T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORTA ASYA TÜRK KÜLTÜRÜNDEKİ İMGELER VE MOTİFLERİN, ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ

HASAN OĞUZ KILIKLI

İzmir
2023

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORTA ASYA TÜRK KÜLTÜRÜNDEKİ İMGELER VE MOTİFLERİN, ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ

HASAN OĞUZ KILIKLI

DANIŞMAN
PROF. DR. TUBA GÜLTEKİN

İzmir
2023

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum "Orta Asya Türk Kültüründeki İmgeler ve Motiflerin, Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri" adlı çalışmanın içerdiği fikri izinsiz başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında ve bölümlerinin yazımında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve *intihal içermediğini* beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

22/06/2023

HASAN OĞUZ KILIKLI

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

Tarih: 01/08./2023

Tez Başlığı:

ORTA ASYA TÜRK KÜLTÜRÜNDEKİ İMGELER VE MOTİFLERİN, ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 176 sayfalık kısmına ilişkin, 01/08/2023 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (**Turnitin**-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 4 dir.**

- http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/ adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum **x**

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) x	**Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30) □**
x Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, x Kaynakça hariç, x Alıntılar dâhil, x Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, □ Kaynakça dâhil, □ Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. x **EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde. x**	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : Hasan Oğuz KILIKLI
Öğrenci No : [redacted]
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Programı : Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Programı
Statüsü : Yüksek Lisans **x** Doktora □

ÖĞRENCİ	**DANIŞMAN**
(Adı Soyadı, İmza, Tarih)	(Unvan, Adı Soyadı, İmza, Tarih)
Hasan Oğuz KILIKLI	Prof.Dr.Tuba GÜLTEKİN
01/08/2023	01/08/2023

Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (□) işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine başvurunuz.

2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4: Turnitin-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans tezimin her aşamasında bana çalışma azmi veren, sabrı, hoşgörüsü ve içtenliğiyle benden yardımlarını esirgemeyen değerli danışman hocam Sayın Prof. Dr. Tuba GÜLTEKİN'e sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Tez savunma jürisinde bulunan saygıdeğer hocalarıma, ilköğretimden yüksek lisans eğitimime kadar bu uzun eğitim yolculuğunda bana yol gösteren, ışık tutan tüm öğretmenlerime, fikir ve görüşlerini benimle paylaşan ve çalışma sürecinde katkılarıyla bana desteklerini esirgemeyen değerli arkadaşlarım Dr. Muhammet Mustafa ÜNLÜ'ye, Dr. Berat YURTALAN'a ve Dr. Öğr. Üyesi Ramazan KARAGÖL'e, tüm çalışma arkadaşlarıma teşekkür ederim. Araştırmamın eser örnekleminde yer alan ve katkılarını sunan tüm sanatçılara teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Hayatım boyunca her zaman beni destekleyen sevgili eşim Özge KILIKLI'ya, bu süreçte sabırla beni bekleyen ve vakit ayıramadığım sevgili oğluma, sevgili anneme, sevgili kardeşlerime ve tez konuma da ilham veren, Orta Asya Türklerine gönül vererek aynı zamanda orada da görev yapmış bir eğitimci olan, yol göstericim, öğretmenim, saygıdeğer babam merhum edebiyat öğretmeni Ahmet Ali KILIKLI' ya minnetle teşekkür ederim.

Hasan Oğuz KILIKLI

İÇİNDEKİLER

ÖZET x
ABSTRACT xii
BÖLÜM I 1
GİRİŞ 1
1.1. Problem Durumu 1
1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi 2
1.3. Problem Cümlesi 3
1.4. Alt Problem Cümleleri 3
1.5. Sınırlılıklar 3
1.6. Varsayımlar 3
BÖLÜM II 4
KURAMSAL ÇERÇEVE / KAVRAMSAL ÇERÇEVE / İLGİLİ ARAŞTIRMALAR 4
2.1. Kültür, Millî Kültür, Evrensel Kültür ve Uygarlık 4
2.1.1. Sözlü Kültür 8
2.1.2. Yazılı Kültür 9
2.1.3. Görsel Kültür 10
2.2. Sanat 12
2.3. Çağdaş Türk Sanatı 14
2.4. Çağdaş Türk Resim Sanatı 17
2.5. İmge 22
2.5.1. Sanatsal İmge 24
2.6. Motif (Örge) 26
2.6.1. Bitkisel Motifler 27
2.6.1. Figüratif Motifler 28
2.6.1. Geometrik Motifler 28

2.6.1. Sembolik Motifler 29
2.7. Orta Asya Türk İmgeleri ve Motifleri 29
2.8. Orta Asya Türk İmgelerini ve Motiflerini Kullanan Çağdaş Türk Ressamları .. 51
2.8.1. Malik Aksel (1903-1987) 54
2.8.2. Abidin Elderoğlu (1901-1974) 56
2.8.3. Turgut Zaim (1906-1974) 58
2.8.4. Nurullah Berk (1906-1982) 62
2.8.5. Sabri Berkel (1907-1993) 65
2.8.6. Eren Eyüboğlu (1907-1988) 70
2.8.7. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) 72
2.8.8. Nuri İyem (1915-2005) 77
2.8.9. Nedim Günsür (1924-1994) 80
2.8.10. Adnan Çoker (1927-) 82
2.8.11. Erol Akyavaş (1932-1999) 85
2.8.12. Gencay Kasapçı (1933-2017) 87
2.8.13. Süleyman Saim Tekcan (1940-) 89
2.8.14. Rauf Tuncer (1955-) 92
2.8.15. Mehmet Başbuğ (1956-2017) 95
2.9. İlgili Literatür 98
BÖLÜM III 102
YÖNTEM 102
3.1. Araştırmanın Modeli 102
3.2. Araştırmanın Evreni 103
3.3. Araştırmanın Örneklemi 103
3.4. Veri Toplama Süreci ve Araçları 103
3.5. Verilerin Analizi 103
3.6. Araştırmacının Rolü 104

BÖLÜM IV 105
BULGULAR 105
BÖLÜM V 142
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER 142
5.1. Tartışma 142
5.2. Sonuç 144
5.3. Öneriler 148
KAYNAKÇA 150
RESİMLER VE FOTOĞRAFLAR KAYNAKÇASI 166
EK 1. 172

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1 Malik Aksel'in Halı Dokuyan Kadınlar adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……105

Tablo 2 Abidin Elderoğlu'nun Ağaçlı Kompozisyon adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……..……106

Tablo 3 Turgut Zaim'in Yörükler Köyü, adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke…….108

Tablo 4 Turgut Zaim'in Keçili Kız adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke…….109

Tablo 5 Turgut Zaim'in Ürgüplü Yörükler adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke…….110

Tablo 6 Nurullah Berk'in Gergef İşleyen Kadın adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……111

Tablo 7 Nurullah Berk'in Ütü Yapan Kadın adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……112

Tablo 8 Sabri Berkel'in Balıkçılar adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke…….113

Tablo 9 Sabri Berkel'in Kubbeler adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke…….114

Tablo 10 Sabri Berkel'in Motif adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……115

Tablo 11 Sabri Berkel'in Süvari I adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke…….116

Tablo 12 Eren Eyüboğlu'nun Milaslı Ağaç adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke…….117

Tablo 13 Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Sarı Saz adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……118

Tablo 14 Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Kompozisyon adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……..120

Tablo 15 Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……121

Tablo 16 Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Aşık Veysel adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……..122

Tablo 17 Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Hayat Ağacı adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……..123

Tablo 18 Nuri İyem'in Göç adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……124

Tablo 19 Nuri İyem'in Nalbant adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……125

Tablo 20 Nedim Günsür'ün Göçerler eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……126

Tablo 21 Nedim Günsür'ün Köylüler eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……127

Tablo 22 Adnan Çoker'in Kubbeler adlı serisinin bir eserlerinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……..128

Tablo 23 Erol Akyavaş'ın Kimya-i Saadet adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……129

Tablo 24 Gencay Kasapçı'nın Kuşlar, Yapraklar ve Ağaçlar adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……130

Tablo 25 Gencay Kasapçı'nın Sisli Ağaç adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……131

Tablo 26 Süleyman Saim Tekcan'ın Atlar Serisi 1 adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……..132

Tablo 27 Süleyman Saim Tekcan'ın Atlar Serisi 2 adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……..133

Tablo 28 Rauf Tuncer'in Orhun Resimler Serisi 1 adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……..134

Tablo 29 Rauf Tuncer'in Orhun Resimler Serisi 2 adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……..136

Tablo 30 Mehmet Başbuğ'un Muşlu Çoban adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke…….137

Tablo 31 Mehmet Başbuğ'un Kökbörü adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke…….138

Tablo 32 Mehmet Başbuğ'un Soğuk Bir Kış Hikayesi (Sibirya'dan) adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke……139

Tablo 33 Orta Asya Türk imgeleri ve motifleri ile sanatçıların kullandığı imgeler ve motifler……..140

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 Malik Aksel'in Halı Dokuyanlar Kadınlar isimli tablosuna ait kavram haritası…….56

Şekil 2 Abidin Elderoğlu'nun Ağaçlı Kompozisyona isimli tablosuna ait kavram haritası...58

Şekil 3 Turgut Zaim'in Yörükler, Keçili Kız ve Ürgüplü Yörükler isimli tablolarına ait kavram haritası……...…….……61

Şekil 4 Nurullah Berk'in Gergef İşleyen Kadın ve Ütü Yapan Kadın isimli tablolarına ait kavram haritası……65

Şekil 5 Sabri Berkel'in Balıkçılar, Kubbeler, Motif ve Süvari isimli tablolarına ait kavram haritası…….69

Şekil 6 Eren Eyüboğlu'nun Milaslı Ağaç isimli tablosuna ait kavram haritası……..…72

Şekil 7 Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Sarı Saz, Kompozisyon, Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin, Aşık Veysel ve Hayat Ağacı isimli tablolarına ait kavram haritası……76

Şekil 8 Nuri İyem'in Göç ve Nalbant isimli tablolarına ait kavram haritası…….79

Şekil 9 Nedim Günsür'ün Göçerler ve Köylüler isimli tablolarına ait kavram haritası……..82

Şekil 10 Adnan Çoker'in Kubbeler isimli ipek baskı eserine ait kavram haritası……..84

Şekil 11 Erol Akyavaş'ın Kimya-i Saadet isimli tablosuna ait kavram haritası…….86

Şekil 12 Gencay Kasapçı'nın Kuşlar, Yapraklar ve Ağaçlar ile Sisli Ağaç isimli tablolarına ait kavram haritası..…….……...89

Şekil 13 Süleyman Saim Tekcan'ın Atlar Serisi 1 ve Atlar Serisi 2 isimli gravür baskı eserlerine ait kavram haritası……...92

Şekil 14 Rauf Tuncer'in Orhun Resimler Serisi 1 ve Orhun Resimler Serisi 2 isimli tablolarına ait kavram haritası…….……...…….94

Şekil 15 Mehmet Başbuğ'un Muşlu Çoban, Kökbörü ve Soğuk Bir Kış Hikayesi (Sibirya'dan) isimli tablolarına ait kavram haritası…….....…….98

ÖZET

ORTA ASYA TÜRK KÜLTÜRÜNDEKİ İMGELER VE MOTİFLERİN, ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ

Kültür, çeşitli tanımlamalarla ortaya koyularak unsurlarını meydana getirmiş ve meydana getirmeye devam etmektedir. Bu unsurlardan biri de sanattır. Sanat yoluyla kuşaklara kültürel aktarımlar gerçekleştirilerek görsel, işitsel ve yazılı anlamda sanat yapıtları şekillenmektedir. Dolayısıyla birey ait olduğu toplumun kültüründen faydalanarak yenilikçi bir anlayış içinde kültürünün gelişimine katkı sağlamaktadır. Bu bireylerden birisi de sanatçıdır. Bu noktada çağdaş Türk resim sanatında varlık gösteren ressamlar ortaya koydukları eserlerle Türk kültürüne, kültür varlıklarına ve kültür mirasına katkı getirmiştir.

Araştırma konusuna uygun bir şekilde ele alınan Türk ressamlarının başlıcaları olan Malik Aksel, Abidin Elderoğlu, Turgut Zaim, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Nedim Günsür, Adnan Çoker, Erol Akyavaş, Gencay Kasapçı, Süleyman Saim Tekcan, Rauf Tuncer ve Mehmet Başbuğ ortaya çıkardıkları yapıtlarda Batı teknikleri ile geleneği sentezleyerek estetik, plastik, farklı ve yenilikçi bir anlayış içinde sanatsal ve kültürel çözümlemeler yapmış ve bu ressamlar Türk kültürüne ait imge ve motiflerden faydalanmışlardır. Yapıtlarında bu imge ve motifleri kullanarak özellikle insan, at, ağaç, güneş, kurt vb. unsurlar önemli derecede öne çıkmaktadır.

Orta Asya Türk imgeleri ve motifleri olarak insan, at, kurt, dağ, ağaç ve ögeleri, nar, baksı, ejder, geyik, kartal, doğan, şahin, gök unsurları, ay, güneş, hilal, küçükbaş hayvanlar, yılan, lotus çiçeği, lâle, çark-ı felek, kopuz, saz, bağlama gibi ögeler bulunmaktadır. Genel olarak bu doğrultuda çağdaş Türk ressamları tarafından ortaya koyulan eserlerde Orta Asya Türk imgelerinin ve motiflerinin etkileri olduğu, sanatçıların Batı Sanatı teknikleri ile Orta Asya ile Anadolu'ya gelen Türklere ait izleri eserlerine yansıttıkları; renkçi, lekeci, çizgisel, soyutlamacı, yapısalcı, süslemeci, anıtsal bir üslup ve daha çok milli kültür ekseninde görsel eserler verdikleri bulgularına ulaşılmıştır.

Orta Asya Türk kültürüne ait imgelerin ve motiflerin çağdaş Türk resim sanatına etkilerinin ele alındığı araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılarak çağdaş Türk resim sanatında Orta Asya Türklüğüne ait imgeleri ve motifleri kullanan çağdaş Türk ressamları hakkında bilgiler verilerek eserler incelenmiş ve çağdaş Türk resim sanatında yer alan

ressamların Batı tekniği ile Türk kültürüne ait imgeleri ve motifleri sentezleyerek milli olma ve evrensel olma doğrultusunda sanatsal çalışmalar yaptığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: 1. Orta Asya Türk Kültürü, 2. Çağdaş Türk Resim Sanatı, 3. İmge ve Motif.

ABSTRACT

THE EFFECTS OF IMAGES AND MOTIFS IN CENTRAL ASIAN TURKISH CULTURE ON CONTEMPORARY TURKISH PAINTING ART

Culture has created and continues to create its elements by being put forward with various definitions. One of these elements is art. Cultural transfers to generations are carried out through art, and works of art are shaped in visual, auditory and written terms. Therefore, the individual contributes to the development of his culture in an innovative approach by benefiting from the culture of the society he belongs to. One of these individuals is an artist. At this point, painters who have a presence in Contemporary Turkish Painting Art have contributed to Turkish Culture, cultural assets and cultural heritage with their works.

Malik Aksel, Abidin Elderoğlu, Turgut Zaim, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Nedim Günsür, Adnan Çoker, Erol Akyavaş, Gencay Kasapçı, Süleyman Saim Tekcan, Rauf Tuncer and Mehmet Başbuğ are the main Turkish painters discussed in accordance with the research topic. Synthesized Western techniques and tradition in their works and made artistic and cultural analyses in an aesthetic, plastic, different and innovative understanding, and these painters made use of images and motifs of Turkish culture. Using these images and motifs in their works, especially elements such as human, horse, tree, sun, wolf, etc. stand out significantly.

Central Asian Turkish images and motifs include human, horse, wolf, mountain, tree and its elements, pomegranate, baksı, dragon, deer, eagle, falcon, hawk, celestial elements, moon, sun, crescent moon, small cattle, snake, lotus flower, tulip, wheel of fortune, kopuz, saz, bağlama. In general, in this direction, it has been found that there are the effects of Central Asian Turkish images and motifs in the works created by contemporary Turkish painters, that the artists reflect the traces of the Turks who came to Anatolia with Central Asia to their works with Western Art techniques; colorist, stainist, linear, abstractionist, structuralist, ornamentalist, monumental style and mostly visual works on the axis of national culture.

In the research, in which the effects of images and motifs belonging to Central Asian Turkish culture on contemporary Turkish painting art are discussed, by using the qualitative research method, information about contemporary Turkish painters who use images and motifs of Central Asian Turkishness in contemporary Turkish painting art is examined and the works of the painters in contemporary Turkish painting art are examined. It was concluded that by

synthesizing the images and motifs of Turkish culture, he made artistic works in the direction of being national and universal.

Keywords: 1. Central Asian Turkish Culture , 2. Contemporary Turkish Painting, 3. Image and Motif

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Türklerin coğrafyası ve kültürleri üzerine düşünülürken Asya-Avrupa'da yer alan Doğu 20^{o}-90^{o} boylamları, Kuzey 33^{o}-65^{o} enlemleri arasında yer alan toprakların ve topografyanın dikkate alınması önemlidir. Dolayısıyla bu alanlar Türk tarihinin akışının yaşandığı bir alandır. Yıllar içinde bu coğrafi alanların değişik merkezlerinde Türk kavimleri arasında çeşitlenme meydana gelmiş, bu kavimlerin uygarlık tarzında evrimleşme görülmüştür. Dolayısıyla bu coğrafyada yer alan kültür dilinin 'Lingua Franca'sının Türkçe olduğu gerçeği değişmemiştir (Üçüncü, 2004, s. 128).,

Türk kavminin ortaya çıktığı Orta Asya, vatan topraklarıdır. Türkistan coğrafyası olarak adlandırılan bu bölgede Türk kavimleri konar-göçer bir yaşam tarzıyla hareket etmişler ve İran, Kafkasya ve Anadolu'ya hâkim olarak insan hayatı için uyumlu iklimlerde ve coğrafyalarda yerleşik hayata geçmeye başlamışlardır. Bu noktada 1071 Malazgirt Meydan Muharebesi'ni kazanan Türkler, 1071 yılından itibaren Anadolu'ya daha yoğun bir şekilde gelmiş ve önceki devirlere ait uygarlıklar ile kendi kültürlerini sentezleyerek yepyeni bir Türk Medeniyeti doğrultusunda bir sanat üslubunu meydana getirmişler ve geliştirmişlerdir. Dolayısıyla Türkler, bu topraklarda yepyeni bir Türk sanatının doğmasını ve gelişmesini sağlamışlardır (Cevizci, 2022, s. 4).

İnsanlık tarihinde mühim keşiflerden olan sanat, dönemler boyunca yaşamın arkasından hep gelmiştir. Sanat, bu gelişiyle hem ümit olmuş hem de yaşamın devam etmesini sağlamıştır. Sanat diğer iletişim araçlarından farklı olarak başka bir iletişim meydana getirerek su yüzüne çıkmamış duygulara ve ifadelere aracılık yapmıştır. Güzel sanatlar alanında görsel sanatlar, uygulamasıyla, yapısıyla ve diliyle diğer alanlardan ayrışmaktadır. Bununla insan ruhunun bir ürünü olarak sanat, estetik ve kendine has bir çalışma ortaya çıkarma amacını taşır. Amaçlanan oluşum olarak sanat nesnesi hem kavramsal hem kuramsal hem teknik hem de estetik özellikleriyle yapıt özelliğine kavuşacak biçimde olmalıdır. Onu üreten sanatçı adayı entelektüel birikimi ile eserini açıklayabilmeli, gerektiğinde savunabilmelidir (Ocak Karakuş, 2016).

Tarihin akışı içinde sanat, çeşitli manalar elde etmiş ve zaman içinde varlık göstererek bir dili anlamlandırmaya çalışmıştır. Dolayısıyla sanat, bazen bir tabiatın yansıması, bazen bir topluluğun aynası, bazen duygu ve düşüncelerin ifade edilmesi bazen de forma yönelik ifade

amacını taşır. Bu bağlamda farklı çağların veya dönemlerin bakış açılarının ve algılama tarzının sanatın anlamı üzerinde etkisi olmuştur (Karaman Güvenç, 2019, s. 1).

Sanat, insanoğlunun bizatihi kendisini fark etmesi, değiştirmesi, dönüştürmesi ve tasarlaması açısından bir ifade sürecidir. Bu sürecin neticesinde insan, başkalarının vasıtasıyla kendini fark ettiği, varlığını ortaya koyarak kanıtladığı, engelleri aşarak kendi farkındalığına vardığını ifade edebiliriz. İnsan, kendisinin yarattığı bir *"imgeler ekolojisiyle"* sanatçı gerçekliği ve kendisinin içinde yer aldığı kendi dünyasını yeniden kurar (Bozkurt, 2014, s. 9-10).

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Türk tarihinin oluşumunun başlamasından ve devam ederek günümüze kadar gelen yaşam ve kültürel unsurların köklü bir geçmişi vardır. Bu köklü Türk tarihinde yer alan toplulukların iklim, ekonomik, siyasi, askeri, sosyal vb. ögelerden etkilenerek yaşamını sürdürmüş ve uyguladıkları el sanatlarından kullandıkları objelere kadar bu ögelerin etkisi var olmuştur. Dolayısıyla Orta Asya'dan Türklerin tarih sahnesine ortaya çıkması ile Türkler kendini ifade etme açısından yaşam şartlarına uygun bir şekilde sanatsal unsurlar meydana getirmişlerdir. Bunlar petrogliflerden çadıra, çadırdan halıya, halıdan kilime kadar varlık göstermiş ve bunlarda imge ve motifler işlenmiştir. Dolayısıyla Türklerin ortaya koyduğu sanatsal ve kültürel miras varlıkları doğrultusunda bunların günümüz çağdaş Türk sanatına aktarımı ortaya çıkarak güzel sanatlar alanında Orta Asya Türk imgelerinin kullanımı başlamıştır. Bu doğrultuda Orta Asya Türk imgelerinin neler olduğunu ve çağdaş Türk resim sanatına etkisini ortaya koymak araştırmanın temel amacıdır. Ayrıca Orta Asya Türk imgelerini kullanan Türk sanatçılarının belirlenmesi özel olarak amaçlanmıştır.

Bu bağlamda Türklerin farklı dönemler içinde çeşitli sanatsal ve kültürel ögeleri ortaya koyması ve bu ögelerin çağdaş Türk sanatına etkisi olduğu yapılan sanatsal çalışmalarda görülmektedir. Ancak ulaşılan kaynaklar doğrultusunda Orta Asya Türk imgelerinin çağdaş Türk resim sanatına etkileri veya yansımaları üzerine yeterince araştırmaların yapılmadığı tespit edilmiştir. Literatürdeki bu eksiklik sebebiyle *"Orta Asya Türk Kültüründeki İmgeler ve Motiflerin, Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri"* adlı çalışma, Orta Asya'da ortaya çıkan Türk imgelerinin çağdaş Türk resim sanatına etkilerinin anlaşılmasına katkı sağlaması açısından önemlidir.

1.3. Problem Cümlesi

- Çağdaş Türk resim sanatında Orta Asya Türk imgeleri ile motiflerinin etkileri nelerdir?

1.4. Alt Problem Cümleleri

- Orta Asya'da ortaya çıkan Türk imgeleri ve motifleri nelerdir?
- Orta Asya Türk imgeleri ve motiflerinin çağdaş Türk resim sanatına etkileri var mıdır?

1.5. Sınırlılıklar

Yapılan araştırma faaliyeti;

- Orta Asya Türk imgeleri ve motifleri,
- Çağdaş Türk resim sanatında Orta Asya Türk imgelerini ve motiflerini kullanan ve 20. yüzyıl ve 21. yüzyılda yer alan Türk ressamlar Malik Aksel, Abidin Elderoğlu, Turgut Zaim, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Nedim Günsür, Adnan Çoker, Erol Akyavaş, Gencay Kasapçı, Süleyman Saim Tekcan, Rauf Tuncer ve Mehmet Başbuğ,
- Çağdaş Türk resim sanatında 20. yüzyılda ve 21. yüzyılda yer alan Türk ressamlarının Orta Asya Türk imgeleri ile motiflerinin eserlerine etkileri ile sınırlandırılmıştır.

1.6. Varsayımlar

- Toplanan araştırma verileri gerçeği yansıtmaktadır.

BÖLÜM II

KURAMSAL ÇERÇEVE / KAVRAMSAL ÇERÇEVE / İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölüm altında "Kültür, Sanat, Çağdaş Türk Sanatı, Çağdaş Türk Resim Sanatı, İmge, Motif, Orta Asya Türk İmgeleri ve Motifleri, Orta Asya Türk İmgelerini ve Motiflerini Kullanan Çağdaş Türk Ressamları ve İlgili Araştırmalar" başlıkları ele alınmıştır.

2.1. Kültür, Millî Kültür, Evrensel Kültür ve Uygarlık

Cultura kelimesinden gelen kültür sözcüğü, Latin dilinde colere olarak ekip biçmek ve sürmek; Türkçe karşılığı olarak ekin anlamında kullanılmıştır. XVII. yüzyıla kadar Fransızcada da ekin anlamında kullanılmıştır. Voltaire tarafından ilk kez kültür sözcüğünü farklı şekilde tanımlayarak, insanın zekâ olarak meydana gelimi, ilerlemesi, gelişmesi ve yüceltilmesi anlamında kullanılmıştır. Almancada G. Klemn tarafından 1793 yılında Alman Dili Sözlüğü'nde kültür kelimesi yer almış ve bu kelime kültürel değişim ve uygarlık anlamında kullanılmıştır. Kavram ve sözcük olarak daha sonra çeşitli dillere geçmiştir (Güvenç, 1979, s. 96).

Sosyal antropoloji ve sosyoloji kültürün mühim konularındandır. Sosyal antropoloji özellikle kültür araştırmalarında ana unsurunu oluşturmaktadır. Kültürün ve toplumun birbiriyle yakın teması vardır. Çünkü kültürel göndermeler toplumun bünyesine katılmaktadır. Bunun yanında kültürü yaşatan ve yaşayan topluluklar zorunlu olarak araştırılması gerekmektedir. Memleketimizde XX. yüzyılın başlarında kültür kavramını ilk kez kullanan kişi Ziya Gökalp'tir. O, kültür kavramını Fransızca'da iki ayrım noktasından hareket ederek tehzib ve hars kelimelerinin kullanılabileceğini ileri sürmüştür. Fakat temizleme, düzeltme ve bir şey üzerinde ilerleme manalarına gelen tehzib kelimesini uluslararası ve aristokrat kesim açısından bir kavram olarak görür. Bunun yanında kültür kavramını karşılayan en iyi kavramın demokratik ve ulusal açıdan hars kelimesinin olduğunu savunur (Mercan, 2018, s. 22).

Bir memleketin değişik bölgelerinde meydana gelen manevi ve maddi değerleri, içerisinde yer aldığı bazı kültürel normlarla ahenk içindedir. Bunun yanında her coğrafi bölgenin kendine has kalıpları o bölgenin kendine özgü anlayışını ve idrakini açığa çıkarır. Bu çeşitli farklılıklar o bölgelere ait kültürel değer ve normlarından ileri gelmektedir. Bölgeye ait manevi ve maddi ögeler kendine has bir yaşam stili, normları, değerleri, tutumları ve davranışlarıyla çevreye yayılmıştır. Bu yayılım mekân ve insan arasındaki bağlantıyı açığa

çıkarmış ve kültür coğrafyasının ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir (Özçelik ve Turan, 2020, s. 373).

