmden sonra sanat tarihi* (M. Tüzel, Çev.). İletişim Yayıncılık.
- Berk, N. (1958). *Nargile İçen Adam* [Tuval Üzeri Yağlı Boya].
doi:10.26650/artsanat.2023.19.1117229 adresinden alındı
- Berk, N. (1977). *Ütü Yapan Kadın* [Resim]. Nurullah Berk Ütü Yapan Kadın - İstanbul Sanat Evi
- Berkel, S. (1931). *Mimar Sinan* [Resim].
<https://www.poetikhars.com/wikihars/doku.php/sanatcilar/sabri-berkel>
- Berkel, S. (1955). *Balıkçılar* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. Kalmaz, Ö. (2018). *Cemal Tollu ve Türk resminde Kübizm çözümlemeleri* (Tez No.542280) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi-İzmir]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Berkli, Y. (2011). *Türk sanatında Avrasya üslubunun evreleri Avrupa ve İslam sanatına etkileri*. Mega Ofset Yayıncılık.
- Beydiz, M. (2023). Mitostan imgesel Logosa: Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun resimlerinde. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 13(2), 390-406.
- Bingöl, C. (1955). *Ankara Cebeci Caddesi* [Kontraplak Üzeri Yağlı Boya].
<https://tr.pinterest.com/pin/400116748149071048/>
- Bingöl, C. (t.y.). *Soyut Kompozisyon* [Duralit Üzerine Yağlıboya].
<https://www.bonhams.com/auction/19267/lot/14/cemal-bingol-1912-1993-untitled/>
- Bonfand, A. (2015). *Soyut sanat* (I. Ergüden, Çev.). Dost kitabevi.
- Burunsuz, M. (2021). Çizgi, renk ve leke bağlamında Zeki Faik İzer eserleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 129-147. <https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.1048590>

- Braque, G. (1909-1912). *Şişe ve Balıklar* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. Georges Braque Şişe ve Balıklar - İstanbul Sanat Evi
- Cézanne, P. (1900). *Yedi Yıkanan* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. Yedi Yıkanan, 1900 dolayları - Paul Cézanne - Pivada.com
- Çoker, A. (1950). *İsimsiz* [Tuval Üzeri Yağlı Boya].
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2498740>
- Çoker, A. (1963). *Mavi Kompozisyon* [Kağıt Üzerine Guaj Boya].
<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=483§ion=100&lang=TR&bhcp=1>
- Çoker, A. (1975). *Minareler* [Tuval Üzeri Yağlı Boya].
<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=483§ion=100&lang=TR&bhcp=1>
- Çoruhlu, Y. (2000). *Türk Mitolojisinin anahatları*. Kabalcı Yayınevi.
- Demirel, U. (2020). Süleyman Saim Tekcan. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 26, 173-189.
- Deveci, E. (2013). *Sanatçı ve sanat eğitimcisi Adnan Turani* (Tez No. 347486) [Doktora tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi-Konya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Devrim, N. M. (1947). *Ayasofya* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. Nejad Melih Devrim — Antikalar.com
- Devrim, N. M. (1948). *Kırmızı Soyut* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. SANATÇILAR | GALERİ NEV İSTANBUL
- Devrim, N. M. (t.y.). *Soyut Kompozisyon* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. Antik A.Ş. 218. Müzayede Çağdaş Türk Resmi.
- Dikici, E., & Elmas, H. (2021). Resim sanatında dışavurumu bedenselleştirmek. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 66, 1359-1370.
- Eldeoğlu, A. (1970). *İsimsiz* [Seramik Üzerine Baskı]. Abidin Elderoğlu-Soyut Kompozisyon, 47x56 Cm. Seramik Üzerine Baskı, Eczacıbaşı | UX Müzayede
- Elderoğlu, A. (1938). *Banktakiler* [Kağıt Üzerine Sulu Boya]. Abidin Elderoğlu-Soyut Kompozisyon, 47x56 Cm. Seramik Üzerine Baskı, Eczacıbaşı | UX Müzayede
- Elderoğlu, A. (1968). *Başka Ayın Yaratılışı* [Tuval Üzeri Yağlı Boya].
https://dirimart.com/Artists/bidin_Elderoglu/15

- Elderoğlu, A. (1969). *İsimsiz* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. Abidin Elderoğlu (1901-1975) Soyut - Artam Antik A.Ş. Müzayede
- Elderoğlu, A. (1970). *Suda Hayat* [Tuval Üzeri Yağlı Boya].
https://dirimart.com/Artists/bidin_Elderoglu/15
- Elderoğlu, A. (1972). *Kompozisyon* [Kağıt Üzerine Sulu Boya].
https://dirimart.com/Artists/bidin_Elderoglu/15
- Epikman, R. (t.y.). *Bursa' dan Sokak* [Duralit Üzerine Yağlıboya].
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/22122021121911-b2038321-fff2-4b13-9af8-f1457b38f349.pdf>
- Epikman, R. (t.y.). *Statik Düzen* [Tuval Üzerine Yağlıboya].
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/22122021121911-b2038321-fff2-4b13-9af8-f1457b38f349.pdf>
- Erbek, Ç. (2024). *Sanat tarihi ve çağlar boyu insan*. Kazak Kültür Platformu.
- Erbil, D. (1979). *İstanbul 10* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. <https://phebusmuzayede.com/66381-devrim-erbil-den-ithafli-ve-imzali-100yuze-turkiye-is-bankasi-subat-2004-227-sayfa-24x30-cm.html> adresinden alındı
- Erbil, D. (2009). *Haydarpaşa* [Tuval Üzerine Karışık Teknik].
<https://www.devrimerbil.com/yagli-boyalar/mavi-haydarpasa-160x180cm-tuval-uzerine-karisik-teknik-2/>
- Erbil, D. (2010). *Kırmızı İstanbul* [Tuval Üzeri Yağlı Boya].
<https://www.mutualart.com/Artwork/Kirmizi-Istanbul/AEAC4070C45AED8F>
- Erbil, D. (2019). *İstanbul Manzarası* [Kağıt Üzerine Karışık Teknik].
<https://www.devrimuzayede.com/urun/5592647/devrim-erbil-1937-kagit-uzerine-karisik-teknik-2019-tarihli-imzali-ista>
- Erdoğan, F. E. (2024). *Türk soyut resminde kontrast renk kullanımı* (Tez No.854073) [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi-Konya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Ergül Güvendi, N. (2023). Cumhuriyet'in modern ve mutsuz kadınları: Çağdaş Türk resim, 25(100), 114-127.
- Eroğlu, Ö. (2019). *Türkiye'de resim sanatı*. Tekhne Yayınları.
- Eyüboğlu , B. R. (1935). *İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler* [Resim]. Bedri Rahmi Eyüboğlu-İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler | İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

- Eyüboğlu, B. R. (1953). *Aşık Veysel* [Resim]. Asik Veysel, 1955 - Bedri Rahmi Eyuboglu - WikiArt.org
- Eyüboğlu, B. R. (1953). *Vagon Restoran* [Tuval Üzeri Yağlı Boya].
<https://www.benucarken.com/sevmek-guzel-meslek/>
- Eyüboğlu, B. R. (1954). *Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin* [Kağıt Üzerine Guaj].
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/29012022021316-037d72ca-562f-4730-9342-68102935d2e4.pdf>
- Eyüboğlu, B. R. (1975). *Kırmızı Kahve* [Tuval Üzeri Akrilik].
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/29012022021316-037d72ca-562f-4730-9342-68102935d2e4.pdf>
- Eyüboğlu, B. R. (t.y.). *Soyut Kompozisyon* [Resim]. Bedri Rahmi Eyuboglu | Figüratif | MutualArt
- Farago, F. (2020). *Sanat* (Ö. Doğan, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Gece, Ş. (2020). *Modern ve Postmodern dönemlerde soyut sanat felsefesi*. Cem Yayınevi.
- Geçen, F. (2023). *Çağdaş Türk resim sanatı ve güncel yaklaşımlar*. Akademisyen Kitabevi.