Toprağı ekip biçme manasına gelen 'cultivation' sözcüğünden türetilen kültür kavramı, dünya entelektüel yaşamında farklı tanımlarıyla var olmaktadır. Ayrıca tanımların tam olarak yapılamamasının sebebi insanın kimliği oluşturan ender kavramlardan olmasındandır (Coşkun, 2009, s. 282). Bu bağlamda coğrafi alan, toplum ve insan kültürün temel ögelerindendir. Bu nedenle insanın farklı coğrafi alanlarda hayatını sürdüren ve çeşitli karakterlere sahip olmasından dolayı topluluklara has ve birbirlerinden ayrı olarak kültür değerleri ortaya çıkmıştır (Kafesoğlu, 1988, s. 202).

Kültür, tarihsel ve işlevsel strüktürü ile toplulukların gelenek-görenek, inanç ve değerlerini bir araya gelmesine etki etmektedir. Bunun zaman zaman soyut ögelere dönüşen kültürel imgelerin çeşitli ifade şekillerini, toplumsal farkındalığı ve kültürel hafızanın canlanmasını sağladığı ifade edilebilir. Ayrıca toplum üzerinde bu tür etkiyi sanat açısından yapmak mümkündür (Mercan, 2018, s. 6).

Bir topluluğu diğer topluluktan farklı hale getiren şey, geçmişten şu ana kadar devam edegelen kendine has inanç, örf, adet, gelenek, görenek, sanat, anlayış ve tutumları ile o topluluğun hüviyetini meydana getiren düşünüş ve yaşayış stilidir. Bir toplumun kimlik kazanması, birlik ve dayanışma anlayışı verdiği düzenini de mümkün hale getiren şey ise manevi ve manevi değerlerin bütünüdür (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2023). Bu sebeple cumhuriyetin ilanından sonra ilk evrelerde Türk sosyologları kültür kelimesi yerine ekin sözcüğüne yer vermişlerdir. Fakat ilerleyen dönemlerde kültür sözcüğü kullanılmaya başlanmıştır. Kültür insanın yaşadığı dönemler içinde doğayı kontrolüne altına almak için ortaya koyduğu her şey ve bu çabalamanın neticesinde ortaya çıkmaya başlayan manalar, kurallar ve değerlerdir. Kültür farklı boyutlardan meydana gelen bir kavram olduğu için bu bağlamda çeşitli tanımları yapılmıştır (Yavuz, 2018, s. 3).

Dodurgalı (1995, s. 36) kültürü bir toplumun ruhsal niteliğini, düşünüş birliği ve duyuşunu ortaya çıkaran gelenek ve görenek halindeki her açıdan düşünce, yaşam ve sanat varlıklarının tümü olarak tanımlar. Kültürü modern sosyoloji insan tarafından meydana getirilmiş çevredir. Beşerî alanda eğitim çıktısı, bilim alanında uygarlık, estetik açından güzel sanatlar, biyolojik ve maddi alanda üretme, yetiştirme ve çoğaltma anlamlarında kültür tanımları yapılmıştır (Güvenç, 1979, s. 98-99). Kültürü kapsamlı olarak ifade ettiğimiz zaman çoğunlukla toplumun ideoloji, hukuk, bilgi, değer ve günlük yaşam tarzlarına yansıyan sisteminden söz edilebilir (Morgan, 1998, s. 140).

İnsanın tarihi, seyri içinde bir birikim elde etmesi sonucu kültür ortaya çıkmıştır.. Kültür, aktüel manada insanın geleceğe dönük yatırımları ve sahip olduğu değerler şeklinde özetlenebilir. Bu doğrultuda *"kültür geçmiş ve gelecek arasındaki bağdır, süreçseldir, değişkendir, birikimlidir, sürekli büyür ve zenginleşir, öğrenilebilir, öğretilebilir, geçişlidir, çelişki ve çatışmaları içerir, görecelidir ve değişkendir"* (Kula, 1992, s. 27).

Kültürün milliliği kavramsal olarak XIX. yüzyılda Avrupa'da meydana gelen modernleşme neticesinde şekillenmiş, ulus-devletlerin yapısallaşması ile daha görünür hale gelmiştir (Aksoy, 2015: 84). Ruhsal ve töresel hayat, toplumun tüm alanlarında estetik, bilimsel, teknik, dinsel özelliklerdeki toplumsal olguların bütünselliğini, gerçekliği ele almanın farklı biçimleri ile yaşama şekillerini, özel hayat tarzlarını, dünya, tanrı fikri ve insan üzerine yaşanmışlık, bilgi ve tanımlamaları ifade eder (Akarsu, 1998, s. 122). Kültürün, insanı gerek fert gerekse toplum olarak bütün açılardan ele aldığı anlaşılır. Bu bağlamda milli kültür, toplumların tarihin seyri içinde oluşturduğu sözlü ve yazılı çıktılar, mimari, hayat tarzları, el sanatları vs. olarak tanımlanır (Çoşkun, 2009, s. 283).

Milli kültür, bir kavme kimlik kazandıran, diğer kavimlerle farkı ortaya koymaya imkân tanıyan, tarihin seyri içinde varlık kazandıran manevi ve maddi değerlerin ahenk içinde yer almasını sağlayan bir bütünlüktür. Bir kavmi veya topluluğu millet haline getiren ve onun bütünlüğü muhafaza eden kültürdür (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, 2023). Başka bir söylemle milli kültür, kültürün ortak bir unsur olmasını sağlayan bir bilinç içindeki topluluk için imkân dahilindedir (Soysal, 1985, s. 238).

Milli kültür, toplumsal hafızaya ait bir unsursa ve insanların farkındalığına etki yaparak toplumsal sözleşme oluşturmada bir araç biçiminde kullanılacaksa, bu etkinin sözlü ve yazılı olarak edebi unsurun katkısıyla olacağı belirgindir. Bireysel ve toplumsal manadaki bütün elde edilen kazançların hem fikir olarak ifadesi olan milli kültür, bu manada kişisel kimlikleri daha büyük bir kimliğe bürünmesine katkı sağlar (Çonoğlu, 2014, s. 152). Bu kavram bir milleti başka bir milletten ayırmak için kullanılmaktadır. Diğer bir ifade ile milli kültür farklı memleketlerin varlığının ön şartıdır. Bu bağlamda milletleri ayıran farklar olsa da aynı amaç taşıyan milli kültürdür. Dolayısıyla milli kültür, bir millet tarafından kendi tarihi seyrinde üretilmiş manevi, maddi ve fikri bütünü olarak ifade edilmektedir (Lahbabi, 1980, s. 15). Özetle her toplumun kendine has değerleri milli kültürdür. Ayrıca milletlerin birbirinden farklı coğrafi ve değerler açısından tanımlanmasına sebep olmaktadır. Değerler ise kısaca *"din, tarih, dil, örf, adet, dünya görüşü, milli birlik, sanat ve yaşam tarzı"* olarak açıklanabilir (Akyol, 1987, 13).

Günümüzde özellikle dil ve edebiyat, milli kültür alanına giren unsurlardır. Bunları din, tarih, töre, gelenek, görenek, yaşam, hukuk, davranış kalıpları ve ekonomik düzenleri takip etmektedir. Bundan farklı olarak örgütleşme, düşünme tarzı ve teknoloji ise uygarlık bağlamında ele alınmaktadır (Soysal, 1985, s. 238).

Kafesoğlu (1984, s. 16) çeşitli kültürlerden medeniyetin doğduğunu ifade eder. Milletlerarası ortak unsurların bir araya gelen anlayış, yaşam ve davranış araçları bütünü ise medeniyettir. Bu ortak unsurları meydana getiren kültürlerdir. Bir kültürün var oluşu bir milletin varlığını veya bir toplumun var oluşu bir kültürün varlığını ortaya çıkarmaktadır.

Bütün insanlığın ortak kültür unsurları evrensel kültürü meydana getirmektedir. Kongar (1984, s. 9) ise bir kültür insanlığa mal olduğu oranda evrenseldir şeklinde ifade etmektedir. Erkal (1992 s. 136) ise milli olmayan bir kültürün evrensel kültüre erişmesinin mümkün olmadığını ileri sürmektedir. Bir kültür unsurunun evrensel hale gelmesi de toplumsal üretim stilinin özelliği ve toplumun hâkim sınıfının ideolojisi ve dünya görüşünün neticesidir (Çalışlar, 1988, s. 9).

Uygarlık ve kültür hakkında Atatürk'ün ifadesi şöyledir: *"Bence medeniyeti (uygarlığı) harstan (kültürden) ayırmak güçtür ve lüzumsuzdur. Bu nokta-i nazanmı izah için hars ne demektir, tarif edeyim. Bir insan cemiyetinin; a) Devlet hayatında; b) Fikir hayatında, yani ilimde, içtimaiyatta ve güzel sanatlarda; c) İktisadî hayatta, yani ziraatte, sanatta (endüstri, sanayi) ve ticarette; kara, deniz ve hava münakaleciliğin de yapabildiği şeylerin muhassalasıdır"* (İnan, 1969, s. 276'dan aktaran: Sayılı, 1990, s. 325).

Gökalp (1997, s. 25) ise hars sözcüğünü milli kültür, uygarlık sözcüğünü ise evrensel kültür olarak nitelendirir. Gökalp bunu şu şekilde açıklar: *"Kültür, bir milletin ahlak, din hukuk, estetik, us, dil, felsefe, iktisat ve fenle alakalı yaşayışlarının ahenkli bir toplamıdır; aynı gelişmişlik seviyesinde yer alan birçok milletin toplumsal yaşayışlarının ortak bir toplamı ise uygarlıktır"* (Oğuz, 2011, s. 129).

Taylor'a göre uygarlık veya kültür bir topluluğa ait insanın elde ettiği sanat, gelenekler, töreler, bilgiler vb. beceri, yetenek ve alışılmışlıkları bünyesinde barındıran girift bir bütünlüktür (Güvenç, 1974, s. 102). İnsan kültürü üretir ve kendinden başka canlılar gibi arkasından iz bırakmadan gitmez. İnsan kendine ait tecrübe birikimlerini miras bırakır. Soyut ve somut değerleri ortaya koyan insan, zaman içinde anılmasına sebep olarak yaşanılacak gelişme ve değişmelere sebep olur. Dolayısıyla insan arkasında bıraktığı bu değerler bütünü kültür mirası ve kültür varlığı olarak ifade edilir (Göğebakan, 2016, s. 91).

2.1.1. Sözlü Kültür

Durmadan akıp giden insan hayatı, hep geleceğe dönük olduğu için, onun gelecek kuşakların yaşam pınarı olması ve mirasının da tecrübelerden meydana gelmesi kaçınılmazdır. Sıkı sıkıya bu mirasa bağlı olma durumunun ise, bu bozulmayı engellediği bir gerçektir (Çonoğlu, 2014, s. 162).

Gelecek kuşaklara aktarılmasında kültürün sözlü alanının katkısı büyüktür. Dolayısıyla sözlü kültür; yazı evresinden önce toplum yaşam faaliyetlerinin meydana getirdiği tecrübe, bilgi ve teknoloji ile eylemin miras bırakıldığı, kurumların ve ilişkilerin gözle görünür hale geldiği, düzenin oluştuğu, dil olarak iletişimde anlatım şekillerinin kendini gösterdiği ve toplumlara has estetik tarzın ve bunun etkilerinin bilinmeyen ahlak ve inanç kurallarının ortaya çıktığı ortam şeklinde ifade edilmektedir (Yıldırım 1998, s. 95).

İslam öncesi farklı inanma şekilleri belirli kent alanlarında etkisini daha çok göstermiştir. Bu noktada *"... şairlik, sihirbazlık, falcılık, hekimlik, gibi görevleri de icra eden ozanlar oba oba dolaşarak eski kahramanların menkıbelerini anlatır, millî av âyinlerinde veya umumî ziyafetlerde, matem merasimlerinde destan ve türküler söylerlerdi"* (Köprülü, 1981).

Kaya (1993, s. 41) toplum normlarından hareket ederek yeni çıktılar ortaya koymanın, geleneği sanatta çağdaş gerçekçiliğin mühim ögelerden olduğunu ifade eder. Dolayısıyla çoğu romancı ve şairlerin eserleri, toplumların motiflerinden hareket edilerek aktüel bir yorumla yeniden yorumlanarak yaratılmaktadır.

Çeşitli estetik, etik ve bilimsel çalışmalar önce sözel ortamlarda kendine yer edinir. Düşünme ile insanın kendinde soru-cevap tekniği ile meydana getirdiği bir içsel konuşma yapıldığı, yaratma aşamasında ise tını, söz, yontu, müzik vb. biçimler ile ifade edildiği dikkate alındığında konunun ehemmiyeti kendiliğinden meydana gelir (Üçüncü, 2004, s. 129).

Türk milleti açısından sözlü kültür, tarihin her döneminde hemen hemen varlığını gösterebilmiştir. Pek çok dallarda yer alan sözlü kültür var olmuş ve düz yazının kuruluşunda ana malzemelerinden birisi olarak yerini almıştır (Coşkun, 2009, s. 293).

Doğal ve anonim olan sözlü kültürün bir yazarı ve bir metni yoktur. Çünkü ağızdan ağıza aktarımı söz konusudur ve ezbere dayalıdır. Bundan dolayı çeşitlenmeye ve değişime açıktır. Devamlı dolaşım ve akış durumundadır. Toplumsal hafızaya dayalı olan ve her zaman canlı olan sözlü kültürün dinleyici ve icracı olarak iki aktörü vardır. Dinleyicinin kahraman ve olayla duygusal olarak özdeşleyimi temeldir. Yeniden okuma, eleştirme vb. gayelerle anlatılanların başına geri dönüş mümkün değildir. Sözlü kültürde beden dili kesinlikle kullanılarak tekrarlamalara ve ritimlere yer verilir. Somut bir olguya dayalıdır. İrdeleme ve çözümleme yer almaz (Akkaya ve Polat, 2018, s. 91).

Usta ve bireyin birbirine olan yakınlığının bir çıraklık ilişkisi çerçevesinde ele alınarak dinleme, tekrarlama, farklı şekilde bir araya getirme, özümseme, anımsama öğrenmenin gerçekleştirildiği sözlü kültürde, bilgiyi elde etme 'işitme' yoluyla gerçekleşir (Erdal, 2013, s. 16). Bu noktada Türk milletinin köklü geleneğinin içindeki sözlü kültürün biçimleri, yeni inançların, toplumsal anlamda bilgi ve birikimin, estetik ve etik çıktıları geniş kitlelerde yer alması ve büyük bir ustalıkla kullanılması süreciyle başlamıştır (Üçüncü, 2004, s. 130).

2.1.2. Yazılı Kültür

Yazının icadı ve alfabe kullanımının başlaması nedeniyle sözlü kültürün etkisi azalmıştır. Fakat bu durum yıllara yayılarak sözlü kültür varlığını devam ettirmiştir. Çünkü bunun sebebi, sözlü kültürü devam ettiren bireylerin, kabile ve toplulukların olmasıdır. Bu doğrultuda hayatlarında zihinsel ve fiziksel açıdan sözlü kültürü olanların, ilkin primitif topluluklar gibi görünmesine rağmen sözlü kültür unsurları ile oluşan bütün zihinsel strüktürünü bir anda yazılı kültür unsurlarıyla bezemeleri mümkün değildir. Bu durum salt bir şahsın değil aynı zamanda bir araya gelmiş şahıslardan oluşan toplulukların geniş yelpazede yer alan bir anlayışın konusudur. Bu nedenle sözlü kültür izleri salt primitif topluluklarda değil aynı zamanda çağımızın bireylerinde ve toplumlarında da görülmektedir. Ancak günümüzde yazının genellikle bütün insanlığın iletişim aracı olması nedeniyle salt bir sözlü kültürden bahsetmek imkân dahilinde değildir (Erdal, 2013, s. 14).

Yüzlerce ve binlerce senenin bir dil birikimi olarak sözlü kültür, yazılı kültürün de malzemesi olmaktadır. Bir sözün veya sözcüğün yazıya aktarımı ile edebi eserlere malzeme olan sözlü kültür ile yazılı kültür arasında etkileşim vardır (Elçin, 1992, s. 5-6). Bu nedenle yazılı kültürde meydana gelen şiirin sözlü şiir birikiminin yansıması olduğu reddedilemez. Sözlü kültür ortamlarında mayalanan halk şiiri, edebi unsur olarak yazılı edebiyatın meydana gelişinin temel unsurlarından biridir. Toplumların manevi ve milli gelişim ve değişimleri devamlılık arz eder. Kültürü meydana getiren her durum, bir önceki durumlardan etkilenmiş ve sonraki durumların oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu bağlamda kültürel ortamların tam olarak bitmesi gibi bir durum ifade edilemez (Özçelik ve Turan, 2020, s. 374).

Sözlü kültürden yazılı kültüre evrilen, değişim ve gelişim olmuştur. Bu değişim ve gelişimler bir düşünceyi açığa çıkarma ve aktarım aracı bağlamında sözün kullanılmasından yazının kullanılmasına geçişle meydana gelmiştir. Bu durum üzerine *"ileti, iletişim aracının kendisidir"* (McLuhan, 1994: 7) sözünden hareketle nesnenin özneyi değiştirme ve geliştirme potansiyeli ortaya çıkabilir. Kayda almanın yanında aktarma ve ifade etme aracı olarak yazının

kullanılmaya başlanmasının sözden ayrıştığı nokta, sözün ulaşamadığı yerlere yazının geniş yelpazede ulaşabilmesidir (İlhan, 2016, s. 84).

Yazılı kültür, teknolojinin neticesi olduğu için yapaydır. Belli bir yazar veya yazarları olan yazılı kültür, metin bağlamında iletimi yazı aracılığıyla yapar. Kişisel hafızaya bağlı olarak okuyucu değişir fakat metinde değişme olmaz. Yazar ve okuyucu olarak iki temel ögesi olan yazı vasıtasıyla iletişimin gerçekleştiği varsayılmaktadır. Sözün belirli bölümüne istenilen yoğunlukta ve sıklıkta geri dönüş yapılabilir. Çünkü çeşitli ve esnek yapısından dolayı belirli bir kalıbı yoktur. Soyut anlatımla birlikte irdeleme ve çözümleme vardır (Aktaran; Akkaya ve Polat, 2018, s. 91).

Sosyalleşme ve iletişim direkt olarak yazılı kültürde var olmayabilir. Çünkü bilgi belli bir yerde kayıt altına alınarak korunmaktadır ve orada durmaktadır. Birey, orada yer alan bilgiye ulaşarak bilgiyi oradan alır ve meydana çıkartır. Bu durum bir iletişim kurulmadan ve sosyalleşme sağlanmadan gerçekleştirilebilir (Erdal, 2013, s. 16).

2.1.3. Görsel Kültür

Güncel olarak görsel kültür kavramı, şahıstan topluma doğru hareket eden kitle iletişimin meydana getirdiği teknoloji temelli bir işleyiş ve anlayışa atıfta bulunarak gündelik hayatta çevre, sosyopolitik bağlantılar vb. şeylere denk, geniş yelpazede yer alabilen global kültür anlayışının toplum üzerindeki müdahalesini temsil eder. Somut bir kavram olarak insanlığın önüne çıkan görsel kültürde, çok katmanlı olarak yer alan kültür yapısının içinde var olan bireyler, farklı bir şekilde yorumlama ve anlama faaliyeti içinde olabilirler. Dolayısıyla görünen mesaj formu olarak *"görsel kültür birey, toplum ve görüntüler arasındaki ilişkiyi araştıran çeşitli kuramlar ve yöntemler yoluyla elde edilen verileri ortak noktada birleştiren melez bir girişim olarak son yıllarda karşımıza çıkmıştır. Görsel kültür geleneksel disiplinlerin ötesindeki görsellik yoluyla anlamlandırma yollarının araştırılması ve tanımlanmasıdır"* (Aykut, 2013).

Sınırlarının zor çizilebildiği görsel kültürde sınıflama ve değerlendirme açısından görme işlevi ilk seviyede etkin olarak vardır. Bunun yanında görsel kültür, bireyle ve bireyin yer aldığı kültürle ilişkilidir. Görsel kültür sinema, televizyon, sanat vb. unsurların yanında başka fikirlere göre örneğin insanın ortaya koyduğu kent unsurları gibi şeylerle de tanımlama içinde yer almaktadır. Bireylerin yer aldığı ortamlardaki unsurlar, görsel kültür ile mana bulabilmektedir. Dolayısıyla dünyada var olan her şey insan içindir. Bu bağlamda kültürün çok katmanlı olmasının yanında toplumdan topluma farklı nitelikler barındırmakta olduğu için toplumun bir üyesi olarak insanlar tarafından çeşitli tanımlamaları yapılabilmektedir

(Yapıcıoğlu Ayaz, 2018, s. 37). Bu nedenle estetik görüşler içinde bir anlayışın ortaya çıkmasına vesile olan dil, sadece öznellik barındırmaz. Aynı zamanda süreklilik anlamında bir tarihsel niteliği ortaya çıkaran kültürel hafızayı meydana getiren hatırlama unsurunu öne çıkarmaktadır (İlhan, 2016, s. 244).

Söz ve yazı arasındaki bağlantı toplumların kültürel unsurlarına, sanat gibi estetik kaygısı olan uğraşlarına etki etmektedir. Söz ve yazı kavramları ifade edilecek olursa işin içinde *"işitme, görme; kulak-göz"* kavramları var olmaktadır. Düzenli bir yer değişimi ve zamanı esas alan toplumlarda müzik ve şiir; mekânı esas alan yer değiştirmeyen toplumlarda ise plastik sanatlar ortaya çıkar ve gelişir. Bunu yorumlayan Dücane Cündioğlu, *Sanat ve Felsefe* adlı kitabında kulağın kavrayışı için topluluk olmanın yeterli ancak gözün kavrayışı için bu toplulukların sabit bir topluma evrilmesinin gerekli olduğunu belirtmektedir (Erdal, 2013, s. 24-25). Bu doğrultuda görsel kültür genel olarak estetik ve tasarımsal bağlantılarıyla üzerine düşünülmesi gerekli bir olgudur (Aykut, 2013, s. 709). Bu bağlamında görsel kültür yazının icadından önce var olmuş ve arşivlenmeye başlamış olmasına rağmen yazılı kültürle beraber literatürde ifade bulmuştur (Ong, 1999).

Görme eylemi düşünmeye sebebiyet verirken izlemek, duyumsal olarak çeşitli hazlara vesile olmaktadır. Ancak düşünceye farklı bir şekilde biliş seviyesinde genellikle yanılgıya neden olmaktadır. Ortaya çıkan bu durum bireyin imgelerle ilişki kurmasıyla alakalıdır. Görsel kültürün imgeleri üretmesi, özneye tesiri çoğu zaman düşünce anlamında değil duygusal olarak meydana gelmektedir. Söz konusu olguda öznenin gören değil izleyen konumda olmasını hafıza ve imge ekseninde açıklamak imkân dahilindedir (Yapıcıoğlu Ayaz, 2018, s. 37).

Kulağın işitmesinin zaman, gözün görmesinin ise mekân ile direkt olarak ilişkisi vardır. Sesli simge unsurları art arda oluşurken, görsel simge unsurları aynı zamanda meydana gelir. Dolayısıyla sabit bir yerde olan topluluklar plastik sanatları mekân içinde açılan biçimlerin sanatlarını doğurmuşlardır. Konar göçerler ise ses ile ilgili fonetik sanatları, diğer bir ifade ile zaman içerisinde seyreden biçimlerin sanatlarını meydana getirmişlerdir (Cündioğlu, 2012, s. 154). Bu nedenle sözlü kültürün genel olarak yer aldığı toplumlarda müzik ve şiir yaygınlık gösterirken, yazılı kültürün genel olarak yer aldığı toplumlarda ise kesinlikle ele kalem alma, yazıp çizmenin vb. şeylerin gerekli olduğu heykel, seramik, resim, grafik gibi plastik sanatların var olması yaygındır (Erdal, 2013, s. 25).

2.2. Sanat

Zamanın seyrini ne kadar geriye alırsak alalım, sanat, tarih sahnesinde insanın var oluşu ile başlamıştır. İnsan sadece hayata tutunma çabası içinde olduğu, zekasının gelişim göstermeye çalıştığı dönemlerde bile güzel sanatları ele almıştır. Binlerce yıl öncesinden günümüze gelen mağara resimleri primitif dönemde insan eliyle ortaya çıkmıştır. Günümüz insanlarında bile tarih öncesi dönemlerde var olan insanların yaşam ve düşünce tarzında sanatsal çalışmalar yapılmaktadır. İnsanlığın bilinmeyen dönemlerinde zor şartlar içinde hayatını sürerken insanın güzel sanatlardan vazgeçemeyişinin elbette bir nedeni olmalıdır (Sözer Saraç, 2006, s. 74).

Tarihsel dönemler boyunca sanat, hayatın her aşamasında insanoğlundan ayrı bir yerde düşünülemez. Sanat iyileşme, zenginleştirme ve teşvik edici niteliklerinden dolayı bireye ve dünyaya çeşitli biçimlerde kaynaklık etmektedir. İnsanlar sanatın zevk içinde iletişimsel ve iş birliğine dayalı boyutlarıyla yaşamlarının keşmekeşliğini ve basitliğini anlamlandırabilmektedir. Dolayısıyla sanat, insanlara evrensel ve eşsiz görüş açıları kazandırmaya destek olmaktadır (Ural, 2018, s. 2).

Sanat toplumların yer aldığı dönemlere ve coğrafi bölgelere ait kültürel niteliklerini aktarır (Aliyeva Önen, 2019, s. 1). Şimşek (2007, s. 220)'e göre sanat, insan ve doğa ilişkisi içinde sınırlandırılamayan bir disiplin türü olarak insanın varlığını sürekli hale getiren bir olgudur. Tarih öncesi dönemlere kadar uzanan sanat, tarihin seyri içinde insanın var olduğu her mekân ve her toplumda kendine özgü bir şekilde ortaya çıkar. Bireylerin oluşturduğu topluluklarının var olduğu yerlerde, hayatı devam ettiren maddi yaşama, bilinçaltına, sezgiselliğine, içgüdüsel olarak etki eden sanat, kendini göstermiş ve göstermeye de devam etmektedir (Okyay Aslan, 2016, s. 17). Sanat hem toplumsal hem de bireysel bağlamda mühim bir olgu olarak bilişsel ve duyuşsal etki etme gücüne sahiptir. Hayatı anlamlandırmamıza, anlamamıza, ondan zevk almamıza ve yorumlamamıza yardım eder. İnsanın yaratıcılığı ve hayal gücünü kullanmanın bir sonucu olarak sanat, insana ait davranışların görüldüğü bir alandır. Pragmatik bir gaye olmadan fiziki dünyayı sembolize ederek anlayabilmeyi amaçlar (Çıldır, 2015, s. 1).