- Geçen, F., & Baykurt, A. E. (2020). Lirik soyut sanatının ortaya çıkışı ve 1950 sonrası Türk lirik sanatının gelişimi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 103, 128-141.
- Ali Rıza. H. (1926). *Gün Batarken* [Kağıt Üzerine Sulu Boya]. Hoca Ali Rıza Gün Batarken - İstanbul Sanat Evi
- Hodge, S. (2019). *Sanatın kısa öyküsü* (D. Öztok, Çev.). Hep kitap.
- İlden, S., & Ayhan Karaahmetoğlu, N. (2022). 1970 sonrası Adnan Çoker eserlerinde minimalizm etkisi. *Sanat ve İkonografi Dergisi*, 3, 1-13.
- İnan, E. (1989). *Mesnevi Serisi* [Litografi].
https://www.galerisoyut.com.tr/sanaticilar/111/ergin-inan?utm_source=chatgpt.com
adresinden alındı
- İnan, E. (2006). *Arı* [Baskı]. https://www.galerisoyut.com.tr/sanaticilar/111/ergin-inan?utm_source=chatgpt.com adresinden alındı
- İnan, E. (2003). *Kompozisyon* [Sunta Üzeri Karışık Teknik].
https://www.artnet.com/artists/ergin-inan/untitled-r8ZN6_jr8ACPBQgz0RPVbA2
adresinden alındı

- İnan, E. (t.y.). *İsimsiz* [Edisyon Baskı]. [https://www.uxmuzayede.com/urun/4147310/ergin-
inan-30x21-cm-40-50-edisyon-baski-imzali](https://www.uxmuzayede.com/urun/4147310/ergin-inan-30x21-cm-40-50-edisyon-baski-imzali) adresinden alındı
- İzer, Z. F. (1968). *Büyükada'da Lodos* [Tuval Üzeri Yağlı Boya].
<https://www.antikalar.com/zeki-faik-izer> adresinden alındı
- İzer, Z. F. (1977). *Doğa* [Kağıt Üzerine Guaş]. <https://www.antikalar.com/zeki-faik-izer>
adresinden alındı
- Kalmaz, Ö. (2018). *Cemal Tollu ve Türk resminde Kübizm çözümlemeleri* (Tez No.542280)
[Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi-İzmir]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal
Tez Merkezi.
- Kalmık, E. (1957). *Marmara Apartmanı Mozaiği* [Duvar Üzerine Mozaik]. 14 No.lu Mozaik
Pano, Ercüment Kalmık • Konumu, Fotoğrafları ve Hakkındaki Bilgiler • Kültür
Envanteri
- Kalmık, E. (1960). *İsimsiz* [Resim]. <https://maidekasapoglu.com/ercument-kalmik/>
- Kalmık, E. (1962). *İsimsiz* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. [https://maidekasapoglu.com/ercument-
kalmik/](https://maidekasapoglu.com/ercument-kalmik/)
- Kalmık, E. (t.y.). *Kompozisyon-Liman* [Resim].
<https://maksivizyon.blogspot.com/2015/04/ercument-kalmik-eser-ve-biyografi.html>
- Kalmık, E. (t.y.). *4.Levent İstanbul* [Mozaik].
https://tr.wikipedia.org/wiki/Erc%C3%BCment_Kalm%C4%B1k
- Kandinsky, W. (1910). *İsimsiz* [Kağıt Üzerine Suluboya]. Wassily Kandinsky — Untitled (First
Abstract Watercolor), 1910
- Kandinsky, W. (1923). *Geometrik Soyutlama* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. Page 185 - SANAT
ESERLERİ ANALİZİ 12
- Kandinsky, W. (1923). *Beyaz Merkez* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. Wassily Kandinsky, Beyaz
Merkez | Arthipo
- Kandinsky, W. (1923). *Geometrik Soyut* [Tuval Üzeri Yağlı Boya] Wassily Kandinsky Sarı
Kırmızı Mavi - İstanbul Sanat Evi
- Karakız, Ç. (2018). Türk Mitolojisinde renkler ve semboller. *Premium e-Journal of Social
Sciences (PEJOSS)*, 2(2), 1-8.