Akkaya'ya (2014) göre; insana ait bilincin, sırların ve gelişimin direkt olarak yansıdığı sanat, imkân dahilinde özgür şartlarda ve normal olarak derin bir gerçeği yakalayabilen, insanın sosyal ve fiziki ortamları ve kendini anlamasına yardım eden, zengin bir hayal gücünden destek alan yaratıcılığa dayalı önemli bir araçtır. Dolayısıyla sanat, insana duygu ve düşüncelerini çeşitli şekillerle yansıtarak beceri ve yeteneklerini ortaya çıkarıcı bir unsur olarak insanın dış ve iç dünyasındaki boşluğu doldurur. Bu nedenle sanatın dalları, insanın

duygusunu, düşlerini ve hislerini ortaya çıkarmasına yardım eden ve doğal bir gelişim kaydeden bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Aktaran: Aliyeva Önen, 2019, s. 1).

Sanat hem zihinsel olanın hem de ruhsal olanın, sanatı icra edenin hayal gücüyle birleşmesiyle başlar. Neticede meydana getirilen imgelerin bize önceki dönemlerden gelen tecrübelerinin aktarımı özelliğindedir. Bir dürtü ile meydana gelen sanat, var olduğu zamanlardan ve tabiattan ayrı olarak düşünülemez. Sanatın bu özelliği evrenseldir (Anlamaz, 2020, s. 3).

Yoruma açık bir dil olarak sanatın, tarihsel seyir içinde bilim gibi sürekli ilerleyen doğrusal bir gelişmesi yoktur. İlerleyen zaman içinde spontane, çeşitli, ihtimaller ve karmakarışık bir oluşum olan sanatın tanımları yetersiz kalmaktadır (Ötgün, 2009, s. 160). İnsan ve ona bağlı yaşam tarzları bağlamında, sanatta çeşitlemeler meydana gelmiş, değişmiş, farklı tanımlamalar ortaya çıkmıştır. Bunun yanında sanat, hem güzelliğin ifadesi ve anlatımı hem de duyguların ortaya çıkarılması olarak betimlenmiş; aynı zamanda çirkinliği önceleyerek düşündürücü çalışmalar sanat eseri olarak ele alınmıştır. Anlaşıldığı üzere farklı zaman aralıklarında farklı estetik arzular hâkim olmuştur (Etike, 2004, s.1).

Kandinsky, sanatın kendine has bir güce sahip olduğunu, bugünden yarını öngörebildiğini, yaratıcı ve öngörülü güç olduğunu ifade etmiştir. Diğer tarafından geçmişin ampirizmine sahip çıkarak geleceğe uzanan sanatın, ruhsallığı ile insana ait bir yönü olduğu gerçektir (Aktaran: Özdemir, 2014, s. 9). Yaşam içinde olan insanın faaliyeti olarak sanat, insanlıkla paralel hareket halindedir. Yaşam ve sanatın bağlantısına karşı sanatın yapısı ve işleyişinde anlaşılmaz bir nitelik bulunmaktadır. Bunun nedeni, insan için içsel ve ruhsal bir faaliyet olan sanatın genellikle farklı bir faaliyetin yapılmasıyla alakalı yöntemlerin, tekniklerin, bilgilerin ve prensiplerin tümünün sanat olduğu gerçeğidir. Sanatsal faaliyet, düşüncelerin, duyguların, amaçların, gayelerin, durumların veya deneyimlerden faydalanılarak beceri ve hayal gücü kullanılarak aktarımlara ve ifade edilmesine dönük insana dair bir faaliyet türüdür (Bozkurt, 2000, s. 15). Bunun yanında araştırmacı, irdeleyici ve keşfedici bir anlayışın ve felsefenin kaynaklık ettiği sanat, her şeyden beslenirken doğaya özgü olguları ve duyguları biçim ve anlatış yollarıyla somutlaştırmaktadır. İnsan, sanat ile soyutluktan ve olgulardan hareket ederek farklı yollardan nesneleri somutlaştırır. Çeşitli sanat dallarının ortaya çıkması buradan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle insan, yeni biçimler ve teknikler meydana getirerek ereğine ulaşmaya çalışır. Fiziksel, bilişsel ve duyuşsal yönden kendisini ifade etme yollarını ortaya koyar (Ünlü, 2022, s. 26).

Bilinmeyeni bilinir hale getiren ve görünmeyeni görünür hale getiren sanat, sadece bir kurala bağımlı kalınmadan yaratma halidir (Turani, 2014, s. 11). İfade biçimi olarak sanat;

resim, heykel, seramik, edebiyat vs. dallarla kendini göstererek anlam iletimi yapmaktadır. İnsanın faaliyetlerinden olan sanat, insanoğluna kendisiyle ilgili ya da sanatı icra eden bireyle, evrenle alakalı anlatım yapmaktadır. Bir bilgi türü olarak sanat ve dünyası, insan için bilim veya felsefe kadar kıymetli bir bilgi sistemidir. Bu nedenle insan etrafını anlamaya çalışırken başka normlara eş olarak fakat onlardan ayrı bir şekilde bir bilgi türü olarak görülürse, sanatın insanın tarihi seyrindeki ehemmiyetini kavrayabiliriz (Read, 2018, s. 26).

Özgünlüğü, estetik olanı ve güzeli düşünerek, arayarak, bularak, özgün ve yeni olarak uyum, bütünlük vb. elde etmek için düşünme ve fiilleri içinde barındıran sanatsal çabalar, kişilerde alışkanlık, tavır ve tutum biçiminde yerleştiğinde, insan güzel bir dünyaya yolculuk yapabilecektir. Ön yargısız ve çıkarsız olarak güzel bakabilen insanların var olması; fende, matematikte, dilde, tarihte vs. konularda mutluluk ve başarıyı getirebilir (Etike, 1995'ten aktaran Kavuran, 2002, s. 9).

Düşünme biçimi olarak sanat, sadece düş ya da hayal görmek değil, aynı zamanda düşüncesini aktaran sanatçının form unsurudur. Bir tasarının, bir duygunun veya bir güzelin anlatımında kullanılan tekniklerin kullanımıyla ortaya çıkan evrensel dil olarak sanat, ifade etme aracı olarak kendini gösterir. Bu doğrultuda insanların, kendileri arasında köprü kurma işlevini görerek birlikte yaşayabilmelerine olanak sağlar.

2.3. Çağdaş Türk Sanatı

İnsanın tarih sahnesinde yer alması kadar sanat da eskidir ve insanın güzeli arama duygusundan kaynaklanan bir olgudur. Duyu organları aracılığıyla anlamlamaya ve kavramaya yol açan her türlü konu sanata ait olabilir. Sanatı yapan kişinin ilgisini kazanan konu, sanatçı tarafından yorumlanarak dış dünyaya yansıtılır (Ballı, 2005, s. 13). Dolayısıyla sanat vasıtasıyla sosyal ve kültürel ortamların biçimlenmesinde ortaya çıkan ana normlar sentezlenerek meydana gelir. Ayrıca alışılmışın dışına çıkılarak ortaya koyma durumu kişiye farklı bakabilme becerisi kazandıracak temel birikim ve değerdir (Akbulak, 2006, s. 29).

Bu bağlamda Türk sanatı, gelenekli yöntemlerle yapılan ve Türk-İslam medeniyetinin baskınlığının hissedildiği resimlerden meydana gelmekteyken, memleketimizde Batı tekniklerinin kullanıldığı resmin benimsenerek yapılmaya başlanması 1793 senesinde başlamıştır. Cumhuriyet Dönemi itibariyle memleketimizde yenilikler kabul edilerek uygulanmaya başlamıştır (Ahmetoğlu ve Denli, 2013, s. 187). XX. yüzyılın ilk çeyreğinde Batı sanatında yaşanan gelişimler Avrupa'da eğitim alan asker sanatçılarımızca benimsenerek genellikle nesneleri ve doğayı konu alan sınırlı bir yaklaşımla Türk sanatının gelişiminin önü açılmıştır (Yaşar, 2019, s. 11-12).

Cumhuriyet ile kurumsallaşmalarda, modern Türkiye'nin inşası başlamış ve sanatta yaşanan yenilikler, gelişmeler, ilerlemeler ve iyileştirmeler, ülkenin genel kalkınmasında önemli bir parçayı oluşturmuştur. Cumhuriyetin düşünen, tasarlayan, yaratan, üreten vb. insan profilinin ortaya çıkmasında etkili olan dönemin kültür sanat politikaları bu yönden mühim bir yer tutmaktadır. Kültürel ve sanatsal çalışmaları yönetmek, yönlendirmek ve düzenlemek amacıyla 1926 senesinde Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde, Sanayi-i Nefise Müdürlüğü ve Sanayi-i Nefise Encümeni kurulmuştur. 1937 senesinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açılmıştır (Altınkaya Özcan, 2019, s. 30).

Cumhuriyet Dönemi'nin başlamasından 1940'lı yıllara dek Batı modeli ve anlayışı benimsenerek inkılap niteliğinde değişiklikler yapılmıştır. Çok partili yaşama geçilmesiyle beraber sosyal ve ekonomik açıdan meydana gelen yeni atılımlar, sanatta, özellikle resim sanatında mühim ilerleme ve gelişmelere önderlik etmiştir. Bu dönemde Batı'da problem olarak halledilmiş soyut eğilimler Türkiye'de sorun olarak görülmüştür. Bu bağlamda yabancı eğilimler sanatçılarımızın ilgilerini çekerek ithal edilmiştir (Yaşar, 2019, s. 11-12).

Türk sanatında kültürel mirası ve varlığına dönük yaklaşımların kıymetli hale geldiği devir, cumhuriyetin ilk evreleridir. 1840'lı yıllardan itibaren Ahmet Fethi Paşa ile kültür mirası ve varlığı ile alakalı pozitif adımlar atılmış ve cumhuriyetin ilanıyla birlikte bir taraftan arkeolojide diğer taraftan sanatta ilerleme ve değişmeler gerçekleşmiştir (Göğebakan, 2016, s. 95).

Türk milleti, yoksulluk ve yıkıntılar içerisinden çıkarak yeni bir devlet kurmayı başarmış, bağımsızlığını kazanmıştır. Cumhuriyetin banisi Gazi Mustafa Kemal Atatürk, ülke ekonomisinin, sosyalitesinin, kültürünün bir bütün olarak gelişmesinin ve ilerlemesinin gerekliliğine inanmaktaydı. Ülkenin önemli sorunlarının öncelikle bu olduğunu düşünen Atatürk, kültür ve sanat ortamlarının açılmasına ehemmiyet vermiştir. Bu şekilde sanatın, millet üzerindeki tesiri de göz önünde bulundurularak ülkenin kalkınması için gerekli olan unsurların ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Ayrıca millete yeni sanat dallarını sanat vasıtasıyla öğretilebilmesi de hedeflenmiştir (Akbulak, 2006, s. 29-30).

Bu devir itibariyle kültür ve sanat, devlet politikası olarak gündeme alınmıştır. Uygulanmış olan politikaların amaçları, esasında halk ve aydın kültürleri arasındaki ilişkiyi geliştirmek, eş düzeye getirmek, ulusal ve uluslararası kültürleri sentezlemek, milli kültürü yurt dışı ve yurt içi alanlarda tanıtımını yapmak, araştırma ve inceleme yapmak, kapsamlı, düzenli bir biçimde gelecek kuşaklara aktarımını yapmaktır (Altınkaya Özcan, 2019, s. 31). Bunun yanında okuma-yazmanın düşük olduğu memleketimizde kulağa ve göze hitap eden sanatın insanı kolay bir şekilde tesiri altına alacağı nettir. Sanat, eğitim fonksiyonuyla

inkılapların anlatılması ve benimsetilmesinde bir vasıta olarak kullanılmıştır (Öndin, 2003, s. 69).

Bütün dünyayı tesirine alan modernizm, Türklerde tanzimat dönemi ile birlikte görülmektedir. Bunun yanı sıra özel olarak saray eşrafı ve hemen hemen bütün alanlarda yaşanan yenileme, ilerleme ve değişim de Batılılaşma olarak karşımıza çıkmıştır. Saray eşrafında heyecana neden olan Batılılaşmanın, toplumdan kopuk ve uzak olarak yaşandığı bir gerçektir. Bu nedenle Cumhuriyet Dönemi ile milliyetçi bir devlet politikası ortaya koyulup geliştirilerek geniş yelpazeli yenileşme hareketlerine adım atıldığı görülmektedir. Bu yenileşme hareketlerinin en çok güzel sanatlarda tesirli olduğu görülmüştür. Geniş topluluklara kültür ve sanatla halkı bir araya getirmek amacıyla sanatçılar için yurt gezileri düzenlenmiştir (Tansuğ, 1993, s. 216).

Günümüzde çağdaş insan, gelişen ve değişen dünyayla uyumlu hale gelmesi için kendisini ilerletmeye, geliştirmeye ve yenilemeye mecburdur. Dinamik, kendisini yenileyebilen, genç bireylerden oluşan halklar çağdaş seviyeye ulaşırken, eğitim bilinci ve imkanları olmayan halklar, çağdan kopuk bir hayat sürmeye mahkûm olmaktadır. Nitekim şahıslara, değişen şartlara uyum sağlayan, yenilikle uyumlu bir nitelik ve beceriler kazandırarak çağı yakalamak olasıdır (Sözer Saraç, 2006, s. 78).

Asya'nın coğrafi merkezinde başlayan, Selçuklu ve Osmanlı ile ilerleyip gelişerek aktarılan kültür hayatı, zamanla farklılaşarak Batı tesirine girmiş ve Türk kültürünün sanat dallarında da değişim meydana gelmeye başlamıştır (Kıyar, 2007, s. 1). Birçok medeniyetin üzerinde var olan Türkler, yaşam alanlarının şartlarında kültür hayatını meydana getirmiş ve bu yönde çalışmalar ortaya koymuşlardır. Kendi hayat alanlarına güzellik katmaya çalışan Türk sanatçıları, sanatsal çalışmalarla Türk estetiğini meydana getirmiştir (Uz, 2012, s. 66).

Cumhuriyet ile devlet politikası olan millet bilincinin sanat vasıtasıyla aidiyet duygusu meydana getirilmesi ve kimlik oluşumuyla geniş bir şekilde kitlelere yayılması hedeflenmiştir. Bu bağlamda sanatçılar Türk gelenek ve göreneklerinden, hayat tarzından, türkülerden etkilenerek farklı anlatım ve yorumlar gerçekleştirmişlerdir. Neticede ulusallık-evrensellik tartışmaları yaşanmış ve birçok sanatçı, ulusal kaynaklardan hareket ederek evrensel bir anlatım dili elde etmişlerdir (Mercan, 2018, s. 3).

Cumhuriyet Dönemi ile Türk Sanatı değişimlere uğrayarak ulusal ve Batılı değerlerin sentezleme arayışı içinde çift amaçlılığın çelişkisi genel olarak form ve içerik ayrımında çözülmeye çalışılmıştır (Erzen, 2018, s. 30). Bu dönemde sosyolojik, ekonomik, eğitim, millet bilinciyle rollerde yaşanan değişme ve gelişme ile Türk kültür ve sanat strüktürünün esasları da meydana getirilmeye başlanmıştır (Akbulak, 2006, s. 28-29).

Bu süreçte devam eden kültüre ait zenginlik özellikle resim sanatında kullanılacak çok mühim imgeler olma niteliğini kazanmıştır. Cumhuriyet ile başlayan ve devam eden zamanda birçok çağdaş Türk ressamı, bu değerleri çalışmalarında resimsel bir imge olarak kullanmıştır (Göğebakan, 2016, s. 96). Bu doğrultuda çağdaş Türk sanatında yer alan Türklere ait kültürel imge ve motifler de, farklı ifade ve anlatım dillerinin kullanılmasıyla çağdaş Türk sanatında gelişim ve ilerleme sürecine girerek kimlik arayışına katkı sağlamıştır (Mercan, 2018, s. viii). Ayrıca kültür dikkate alınarak insana ait duygusal, zihinsel, dini faaliyetleri neticesinde meydana gelen değerler, yaratılar ve kuşaktan kuşağa aktarılan davranışlarla estetik seviyede yaratılan sanatı ortaya çıkarmıştır (Armağan, 1992, s. 195).

2.4. Çağdaş Türk Resim Sanatı

Resim sanatı gelişirken, toplumların ve devletlerin ekonomik ve siyasi değişimleriyle paralel olarak icra edildiği dönemlerin problemlerine de karşı çıkarak gelişmektedir. Zaman içinde hayatın getirdiği niteliklerden yola çıkarak sanata farklı manalar yüklenmiştir. İlkin insan-doğa ilişkisini meydana çıkaran sanat, zaman içinde gelişim göstererek kültür, siyaset, toplum ve ekonominin tesirlerini de içine alarak gelişmiştir. Güzel sanat dallarının önemli dalından biri olan resim sanatı ve sanatçısı, resminin her aşamasında yaşanılan devrin kültürü, değerleri, ekonomik, teknolojik vb. gelişmelerden etkilenerek yansıtma yapar (Aliyeva Önen, 2019, s. 2). Özer (2011)'e göre sanatsal hareketle meydana gelen resim sanatının, milletlerin bilimsel, kültürel ve siyasal gelişimlerinin günümüze kadar varlığını sürdürmesinde önemli bir yeri vardır.

Her milletin kendi tarihi seyri içindeki sanatın temeli, o toplumlara özgü bir şekilde ele alınmalıdır. Türk sanatının da kendine haslığını, coğrafi, sosyal ve kültürel oluşumlarda incelemek gerekir. Fakat günümüz çağdaş Türk sanatını ele aldığımızda aklımıza ilk gelen şey, Batılı manada resim sanatıyla etkileşim içinde olduğudur. Türk resim sanatında, Orta Asya'dan çıkarak Anadolu'ya, Avrupa'ya ve Afrika'ya uzanan bir aşama yaşanmıştır (Naymanlar, 2010, s. 21).

Yaklaşık iki asırı geride bırakan geçmişi ile Batı anlayışına dönük çağdaş Türk resim sanatının, Osmanlı'nın son döneminde ve cumhuriyetin ilk yıllarını takiben Batı ile yaşadığı yoğun kültürel etkileşimler sonucunda şekillenmeye başladığı izlenir (Erbil İbiltürk, 2022, s. 1). Ancak daha eskilere değinecek olursak; Yeryüzünün en eski milletlerinden olan Türklerin ilk kültür ve sanat verileri Orta Asya'da ortaya çıkmıştır (Şahin 1995, s. 1). Yapılan araştırmalar ve değerlendirmelerden etnik bir kökene sahip olan Türk sanatının, özellikle ilk

başlarda savaş kabileleri tarafından toka ve silah süslemeleri için ortaya çıktığı, Orta Asya ve Uzak Doğu tarihinin derinliklerinden geldiği görülmektedir (Erbil İbiltürk, 2022, s. 1)

Doğu ele alındığında, Orta ve Yakın Doğu coğrafyalarında Türk resim sanatının hakimiyeti vardır (Kesova, 2019, s.1). Bu yönüyle Türk Sanatı, İslamiyet öncesinde; Hunlar, Göktürkler ve Uygurların, İslamiyet sonrasında ise; Karahanlılar ve Gaznelilerin sanatsal eğilimleri ile şekillenmiş, o donemin koşullarına bağlı olarak bugünkü Türk sanatına ışık tutacak nitelikle eserler ile gelişim göstermiştir (Erbil İbiltürk, 2022, s. 1). Bu bağlamda IX. ve X. yüzyılda Irak, Suriye ve İran'da gelişerek yaygınlaşan erken dönem İslamiyet sanatı ve buna paralel olarak Türk sanatı, yaşadığı değişim ve ilerlemelerle Orta Asya Türk coğrafyasında çeşitlenmiştir. XI. Yüzyılda zenginleşerek, çok boyutluluk kazanarak Anadolu'da yerini alan Türk sanatı, bu noktada sentez yaparak geleneği bağlamında temellendirilmiş ve sanat tarihçileri gibi araştırmacılar tarafından köken araştırmaları yapılmaya başlamıştır. Bu bağlamda Türk sanatında her geçen gün yeni ipuçları keşfedilerek bağlantı unsurlarıyla güç kazanmaktadır (Başkan, 2009, s. 11-12).

Osmanlı döneminde ise Fatih Sultan Mehmet, devrinin açık görüşlü ve çağdaş hükümdarı olarak tarih sahnesinde yerini almıştır. Doğu ve Batı ilimlerinden, sanat, düşünce ve teknolojisine kadar araştırma merakı olan Fatih'in kendi devrinde böyle bir hükümdar bulunmamaktadır. İçinde bulunduğu medeniyetin sanatı kadar Batı'nın ortaya koyduğu sanata da ilgi gösteren Fatih, Constanza Ferrera, Gentile Bellini gibi ün kazanmış İtalyan sanatçıları davet etmiş ve Gentile Bellini'ye portre resmini yaptırmıştır (Resim-1). Fatih'in ölümünden sonra ve XVI. yüzyılda hükümdar portreleri ve resimleri, çeşitli konularda yapılan minyatür yapımları şeklinde devam etmiştir. XVII. yüzyılda ise resim sanatı bağlamında minyatürlerin önceki yüzyıldan çok farkı yoktur. IV. Mehmet döneminde ise Avrupa sanatının etkisi başlamıştır. Yabancı ressamlardan Faggio isimli ressam Osmanlı Devleti'nin sarayında yerini almıştır. XVIII. yüzyılın ikinci yarısı ile hükümdarın ve yöneticilerin Batılı manada resimleri yapılmıştır. III. Selim ve II. Mahmud devirlerinde Türk resim sanatında Batı sanatına eş zamanlı bir gelişme görülmüştür (Kesova, 2019, s. 10).



Resim 1: Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet Han Portresi, 1480.

Genel olarak dokumacılık, oymacılık, el sanatları ve mimari gibi alanlarda ilk örneklerini veren Türk sanatı, özellikle 18. yüzyılın sonlarına doğru bazı okullarda resim derslerinin müfredata dahil olması ile resim alanında da rol oynamaya başlamıştır (Erbil İbiltürk, 2022, s. 1). Bu açıdan, III. Selim devrinde ve 1894 senesinde Mühendishane-i Berr-i Hümayunun öğretim programına resim dersleri koyulmuştur. Daha sonra Harbiye Mektebinin programına resim sanatı dersi koyularak Türkiye'de yaygınlaşmaya başlamıştır (Özsezgin 1980: 20).

Türk resim sanatının temellerinin, bireysel anlamda eserler ortaya koyan ve daha sonra devlet tarafından yurt dışına gönderilen asker ressamlar tarafından atıldığı ve daha sonradan kurumsallaşmaya doğru yöneldiği çeşitli kaynaklarda yer almaktadır. Dolayısıyla, Mühendishane-i Berri Hümayun ve Harbiye Mektebinde eğitim alan asker ressamların Avrupa'ya gönderilmesi ve bu ressamların ülkeye dönerek yeni sanatsal arayışlarını sürdürmesi, Türk resim sanatının temellerinin sağlam bir şekilde atılmış olduğunu

göstermektedir (Erbil İbiltürk, 2022, s. 1). Kurumsal olarak ise, Sanayi Nefise Mektebinde resim eğitiminin Batı etkileri ile verilmeye başlanmasının Türk resim sanatındaki etkisinin oldukça etkili olduğu anlaşılmaktadır (Turani, 1990, s. 672).

Türk Sanatının ilk evreleri, Orta Asya ve Uzak Doğu'nun derin tarihi ve coğrafyasında yer almaktadır (Tansuğ, 1993, s. 16). İlkin Türk topraklarında bulunan Antikite'ye ait, Doğu Roma'ya ait ve lokal kültürlere ait miraslar çerçevesinde Türkler, bu mirasları benimseyerek değerlendirmişlerdir. Batı'ya ait yaşam stilleri ve kültürel normlara duyulan ilgiler arasında ilişki bulunmaktadır. Batı ile ilk etkileşiminin artması bu ilişki sayesindedir. Türkiye'nin ikinci kültürel etkileşimi, Batı tesirlerinin arttığı yakın dönemleri içeren zamanda gerçekleşmiştir.

Türk resim sanatı, batı tarzında temelden bir değişimi ve dönüşümü yaşayarak kültürel ve toplumsal bir değişim ve dönüşüm aşamasında olmuştur. XVIII. yüzyıldan itibaren başlayan bu değişim ve dönüşümler, cumhuriyet dönemi ile hız kazanmıştır. Hemen hemen iki yüzyıldan itibaren batı tarzı resim uygulama deneyleri, cumhuriyet devri ile gelen yeni dünya görüşü ile şekillenerek günümüze aktarılmıştır (Bolat Aydoğan, 2008, s. 313).

Türk resim sanatında tam anlamıyla batılılaşma olgusu, asker ressamlarımızla kendini göstermiştir. Asker ressamların Türk resim sanatına katkı sağlayarak Türk kimliğini oluşturma amacı içinde olmasına rağmen, siyasi aktörlerin gayretinden istenilen manada sonuç alınamamıştır. Türk resim sanatımızda kimlik meydana getirme gayreti sanatçılarımızca yapılmıştır (Kesova, 2019, s. 1).

XVIII. yüzyılın sonuna doğru, Osman Hamdi Bey'in gayretleri ile askeri okullarda figüratif resim öğretilmeye başlanmış, zamanla gelişim gösteren figüratif resim yapıtlar üzerinden anlaşılır seviyeye gelmiştir. Bu şekilde askeri ve akademik alanda resim sanatı eğitiminin gelişim gösterdiği görülmektedir. Diğer yandan ilerleyen Türk resim sanatı Batı sanatı tesiri ile Türk sanatının sentezlenmesi şeklinde gerçekleşmiştir (Erbil İbiltürk, 2022, s. 2).

Çağdaş Türk resim sanatının ilerlemesinde sanatçıların kurduğu grupların önemli rolü olmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1908) ile gerçekleşen resim-heykel sergileri ilk defa Galatasaray Lisesi'nde,1916'da açılmış ve yaz aylarında yapılan sanat sergileri devam etmiştir. Çallı Kuşağı sanatçıları olarak ortaya çıkan sanatçı grubunun Sanayi-i Nefisede öğrencileriyle beraber düzenledikleri sergiler, 1927 senesine kadar her sene tekrarlanmıştır (Giray, 2009, s. 26).

1925 senesinde Sanayi-i Nefisede öğrenim gören öğrenciler, sanat eğitimi için Fransa'ya gönderilmiştir. 1928 senesinde yurda dönen öğrenciler ülkemizde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ismiyle sanat grubu kurulmuştur. Ortak bir sanat anlayışı

tanımlanmamış birlik üyeleri farklı üsluplarda resimler yapmışlardır (Şahin Öztürk, 2019, s. 5-6). Milli değerlerin kıymet görmeye başlamasıyla birçok sanatçı geleneklere bağlılıkla bireysel sanat üsluplarıyla yeni anlatım biçimleri ortaya koymuşlardır. Türk resim sanatında ressamlar, batı tarzı oluşumları takip ederek yapıtlarında milli sanat yaratmaya adım atmışlardır (Yaşar, 2019, s. 6).