- Kayapınar, U. (2016). Türk resminde soyut yaklaşımlar. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9(18), 50-73.

- Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk resminde geleneksel etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(25), 327-340.
- Köse, T. (2019). *Çağdaş Türk resim sanatında soyutlamacı resim anlayışı ve seyyit bozdoğan* (Tez No. 577739) [Yüksek lisans tezi, Dumlupınar Üniversitesi-Kütahya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Lynton, N. (2009). *Modern sanatın öyküsü* (4. baskı) (C. Çapan, & S. Öziş, Çev.). Remzi Kitabevi A.Ş.
- Malevich, K. (1904). *Çiçekci Kız* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. [Dosya:Flowergirl, by Kazimir Malevich.jpg - Vikipedi](#)
- Malevich, K. (1912). *Oduncu Kız* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. [Kazimir Malevich biyografisi ve eser örnekleri arşivi - istanbul sanat evi](#)
- Malevich, K. (1914). *Beyaz Fon Üstünde Siyah Dörtgen* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. [Siyah Kare | Kazimir Severinovich Malevich](#)
- Malevich, K. (1915). *Uçan Uçak* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. [Kazimir Malevich Süprematist Kompozisyon Havaalanı - İstanbul Sanat Evi](#)
- Mathieu, G. (1956). *The Battle of Hastings (Acımasızlık savaşı)* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. <https://georges-mathieu.fr/en/category/museums-en/>
- Mathieu, G. (1978). *Tuz Gölü* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/modern-art-evening-sale-2/georges-mathieu-qiao-zhima-xiu-tuz-goelue-tu-zi> adresinden alındı
- Mercan, A. (2018). *Çağdaş Türk resim sanatında kültürel imge kullanımı bağlamında Sabri Berkel* (Tez No. 512349) [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi-Antalya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Mondrian, P. (1903). *Manzara* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. [Piet Mondrian on X](#)
- Mondrian, P. (1908). *Akşam: Kızıl Ağaç* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. [Avond \(Akşam\): Kızıl Ağaç, 1908-10 | Piet Mondrian](#)
- Mondrian, P. (1942). *Kırmızı, Sarı ve Mavi ile kompozisyon* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. [Sarı, mavi ve kırmızı ile kompozisyon | Piet Mondrian](#)
- Monet, C. (1872). *Gün Doğumu* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. [İzlenim, Gün Doğumu, Claude Monet | ArtMajeur Dergisi](#)

- Monet, C. (1891). *Saman Balyaları Yaz Sonu* [Resim]. [Saman Balyaları, Yaz Sonu, 1891 - Claude Monet - Pivada.com](#)
- Munch, E. (1893). *Çılgılık* [Karton Üzerine Yağlı Boya]. [Edward Munch - The Scream \(Çılgılık\) Tablosu Hikayesi - GaagArt](#)
- Naci , E. (t.y.). *Soyut Kaligrafi* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. Elif Naci Hayatı ve Eserleri - İstanbul Sanat Evi
- Naci, E. (t.y.). *Saklanan Çocuk* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. Akay, E. (2022). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Serginin Sergisi II Kapsamında Gerçekleştirilen Konservasyon Uygulaması: “Elif Naci- Saklanan Çocuk”. MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 1(25), 132-138.
- Naci , E. (t.y.). *Külliyeye* [Tuval Üzeri Yağlı Boya].
https://www.siirparki.com/ysite_galeri.html#thumb
- Naci , E. (t.y.). *İsimsiz* [Mukavva Üzeri Yağlı Boya]. [Elif Naci-Mukavva Üzeri Yağlı Boya, 37x50 cm, İmzalı | Türk Art Project](#)
- Nasuh. M. (1533). İstanbul ve Galata Betimlemesi [Resim]. [İstanbul Şehri Minyatürü · OSMANLI MİNYATÜR MÜZESİ](#)
- Okay, Y. (2024). Müzeci kimliği ile Elif Naci ve Türk Yurdu’ndaki (1955-1957) Müze yazıları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 28(2), 389-400.
- Oskay, B. A. (2016). Dadaizm sanat anlayışında atık nesne ve hazır nesne kullanımının günümüz sanatına yansımaları. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 6, 507-516.