Cumhuriyet dönemi boyunca ülkemizde resim sanatının ilerlemesine bakıldığında, cumhuriyetin ilk evrelerinden 1940'lara dek Türk resim sanatında özgünlük meydana getirme gayreti yerine kurulan yeni cumhuriyetin inkılap ve ilkelerine göre politikalar yürütülmüştür (Kılıç, 2013, s. 328). 1940'lardan itibaren sanatta gerçekleşen gelişmeler bu devir öncesi batılı dünya görüşünden farklı bir durum olmamasının yanında önceki ilerlemelere dayanmaktadır. Ayrıca 1940'lar ile Türk resim sanatında önemli bir şekilde yöreselleşme, özgünleşme ve ulusallaşma gayretlerinin olduğu anlaşılmaktadır (Bolat Aydoğan, 2008, s. 313). Türk resim sanatında Batılılaşma hareketinin başlaması ile millileşme farkındalığıyla beraber Türk resim sanatında öze dönüş arzuları ile 1940 sonrası sanatçı kuşaklarında farklı teknikler kullanmasının yanında esasta aynı şeyin değişik görünümleridir (Özsezgin, 1980, s. 11).

Cumhuriyetin ortaya çıkış veya kuruluş anlayışına bağlı olarak millet bilincini arttırıcı yarara dönük yapıtların üretilmesi teşvik edilmiş ve desteklenmiş, sanat vasıtasıyla düşünce ve duygu birliği meydana getirerek millet oluşturmak ve milleti sosyal, benlik ve ekonomik bilinç konularında eğitmek hedeflenmiştir (Aktaran, Kılıç, 2013, s. 328). Buradan hareketle yabancı kültürlerle ilk bağlantıyı kuran halklarda olduğu gibi kültürel veya sanatsal mirasın toplama devri olması gerekmektedir. Bu doğrultuda güzel sanatlarda yabancı kültürün etkisi XX. yüzyıl süresince devam etmiştir (Turani, 1990, s. 673).

Türk resim sanatı, geleneksel sanatların ifade şekillerinden, imgelerinden, motiflerinden ve kültüründen bütün alanlarda faydalanmıştır. Ayrıca cumhuriyet öncesi Batı resim üslubunun benimsenmesine rağmen, cumhuriyet ile hem çağdaş hem de modern sanat içerisinde halk kültürünü çeşitlemelerle yansıtılması başarılmıştır. Geleneksel sanatlardan, hat sanatından, halı-kilim motiflerinden, minyatürden vb. halk kültüründen beslenen Türk sanatçıları, Batı'dan aktarılan resim teknikleriyle Türk kültürünün sentezlenmesiyle yapıtlar üretmiştir (Kaplan ve Polat, 2018, s. 704).

2.5. İmge

Zihinde bir duyu aracılığıyla yeniden üretilmesi imgedir (Sağlık, 2006, s. vii). Var olmayan-var olan, gerçek-yalan, farklılık-ayrılık arasında bir konumda yer alan imge, Platon felsefesinde gerçeğin yansıması ve gerçeğin benzeyenidir. Görüngülerin ortaya koyduğu gerçek, Platon'a göre gerçeğin bizatihi kendisi değildir. Çünkü görüngüler gerçeğin yansımasıdır. Bu noktada yansımanın yansıması olarak iyi mimesisin ve kötü mimesisin doğru bir şekilde ayırt edilmesi gereklidir. Bu bağlamda gerçek yansımayı ortaya çıkaran haz duygusu ile hayat kötüyken, gerçek yansımayı logos açısından ele almak iyidir (Sayın, 2000, s. 24).

Ulağlı (2006, s. 4-9)'ın yapmış olduğu çalışmasında dış dünyadan algılanan gerçeğin, iç dünyada yeniden şekillendirilerek ifade edilmesinin imge olduğunu açıklamıştır. Ona göre imge, sadece sanatçıların iç dünyalarının yansımasına araç olan bir şey değildir. Aynı zamanda sanatçıların hayatını sürdürdükleri toplumsal yapı ve devrin olağan eğilimini ifade eden yapıdır. Bu bağlamda imge hem toplumsal unsurları ve eğilimleri hem de bireyin iç dünyasını açığa çıkarır. Ayrıca toplumsal unsurları ve eğilimleri açığa çıkarmak, ele alınan toplumun kültürel yaşamını açığa çıkarmaktır (Kanatlı ve Çekici, 2013, s. 306).

İmgeler insanların ortaya koyduğu eylemlerini temsil eden ve yorumlayan tek kaynak değildir. İnsanların etkileşimini sağlayan her faaliyette bilginin ve iletişimin kaynaklarından olmuştur (Burnett, 2012, s.19). Sanatçı, imge aracılığıyla görünmeyeni görünür, olmayanı olur vb. hale getirir (Yenişehirlioğlu, 1993, s. 49).

Gerçeğin taklidi değil benzeri olan imgelerin, göndermede bulunduğu obje bağlamında gerçekliği yoktur. Ancak bu durum, imgenin kendine ait olan bir gerçekliği olmadığı anlamına gelmez. İmge gerçeklikte yer alan özün görüntüsü, belirteci ve işaret edicisidir. Bilgi edinme imgeler vasıtasıyla gerçekleşir. Zihinsel olarak algılama ve düşünme becerileri neticesinden imgeler meydana gelir (Sönmez, 2019, s. 25). Ziss (2009, s. 62-63)'e göre; sanatsal çağrışım olarak imge, sanatçının zihninde belirlenen nesnel dünyanın düşüncesidir. Bunun neticesinde dinleyici, seyirci veya okur bunu algılama yapar.

İnsanın tarihi seyrinin araştırmalarında bilim adamları tarafından çivi yazısının ilk kez kullanıldığı evreye kadar gidilebilmektedir. İmgenin göze dokunuş şekilleri ele alındığında sadece yazılı kayıtları esas alan tarih görüşü eksik kalmaktadır. Çünkü imgeyle karşılaşma zaman aralığında ortaya çıkan izlerin algılanması için insanın var oluşunun gerçekleştiği döneme kadar gidilmesi gerekmektedir. İnsanoğlu varlık göstererek hayat sürerken ömrü boyunca iz veya izler bırakır. Aynı zamanda öldüğünde insanoğlunun mezarını belirtmek için koyulan toprak, taş vs. izler başkaları için imge olur (Atal, 2015, s. 15).

Keser'e göre imge; bir şeyin, bir fikrin, gerçekliğin zihindeki yansıması veya bireyin zihnindeki düşüncesi, resmi ya da izlenimidir (2009, s. 168). Berger' göre ise imge yeniden ele alınan veya yaratılan görünümler düzenidir (2012, s. 10). Smith ve Kosslyn'a göre temsil şekli olarak imge bilgiyi tanımlayan şeydir (2014, s. 153). Sartre'a göre imge düşüncenin veya fikrin taşıyıcısıdır (2009, s. 79). Geniş tanımıyla imge, bir şeyin birey zihninde oluşan görünüm veya resmin ismidir (Narin, 2019, s. 17).

Gerçekliğin yeniden kurulumu olan imge bunun yanında yeni olanı da temsil eder (Keser, 2009, s. 168). Ayrıca imge, geniş kapsamlı ve çok boyutlu bir strüktüre sahiptir. Burnett (2012, s. 33)'e göre yazın mevzubahis olduğunda imgeler sadece görsel oluşum vasıtası değil, aynı zamanda ifade ve yaratma vasıtasıdır. Gombrich (2015, s. 214) ise bize görmeyi öğreten imgelerin olduğunu ifade ederek, tecrübeyle var olan duygusal ve görsel olarak bir tesiri tanılamak ve ortaya çıkarmayı bize öğrettiğini savunur. Dolayısıyla tüm bu ifadeler imgenin geniş boyutlu yapısını ortaya çıkarmaktadır. Buna göre bir görüntüyü temsil eden imge, ifade ve yaratıcılığı ortaya çıkarma aracıdır. Bilişsel süreçlerde iyi bir şekilde kullanılmaktadır (Aktaran: Narin, 2019, s. 17).

Efland'a göre imge, algının kendisi nesne olduğu için düşüncemizde bir kavram olarak var olmuştur (2002, s. 17-18). Düşünme zihnimizde meydana gelir ve algılama evresi yerini düşünmeye bırakır. Düşünceler zihne yerleştirilmiş imgelerle birlikte varlık gösterebilir ve bu şekilde uyaran var olmasa da zihinde bulunur. Örnek olarak algılama süreci düşünülebilir. Düşünme etkinliği duyulardan bağımsız biçimde var olabilir. Herhangi bir anı düşündüğümüzde zihnimizde gözle görülen olağandışı bir görüntü düşüncede var olur (Narin, 2019, s. 19).

Zihin içinde çağrışım etkileşimi için üretilen imge, algılarımızla alakalıdır. Coşku, duygu ve düşünceden hareketle nesnel gerçeklere gitmez, bilakis nesnel gerçeklerden hareketle coşku, duygu ve düşünceye varılır (Narin, 2015, s.21). İmge nesnel gerçekliğin insan zihnindeki yansımalarıdır (Hançerlioğlu, 1982, s. 184). Önceki algılamadan zihinde meydana gelen imge bir sözcükle herhangi bir kimse veya bir şeyle çağrışım kurulan zihinsel betimlemelerdir (Bozkurt, 1994, s. 28). Bu bağlamda gerçekliğin yalın bir yansıması olmayan imge; belirli bir rasyonelliği içinde barındıran duyusal üretimin, nesnel dünyanın belirli bir tarzda öznel olarak tasarlanması eylemidir (Çetinkaya, 1992, s. 93). İmgede zihinsel ve duyusal olanın nesnel ve öznel olanın birlikteliği görünüş, imgeyi salt bir biçim, hayal vb. biçimde algılanmaktan çıkartıp etkili kategoriye sokmaktadır (Sağlam, 2001, s. 3).

İmge, genel olarak yenilenen açıklamalar üzerinden yapılan tanımlarla varlık kazanmaktadır.

Çağımızda yeni ve çeşitli görüşlere gerek duyulurken sanatta gerçekleşen gelişmeler ışığında görüntülerle kurulan ilişkiler temelden etkilenen değişiklikleri bünyesinde yaşatmaktadır. Çevrede bulunan imgeler, insanı olduğundan daha büyük göstermektedir. Bu bağlamda izleyici zihin dünyasını aşırılığa sürüklenerek farklı bir şekilde alımlama yapmaktadır. İzleyici, imgeleri estetik ve sanat içinde ortaya çıkarıp geliştirmiştir. Hızlı bir şekilde imaja dönüşen imge, izleyicileri önlenemez çeşitli görüntülerle karşı karşıya bırakmaktadır (Atal, 2015, s. 93).

2.5.1 Sanatsal İmge

İmgeleri kullanan sanat, tanrısal ve insani olarak ikiye ayrılmaktadır. Tanrısal sanat, doğayla bağlantı kuran şeylerin ürünüdür. İnsanların bunu araç olarak kullanması ise insani sanat olarak isimlendirilir. Bu doğrultuda farklı zamanlarda çeşitli şekillerde ele alınan imge, estetikte sanatsal imge olarak incelendiğinde bu konu üzerine yapılan tartışmalar çok eski devirlere kadar gitmektedir. Eflatun M.Ö. 365 senesinde *"Sofist"* adlı çalışması içine koyduğu konuşmalarında imgeleri kullanan sanatı insani ve tanrısal imge üreten sanat olarak gerçekliğin tümünü göremediği için tahmini ve hayal kurmayı, taklit etme olarak ifade etmektedir (Mercan, 2018, s. 13).

Gerçekliğin imgeler aracılığıyla yeniden ele alınmasıyla sanatta varlık ortaya çıkaran kıymetli bir unsur olan imge, dış dünyadaki ögelerin insan zihnindeki tasarımlarıdır. Buna göre algı neticesinde oluşabilecek bir algı üzerine düşünmek, algıyı çağrıştırmak ve imgelem ile ortaya çıkarmak aracılığıyla tasarım meydana gelebilir (Cevizci, 2000, s. 503).

Sanatta her türlü nesne, imgeler aracılığıyla ortaya koyulmuş ve sanatta imgeler varlığını sürdürmüştür (Salt, 2018, s. 86). Sanatın imgeler yoluyla kurgulanabilmesi için gerekli olan imgelem ise zihnin duyularda mevcut olmayan şeyleri tasarımlama yeteneği, algıları canlandırma, değiştirme ve yeni yapılar içinde düzenleme yetisi olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlamayla imgelem sanata dair olandır ve yaşamla ilgili olayların kendine özgü bir bileşimi olma, deneyimleri nesnelleştirme amacından doğan bir yeti olarak kendini göstermektedir. Sanatçı için imgelem, yaşadığı anların, edinimlerin ve olayların özünü oluşturan ve zihnin derinliklerine yerleşen söz konusu olayların anlamlarını düzene koyan en önemli değerdir. Sanatın imgeler yoluyla gerçekliği nesnelleştirerek yansıtması sanat eserinde de sanatçının yaşadığı anların, edinimlerin ve olayların özünün yansıması olur (Sağlık, 2006, s. vi). Bu bağlamda Rilke (2000, s. 7)'ye göre *"sanat yapıtı bir anıyı, bir yaşantıyı ya da bir olayı bahane olarak kullanıp bize sunan, yaratıcısından kendini koparıp alarak tek başına varlığını sürdüren bir olgudur"*.

En çok bilinen sanatsal imgelerin tasarım ve sanata ait yeni üretimleri güncel hayatımızı kapsamaktadır (Atal, 2015, s. 93). Sanatsal faaliyetin ifadesi imgedir. İmge vasıtasıyla gerçekliğin özümsenmesi, algılanması ve imgenin kendisi olarak betimlenmesi öngörülebilir. Bu faaliyette görme, duyumsama, algılama vs. zaman aralıklarında imgenin üstlendiği özelliklerle nedensiz bağlantı kurulması normaldir (Sağlam, 2001, s. 3).

Sanatsal imgelerde anlam ve yan anlamların asıl işlediklerini inceleyen Guiraud (1994, s. 144)'a göre anlam bir ilişkidir. Bu ilişkinin her manası farklı ve yeni bir mana içine girmektedir. Sanatsal imgenin bu süreçte imgelere, ikincil veya üçüncül kavramlara, öznelliğe bağımlı olan coşkusal, duygusal, öznel çağrışımsal değer, ikincil mana olarak tanımlanan yan anlamları işe koşabilmek için süreksiz bir anlam vermeye gereklilik olduğu söylenebilir. Baudrillard açısından dünyanın iki boyuta soyutlanması olan imgenin, bir yüzeye aktarılarak vuruculuk meydana getirmesinde soyutlamadan veya resimsel yansımalar şeklinde açıklanmaktadır (Aktaran: Atal, 2015, s. 97). Genel olarak sanatsal imge, sanatsal çalışma yapmanın yaratıcı sürecin amacı ve sonucu olan sanat eserini ifade etmek için kullanılmaktadır (Sağlam, 2001, s. 4-5). Sanatçının meydana getirmek istediği algılama becerileri, duygu ve düşünceyi etkileyen hafızada kendini gösterir (Sönmez, 2019, s. 25).

Bir nesnenin şematik nitelikleri ile sınırlandırılmadığı imgede sadece herhangi bir nesnenin retinal etkisi ile betimlenemeyeceğini kabullenmek, aynı zamanda kategorik olarak imgenin görsel olarak algılanmasında görsellik ile sınırlı bir zaman aralığı olmadığını kabullenmek manasını taşır. Görsele ait olan düşünsel olana da aittir (Sağlam, 2001, s. 3-4). Düşünmede imgelere gereklilik vardır. İmgeler ise kendi içinde düşünce barındırır. Dolayısıyla görsel sanatlar alanında görsel olarak düşünme olgusu, olgunun temel unsurudur (Genç ve Sipahioğlu, 1990, s. 155).

Bireyin gözle alımlamanın haricinde onun hafızasındaki ve ruhundaki tesiri önemlidir. Burada salt görme şekilleri somutlanarak alanın ele alınmadığı imgede kültürel farkındalığın da somutlandığı alan meydana gelir (Başarır, 2018, s. 15). Richard Leppert'e göre bu durum resimsel bağlamda imge oluşturma sürecinde sadece yöntem değildir. İnsan bilincinin ürünü olan imgede tarih ve kültür ayrılmaz bir unsurdur (Çalışır ve Ögel, 2005, s. 7).

Bir yandan çok boyutlu anlam yapısı niteliklerini taşıyan, diğer yandan kendine has bir imgeyi açıklayan sanatsal imge, yeni özellikler kazanmaktadır. Sanatçı olan bireylerin hafızasında ilk kez belirlenen an sonrasında, bütün ortaya koyma ve tasarım zaman aralığında varlığını koruma altına alan imgenin karşılığı, var olmasına kadar meydana getirilen eserin bizatihi kendisinin de karşılığıdır (Sağlam, 2001, s. 5).

Her sanat yapıtı, içerisinde birer imge taşımaktadır. Sanatçılar, duyular aracılığıyla algıladıkları varlıkları, imgelere dönüştürerek sanatlarına yansıtırlar. Her sanatçı bulunduğu dönem içerisinde kendi kültürünün imgelerini üretir. Dolayısıyla imge kavramının anlamlandırılması çağdan çağa farklılık göstermektedir. Örneğin, Antik Çağ sanatında imgeler gerçeği temsil ederken, Orta Çağ sanatında imgeler kutsallığı temsil etmektedir (Salt, 2018, s. 8).

2.6. Motif (Örge)

Toplumun gelenek ve göreneklerini, törelerini, hayat tarzlarını, örf ve adetlerini, dinlerini, mitolojisini, estetik zevkini motifler ele alır (Efendi, 2000, s. 381). Dolayısıyla genellikle toplumların bu özelliklerini yansıtan ve ifadesi olan motifler, bu unsurlardan beslenerek gelişip üslup özelliğini kazanarak o milletin sanat temsilcisi ve sanat sembolü olmuştur (Keskiner, 2008).

Motif kelimesi öncelikle sosyal bilimler içinde özellikle sözlü anlatı türleri, heykel, resim, müzik, tiyatro, sinema, arkeoloji ve sanat tarihi gibi dallarda değişik anlamlarda kullanılmaktadır. Farklı manalardan ele alınan motifler, çeşitli sanat dallarında sanatçıya yapıt sunma veya sanat icra etme açısından benzer gaye içinde hizmet ederler. Bu nitelikler nedeniyle motifler, meydana getirilen yapıtlarda aniden kendini gösterir (Karagöz, 2016, s. 31).

Coğrafyanın tesiri içinde yaşayan Türkler, hayat sürdükleri bölgenin kültürü içinde Türk sanatına katkı sağlamış ve ilerleme sağlamasıyla eşsiz güzellikte bu katkı motiflerin zenginliğini beraberinde getirmiştir. Ayrıca süslemelerde yer alan motiflerin simgesel manalarıyla dil özelliğini ortaya çıkarması birçok sanat yapıtında görülmektedir (Cevizci, 2022, s. 4).

Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar gibi Türk topluluklarının sanatında yer alan hayvan ve insan şemalarının yanında İslamiyet ile birlikte daha çok bitkisel motifler yer almıştır. Türk sanatı bunun yanında İslamiyet'in tesiri ile daha da zenginlik kazanmıştır (Olguner, 2011, s. 13).

Tarihin birçok devrinde konar göçer bir yaşam süren Türkler, Çin, İran, Arap gibi kültürlerle geniş yelpazede etkileşim yaşamışlardır. Orta Asya coğrafyasında yer alan Türkler, Çin kültürü ile inancının temel unsurlarından olan Budizm motifleriyle tanışmıştır. Çin Sanatında yer alan bu motifler simgesel olarak çeşitli kültürlerde yerini almıştır. Sanat eserlerinde Türkler bu motifleri farklı manalar içinde kullanmıştır. Türkler Çin kültüründen etkilenerek konar göçer yaşamlarında tanıştıkları her kültüre taşımışlar ve Türklerin kendi

sanatları da tanıştıkları her kültürden bir şeyler elde ederek ve biraz dönüşerek yeni tarzlar kazanmıştır (Demir, 2010, s. 10).

Süslemelerin temel unsuru olan motifler, bulundukları toplumun kültürel anlayışından ortaya çıkar ve zamanla toplumun kültürel dönüşümlerinden etkilenerek çeşitlilik kazanır (Cevizci, 2022, s. 5).

Türk kültüründe süslemede zengin bir anlayış vardır. Bu, Türk süslemelerinin çok çeşitli ve estetik olmasından kaynaklanmaktadır. Türkler bu motifleri kullanarak bazen ileri seviyede soyutlamaya ve stilizasyona yol açan, geçerliliği kaybolmayan sonuçlar meydana getirmiştir. Motiflerle duygu, düşünce ve hayata bakış açılarını, ince bir estetik anlayış ile görselleştirmişlerdir (Aygün, 2011, s. 36).

Orta Asya Türklerinin sanatlarında hayvan figürlerinin baskınlığı, stilize edilmiş şekilde süslemelerde kullanılmıştır. Bunun yanında bitkisel motifler de yerini almıştır (Kuru, 1997, s. 27). Konar göçer hayatta doğa ile birlikteliği olan Türkler, ay ve güneş evreleri ile mevsim değişimlerini gözlemlemişlerdir. Bu değişimlerle beraber Türklerin bulundukları coğrafyaya ait bitki, ağaç vb. doğa unsurlarıyla, hayvancılık ve onunla bağlantılı objeleri ile hayal gücü aracılığıyla motifler ortaya çıkmıştır. Yerleşik hayata geçmesiyle Türkler, motifleri ve motiflerin kullanıldığı alanları çeşitleyerek zenginlik katmışlardır. Bu motiflerin geçmişten günümüze kadar sürekliliğini sağlayan ve genelleştiren en önemli ögelerden biri de kültürle taşınan anlamlardır (Cevizci, 2022, s. 5-6).

Türk sanatlarında yer alan motifler daha çok figüratif, geometrik, bitkisel ve sembolik olarak dörde ayrılmaktadır. Ayrıca yaşanılan kültürlerdeki efsane, olay ve olgulardaki simgeler de kullanılmaktadır (Akpınarlı ve Yurt, 2016, s. 137).

2.6.1. Bitkisel Motifler

Türkler ortaya çıkardıkları süslemelerde, Orta Asya'dan Anadolu'ya dek bitkisel motifleri devamlı kullanmışlardır. Osmanlı İmparatorluğu devrinde ise bitkisel süsleme ürünlerinin ortaya çıkması zirveyi teşkil etmektedir (Kılıçkan, 2004, s. 24). Doğada yer alan ögeler hem görüldükleri şekilde hem de stilize edilerek Türk sanatları içinde yer bulmuştur (Kurfeyz, 2003, s. 8).

Orta Asya'dan beri Türk sanatlarında bitkisel motifler devamlı bir şekilde kullanılmıştır. Fakat hayvansal ve figürlü motifler Türk devleti olan Selçukluların sanatında da sıkça kullanılmıştır. Figürlü motiflerin kullanıldığı gibi bitkisel motiflerde yer almış ve İslamiyet ile birtakım dönüşümler yaşanmıştır (Demir, 2010, s. 16). Bitkisel motiflerin ortaya koyulduğu zamanın dünyasını, inanç sistemini ve estetik anlayışını yansıtarak çeşitlilik

kazanmıştır. Bununla uyumlu birleşimleriyle zenginlik sağlanan kompozisyonlar meydana getirilmiştir (Özsoy, 2021, s. 4).

2.6.2. Figüratif Motifler

Figüratif motifler Türk sanatında genellikle doğa üstü yaratık, insan ve hayvan figürleri olarak yer almıştır. Bu motiflerdeki ayrıntılar ele alındığında sanatçılar yalnızca gözlemci olarak değil aynı zamanda inceleme ve etüt yapma anlayışı yerine stilize etme, yorumlama ve sembolleştirme üslubu ile Türk sanatında daha baskın bir şekilde yer almışlardır (Demir, 2010, s. 13).

Türkler bozkırın etkisiyle en eski eserlerinde her hayvanın özniteliğini tek ve yalın olarak şekillendirmiştir. Coğrafi konumlarından dolayı diğer kültürlerin etkileşimi sonucunda motiflerde vahşi hayvanlar konu olmuştur (Türe, 2005, s. 75). Türklerin sanatının kökenini oluşturan Orta Asya'da insanların konar göçer bir yaşam sürmesi ve hayvancılıkla uğraşmaları neticesinde süslemelerde genellikle hayvan figürleri kullanılmıştır. Yaşam stili sebebiyle ihtiyaçlar ve ilgiler, hayvansal motiflerin meydana getirilmesini etkilemiştir. İnsanoğlunda var olan düşünce ve duygular ile sanatçının imgelemi buluştuğunda hem soyut, hem somut, hem gerçek, hem de gerçeküstü bir figür üslubu meydana gelmiştir. Bunun yanında doğa üstü yaratık figürleriyle sanatçının tinselliği kendini göstermiş ve daha çok toplumların ortak düşüncesine katılmıştır (Demir, 2010, s. 14-15).

Bunun yanında Orta Asya'da yer alan ilk Türk topluluklarında Uzak Doğu'dan etkilenilerek yapılan mitolojik ve efsanevi hayvan şekilleri stilizasyona tabi tutularak süslemelerde kullanılmıştır. Anadolu'ya gelen Türklerle Selçuklu Devleti ve Beylikler Devri'nde ortaya koyulan çalışmaların kaynağını Orta Asya'dan gelen hayvansal motifler oluşturmaktadır. Bunun yanında bitkisel süslemeler ise yardımcı unsur olarak kullanılmıştır (Kılıçkan, 2004, s. 29).

2.6.3. Geometrik Motifler

Sanat türlerinde geometrik biçimler, insanın tarihi seyrinin herhangi yerinde görülebilir (Mülayim, 2013, s. 180). Doğada yer alan formlar primitif evredeki sanat nesnelerine geometrik şekiller olarak yansımıştır. Bunun yanında çeşitlilik gösteren değer ve inanç biçimlerinin geometrik şekiller olarak betimlenmeleri ve geometrik formlarla motifler oluşturulduğu gözlemlenmektedir. Özellikle mimari alanda Selçuklu sanatında gözlenen geometrik unsurlar hem dış hem de iç mekân bezemelerinde yerini almıştır. Bu devirde ortaya çıkan geometrik unsurlar çoğunlukla yıldızlı örgü sistemleri olarak kendini göstermektedir.

Burada alt alta ve yan yana dizilen biçimlerde sınırın olmaması ve bununla sonsuzluğun ifade edilmesi, İslamiyet'te yer alan sonsuzluk anlayışının bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır (Demir, 2010, s. 16-17).

Sonsuzluk anlayışı olarak geometrik şekiller İslam felsefesinin sanata etkisi olarak görülebilir. Eşkenar üçgen, dikdörtgen ve karenin bir araya gelmesi ezelden ebede bilgisini vurgular. Geometrik olan işaret ve semboller, Mühr-ü Süleyman motifi gibi Türk sanatında birçok yerde kullanılmıştır (Kurfeyz, 2003, s. 9). Geometrik şekilli süslemeler Selçuklular devrinde zirveye ulaşmıştır (Kılıçkan, 2004, s. 24). Geometrik şekillerin manaları, Osmanlılar ile zamanla silinmeye başlamış ve sadece bezeme unsuru olarak kullanılmıştır (Akar ve Keskiner, 1978, s. 20). Genellikle sonsuzluğu sembolize eden geometrik şekiller ya da motifler mana yüklüdür (Özbağı, 1989, s. 33). Geometrik unsurlarla yapılan süslemelerde düzenleme simetriktir. Bu düzenlemeler insanda tekdüzeliği hissettirdiği için rahatlatıcı bir tarafı bulunmaktadır (Kılıçkan, 2004, s. 22). Ayrıca bu tür çalışmalarda zikzaklı veya basit işaretler, olgunlaşmış sistemler olarak İslam sanatçılarının kanıksadığı bir unsur haline gelmiştir (Mülayim, 2013, s. 180).