- Öndin, N. (2019). *Modern sanat*. Hayalperest yayınevi.
- Özeskici, D., & Coşkun, N. (2015,12-13 Kasım). *İkonografi ve İkonoloji yöntemi ile Cemal Tollu nun Çoban ve Tiftik Keçileri isimli eserinin analizi*. [Sözlü Bildiri]. Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu, Konya.
- Özkan, M. (2024). Georges Mathieu’nun resimlerinde Osmanlı Tuğraları ve Doğu kaligrafisinin etkileri. *Kesit Akademi Dergisi*, 10(40), 131-157.
- Özmacı Mercan, A. (2023). Sabri Berkel’in “Zeybek” ve “Yoğurtçu” eserlerinde göstergebilimsel analiz yöntemi ile kültürel kod çözümlemesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 31, 261-282.

- Özmen, A. F., & Dalkıran, A. (2022). Çağdaş Türk resminde güvercin teması: Ferruh Başağa-Orhan Peker-Kadir Şişginoğlu Örneği. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 7(3), 195-212.
- Öztütüncü, S. (2013). *1950 sonrası Türk resim sanatı'nda soyutlama eğilimleri ve plastik çözümlenmeler* (Tez No. 411914) [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi-Antalya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Picasso, P. (1907). *Avignonlu Kızlar* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. Tablo Okumaları: Pablo Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" Adlı Eseri - OGGUSTO
- Picasso, P. (1910). *Bir Kadının Portresi* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. Bir Kadının Portresi, 1910 - Pablo Picasso - Pivada.com
- Pollock, J. [1953]. *Mavi Direkler (Blue Poles)* [Resim]. Blue Poles - Wikipedia
- Sağlam M., & Akdeniz, H. (2004). *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu*. T.C. Merkez Bankası.
- Salderay, B., & Gönülay Çalıklı, Z. (2020). Müze kavramı, Süleyman Saim Tekcan ve Imoga-Istanbul grafik sanatlar müzesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 26, 83-99.
- Salt, F., & Karoğlu, H. (2023). Ergin İnan gravürlerinde Franz Kafka etkisi. *Social Sciences Studies*, 9(113), 7564-7571.
- Schiele, E. (1911). *Parmaklarını Açmış ve Siyah Vazolu Otoportre* [Resim]. Otoportre, 1911 | Egon Schiele | Sanat baskısı
- Sevindik, İ., Okur, A., & Uğurlu, F. (2019). Mitolojik unsurları kullanan sanatçıların çağdaş Türk resmine olan katkıları. *İdil*, 58, 772-783. <https://doi: 10.7816/idil-08-58-08>
- Sezer, A., & Sezer, C. (2020). Resim sanatı tarihindeki ilk soyut resim üzerine. *Akademik Sanat*, 5(9), 6-14. <https://doi:10.34189/asd.5.9.001>
- Soylu, R. (2019). Ergin İnan resimlerinde tasavvuf imgeleri. *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi*, 6(41), 2339-2347.
- Şahin Karadal, M. (2018). Türk resminde geleneksel motifler: Güzin Duran, Fahr el nissa Zeid, Maide Arel. *International Journal Entrepreneurship and Management Inquiries Dergisi*, 2(3), 247-264.
- Şener, Ş. (2010). *20. yüzyıl soyutlama sürecinde geometrik biçimlemenin Türk resim sanatına yansımaları* (Tez No. 309012) [Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi-Edirne]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk sanatına temel yaklaşımlar*. Bilgi Yayınevi.
- Taşkesen, S. (2018). Soyut dışavurumculuk akımının performans sanatına etkisi ve rol değiştiren beden olgusu. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 41, 166-182.
- Tekcan, S. S. (1992). *İsimsiz 478* [Serigrafi]. Süleyman Saim Tekcan | IMOGA museum
- Tekcan, S. S. (1998). *İsimsiz* [Tuval Üzerine Yağlı Boya].
<https://prabook.com/web/mobile/#!/profile/3743717>
- Tekcan, S. S. (2003). *İsimsiz* [Tuval Üzerine Yağlı Boya]. S.S.T Hakkında | IMOGA museum
- Tekcan, S. S. (2005). *İsimsiz* [Tuval Üzerine Yağlı Boya]. S.S.T Hakkında | IMOGA museum
- Tekcan, S. S. (2013). *İsimsiz* [Tuval Üzerine Yağlı Boya]. Süleyman Saim Tekcan — Mira Koldas Art Gallery
- Tekcan, S. S. (2017). *İsimsiz* [Tuval Üzerine Yağlı Boya]. Süleyman Saim Tekcan — Mira Koldas Art Gallery
- Tollu, C. (1956). *Toprak Ana* [Duralit Üzerine Yağlı Boya]. Baysal, A. M. (2021). D Grubu'nun Türk Resim Sanatında Özgünlük Açısından Önemi. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 3(1), 29-46.
- Toomajnia, J., & Kuban Tokgöz, Z. (2023). Sanatta ulusal kimlik arayışlarında “Klasik kavramı”: André Lhote, Nurullah Berk, Jalil Ziapour. *Art-Sanat*, 19, 517-546.
<https://doi:10.26650/artsanat.2023.19.1117229>
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin ışığında modern resim*. Remzi kitabevi.
- Tuncer, R. (2013). *İsimsiz* [Tuval Üzerine Akrilik Boya].
<https://gaziressimissanalsergi.gazi.edu.tr/eser-detay/96/isimsiz>
- Tuncer, R. (t.y.). *İsimsiz* [Tuval Üzerine Akrilik Boya].
<https://gaziressimissanalsergi.gazi.edu.tr/eser-detay/96/isimsiz>
- Tuncer, R. (t.y.). *İsimsiz* [Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50x70 cm].
<https://gaziressimissanalsergi.gazi.edu.tr/eser-detay/96/isimsiz>
- Tuncer, R. (t.y.). *İsimsiz* [Tuval Üzerine Akrilik Boya, 85x105 cm].
<https://gaziressimissanalsergi.gazi.edu.tr/eser-detay/96/isimsiz>
- Tuncer, R. (t.y.). *İsimsiz* [Tuval Üzerine Akrilik Boya, 40x60 cm].
<https://gaziressimissanalsergi.gazi.edu.tr/eser-detay/96/isimsiz>

- Turan, S. (t.y.). *İsimsiz* [Kanvas Üzerine Yağlı Boya].
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2164936>
- Turan, S. (t.y.). *Soyut Kompozisyon* [Karton Üzerine Yağlı Boya]. Selim Turan'ın Sanat Felsefesini Yeniden Değerlendirmek - Artam Antik A.Ş. Müzayede
- Turan, S. (1951). *Soyut* [Kağıt Üzerine Karışık Teknik]. Selim Turan'ın Sanat Felsefesini Yeniden Değerlendirmek - Artam Antik A.Ş. Müzayede
- Turan, S. (1951). *Soyut* [Kağıt Üzerine Guaj]. Selim Turan'ın Sanat Felsefesini Yeniden Değerlendirmek - Artam Antik A.Ş. Müzayede
- Turan, S. (1959). *Soyut* [Kağıt Üzerine Guaj].
<https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/29012022185222-41f5d99b-fe0e-4913-84cc-240e4299c4e8.pdf> adresinden alındı
- Turani, A. (1946). *Tas ve Limonlar* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. SANATÇILAR | GALERİ NEV İSTANBUL
- Turani, A. (1958). *Soyut Kompozisyon* [Baskı 1/16].
<https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/265/adnan-turani> adresinden alındı
- Turani, A. (1973). *Soyut Kompozisyon* [Deneme Baskısı].
<https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/265/adnan-turani> adresinden alındı
- Turani, A. (1978). *Horoz* [Kağıt Üzerine Sulu Boya]. ADNAN TURANİ-Horoz, imzalı. Kağıt üzeri karışık teknik. 50x70 cm | Hilal Müzayede
- Turani, A. (2008). *Horoz* [Kağıt Üzeri Karışık Teknik].