2.6.4. Sembolik Motifler

Birlikte birleştirmek, tartışmak, bir araya getirip bağlamak manaları ile sembol sözcüğünün ilk kullanımları eski Mısır'da *"symblolon"* kelimesi, Antik Yunan dilinde nişan, kimlik ve simge manaları ile geçmiş *"symballein"* eylemidir. Latincede *"symbolum"* şekline evrilen sembol, ifade etmek istediğini belirli, kesin, doğal ve sade bir şekilde açıklayan işaretlerdir (Salt, 2018a, s. 5). Sembolik motifler ise bilinçsiz veya bilinçli manasında motiflerdir. Sembolik motif, bir unsuru, ögeyi vs. temsil etmek, simgelemek veya bir fikir ortaya çıkarmak hedefiyle temelini inançların oluşturduğu motiftir (Özbağı, 1989, s. 38).

2.7. Orta Asya Türk İmgeleri ve Motifleri

Herhangi bir toplumun hayatında savaşlar, mitsel inançlar, göçler vb. şeyler, gelenekler ve manevi unsurların bir araya getirilmesiyle hatırlatmalar ve tekrarlamalar aracılığıyla hafıza oluşturularak, topluluklarda farkındalığın arttırılması sağlanır. Kültürel hafızanın, ritüel ve geleneklerin kavram haline getirilmesiyle gündelik yaşamda uygulanması, kültürel imge ve motiflerden oluşmaktadır. Toplumların kültürel, siyasi ve sosyal strüktürlerini imge ve motiflerle algılamak ve anlamak mümkündür (Mercan, 2018 s. vii).

Türk sanatı dünyanın çeşitli bölgelerinde varlık göstererek, yüzyıllarca süren seyrindeki yapıtlarında, benzer veya aynı imge ve motiflere çeşitli devir üslupları içinde yer

verildiği görülmektedir (Kuru, 2020, s. 2263). İslamiyet öncesi evrelerde yer alan imge ve motiflerin geneli, İslam ile çeşitli inançlar içinde çeşitli manalar atfedilerek Türk sanatında yer almıştır (Kuru, 1997, s. 40).

İnsan: Türklerde insan figürünün ele alınması ilkin proto Türklere kadar uzanmaktadır. Daha sonraları görülen insan figürlerinin ifade ediminde sembolik unsurların benimsenmesi baskındır. İnsan figürlerinde realist bir ifade yerine ideal olan görünüm verilmiştir. Bunun en yetkin örnekleri insan figürlerinin yüz tipinin Asya insanı niteliklerinde betimlenmesidir. Anadolu'ya gelen Türklerin çeşitli devirlerinde etkili bir şekilde devam ettirilen bu üslup dikkate değer biçimde kıymetli görülen soylu bireylerin ay yüzlü, küçük ağızlı, küçük burunlu ve badem gözlü olarak betimlenmesini sağlamıştır. Çeşitli figürler aynı bireymiş gibi aynı niteliklere ait olarak tasvir edilmiştir. Bunda Türk sanatında bireylerin fiziki özelliklerinin birebir değil, ideal olanın ifade edilmesinin önemli olduğu anlaşılmaktadır (Demir, 2010, s. 14).



Fotoğraf-1: İnsan Figürü Balbal Örneği (Moğolistan)

At: At, tarihte yazılı ve sözlü edebiyat ile görsel sanatların da ilişkisiyle Türk toplumuyla özdeşleşen bir hayvandır. Türk için çok değerli olan bu hayvana Orhun yazıtlarında Kültigin'in savaşlarında değinilerek savaşta kullanılan atların isimlerinin

hepsinden bahsedilmiştir. İslam'ın kahramanlarından Hz. Ali (r.a) atı da önemli derecede hatırlanır. Dede Korkut ve Divan-ı Lügati-t Türk'te, Türklerin atlarla birlikteliğinden bahsedilir. Divan-ı Lügati-t Türk'te, Türk toplumu ve atın birlikteliğinin en güzel ifade şeklini *"Kuş kanatın, er atın"* atasözünde bulur (Mollaibrahimoğlu, 2008, s. 6).

Atın yeri Türkler için başka hiçbir hayvanla kıyaslanamayacak şekilde var olmuştur. At hem bu dünya hem öteki dünya için bir arkadaş olarak betimlenmiştir. Dolayısıyla destanlarda, inançlarda, deyimlerde, atasözlerinde ve efsanelerde at figürü karşımıza çıkmaktadır (Gökyay, 1973, s. 74).

At ve insanın beraberliği Türklerde ilk kez Oğuz Kağan Destanı'nda görülür. Oğuz'un ata binmesi, avlanması, at sürülerini gütmesi gibi ilk kırk günde yaptığı iş olarak karşımıza çıkar. Türklerin o devirlerde çocuklara öğrettikleri ilk şey ata binmektir. Bu durum Türklerde ata verilen önemi göstermektedir (Mollaibrahimoğlu, 2008, s. 8).



Fotoğraf-2: At İmgesi Petroglif Örneği (Moğolistan)



Resim-1: At İmgesi Örneği (Uygur Fresk Örneği)

Kurt: Kurt imgesi Türklerde hükümranlık, kağanlık, komutanlık ve yüksek memuriyet işaretidir. Burada bunu göstermek için altın kurt başlı bayrak kullanılmıştır (Mollaibrahimoğlu, 2008, s. 11). Türk toplumunda kurt figürü renklerine göre adlandırılmıştır (Uraz, 1994, s. 143-144). Türklerde gök ile bağlantısı olduğuna inanılan ve ruhsal koruyucu olarak tanımlanan totemdir. Oğuz Türklerinde ise kut anlayışının bir işareti ve ışıkla göğe yükselen hayvandır. Altay Türklerinde kurt temizliği, iyiliği, saflığı ve erdemi sembolize eden figürdür. Oğuz Türklerinde ise öfkeyi simgeleyen figürdür. Orta Asya Türklerinde genel olarak kurt yol gösterici olarak algılanan figürdür. Türk astronomisinde ise göksel yedi hayvanlardan biridir (Korkmaz, 2003, s. 104). Oğuz Kağan destanında Oğuz Kağan kurt beline sahiptir ve kurdun ona rehberlik yaptığı ifade edilmiştir (Ergin, 1970, s. 1)

Kurt, Türklerde ilkin totemken, Hun döneminde ata kültünün bir unsuru olarak ele alınmıştır. Türklerin yaşadıkları farklı coğrafyalarda mezar ve kaya taşlarında veya din adamları ve malzemelerinde tanrı kurt olarak betimlenmiştir (Çoruhlu, 2006, s. 138-139).



Fotoğraf-3: Kurt İmgesi Petroglif Örneği (Moğolistan)

Dağ: Türk mitolojisi birçok kutlu dağ ile doludur. Bu dağlarla kurulan ilişkiler ve bu dağlara yapılan atıflar kimi zaman insancıl kimi zamansa tanrısal motiflere yapılan atıflar üzerinedir (İrdelp, 2022, s. 49). Göktük ve Uygur yazıtlarında *"Töngeş tag"* ve *"Kömür tag"* gibi gerçekte var olan dağlardan söz edilmektedir. Bu yazıtlarda dağı içeren ve konu alan pek çok anlatı vardır. Hikayelerden bir tanesi, Çin'e isyan eden Türk kağanının on yedi askeri ile dağa çıktığından bahsedilir. Bir başka hikâyede ise insanların, göğün ve yerin tanrı tarafından, dağ ve deniz gibi tabiat unsurlarınınsa daha küçük tanrısal figürler veya ruhlar tarafından yaratıldığı bilgisi verilmektedir. Türklerin ve Moğolların kutsal başkenti olarak gördükleri Ötüken de ormanlı bir dağ şeklinde düşünülmektedir (Ögel, 2014, s. 541-543).



Fotoğraf-4: Dağ İmgesi Örneği (Altay Dağları-Moğolistan)



Fotoğraf-5: Dağ İmgesi Örneği (Tanrı Dağları-Kırgızistan)

Ağaç (Hayat Ağacı, Gök Ağacı, Dünya Ağacı, Servi Ağacı, Dilek Ağacı vs.): Eski devirlerden günümüze kadar Türk topluluklarında ağaç sahip olduğu özelliklerden dolayı kutsal kabul edilmiştir. Ağaç mevsimden mevsime kendini yenilemesinden dolayı, Türk kültüründe hayatın ve sonsuzluğun sembolü olarak görülmüştür. Yaşamın sembolüdür (Aygün, 2011, s. 44).

Ağaç Türk inanışlarında kutsal olan sembollerden bir tanesidir. Türkler, Şamanizm'de Gök Tanrı simgelerinden bir tanesi olarak gördükleri ağaca sevgi ve saygı duymuşlardır. İlk insanın dokuz dallı bir ağacın altında yaratılması, ağacı yaratılış düşüncelerinde başlıca kullanılan bir motif haline getirir. Türk mitolojisinde tanrıya ulaşmanın yolu tıpkı daha önce anlatmış olduğumuz dağlar gibi *"Evliya Ağacı"* aracılığıyla gerçekleşmektedir. İnanışa göre bu ağaçlar gözle görülemeyecek kadar yukarı uzanarak öte dünyaya ve Tanrı'ya ulaşmaktadır. Tanrı'ya ulaşmış olan bu ağaçlar tanrısal özelliklerin yer yüzündeki temsilcileri olarak görülmektedir. Evliya ağaçları tek başlarına ve benzersizlerdir. Bu anlamda insanlara ve hayvanlara sığınacak yer vazifesi görmekte ve ölümsüzlüğü sembolize etmektedir. Şamanist inanışta kayın ve kavak gibi ağaçlar kutsal sayılmıştır. Bu ağaçların motifleri şaman ayinlerinde, kıyafetlerinde ve davullarında kullanılmıştır (Beydili, 2005: 25-27).

Türklerde mitolojik olarak ağaç göğe yükselen, göğü delip geçen ve tepesinde Ülgen'i oturur şekilde betimlenmiştir (Ögel, 1998, s. 90-91). Türklerin İslamiyet ile tanışmasından sonra hayat ağacı motifi dünyanın merkezi ve gökyüzü ile yer arasında bağlantı kurma görevi

vardır. İslamiyet öncesinde yer alan Türk kavimlerinde farklı çiçek dallarından oluşan hayat ağacı İslamiyet'le tanışan Türk toplumlarında varlığını korumuştur (Kuru, 1997, s. 39-40).

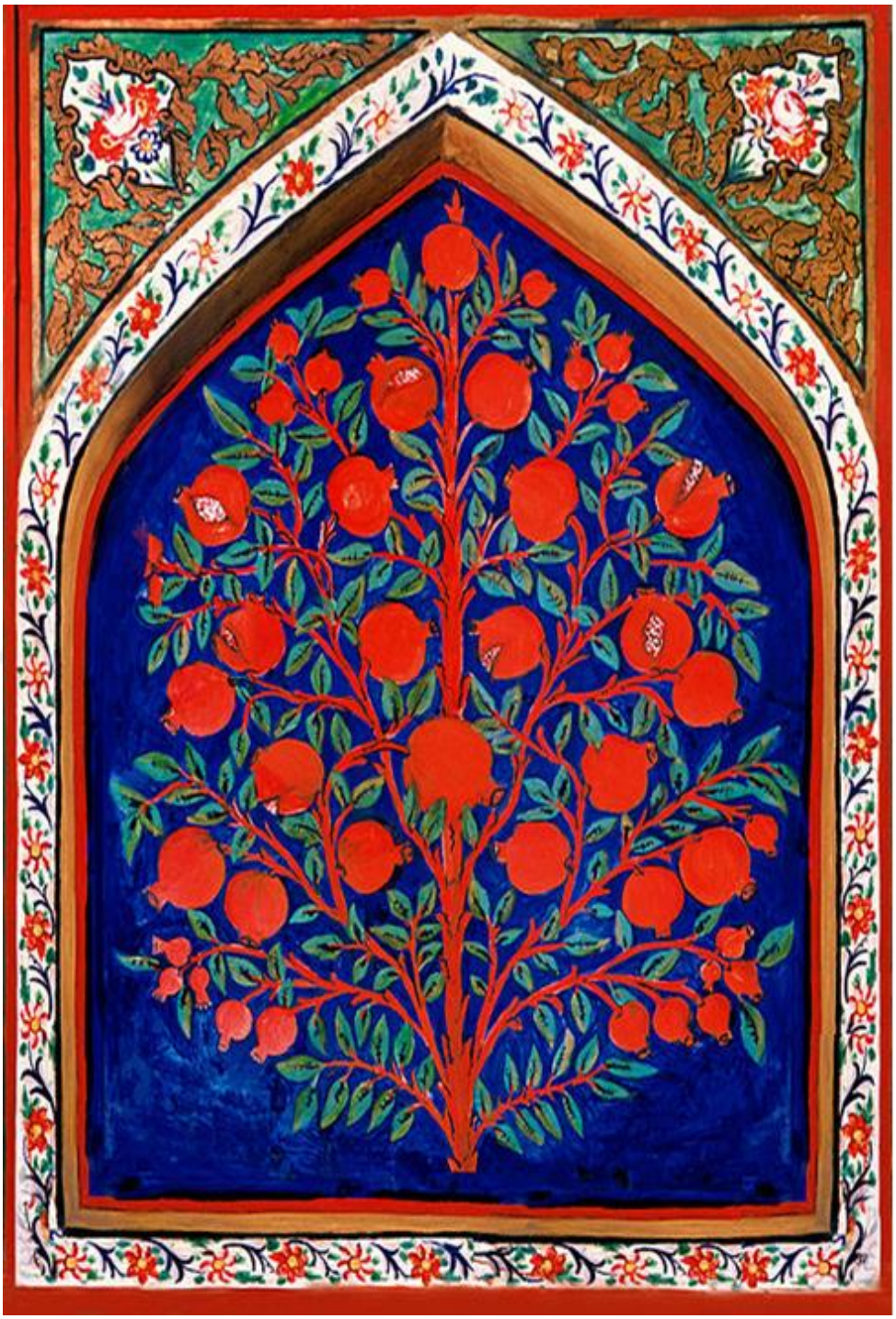


Fotoğraf-6: Hayat Ağacı Motifi Örneği (Selçuklular)



Fotoğraf-7: Hayat Ağacı Motifi Örneği (Selçuklular)

Nar: Türk kültür ve mitolojisinde bolluk, güzellik ve bereket nişanı olan nar, bezeme olarak hem gerçekçi hem de stilize edilmiş bir motiftir (Cevizci, 2022, s. 6).



Resim-3: Nar Ağacı (Azerbaycan Han Sarayı),

Baksı / Şaman: Şaman inancında din adamı olan baksı/şamanlar, gökyüzü ve yeryüzü temsillerinin yapıldığı davullarıyla ruhları davet ederek olağanüstü güçleri ile sosyal hayatı düzenleyerek yöneticilere etki ederler (Dalkıran, 2010, s. 97).



Fotoğraf-8: Baksı Örneği (Altay Türkleri)

Ejder / Ejderha: Ejderha motiflerinin Çin'e ait olduğu ifade edilse de Türklerde önemli bir yeri vardır. İlk evre motiflerde ejderha güç, refah ve bereket olarak ifade sembolü şeklinde efsanevi biçimde tasarlanmıştır. Türkler Ön Asya topluluklarıyla etkileşime girdikten sonra ejderha motifindeki olumlu anlamlı bir motiften, olumsuz anlamlı bir motife evrilerek doğruluktan alıkoyan veya kötülük sembolü hayali bir varlık olarak ele almışlardır. Çin kaynaklarından Hunlara dair bahislerinde ejder festivalinin yapıldığı ifade edilmiştir (Korkmaz, 2003, s. 61).

Türklerde gök ve yer ejderhasından bahsedilir. Baharda kanatlarını açıp uçan, kışın yerde yaşayan ejderha efsanevi bir motiftir. Ejderha baharda yaşarken ateşli ve erkek yönüyle gökyüzüne uçar yağmur yağmasını sağlayarak bolluk ve bereketin kaynağı olarak betimlenmiştir. Ejderha yerde yaşarken kötü yönleri baskın gelir (Esin, 2001, s. 82).

VI. yüzyıllardan sonra Türk kültüründe yer alan ejderha motifinin özü Uzak Doğu ejderha temsiline çok yakındır. Çinlilerin 'Lung' ismini verdiği ejderhaya Uygurlar 'Luu' ismini vermişlerdir. Çinlilerde ejderhalar zenginliği, düşünceyi, toprağı ve gökyüzünü temsil eder. Yeryüzünde ırmakları ve toprağın yaratıcısı olan ejderha, gökyüzünde yağmur ve rüzgâra hayat veren bir motiftir. Uygurlarda ise bereket, su ve bolluk sembolü olan ejderha, timsah ve yılana yakın hayvanlardan meydana gelen bir tür olarak oluşturulmuştur (Esin, 2004, s. 164).

Uygurların döneminde ejderha olumlu bir sembol olarak devam ederken tanrılarla ilgili olduğu bilinmektedir. Çünkü gök olay ve zaman döngülerinin tümünü iki ejderhanın çevirdiği fikri hakimdir. Diğer taraftan Uygurlarda yarı insan yarı ejder niteliklerini gösteren hükümdarlardan bahsedilmektedir. Öte yandan Uygur mitolojisinde yarı insan yarı ejder özellikleri gösteren ejder hanlarından bahsedilmektedir (Çoruhlu, 2006, s. 137).



Fotoğraf-9: Ejderha Motifi (Karabalgasun Yazıtı Örneği)



Fotoğraf-10: Ejderha Motifi (Selçuklu Halı Örneği)



Fotoğraf-11: Ejderha Motifi (Selçuklular-Artuklu Kapı Tokmağı Örneği)

Geyik: Türklerde geyik figürü önemli bir hayat unsurudur. Önce eti, sonra kemik ve postundan faydalanılan geyiğin estetik bir unsur olarak ele alınmasıyla incelik, fedakârlık, merhamet ve güzellik anlamını temsil etmektedir (Mollaibrahimoğlu, 2008, s. 15). Hunlar ve İskitlerde dikkate değer bir şekilde geyiğin üzerinde durulmasıyla Asya ve Avrupa steplerinde farklı materyallerden oluşturulan doğacı bir görüş açısıyla üslup kazanmış birçok geyik figürleriyle karşılaşılmıştır. Günümüzde bile alageyik efsanesi öyküleri bezemektedir (Diyarbekirli, 1969).

Oğuz Kağan Destanı ile geyik imgesine ilk defa rastlanılmaktadır (Ergin, 1970, s. 18). Geyik, Türk Mitoloji ve öykülerindeki konumu önemlidir. Bununla birlikte Türklerin efsanelerinde genellikle dişi geyik motifiyle karşılaşılmaktadır. Dişilik bereketin, doğurganlığın ve zarafetin bir betimlemesidir (Ögel, 1984, s. 15).

Türklerin tarih sahnesindeki ilk dönemlerinde geyik motifi bir totem olarak ele alınmıştır. Çünkü bu dönemlerde bu geyik motifinin Pazırık kurganında mask olarak bulunması bunu önemli hale getirmektedir. Bunun yanında ruhlara sahip olunmak için kurban edilen geyikler, Şamanist unsurlarda surete bürünen bir unsurdur (Çoruhlu, 2006: 146).



Fotoğraf-12 Geyik Motifi Örneği (Pazırık Halısından Detay)

Kartal, Doğan, Şahin: Eski Türk topluluklarında insan bedenli kartal gagalı ve kanatlı hikayeler işleme, kabartma, maden, fresk vs. olarak resmedilmiştir. Türklerin eski

inancında din adamları, kötü ruhlara karşı hayvan kılığına girer ve transa geçer. Bunlardan birisi de kartal figürüdür (Dalkıran, 2010, s. 49). Ruhlar, insanlar ve atalar arasında yer alan kamlar genel olarak hayvanlarla eşleştirilmiştir. Bundan dolayı kartal 'hayvan ata' kültü olarak kabul edilmiştir (Radloff, 1976).

Kam göğe yükselirken ağaç motifini araç olarak kullanır. Bu ağacın tepesinde kuşlar ve kartal yer alır. Gök kuşu olarak adlandırılan bu kartal veya çift başlı bir kartal bulunmaktadır. Bu kartal güç ve kudretin simgesidir (Çoruhlu, 1995). Başka bir ifadeyle kartal Bürküt olarak anılır (İnan, 2006, s. 45). Saha Yakut Türklerinde saygı gören kartal, sonbahar ve ilkbahar mevsimleri kartalın sembolize ettiği ruha bağımlıdır. Eski dönemlerde Gök Tanrı'nın simgesi olarak kabul görmüştür (Ögel, 1971, s. 46). Türk kültüründe çok önemli bir yere sahip olan kartal, şahin ve doğan gibi yırtıcı kuşlar; Kara Kuş, Toğrul, Laçin, Balaban, Sungur, Çağrı, Çavlı, Turumtay, şeklinde de şahıs adı olarak kullanılmıştır (Mollaibrahimoğlu, 2008, s. 19).



Fotoğraf-13: Kartal Motifi (Hunlara Ait Matara Örneği)



Fotoğraf-14: Kartal Motifi (Kültigin Başlığı Örneği)

Gök Unsurları (Güneş, Ay, Hilal, Yıldız): Ay, güneş ve yıldız gibi gök unsurları Gök Tanrı inancıyla ilişkilidir. Altay Türkleri güneş üzerine yemin eder ve onlara göre Ay ata ve Güneş anadır. Türklerdeki inanışa göre ay ve güneşin tutulması, kötü ruhlarla mücadele edilmesi ve onların karanlıklar dünyasına gönderilmesini simgeler. Bunun Türk lehçelerinde tutulmak olarak ifade edilmesi bu inancın izlerini taşır (Sencer, 1999, s. 49).

Ay sembolü Türklerde Gök Tanrı inancıyla yakından ilişkilidir. Nitekim eski Türk devletleri devrinde kağanlar veya hanlar her akşam ayı yücelten ritüeller yaptırmışlardır. Bu konudaki inanç tesirleri Anadolu Türkmenlerinde de karşımıza çıkmaktadır (Çoruhlu, 2002, s. 22).

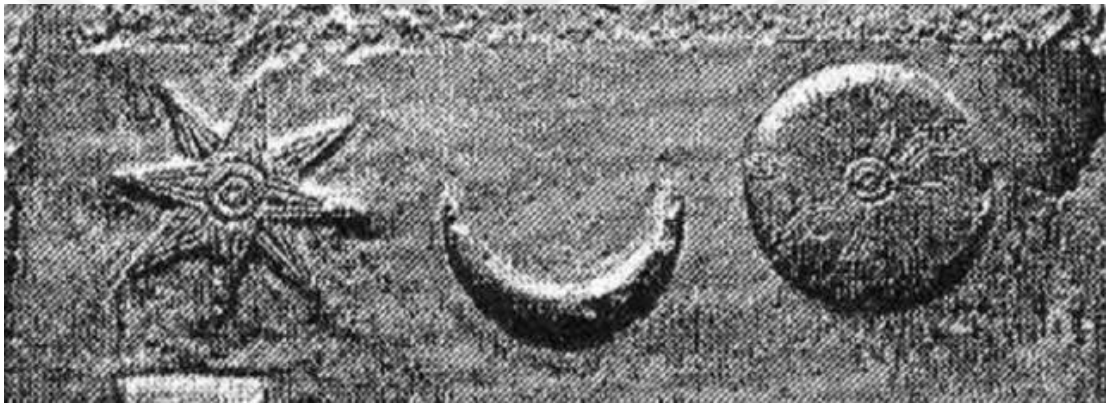
Türkler hem Güneş'e hem de Ay'a büyük saygı göstermektedir. Güneş doğunun, Ay batının sembolüdür. Işığın geldiği yön olan doğu kutsal sayılmıştır ve bu inanışa göre dini ritüeller düzenlemiştir. Kurban ritüelleri bunların en çok bilinenleri olmakla birlikte Hanların içinde yaşadıkları çadır kapılarının doğuya bakması da bu ritüellere örnek gösterilebilir. Bu davranışın amacı Han'ın doğuya bakan çadır kapısından içeri girişinin Güneş'in içeri girişini sembolize etmesidir. Böylelikle Han hem haneye bolluk bereket getirmektedir hem de Güneş'e saygısını göstermektedir. Bir yaradılış inanışına göre ise Güneş yengeç burcuna girdiğinde suları ve toprağı ısıtarak mağara içinden balçıktan türeyen Ay-Atayı var etmektedir (Ögel, 2014, s. 237). Güneşin tabiata can veren özelliği türeyiş mitlerinde kendisine fazlaca yer bulmaktadır. Moğol hanı Cengin Han gibi pek çok tarihsel figür ve destan kahramanının Güneş'in oğlu olduğuna inanılmıştır. Türklerde Ay ve Güneş saygı gören gök cisimlerindendir. Çin kaynakları Hun kağanlarının çadırdan çıkarken sabahları Güneş'e akşamları ise Ay'a secde ettiğini bildirmektedir. Bu ritüelin secde versiyonu olduğu gibi Güneş'i ve Ay'ı selamlamak veya Güneş'e ve Ay'a ulumak gibi farklı versiyonları da vardır. Şaman mitolojisinde dolunay şamanların atalarından bir tanesi sayılır (Beydili, 2005).

Türklerde ay imgesi ölüm ve dirilişi sembolize eder. Ay sonsuzluğu simgeleyerek yeniden doğuşu anlamlandırır (Eliade, 1994). Hükümdarlık sembolü olarak Ay ve Güneş'i kullanan Türkler, müslüman olup Anadolu'ya göç ettikten sonra bu sembolleri kullanmışlardır (Arda, 2008, s. 30).

Türk mitolojisi içerisinde yıldızlar da Ay ve Güneş kadar öneme sahiptir. Burada adı geçen yıldızlar tabiri, gezegenleri de içine alan gök cisimlerini tanımlamaktadır. Günlük yaşantılarını idame ettirebilmek adına gök cisimlerine muhtaç olan toplumlar yıldızlara bakarak yönlerini tayin etmişler, engelleri aşmışlardır. Toplumlar hayatlarında böylesine etkisi bulunan yıldızlara tıpkı Ay ve Güneş gibi tanrısallık yüklemiş ve onlara saygı göstermiştir. Türkler sema cisimleri olarak görülen gezegenlere "Ülker" adını vermişlerdir. Bu gök

cisimlerinin daha önce belirtmiş olduğumuz gibi yön belirtmesinin haricinde tabiatın sıcak ve soğuk dengesini belirlediği inancı gibi farklı özellikleri de vardır. Bu inancın gerçeklere dayandığı bilinmekle birlikte üzerine yazılan farklı hikayeler de bulunmaktadır. Yakut Türkleri büyük ayı burcunu takip ederek, burcun kuyruğunun gösterdiği yöne göre mevsimleri tayin etmişlerdir (İrdepli, 2022, s. 46).

Savaşçı bir toplum olan Türkler için yer, yön ve zaman tayini çok önemlidir. Bu sayılanların iyi tayin edilebilmesi içinse çok iyi bir yıldız bilgisine sahip olmak gerekmektedir. Yıldızlar üzerinden yer, yön ve zaman bilgisinin coğrafi olarak okunmasıyla kendilerine bir yol tayin eden Türkler, aynı zamanda manevi anlamda kendilerine yol göstermesi için onlarla konuşmuşlar ve haber almışlardır (Radloff, 2008, s. 155-156).



Fotoğraf-15: Yıldız-Ay/Hilal-Güneş Motifi

Küçükbaş Hayvanlar (Koyun, Keçi vb.): Türk halklarının geçmişten bugüne geride bıraktığı semboller arasında dağ keçisi en çok rastlananlar arasındadır. Bunun sebebi olarak Türk halklarının yaşadığı coğrafi alanlar ve dağ keçilerinin yaşam alanlarının hemen hemen her zaman kesişmiş olmasıdır (İrdelp, 2022, s. 39). Kağanlar adına dikilmiş olan Orhun Yazıtları'nda kendisine yer bulan dağ keçisi egemenliğin ve saltanatın simgesi olarak görülmüş ve bu nedenle Türk halklarının kullandığı hanedanlık simgeleri arasında yerini almıştır. Koç, gücü ve kuvveti sembolize ederek alplik simgesi olarak görülmüştür. Aynı zamanda bolluk ve bereket gibi başka anlamlara gelen bu hayvanlar Gök Tanrı'ya adanarak kurban edilmişlerdir. Koyun ve beyaz koç bu ritüelde en çok kullanılan hayvanlar arasındadır (Çoruhlu, 2017, s. 221-222).

Türklerde dağ koçu veya koyunu yer-sulardan korktukları için kurban edilmiştir. Bunun yanında beyaz koç veya koyun Gök Tanrı'ya kurban verilen hayvanlardır (Çay, 1990, s. 51).

Oğuz Kağan Destanı'nda ilk kez koyun sözlü anlatım olarak ortaya çıkar. Bozkır hayvanı olan koyun, beslenme kaynağı olarak temel ihtiyaçları karşılamasından dolayı Türklerde önemli bir yer tutar (Mollaibrahimoğlu, 2008). Ayrıca on iki hayvanlı Türk takviminde simge olan koyun, olumsuz anlamda da kullanılan bir simgedir. Gök ile alakalı olan koç alpliği, kuvveti veya gücü simgeler. Diğer tarafından dağ keçisi veya koç zaman zaman hanedan arması olarak kullanılmıştır. Dağ keçisi ambleminin Kültigin yazıtının doğu tarafında kullanılması bunun en önemli örneklerindendir (Çoruhlu, 2006, s. 156).



Fotoğraf-16: Koç Motifi Örneği

Balık: İnsanın tarihi seyri içinde değişik sanat alanlarında, değişik biçimlerde kullanılmıştır. Bununla beraber balık, bütün sanat yapıtlarında bereket, bolluk ve verimlilik manalarını açıklar (Kuru, 2020, s. 56). Türklerde ise balık refah, bereket ve bolluk alametidir. Altay Türklerinde balık dünyayı ayakta tutan bir figürdür. Ayrıca balıkların hareketli olması depremlerin, tufanların ve felaketlerin ortaya çıkacağını simgelemiştir. Bundan farklı olarak balık Türklerin evlerinde mutluluk ve üreme sembolü olmuştur (Çoruhlu, 2013, s. 177).



Fotoğraf-17: Balık Motifi (İnce Minareli Medresesi Kubbe Örneği)

Yılan: Yılan figürü insanlık tarihi boyunca toplumlar tarafından önem arz etmiştir. Kimi toplumlar yılandan korkmuş, kimileri tapmış, kimileri ise ona yaratıcı vasıflar yüklemiştir. Yılan sürüngenler ailesine mensup olan soğukkanlı hayvanlardan bir tanesidir. Doğası gereği yer yüzeyinde ve yer altında bulunan bu canlılar mitlerde de kendilerine bu yönde yer edinmişlerdir. Mağaralar ile ilgili bu dünya ve yer altı dünyası arasında bir geçiş kapısı olduğundan bahsedilmiştir. Yılanlar ise yer altına, mağaralara deliklere, serin ve nemli yerlere girip çıkmalarından ötürü yer altı dünyası ile ilişkilendirilmişlerdir (Çoruhlu, 2002, s. 158-159).

Eski devirlerde Türklerde yılan Erlik'in kamçısı ve yer altından hayat sürdüğüne inanılan figürdür. Aynı zamanda koruyucu hayvan olarak ele alınan yılan, ülker yıldızının görünümüne taşınan şekli olan gök unsuru hayali bir figürdür (Korkmaz, 2003, s. 167). Ayrıca yaşamı, hakimiyeti, gençliği ve sonsuzluğu simgeleyen yılan Erbek (2002, s. 142)'in deyişiyle farklı sanat yapıtlarında dünyanın var edilmesini, gücü ve sonsuzluğu ifade eden bir imge

olarak ele alınır. Yılan imgesi üremenin simgesi olarak koruyuculuğu ve uğurluluğu da ifade eder (Eyüboğlu, 1987, s. 77).

Gök: Türklerde yüceliğin sembolü olarak Gök Tanrı inancından dolayı gök, kendi renginin de adıdır. Ölümsüzlüğü, güvenliği ve huzuru ifade eden gök, ruhlar alemiyle ilişkilidir. Dolayısıyla gök rengi mavidir ve suya rengi veren unsur olarak da betimlenir. Su ise yaşamın temelidir (Kırımhan, 2001, s. 111).

Lotus Çiçeği (Hun Gülü): Hun gülünün ana vatanı Anadolu, İran ve Çin'dir. Hun gülü motifi çeşitliliği bakımından uygulanmasının kolay olması nedeniyle el sanatlarında yaygın olarak kullanılmıştır. Dokumalarda kullanılan Hun gülü motifinin bir kısmında hafif bir stilizasyon görülürken bazılarında aşırı stilizasyon görülür (Aygün, 2011, s. 37).

Doğada nadir olan lotus, fiziksel görünümü ile sert, başı dik, kışın zorluğuna dayanıklı olduğundan bir özgürlük ve bağımsızlık simgesi olarak Türkler tarafından kullanılmıştır. Özgürlüğüne düşkün Türklerin bu manada simgeleri olduğu bilinmektedir (Makas, 1987, s. 80). Türklüğün bu hasletlerinin yanında bolluğu ve bereketi, temizliği ve saflığı simgeleyen lotus çiçeği aynı zamanda yaratılış, doğuş ve diriliş simgesidir (Arıkan, 2023).

'X' biçimindeki simgelerin Türklerin tarihin içinde bulundukları Orta Asya'dan itibaren yayıldıkları tüm alanlarda taş oymalarda bulunduğu göz önündedir (Somuncuoğlu, 2010, s. 20). İlkin Hunlara ait Pazırık kurganlarından çıkan dünyanın en eski halısında, Hun gülü olarak da tabiri olan bu çiçek, motif olarak sonraki devirlerde de kendini göstermiştir (Kırzıoğlu, 1995, s. 30). Türklerin eski inançlarındaki 'Tengri'nin simgesi X olarak kullanılmıştır. Türkler İslamiyet'i kabul etmesinden sonra Allah'ın birliğine imanı, O'na bağlılığı ve teslimiyeti vb. şeyler ile sembolize edilen bir motif olmuştur (Kuru, 2020, s. 2282).

Pazırık halısında kullanılan üç şekil Ateş'e (1996, s. 88) göre, "Doğa, insan, evren, birliğinin oluşturduğu birbiri içine girmiş artı, çarpı (x, +) kompozisyonu ilginç bir şekilde sekiz uçlu grafiği üretmekte, yaratılış ve doğuş simgesi bitki-dünya grafikleriyle bütünleştiğinde sekiz köşeli lotus benzeri kompozisyonları oluşturmaktadır. Sonuçta bu kutsal kurgu insanların çevresiyle birlikte her şeyin doğumunu simgeler (Aygün, 2011, s. 38).



Fotoğraf-18: Hun Gülü Motifi (Pazırık Halısı Örneği)

Lâle: Lâle imgesinin kullanımı ilkin Asya'da ortaya çıkmıştır. Hunların sanatının genelinde lâle motifi kullanılmıştır. (Aygün, 2011, s. 39). İslamiyet öncesinde Türklerin Budizm'de yer alan çiçek motiflerinin önemli bir yeri vardır. Farklı ritüellerde farklı cins ve renkte olan çiçekler arasında lâle kullanılmıştır. Budizm'de çiçek 'Buda'yı temsil etmektedir. Başka bir taraftan Şamanizm ve İslamiyet ile Türkler yaptıkları eserlerde hayat ağacı motifini 'Tanrı'ya ulaşmak için bir vasıta olarak sembolize etmişlerdir. Burada lâleler ile hayat ağacının bazı dallarının bezemesi önemlidir. İnanç sembolü olarak ortaya çıkan lâle, Türk Sanatında genellikle kullanılan bir motif olarak Allah sevgisini yansıtır (Kuru, 1997, s. 41).



Resim-3: Lâle İmgesi (Uygur Fresk Örneği)

Çark-ı Felek/ Svastika (Gamalı Haç) : Dairesel ve uç kısımları kıvrımlı olan çark-ı felek motifi, Türklerde sürekliliği ve sonsuzluğu simgeleyen bir kader sembolüdür (Türe, 2005, s. 56). Bu motif Türk sanatında bezeme olarak güneşi sembolize eder. Svastika (gamalı haç) olarak bilinen motif, Türk kültüründe çark-ı felek olarak tanınmaktadır. Çark-ı felek motifi özellikle Anadolu'da da varlığını devam etmiştir. Alp'e (1998, s. 173–174) göre, *"gamalı haç olarak da isimlendirilen çark-ı felek motifleri bazı araştırmacılar tarafından ifade edilerek biçim ve karakter bağlamında gamalı haçtan oldukça farklılık gösteren ve M.Ö. 5000 yılına dek inen bu motif özellikle yaşamı ifade etmektedir"*. Daire içinde şekillenen ve dal veya yapraklarının bir noktadan çıkarak çark-ı felek motifi evrenin sürekliliğini ve sonsuzluğunu açıklamaktadır (Aygün, 2011, s. 53-54).



Fotoğraf-19: Çark-ı Felek Motifi

Kopuz/Saz/Bağlama: Türk kültüründe belirgin ve önemli bir konuma sahip olan kopuz, Türk tarihinde ve halk bilimleri açısından ilgi çekici bulunmuştur. Belli kaynaklar kopuzun en az 1000 yıllık bir tarihi olduğunu ifade etmektedir. Türk müziğinin geçmişinde başlangıç olarak kabul edilebilecek milli saz olarak kopuza dair ilk bilgileri Fuad Köprülü verir. Türk şiirinin izah edilmesinde, kopuzun Türklerin milli edebiyatındaki önemini ve yerini belirtirken ve Hunlarda destan, türkü gibi edebi ögeler icra edilirken milli bir çalgı olarak kullanılmıştır. Uygurların yanısıra Türk yaşam ve törelerinin yaşatıldığı Altay Türklerinde de başlıca müzik aleti kopuzdur. Baksı veya şamanlar icralarını bu aletle yapmışlardır.

Kopuz, genellikle Orta Asya'daki Türk boylarında ve Türklerin çevre bölgelere yayılması neticesinde Türk olmayan topluklara da ulaşmış ve kullanılmış bir müzik çalgısıdır (Feyzioğlu, 2006).

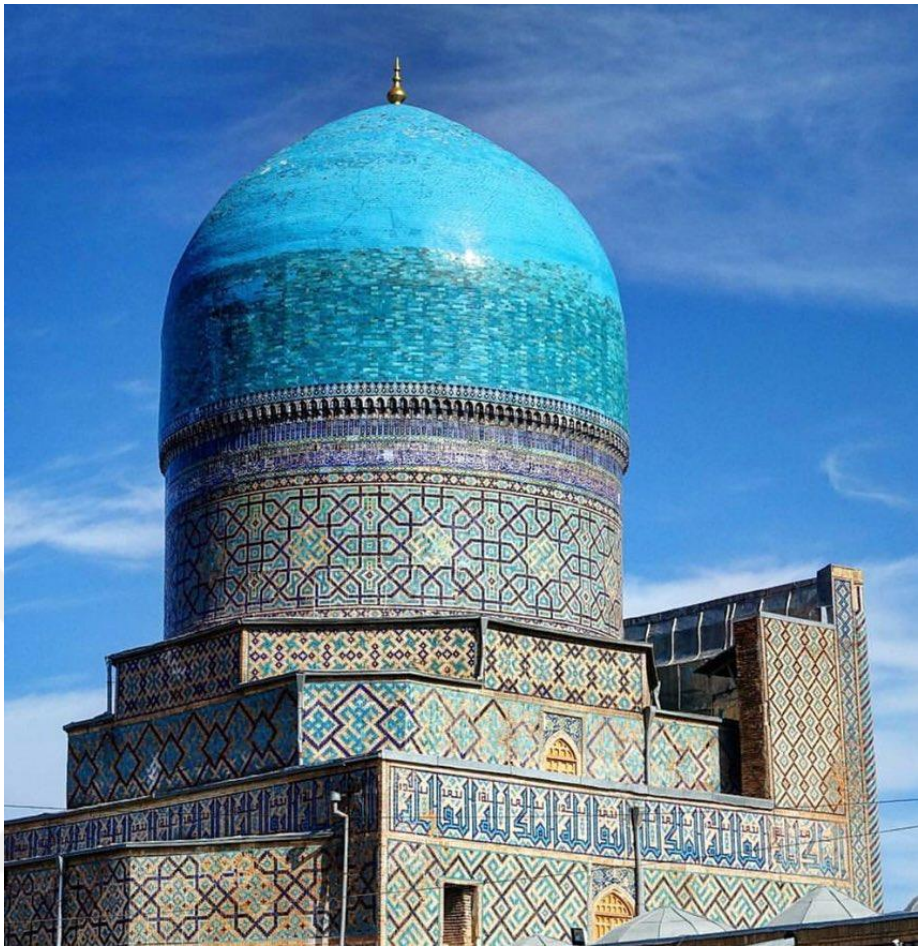


Fotoğraf-20: Kopuz Örneği

Kubbe: Türklerde gökyüzü eski zamanlardan beri sonsuzluğun, iyiliğin ve ilahi gücün simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Türklerde step yaşam tarzının etkisi ve inançları doğrultusunda gök imgesinin ayrı bir yansıması olarak kubbe imgesi ortaya çıkmaktadır. Gökyüzünü simgeleyen Kubbe özellikle çadır formunun mimari forma aktarılması ile gökyüzüne bir kimlik atfedildiği görülmektedir (Paklacı, 2020, 38).



Fotoğraf-21 Çadır Formu Örneği (Kırgızistan)



Fotoğraf-22: Kubbe Formu Örneği (Bibi Hatun Türbesi-Özbekistan)

2.8. Orta Asya Türk İmgelerini ve Motiflerini Kullanan Çağdaş Türk Ressamları

Çeşitli sanat, kültür ve topluluklarla ilişkilerinden kaynaklanan Türkler, zengin bir geçmişe sahiptir (Dilay, 2011, s. 54). İnsanlar üzerinde büyük bir tesiri bulunan sanat kültürel bir olgudur. Medeniyetin özü olarak kabul gören Anadolu, zengin çevre ve kültürel olgulara ev sahipliği yapmasıyla Türk ressamlarına ilham vermiş, millilikten evrenselliğe ulaşan sanat yapıtlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur (Uz, 2012, s. 65). İnsanlık namına gelişmelere yol açan Türklerin meydana getirdiği hayat tarzı ve kültürü de aynı zenginliğe sahiptir. Bu zenginlikle Osmanlı İmparatorluğu devrinde XIX. yüzyılda zirveye ulaşan modernleşme gayretleri Batı kültürlerinden de yansımaları olarak çok boyutlu kültürel yapıyı meydana getirmiştir (Öztütüncü, 2015, s. 162). Batı'ya eğitim almak için giden Türk sanatçıları, Batı'da ortaya çıkan tekniklerin tesirinde kalmışlardır. Fikir ve düşünsel kısmından çok etkilenmedikleri ancak yaptıkları çalışmalarda fikirsel anlamda da Batı'dan esinlendikleri anlaşılmaktadır (Tınkır, 2022, s. 11).

Orta Asya steplerinde göçebe bir şekilde hayatını sürdüren Türklerin sanata olan meyilleri artarak devam etmiştir. Türk sanatçılarının içerikleri farklı bağlamlarda ele almasıyla belirli kalıplarla geleneksel bir sembolist üslup ortaya koymuşlardır. Steplerde ilerleyen farklı üslupların Ön Asya ve Avrupa'nın doğu ve orta bölgelerine kadar yayılmış ve doğaüstü varlıkların olduğuna inanan Türklerin bu yayılmada etkisi olmuştur (Diyarbekirli, 1969).

Petroglifler, ortaya çıktığı dönemdeki Türklere ait resim türüdür. Orta Asya Türklerindeki resim sanatının ilk nüveleri, petrogliflerden meydana gelmiş ve çeşitli eşyalarda kullanılan bezemeler olarak görülür (Tekin, 2007, s. 19). Anadolu Türk kültürünün özü olan Orta Asya Türk kültürü, farklı Türk topluluklarının farklı coğrafyada ortaya koyduğu gelenekler ve normları oluşturur. Türklerin büyük coğrafi genişliğe karşın ortak bir kültür diline sahip olmaları, çeşitli din ve dil unsurlarıyla karşı karşıya kalmalarındandır (Mercan, 2018, s. 31).

Türk resminde varlık bulan imge ve motiflerin gelişimi, Türk resmine önemli derecede katkı sağlamıştır. Günümüze aktarılan imge ve motifler Türk kültürünün bir yansıması olarak kaynağını geleneksel sanatlardan da almaktadır. Bundan dolayı Türk resmi geçirdiği zaman aralıklarından ve devirlerden etkilenmiştir (Efiloğlu, 2022, s. 15). Türk kültüründe manevi bir zenginliği barındıran imge ve motifler binlerce yıllık birikimin bir tezahürüdür. Dolayısıyla Türk kültürüne ait imge ve motifler özellikle cumhuriyet ile resim sanatını besleyen önemli bir unsur olmuştur (Aksel, 1960, s. 2).

Estetik düşünceler ve sanat dalları coğrafi koşullar yerinde olmasına rağmen hareket halindedir. Bu estetik ve sanat unsurları icra edildikleri dönemin kültürelini, siyasi ve ekonomik şartlarını her zaman zorlamıştır. Buradan hareketle göçebe toplumların sanatsal faaliyetlerinde özgün eserler meydana gelmiştir (Tansuğ, 1997, s. 22).

Tarihsel süreçte Türk kültür imge ve motiflerinin Hunlardan itibaren petroglif (kaya resmi), halı, nakış, hat, minyatür gibi çeşitli sanat dallarında betimlendiği görülmektedir. Bu imge ve motifler icra edildiklerin devirlerin izlerini taşıyarak zenginlik, gelişim ve ilerleme göstermiştir. Dolayısıyla Orta Asya'dan Anadolu'ya gelen Türkler kültürlerini reddetmeden farklı din ve kültürlerle sentezleme gerçekleştirmişlerdir (Mercan, 2018 s. vii-viii). Türk ressamlarının Doğu ve Batı sentezini savunarak soyut sanatla tanışmasından sonra geleneksel sanatlara ilgisi artmıştır. Bununla milli ve çağdaş Türk resim sanatı meydana getirmeyi hedefleyen Türk ressamları bir hayli çoğalmıştır (Dalkıran, 2010, s. 123).

Türk ressamlarının kültürel ve sanatsal geleneği sorgulayarak irdelemesi ve yaptıkları eserleri farklı şekillerde sentezlemesi sadece günümüze ait bir durum değildir. Batılılaşma

hareketi ile Türk ressamları yeni yorumlama biçimleri uygulayarak bireysel hayal dünyasında konumlanmıştır (Abatay ve Atalay, 2021, s. 88).

İmge ve motif, sanatın ana ögelerinden olması sebebiyle sanatçı, eser ve izleyici arasında bağ kurar. Sanatın toplumu yönlendirerek değer algılarını ele alarak araçsal bir olguya dönüştüğü belirgindir. Dolayısıyla sanatta imge ve motif kullanımı çeşitli alanlara hizmet ederek, değişimler görülmüştür (Mercan, 2018, s. 2).

Türk resim sanatında milli kültür ve davranış göstererek sanata bakış açılarındaki çeşitlenmeler neticesinde teknik üsluplarda gelişimler ve değişimler gösteren Türk sanatçıları araştırmacı ve gözleme dayalı resimler yapmışlardır (Alkan ve Kahraman, 2017, s. 384). Türk ressamları geleneksel simge ve görsel kültüre atıfta bulunarak sentezleme ile göstergeler sunmuşlardır (Abatay ve Atalay, 2021, s. 85).

Doğada bulunarak somut varlıklardan meydana gelen imge ve motifler, ifade aracı olarak kullanılan görsel olgudur. İnsana önemli veriler sağlayan imge ve motifler çeşitli dallarda kavramsal olarak sanat eserlerine yansıtılmış ve sanatçı kendi kültürüne ait anlamlandırma yaparak izleyiciyle buluşturmuştur. Böylece kendi kültür ve toplumuna kök salan sanatçı, imge ve motifleri sanat eserlerine aktarır (Efiloğlu, 2022, s. 1). Ayrıca Türk imge ve motiflerinden etkilenen Türk ressamları soyut çalışmalar yaparak primitif ve çağdaşlığı bir arada tutmayı başarmışlardır. Bu noktada imge ve motiflere yeni anlamlar vererek kavramsal temelde çalışmalar yürütmüş ve ortak amaç haline getirmişlerdir (Bayramoğlu, 2001, s. 6).

Bir kültürün birikimi olan imge ve motifler temsil kuvvetine sahip bir bellektir. İmge ve motifler, milletlerin veya toplulukların kültürel bir yansımasıdır. Aktarımı gerçekleştirilen kültürlerin unsuru olan ne varsa o birer imge veya motifle simgelenir. Bu imge ve motiflerin kendi içinde bir bütünlük meydana getirmesiyle resim, dil, din, müzik vb. şeylerle kuşaktan kuşağa aktarımı söz konusudur (Ayhan, 2015, s. 79).

Hem eski ve hem çağdaş Türklerin tabiatı taklit etmekten kaçınmaları ortak özellikleridir. Dolayısıyla imler ve damgaların stilize edilmesi, tabiatı taklit etmeyerek geometrik unsurlarla nesne ve olayları sembolize ederek ifade edilmektedir (Bayramoğlu, 2001, s. 8).

Yapılan eserlerin yorumlamalarına göz atarak sanatçılar, imge ve motiflerde çeşitli yaşam ögeleri dikkate alarak bir sentez ortaya koymuşlardır (Abatay ve Atalay, 2021, s. 87). Türkler hayatları süresince hakimiyet altına aldıkları bölgelere sanat ve medeniyetlerini beraberinde götürerek bu sentezi geliştirmişler ve eşsiz bir estetik ile sanat üslupları ortaya çıkarmışlardır (Demir, 2010, s. 13).

Sanatta geleneksel unsurların kullanılması ile soyutlanmış imgeler ve motifler aracılığıyla biçimsel bir dil yaratılmıştır (Tansuğ, 1997, s. 113). Dolayısıyla Türk sanatçıları tarafından gerçekleştirilen kimlik arayışları, geleneksel sanatlar ile batı tekniği ile yapılan resimleri sentezleme fikri bu dilin sonucudur (Kocaman Akgül, 2014, s. 87).

Atatürkçü düşünme sistemi, cumhuriyetin ilanıyla yeni bir başlangıç yapan kültür döneminin ortaya çıkarılması demektir. Atatürk, Türk insanının Batılılar tarafından kabul edilen kültürel değerlere ulaşmasını isteyerek, kültürel faaliyetler süresince güzel sanatlara önem vermiştir. Bu yönde çalışmaların başlamasına ön ayak olarak ölümüne dek bunu yapmaya çabalamıştır (Güneri, 2021, s. 28).

Kültürel ögelerin resme aktarılması ile Türk resim sanatında millilik ve geleneksel sanatların yansımaları görülmeye başlar. Çünkü sanat alanında millileşme ve geleneksel sanatlara ait değerlerin dikkate alınması arkasından kültüre sahip çıkmayı beraberinde getirmiştir. 1950'li senesine doğru milliliğin belirgin hale gelmesiyle kültürel ve geleneksel sanatlardan imgeler resim sanatında kullanılmaya başlamıştır (Göğebakan, 2016, s. 97).

Ressamlar, sanatsal biçimleri irdeleyerek farklı yorumlamalara varan bir üretim yaparak kültürel değerlere atıfta bulunmuşlardır. Sanatçının bireysel gayelerine yönelik biçimlendirmeler yaparak araştırmalar gerçekleştirmiştir (Abatay ve Atalay, 2021, s. 87).

2.8.1. Malik Aksel (1903-1987)

Malik Aksel Galatasaray Lisesinde açılan sergiye sulu boya resimleriyle katılarak 1924 senesinde sanatsal faaliyetler içine girmiştir. Sanat hayatını ilerleyen zamanlarda yurt dışı ve yurt içi sergilere katılarak devam ettirmiştir. Yerel motifler ve renkler kullanarak Anadolu'da yaşayan halkı konu edinmiş ve onların yaşamına ve nesnelerine yer vermiştir. Yerel Türk yaşamını resmederek figüratif yapıtlarla daha çok folklor ve dini konular üzerine araştırmalar yapmıştır (TDV İslâm Ansiklopedisi, 2023).