<https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/265/adnan-turani> adresinden alındı
- Turani, A. (2017). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Türkmenoğlu, D. (2021). Kültürel bellek bağlamında Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'ın resimlerinde el imgesi. *Akademik Sosyal Arştırmalar Dergisi*, 9(122), 50-67.
- Uluç, T. (2007). *İbn Arabi'de sembolizm*. İnsan Yayınları.
- Urallı, S. (1944). *Ana* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. <https://kitap.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/d-grubu-1933-1951>
- Urallı, S. (1956). *Nü* [Tuval Üzeri Yağlı Boya]. <https://maidekasapoglu.com/salih-uralli/>

- Ünal, E. (2019). *Türk resim sanatında geometrik non-figüratif yaklaşımlar* (Tez No. 621883) [Yüksek lisans tezi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi-Kütahya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Vardar, Ş., & Çağlayan, E. (2023). Türk kültüründe renk olgusu ve turkuaz rengin Türk resim sanatındaki yeri. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 6(3), 501-514.
- Vural, H. (2020). Süleyman Saim Tekcan'ın hayatı, Sanatı ve Riva Atları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 26, 117-137.
- Vural, M. A., Tekiner, A., Karipçi, M., & Güner, Ü. (2021). *Hüsn-i Hat* (S. Berk, Dü.). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Yasa Yaman, Z. (2012). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. T.T. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Yaşar, N. (2019). Türk resim sanatında soyut eğilimler. *Konya Sanat Dergisi*, 2, 1-14.
- Yayan, G., & Demirtaş, S. (2020). Mitolojik sembollerin Abidin Elderoğlu'nun eserlerine yansımaları. *Social Mentality And Researcher Thinkers Journal*, 6(33), 1148-1160.
- Yazkaç, P., & Haylamaz, A. (2018). Çizginin duayeni yaşayan ressam Devrim Erbil'in, çağdaş Türk resim sanatı içindeki yeri ve önemi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(30), 198-221.
- Yılmaz Arıkan, E., & Dikener, O. (2023). Türk resminde Onlar Grubu ressamlarının resimlerindeki renk yapılarının incelenmesi. *Selçuk Türkiyat*, 60, 01-24. <https://doi:10.21563/sutad.1405205>
- Yılmaz, A. H. (2024). Türk sanatına ait imgelerin günümüz Türk plastik sanatlarında sembol olarak kullanımı (Rauf Tuncer ve Abdülgani Arıkan örneği). *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 55-63.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. R. (2018). *Cumhuriyet Döneminden günümüze, geleneksel halk sanatlarımızdan etkilenen resim sanatçılarımız Bedri Rahmi Eyüpoğlu* (Tez No. 523943) [Yüksek lisans tezi, Giresun Üniversitesi- Giresun]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Yılmaz, M., & Evis, Z. Ö. (2023). Ercüment Kalmık'ın eserlerinde Hitit kültürü etkileri. *Academic Knowledge*, 6(2), 181-198. <https://10.5281/zenodo.10443132>
- Yılmaz, N. T. (2009). *Türkiye'de soyut sanatın gelişimi içerisinde Burhan Uygur'un yeri* (Tez No. 240991) [Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi-Edirne]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

- Yılmaz, S. (2022). Ekspresyonist Tiyatro: Ekspresyonizm sanat akımının tiyatro sanatına etkisinin oyun yazımı ve sahneleme özellikleri bağlamında incelenmesi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(1), 1-24.
- Yurttadur, O. (2012). Cumhuriyetin ilk yıllarında yurtdışına gönderilen ressamların Türk resim eğitimine etkileri. *İdil Dergisi*, 1(5), 361-378.
- Zeid, F. (t.y.). *Soyut Kompozisyon* [Kağıt Üzerine Guaj].
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/607852>
- Zeid, F. (1946). *Büyük Dere* [Resim]. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/55669>
- Zeid, F. (1951). *Cehennemim* [Tuval Üzeri Yağlı Boya].
<https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/cehennemim>
- Zeid, F. (1952). *Soyut Kompozisyon* [Tuval Üzerine Yağlı Boya].
https://www.istanbulmodernmagaza.com/tr/ev/fahrelnissa-zeid-soyut-kompozisyon-_859.html