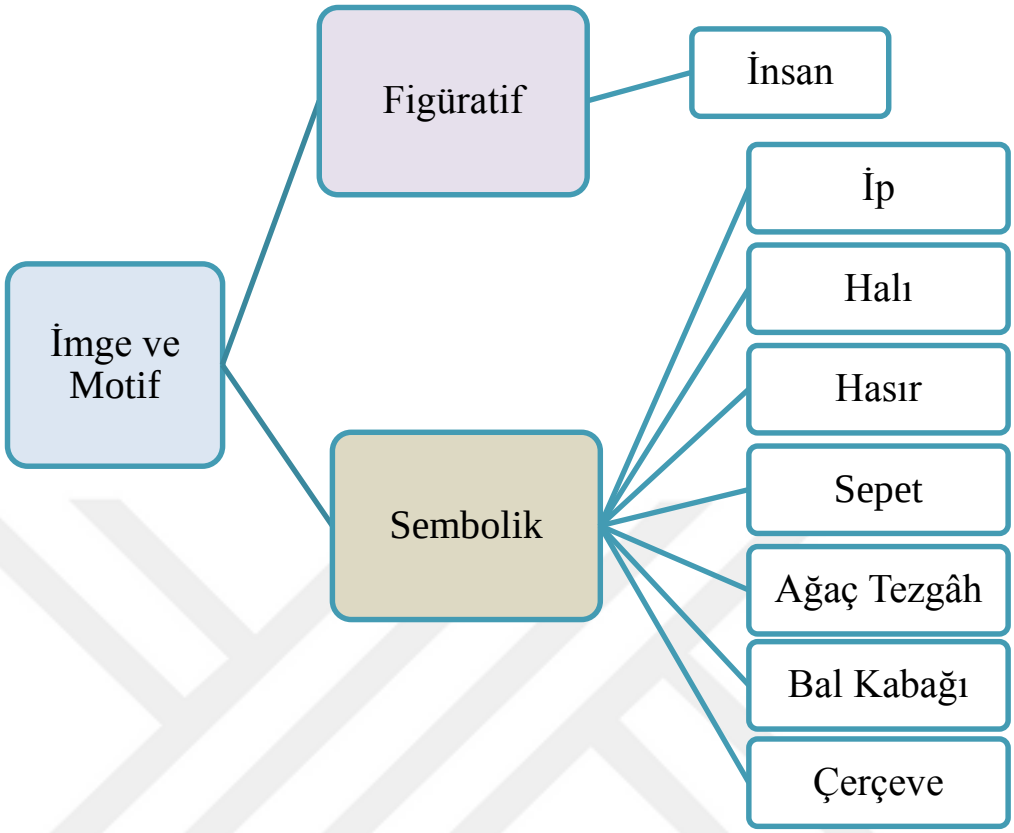
Malik Aksel yabancı sanatçıların atölyelerinde çalışmalar yaparak kendine has üslup belirlemiş ve Türk kültürüne ilgi duyarak yerel ögelere dikkatini vermiştir. Bu bağlamda Malik Aksel'in bilinen yapıtlarından biri olan Tezgâh Başında Halı Dokuyan Kadınlar'ında güncel sanat tekniklerini kullanarak milli kimlik bilinci kazandırma yolunda Türk kültürüne hizmetleri olmuştur (Ersoy, 2004). Ayrıca bu eserinde geleneksel motifler ve renkleri kullanmasıyla yöresel ve ölçülü bir biçimde resmine yansıttığı realist üslup kendini göstermektedir. Bu bağlamda ülke dışında ortaya çıkan sanat akımlarının ve sanatçıların tesirinde kalarak Türk resmine katkı sağlayan Malik Aksel'in eserlerinde milli ve bağımsız bir kimlik kazandırma gayretleri çalışmalarında hissedilmektir (Efiloğlu, 2022, s. 18).

Malik Aksel'in sanatsal düşüncesinde görsel ve sözel kültür sentezlenmiş ve Türk sanat dünyasında bu sentez ile Türk kültür evreninin yorumlanmasına yardımcı olunmuştur. Aksel sanatı sadece resim olarak görmemiş eylemsel ve yazınsal açıdan konuları ele alarak bütüncül bir bakış açısıyla Türk kültürünü ve sanatını sürdürme, ilerletme, geliştirme ve koruma yaklaşımıyla görsel kültür çözümleyicisi olarak halk bilimciliği yapmıştır (Ölçer Özünel, 2013, s. 125-126).

Türk resim sanatında Malik Aksel, yabancıların oryantalist bakış açısından uzak bir şekilde kuramsal ve görsel gayretler sergileyerek önemli etkiler yapmıştır. Yurt gezilerine çıkarak Anadolu hayat tarzı ve insanına dair gözlemler yapmış ve onları sanatına aktarmıştır. Malik Aksel figürlerini kendine has bir stille gerçeklikten bağlantısını koparmadan oluşturmuştur. Malik Aksel'in sulu boya, yağlı boya ve desenlerinde yorumlama gücünü kullanarak üst seviyede ve gerçekçi bir şekilde biçimlendirmeler yaptığı görülmektedir (Alaybeyi, 2018, s. 60-61).



Resim-5: Malik Aksel, Halı Dokuyan Kadınlar, T.Ü.Y.B.



Şekil 2. Malik Aksel'in Halı Dokuyanlar Kadınlar isimli tablosuna ait kavram haritası

Malik Aksel eserinde kullandığı imgelerde ve motiflerde, figüratif ve sembolik olarak iki türde imge ve motif ele almıştır. Figüratif olarak insan imge ve motifi, sembolik olarak ip, halı, hasır, sepet, ağaç tezgâh, bal kapağı ve çerçeve kullanmıştır (Şekil 1).

2.8.2. Abidin Elderoğlu (1901-1974)

Abidin Elderoğlu'nun eserlerine bakıldığında başlama evresinde genellikle belirlenmiş bir konu vardır. Sanatçı doğu kültürüne ait farklı motif, mekân ve kaligrafiler kullanarak kendine has bir özgün üslup ortaya koymuştur. Kandinsky gibi biçimsel açıdan uzaklık olsa da konularında temsil kaynakları bulunabilir (Erzen, 2013, s. 7). Sanatçı hayatında araştırmacılığı ile farklı üsluplar kullanarak yeri geldiğinde yarı empresyonist, yeri geldiğinde yarı kübist ve yeri geldiğinde dışavurumcu bir tarzda ve akademi doğrultusunda çalışmalar yapmıştır (Alkan ve Kahraman, 2017, s. 385).

Sanatçı yapıtlarında Türk imge ve motiflerinde de yer alan ağaç simgesini çoğu kez kullanmış ve bunun yanında mitolojik ögeler olan ay, cenin, kadın, güneş, kılıç vb. imge ve

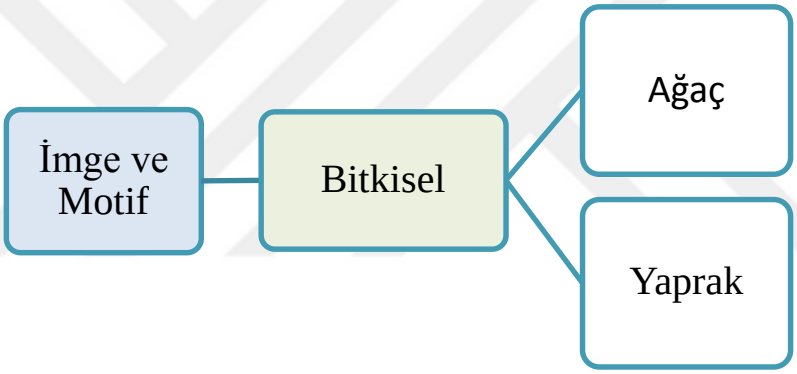
motifleri kullanmıştır. Türk sanatının önemli figürlerinden olan Elderoğlu, toplum içinde olan ve çağ ile bağlantı kurarak sembolleri önemli bir şekilde eserlerinde işlemiştir. Kültleşmiş formları stilize ederek sade bir ifadeyle sunan Elderoğlu açısından semboller, önemli yer tutmaktadır. Sanatçı içinde bulunduğu Türk kültürü, değeri ve düşüncesinden hareket ederek eserler ortaya koymuştur. Sanatçı ,eserlerini yaparken Türk Milleti'nin estetik bakışına ve normlarına gönderme yaparak Ay imgesini ölüm ve dirilişi, Güneş imgesini Tanrı'yı, ağaç imgesini yenilenme ve sonsuzluğu ifade eden unsurlar olarak ele almıştır (Yayan ve Demirtaş, 2020).

Elderoğlu, yenilikçi ve özgün sanat üslubuyla Türk Resim Sanatının önemli ressamlarından biridir. Sanatta problem olarak yenilik sanatçı tarafından uygulama ve düşünce anlamında sanatsal çalışmalar yaparak hayatını geçiren Elderoğlu, bu yönde katkılar sunmuş ve kendinden önce ülkesinde icra edilen sanatların tesiri altında kalarak Doğu ve Batı sanatlarının sentezini yaparak farklı arayışlar içinde üsluplar meydana getirmeye çalışmıştır (Atalay ve Diğler, 2016, s. 215).

Yenilikçi sanatçılardan olan Elderoğlu,1930'lu senelerde figüratif, 1940'lı yıllarda ise Asya sanatlarından etkilenerek lirik soyutlama olarak çalışmalar yapmıştır. Yaptığı çalışmalarda eski kaligrafi ve yazıtlardan hareket ederek soyut sanatın amaç ve anlamını direkt aktarmayı başaran Elderoğlu'nun, renkçi ve aydınlık üslubu benimsediği görülmektedir (Mercan, 2018, s. 48). Abidin Elderoğlu'nun sanatsal çalışmalarında Doğu ve Batı sanatı sentezi doğrultusunda meydana getirdiği biçimsel unsurlarında Doğulu bir sanatçı olduğunu ruhsal izlerle hissettirmiştir (Kılıç, 2013, s. 330). Aynı zamanda yaptığı sanatsal çalışmalarda her çizgiye karşıt bir çizgi ile karşılık vererek çözümlemeler yaptığı düşülmektedir. Elderoğlu'nun çoğu eserinde meydana gelen ve ritmik bir ağırlık ortaya koyan *"S"* şablonu meydana gelmiştir (Büyükişleyen, 1989, s. 23). Türk topluluklarının kullandığı çadırlardan hareket ederek motiflerde karakter olarak *"M, S, V"* şablonlarının Türk resim sanatına yansımaları olmuştur (Arık, 1975, s. 16).



Resim-6: Abidin Elderoğlu, Ağaçlı Kompozisyon, K.Ü.S.B.



Şekil 2. Abidin Elderoğlu'nun Ağaçlı Kompozisyona isimli tablosuna ait kavram haritası

Abidin Elderoğlu Ağaçlı Kompozisyon isimli eserinde imge ve motif olarak bitkisel türde imge ve motifi ele almıştır. Bitkisel imge ve motif olarak ise ağaç ve yaprak ögelerini kullanmıştır (Şekil 2).

2.8.3. Turgut Zaim (1906-1974)

Turgut Zaim, Türklerin özünü oluşturan unsurlardan biri olan yörüklerin günlük yaşamlarını ele alarak etnografik şekilde çalışmalarına yansıtmıştır. Sanatçı eserlerinde yörüklerin kültürel izleri ve birikimleri ile kendini göstererek kilimler, halılar, örtüler, eşarplar, yöresel kıyafetlerde kullanılan motifleri ele almıştır (Koç, 2018). Türk resim sanatında geleneksel ilk sanatçılarından biri olan Zaim, motif kullanımında önemli yer edinmiştir (Efiloğlu, 2022, s. 19).

Bunun yanında Turgut Zaim ulusallık, bölgesellik, yerellik gibi kavramlara göre hareket etmeyerek bu kavramları ilke edinip sanatını icra etmeye çalışmıştır. Sanatçının ilginç bir tarafı da milli tema, konu ve motifleri içsel dünyasına uygun olarak ele almasıdır (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 78).

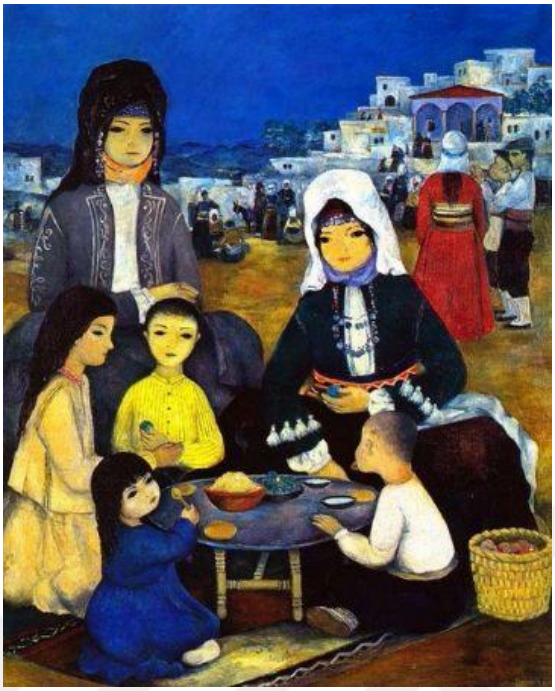
Turgut Zaim'in sanatsallığı, yöresel ve milli Türk resminin bilinen ve eşsiz bir yerine sahiptir. D Grubu sanatçılarının geneli milli konulu sanatlarını icra ederken resimlerinde biçim ve yöntem açısından Batı tesiri altında kalmıştır. Turgut Zaim'in sanatının önemli unsuru yuvarlak yüzlü ve çekik gözlü geleneksel kıyafetli köylü figürleridir. Her çalışmasında hayatın neşesini ortaya çıkaran Zaim, hayvan figürlerini de eserlerine yansıtmıştır. Zaim'in sanatsallığındaki bu nitelikler biçim ve özün milli kaynaklardan hareket ederek evrenselliğe adım atmak isteyen önemli Türk sanatçılarından biri olarak değerlendirilebilir (Alaybeyi, 2018, s. 49).

Turgut Zaim, Batı sanatı teknikleriyle geleneksel renk ve biçim farkındalığını yaşatma isteğini yansıtmıştır. Türk imge ve motiflerinden minyatür düzenlemelerine kadar birçok milli ögeleri yıllarca kararlı bir şekilde kendine has olarak ele alan, deneyen ve araştıran bir sanatçıdır (Kılıç, 2013, s. 328).

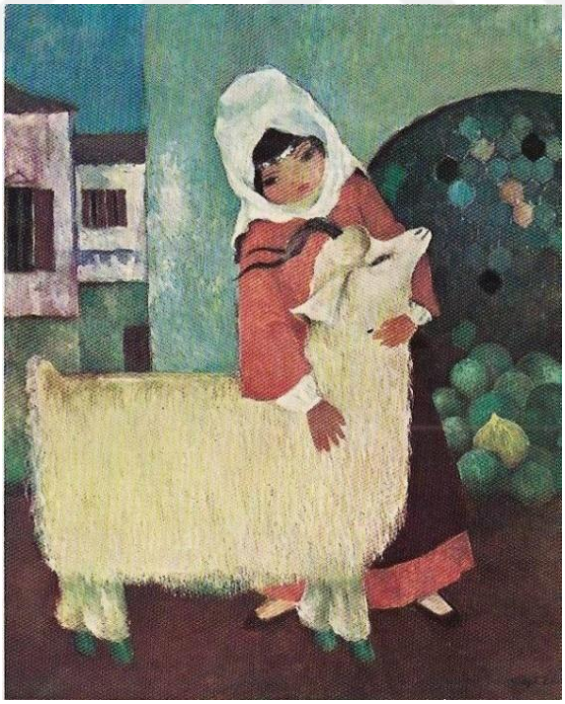
Zaim, gelenek ve kültürden etkilenen bir sanatçı olarak 1932 yılından itibaren Anadolu'nun farklı yerlerinden yörük yaşantılarıyla yakın bir bağ kurarak göçebe veya konar göçer yaşamdan kareler sunarak başarılı bir sanat hayatı geçirmiştir. Gelenekten etkilenen bir sanatçı olarak halk kültürünün nahifliğini yansıtmıştır (Mercan, 2018, s. 49).

Turgut Zaim sanatında yörüklerin hayat biçimini ele alarak gerek konar göçerliği gerekse köylülüğünü inceleyerek yörüklerin kıyafet biçimlerini, aile yapısını, çocukları konu edinmiştir. Yerel, bölgesel ve milliliği içerik olarak yerleştiren Turgut Zaim özgün bir üslupla Türk sanatı için öncü bir sanatçıdır (Uz, 2012, s. 68)

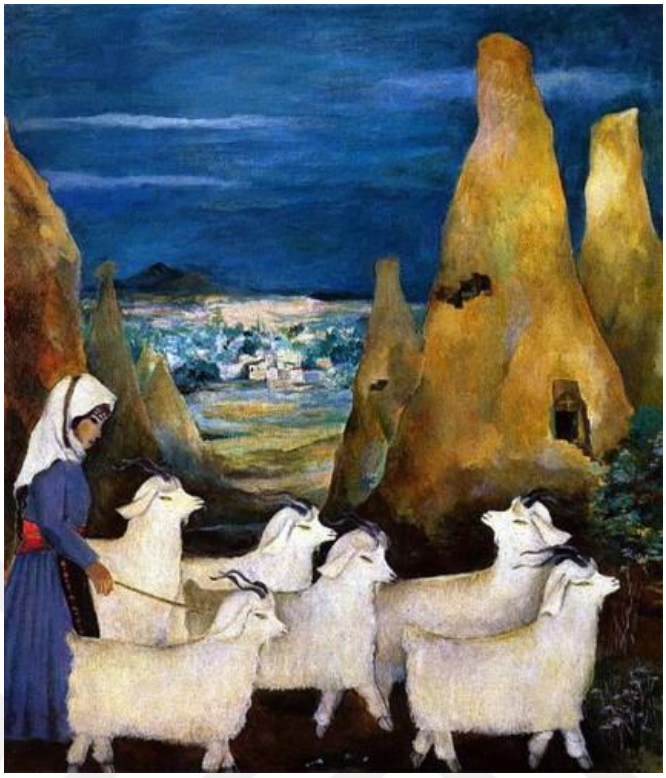
Türk sanatçıları içinden biri olan Turgut Zaim bir gruba dahil olmayan, Batı sanatı tekniklerini Çallı Atölyesi'nde edinen ve daha sonra Fransa'ya giderek kısa bir eğitim süreci yaşayarak yurda geri dönmüş ve kendi stilini oluşturmuştur. Herhangi bir sanatçı etkisinde kalmayarak kendi geleneği ve kültüründen ilham alan Turgut Zaim, resimlerinde konu olarak milli ve yöresel normlardan yararlanmış ve minyatür sanatıyla ilişki kurmuş, daha sonra halk ve geleneksel el sanatlarından beslenmiştir (Ersoy, 2004). Bu doğrultuda resimlerinde minyatür ve geometriden yaralanarak kompozisyonlar oluşturan Turgut Zaim, üslup olarak geleneğe bağlı olarak çağdaş bir anlam bağlamında eserler vermiştir (Tansuğ, 1993, s. 175).



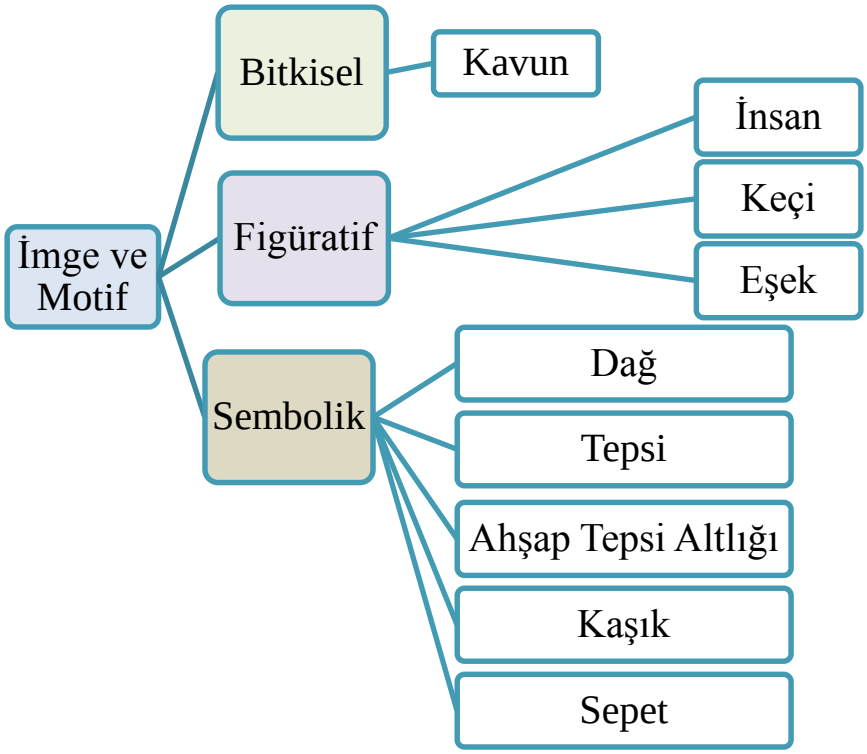
Resim-7: Turgut Zaim, Yörükler Köyü, T.Ü.Y.B.



Resim-8: Turgut Zaim, Keçili Kız, , T.Ü.Y.B.



Resim-9: Turgut Zaim, Ürgüplü Yörükler, ,T.Ü.Y.B.



Şekil 3. Turgut Zaim'in Yörükler, Keçili Kız ve Ürgüplü Yörükler isimli tablolarına ait kavram haritası

Turgut Zaim Yörükler, Keçili Kız ve Ürgüplü Yörükler isimli eserlerinde bitkisel, figüratif ve sembolik imge ve motifler ele almıştır. Bitkisel motif olarak kavun; figüratif olarak insan, keçi ve eşek; sembolik olarak dağ, tepsi, ahşap tepsi altlığı, kaşık ve sepet imgeleri ve motiflerini kullanmıştır (Şekil 3).

2.8.4. Nurullah Berk (1906-1982)

Türk ressamlarından Nurullah Berk figüratif ve geometrik resim yapımının ilk örneklerini veren sanatçılardandır. Yapıtlarında Kübist etkiler olan bir ressamdır (Aydın, 2008, s. 97). Ayrıca kübist ve konstrüktivist prensiplerden faydalanarak milli-bölgesel, halk ve geleneksel kaynakları ele alan sanatçıdır (Tansuğ, 1996: 189). Bunun yanında Türk plastik sanatlarının oluşumuna katkı veren bir ressamdır (Orakçıoğlu, 2018, s. 21).

Öğrencilik zamanları ile sanatta akademizme karşı çıkan Berk, ilk olarak 1924 yılında Fransa'ya giderek Kübizm akımından, ikinci olarak 1932 yılında Leger ve Lhote'un hacim ve kütle bağlantısından etkilenerek geometriksel resimler yapmıştır. Nurullah Berk, 1940'ların sonlarında hacim ve kütle tesirinden uzak kalarak ve iki boyutlu ve yüzeysel kompozisyonlar üzerine çalışarak 1950'ler itibariyle bu durum çizgisel bir ifadeye ulaşmıştır. Bu noktadan itibaren minyatür ve el yazmalarından ilham alarak Doğu sanatına has unsurları ve figürleri eserlerinden birleştirmiştir. Daha sonra 1960'ların sonuna doğru bu tarz çalışmalarına devam ederken, diğer taraftan da baskın bir bezeme anlayışıyla bütün yüzeye kapsayan dalga ve bulut motifleriyle çalışmalar yapmıştır (Koçak, 2007, s. 45).

Sanatçı, D Grubu ile başlayan yenileşme anlayışıyla düşünür ve aydın kimliği ile bu problemlerin kültür dünyamızda tartışılmasına yol açarak Türk sanatının Batı karşısında kimlik oluşum sürecine dair çözüm imkanlarını ve kendi sanatsallığına etkisini ele almıştır. Sanatını Doğu-Batı arasında bunalım sürecine giren Türk sanatı açısından kişisel çözümler olarak ele almıştır. Berk, Türk resim sanatında figüratif ve geometrik üslupla geleneksel sanatlardaki tasvir anlayışını sentezleyerek geliştirme gayretinin nüvelerini ortaya koymuştur (Özsezgin, 2010, s. 113).

Berk çalışmalarında sade bir üslup kullanmış, hacimsiz çizim ve boyama tarzını ön planda tutmuştur. Oluşturduğu motifler ile arabesk bir tarz sergileyerek geometrik kurgular meydana getirmiştir (Garcia, 2018, s. 30). Bu bağlamda Türk ve Doğu kaynaklı süsleme anlayışı ve hat sanatının çizgi anlayışı ile minyatür resmetme biçiminden hareket ederek

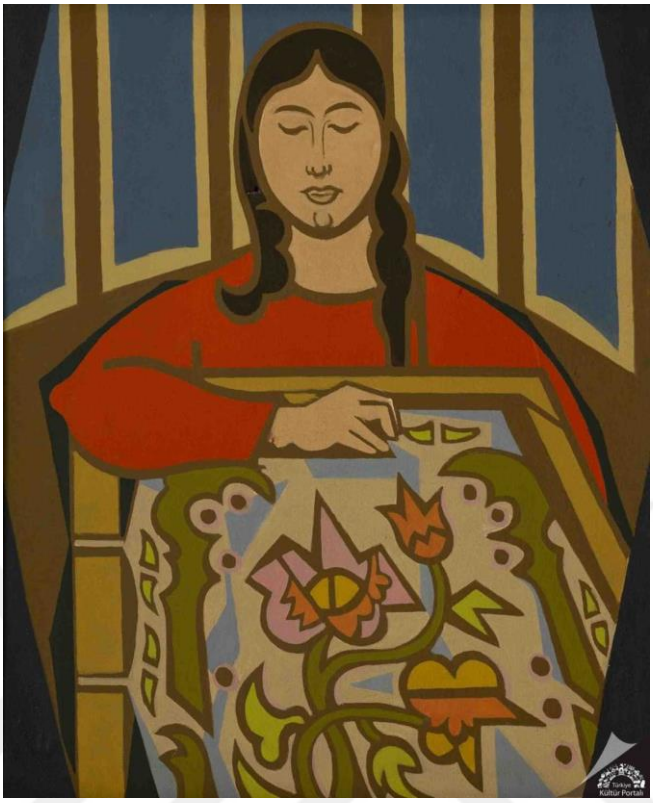
çağdaş görsel tasvir şemalarına yönelmiştir (Göğebakan, 2016, s. 97). Nurullah Berk, modern resim sanatını Türk kültürüne uygun harmanlayıp çalışan ilk sanatçı olarak gösterilmektedir. Sanatçı hat ve minyatür sanatından etkilenerek estetik kavramını bu zemin üzerinden ilerletmiştir (Başkan, 1991, s. 60).

Sanatçı, figüratif ve geometrik yapısalcılığın ilk çalışmalarını yaparak öncü olarak ifade edilen sanat yapıtları meydana getirmiştir. Bu noktada kübik etkilerle Doğu ve Batı ortak yorumlama gayretleri vardır (Kesova, 2019, s. 87). Dolayısıyla Türk resim sanatında Doğu ve Batı sentezinin gerekliliğini ileri süren Nurullah Berk, Türklere has unsurları araştırmaya başlamış ve el yazmaları ile minyatürleri irdeleyerek bunları batı teknikleriyle şekillendirmeye ve millilik doğrultusunda çabalamıştır. Sanatçı konu açısından özel olarak çizimlerinde ve portrelerinde Anadolu kadınını ele almıştır.

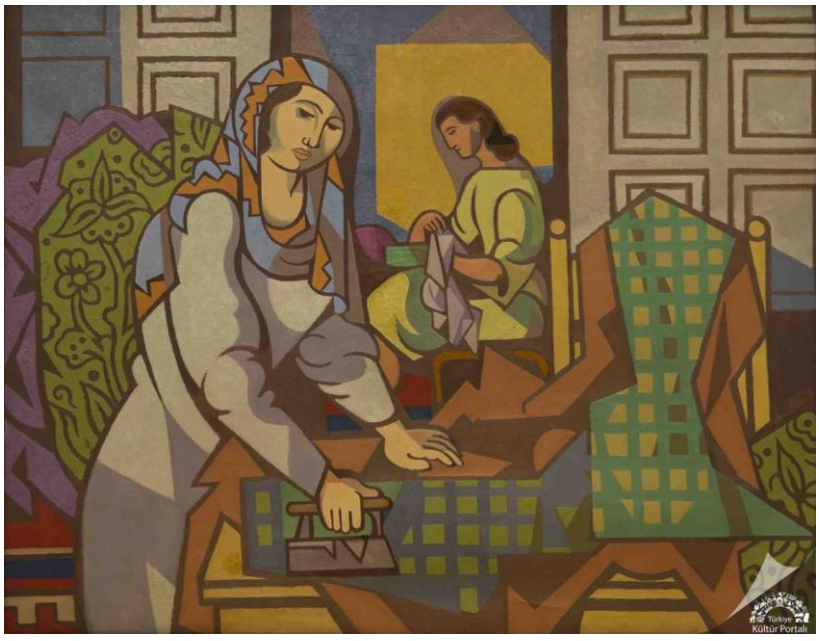
Nurullah Berk'in Türk resim sanatına katkılarından birisi de D Grubu isimli görsel sanatlar topluluğunda kuramcı ve icracı olarak yer almasıdır. Sanatçının eğiliminde ve üslubunda ortaya çıkan farklılaşmalar veriminin kendine has bir özelliğini meydana getirmiştir. Bu noktada Nurullah Berk, düz ve gölgesiz renk araştırmaları ile çizgi arabeskinde tablosunu geometrik ve müzikal seviyeye vardırmak amacıyla yapısalcı ve kübist anlayışa bağlı kalmıştır.

Nurullah Berk örnek olarak *"Gergef İşleyen Kadın"* eserinde millilik ve kübist yapısallığını bir arada kullanmıştır. Milli motifler ile kübist anlayış doğrultusunda ilişki kurmuş, kontur çizgiler ile soğuk ve sıcak renkleri dengeli bir şekilde kullanmıştır (Karaca, 2019, s. 28).

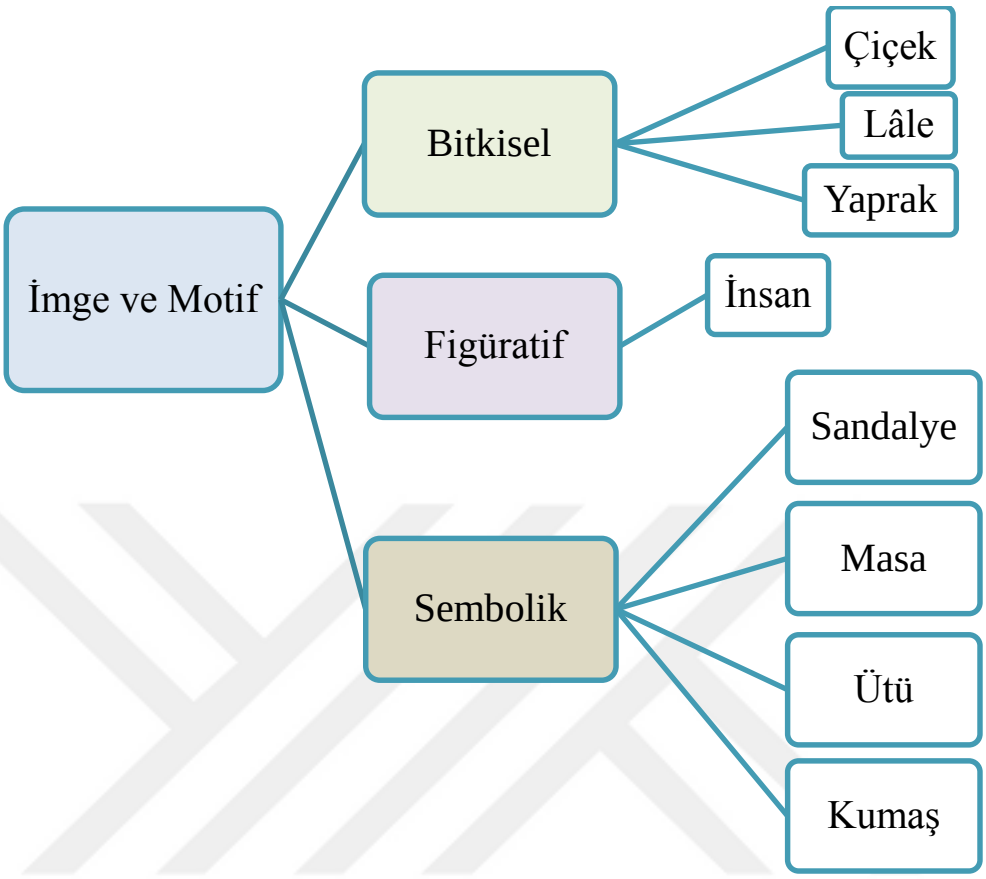
Onun sanatında kilim ve halı sanatlarının motifleri resimlerde işlenerek şematik bir figür resmetme üslubu ile eserler verilmiştir. Bundan dolayı sanatçı eserlerinde kullandığı figürleri iki boyutlu hacmi ele almamıştır. Sanatçının üslup ve konu açısından Batı ve Doğu sentezinin görülen eserlerinde nesilden nesle aktarılan bir kültür değeri olarak taşımayı amaç edinmiştir (Kaplan ve Polat, 2018, s. 702).



Resim-10: Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kadın, , T.Ü.Y.B.



Resim-11: Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, , T.Ü.Y.B.



Şekil 4. Nurullah Berk'in Gergef İşleyen Kadın ve Ütü Yapan Kadın isimli tablolarına ait kavram haritası

Nurullah Berk Gergef İşleyen Kadın ve Ütü Yapan Kadın isimli eserlerinde imge ve motif olarak bitkisel, figüratif ve geometrik imgeler ve motifler ele almıştır. Bitkisel olarak çiçek, lâle ve yaprak; figüratif olarak insan; sembolik olarak sandalye, masa, ütü ve kumaş imge ve motiflerini kullanmıştır (Şekil 4).

2.8.5. Sabri Berkel (1907-1993)

Sabri Berkel, dönemine ait sanatı ve sanatçıları irdeleyerek Türk resim sanatında kimlik oluşumuna önemli bir katkısı olmuştur. Türk resim sanatında farklı bir bakış açısı meydana getiren Berkel, üslup ve içeriğin oluşumunun altına bir düşünce biçimi ortaya koymuştur (Tatari, 2015, s. 144).

Çağdaş Türk resim sanatının önemli bir sanatçısı olan Berkel, milli olmanın yanında gelenekten hareket ederek sanatsal çalışmalar ortaya koyan bir ressamdır. Bu şekilde toplumsal hafızanın oluşumun başlatıcısı olduğunu ifade etmek mümkündür (Mercan, 2018,

s. 3). Dolayısıyla Berkel'in çalışmaları göz önüne alındığında çağdaş Türk resim sanatının motif, kültür ve imge kavramlarını bir araya getirerek ortak bir ifade biçimi ortaya koyduğu görülmektedir.

Türk resim sanatında 1950'li yıllardan itibaren soyut anlayışı yapısal olarak sağlam bir görsel düzleme ulaşmasını sağlayan ressamlardan biri olan Berkel, sanatsal düzen ve tasarım ilkelerinden hareket ederek çalışmalar ortaya koymuş ve çağdaş, klasik ve özgün üslubuyla estetik form ve sanat akımları bağlamında Türk resim sanatında önemli bir figür olmuştur. Sabri Berkel figüratif açıdan çalışmalarında kendine has bir stili belirgin eden, sonsuz görsel unsurları ortaya koyan, sade bir anlayışla çoklu mana bir arayışı olan ve Türk resim sanatında ender görülen bir biçimsel devamlılık meydana getirmiştir (Erzen, 1997, s. 223-224).

Herhangi bir nesneyi mekândan ayırarak yapısalcı bir üsluba ulaşan Berkel, estetik, teknik ve konu açısından araştırmalar yapmıştır. Daha sonra mekân ve nesne bağıntısını irdeleyerek nesneler mekândan ayrılmaya başlamasıyla kompozisyonlarına bir hareketlilik katmıştır (Kocaman Akgül, 2014, s. 92). Berkel geçmişle bir bağlantı kurarak yeniden keşif yolculuğunda bir bilinç oluşturmuş ve milli olma ile yöreselliğin ekseninde evrensel olmayı amaçlayarak dikkatleri üzerine çekmiştir. Berkel'in çalışmalarına bakıldığı zaman Türk milletine ait gelenek, kültür ve folklor açıdan imge ve motiflerin ortaya koyulduğu görülmektedir (Mercan, 2018, s. 3).

Sanatçı kullandığı renklerde vurgu yaparak, renk kullanılan yüzeylerin iç içeliği ve doğal olmayan bir yapısalcı anlayışla eserler üretmiş ve bu eserlerde nesnenin parçalanması açısından üslubu ortaya koymuştur. Ön plan ve arka planı ayrımlaştırarak renk kullanımında lekeselleşme meydana getirmiştir (Bulunday, 2005, s. 132).

Doğu sanatı unsurlarıyla pürist bir üslubun habercisi olan sıcak ve soğuk renklerin kullanıldığı zıtlıklarla çalışmalar yapmıştır. Berkel, resim sanatının süslemeci bölümüne girmekten kendini geri bırakmayan ve bu aşama ile pürist bir soyutlama üslubuyla birleştirmeye çalışan rasyonel bir sanatçıdır. Müzikle bağlantı kurarak motif, ritim, arp, rando gibi soyut kompozisyonlarda isimlendirmeler yapmıştır. Doğu'nun ruhsal, müzikal ve kaligrafik bezemeciliği ile Batı'nın çözümlemeci, yapısalcı, analitik ve rasyonelliği açısından senteze giden Berkel'in çalışmalarında bir aradalık egemendir. 60'lı yıllara kadar geçen süreç içinde Berkel'in yoğun bir araştırmacılığı kendini gösterir (Berkel, 2006, s. 18).

Sabri Berkel'in kompozisyon içinde yer alan düzenin bütünlüğüne dönük çalışmalara öncelik vererek yapı anlayışı içinde ilk evrelerde mekân ve form arasında ayırt edicilik

sağlamış ve 1940'lı yıllardan itibaren mekân ve formun bağlanmasına dönük gerilim içindeki çizgisel üslubu doğrultusunda üç boyutlu ve ritim özelliklerine yoğunlaşıldığı görülmektedir. Dolayısıyla oyma baskı çalışmalarıyla Berkel, grafik ve resim alanlarındaki yönünü titiz bir işçilikle geliştirmiştir (Erzen, 1997, s. 224). Geometrik formlarla soyut anlayış içeren eserlerinde süsleme ögelerinin ve hat sanatının üslubunu hissettiren Berkel, soyut düzenlemeler içinde lekesel çalışmalar ortaya koymuştur (Kesova, 2019, s. 79).

Berkel, eserlerinde Türk imge ve motiflerini kullanarak bireysel renkçiliği ile, minyatürler ve Piet Mondrian arasında bir yerde bulunmaktadır. Renk ve formlardan hareket ederek müziksel kompozisyonlar oluşturarak İslam Sanatı'ndaki organik biçimler ve geometrik biçimler, uyumlu bir şekilde ele alınmıştır (Tansuğ, 1993, s. 283). Türk resim sanatına öncülük yapan Berkel, Batı tekniği ile Türk kültür mirasını sentezleyerek başarılı bir yerde konumlanmıştır (Demirbaş, 2019, s. 84).



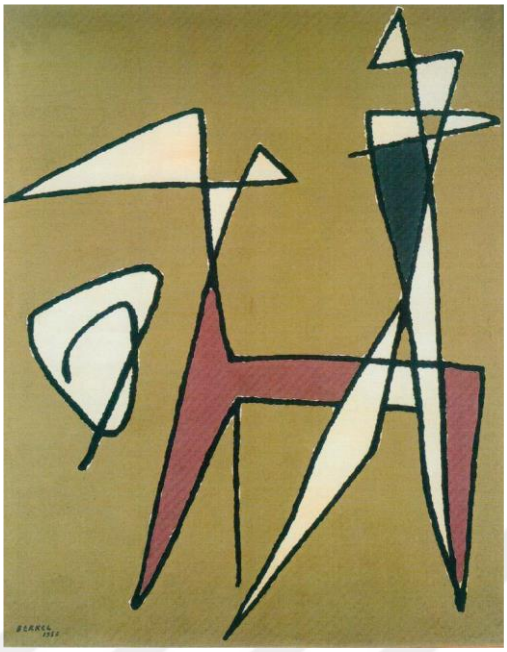
Resim-12: Sabri Berkel, Balıkçılar, T.Ü.Y.B.



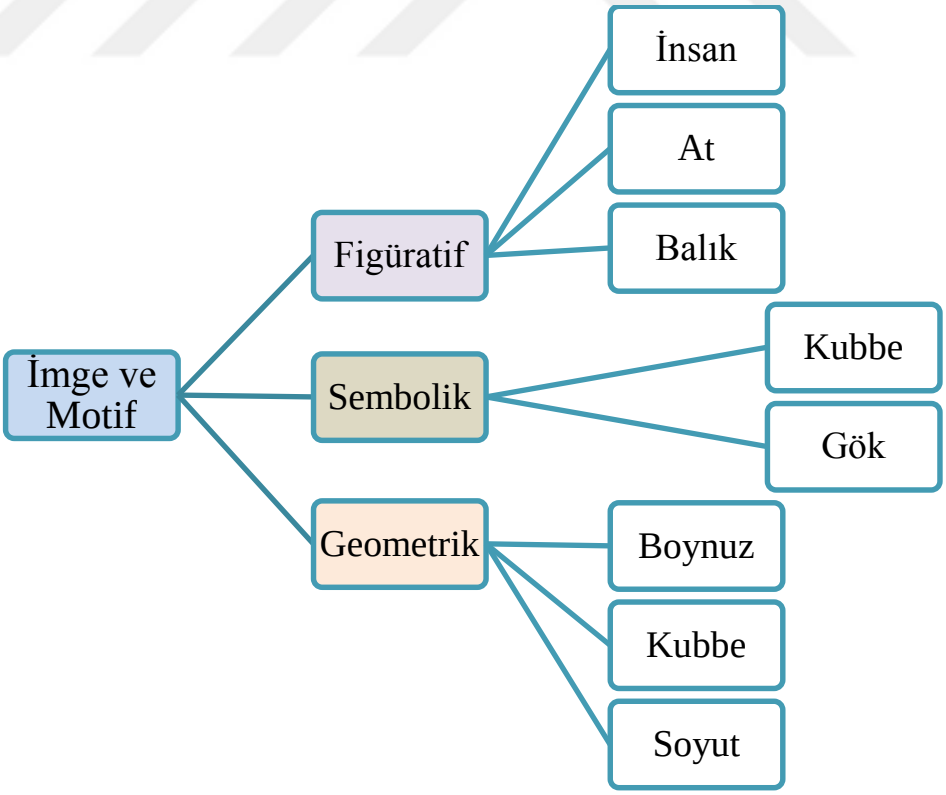
Resim-13 Sabri Berkel, Kubbeler, T.Ü.Y.B.



Resim-14: Sabri Berkel, Motif, D.Ü.Y.B.



Resim-15: Sabri Berkel, Süvari I, T.Ü.Y.B.



Şekil 5. Sabri Berkel'in Balıkçılar, Kubbeler, Motif ve Süvari isimli tablolarına ait kavram haritası

Sabri Berkel Balıkçılar, Kubbeler, Motif ve Süvari isimli tablolarında imge ve motif olarak figüratif, sembolik ve geometrik imgeler ve motifler ele almıştır. Figüratif olarak insan, at ve balık; sembolik olarak kubbe ve gök; geometrik olarak boynuz, kubbe ve soyut imge ve motifler kullanmıştır (Şekil 5).

2.8.6. Eren Eyüboğlu (1907-1988)

Eren Eyüboğlu, 1907 senesinde Romanya'nın Yaş şehrinde dünyaya gelmiştir. Sanatçı sanat eğitimini Romanya'da almıştır. Buradaki sanat eğitiminden sonra 1930'lu yıllarında Fransa'da Andre Lhote'un atölyesinde yer alarak sanatını geliştirmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu ile 1936 yılında evlenmiştir. Türkiye'ye gelişinin sonrasında D Grubu sergilerin, grupsal ve kişisel olarak sanatsal faaliyetlerde yer almıştır. 1957 senesinde İskoçya'da Edinburgh Festivaline ve 1958 yılında Almanya'nın Hamburg şehrinde düzenlenen Türk Kadın Ressamlar Sergisi'ne katılmıştır.

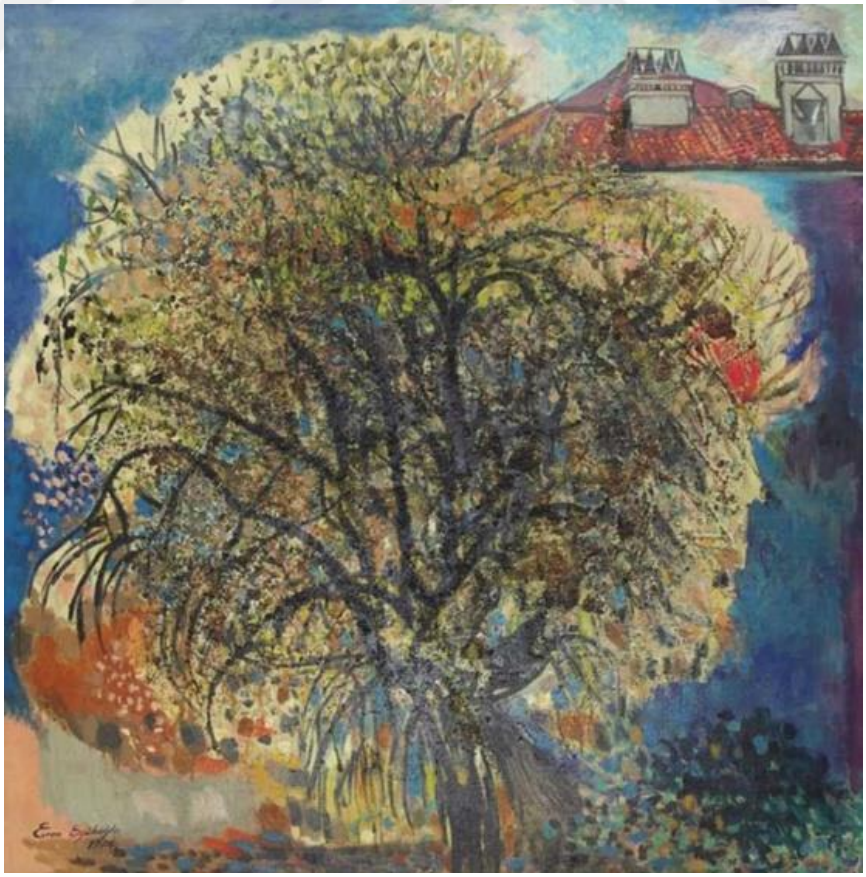
Eren Eyüboğlu, ilk dönem eserlerinde konstrüktif (yapısalcı) yaklaşımı benimseyerek sanat eserleri ortaya koymuştur. Türkiye'ye dönüş yaptıktan sonraki dönemlere ait eserlerinde eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ortaya koyduğu yapıtlar gibi daha Türk kültürüne yönelik renkçi bir biçem benimseyerek Türk imge ve motiflerini ele almıştır.

Eren Eyüboğlu, eserlerinde ifadeci ve soyut bir anlayış içinde doğacı bir görüş bağlamında geleneksel hayat tarzına ve Doğu insanına dönük konuları ele almıştır. Eserlerinde halk kültürü unsuru nitelikleri ile plastik değerler bütün olarak ele alınmış, anıtsal ve form olgunluğunu tercih ederek, bezemecilikten kaçınarak, figür ve portrelerinde ışık ve gölge dağılımı yapmıştır (Arslan, 1997, s. 573).

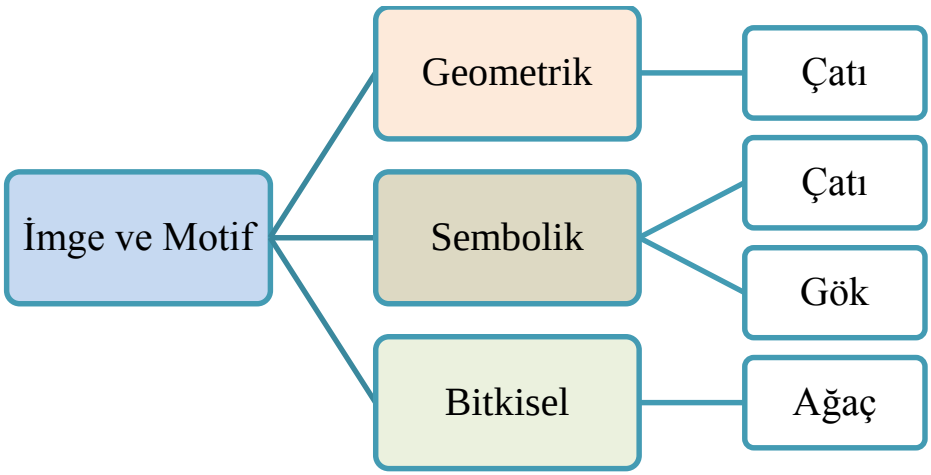
Asya Türk-İslam Sanatları açısından ışık ve gölge ile yağlı boya tekniğinden ayrı olarak gelişen minyatür sanatı hacim, perspektif ve pürist bir renkçilikten uzak bir şekilde gelişmiştir. Fakat soyutlamacı bir anlayış içinde yeni bir ifade biçimi arayan Türk resim sanatına kaynaklık etmiştir. Bu durum Eren Eyüboğlu için aynı şekilde geçerli bir olgudur. Eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu ve etrafının ve o dönemde Türk sanatı ve kültür dünyası içindeki yaklaşımların da tesiri ile Anadolu serüveni başlamıştır. Bu serüvenini ömrünün sonuna kadar devam ettirmiş olan sanatçı yabancı bir sanatçı olarak görülmemiştir. Yazmalar, türküler, halaylar, kilimler, koşmalar, köy enstitüleri ve uzun havalar ile görsel sanat alanına konular belirlemiş, Bedri Rahmi ve dostlarıyla birlikte Anadolu'yu gezerek insanları, halkı ve doğayı resmetmiştir (Edgü, 1994, s. 20).

Sanatçı Türk imge ve motifleri ile Türk hayat tarzına hayranlık duyarak, Türklerin köylü yaşantısı ve köycülüğü ile insan tipolojisini ve kıyafetleri resmetmiştir. Eserlerinde parlak ve koyu tonlarda renkler kullanan Eren Eyüboğlu yapısal ve renkçi yorumlamaları geri planda bırakmamıştır. Eserlerinde yerelliğe yer vererek dekoratif ve yüzeysel olmayan halk sanatları çıkışlı renkler kullanmıştır. Ayrıntılardan uzak bir şekilde yalın bir üslup benimseyen Eren Eyüboğlu, karakteristik üslup barındıran formlar kullanmıştır. Lirik bir ifadecilikle eserler üreten sanatçı, yoğun boya kullanımı içinde yüzey dokusu kullanmıştır (Kesova, 2019, s. 88).

1950'li yıllarda Braque ve Picasso gibi sanatçılardan kopyalamalar yapan sanatçı yalınlığı, çizgiselliği, ritmi ve coşkulu bir renk lirizmine yönelerek soyutlamalar yapmıştır (Arslan, 1997, s. 573). Sanatının dışavurumcu ve fovist bir sanatsal tutumu ile yerel motifleri, bireysel üslup içinde eserler ortaya çıkardığı ifade edilebilir. Dolayısıyla çizgileri, renkleri ve lekeleri özgün bir kullanım içinde çağdaş Türk resim sanatı içinde önemli bir yer tutmuştur (Çevik, 2018, s. 223).



Resim-16: Eren Eyüboğlu, Milaslı Ağaç, T.Ü.Y.B.



Şekil 6. Eren Eyüboğlu'nun Milaslı Ağaç isimli tablosuna ait kavram haritası

Eren Eyüboğlu Milaslı Ağaç isimli tablosunda geometrik, sembolik ve bitkisel imge ve motifler ele almıştır. Geometrik olarak çatı; sembolik olarak çatı ve gök; bitkisel olarak ağaç imge ve motiflerini kullanmıştır (Şekil 6).

2.8.7. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)

Sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu seramikçi, ressam, yazar ve şair bir insan olarak yapıtlarında Türk kültürüne dair normlarını yansıtmıştır. Eserlerinde Anadolu yörük kadını, kilim ve yazma motifleri olarak unsurlar kullanan Eyüboğlu Türk damgaları, kayalar ve taşlar, günlük eşyalardan, silah gibi ögeleri de yapıtlarında kullanmıştır. Bu imge ve motiflerde ifade ve biçemin değişimine yol açarak soyutlamalar görülmektedir (Mercan, 2018, s. 51).

Sanatçı, Batı sanatının taklidinin hiçbir şekilde yararının olmayacağını savunarak Batı sanatına ait teknikler ile Türk kültür ve sanatının kaynaklarıyla sentezlenmesi yoluyla Türk resim sanatının gerçek bir kimliğe bürünebileceğini ileri sürmüştür (Şahin Öztürk, 2019, s. 7). Türk kilimlerine ilgi duyarak halk kültürüne ait izleri eserlerine aktaran Bedri Rahmi Eyüboğlu, fovist ressamlar olan Henri Matisse ve Raoul Dufy'den etkilenerek Doğu sanatlarına ait incelemeler yapmıştır. Yurt gezileri yaparak Türk milletine ait konular işleyen Eyüboğlu, Anadolu kadınına ait çeşitli kıyafetleri ele alarak sıklıkla kullanmıştır. Geçmiş yılların birikimi olan Anadolu kadınlarına ait giysiler, zengin motifler sanatçı için önemli imgeler olmuştur. Bedri Rahmi, bu imgeleri kullanarak eserlerinde Batı sanatının teknik imkanları aracılığıyla Anadolu duyarlılığını izleyiciye iletmek istemiştir (Dal, 1997, s. 573).

Eyüboğlu, Anadolu ile birebir ve iç içe olarak, nakış ve işlemelerin soyutlamacı anlayışla benzerliğini keşfederek, farkındalık içinde araştırmalar gerçekleştirmiştir.

Dolayısıyla bu düşünce doğrultusunda kişisel sanat perspektifinde önemli derecede sanat anlayışını bezeme üzerine kuran Eyüboğlu, mozaik tarzda yaptığı resimlerinde Türk kültürüne ait çeşitli ve zengin motiflerini kullanmıştır (Kılıç, 2013, s. 333).

Sanatçı çağdaş Türk resim sanatında kendi değer ve geçmişinden yola çıkarak yapıtlar meydana getirmiştir. Eyüboğlu, Anadolu toprağına ait unsurlarına yapıtlarında yer vermiş ve akademik olarak öğrencilerine çalışma yapmaları için teşvik etmiştir. Bu unsurların sanat için önemli olduğunu göstererek Eyüboğlu, Türk milletine ait imge ve motiflerin temelini ve biçimsel dilini aramıştır. Dolayısıyla sanatçı, imge ve motifleri meydana getirirken kopyalama yapmaktan ziyade, onları başlangıç noktası olarak betimleme dilini, resimsel dilini oluşturmaya başlamıştır. Bu, formun özünü ve dilini aktarma çabasıdır (Abatay ve Atalay, 2021, s. 91).

Sanatçının eserlerinde yer verdiği unsurlarda öykücü ve geleneksel ifadenin yanında görüntüsel formları da barındırmıştır. İmge ve motifler kullanan Bedri Rahmi için bunlar artık geleneksel imge ve motifler değil, sanatı açısından yenilikçi unsurlardır. Bu anlamda eserleri yorumlayan estetik süje için zihninde canlanan birer yeni biçimlerdir. Onun eserleri ele alındığında kompozisyon ve teknik anlamda Batı resmine yöneldiği görülürken, süslemeci resimsel unsurları Türk kültüründen kaynaklanan biçimlerden meydana gelmektedir (Soylu ve Köroğlu, 2017, s. 1992).

Sanatçının yapıtlarında kullandığı ağaç motifi, şamanizmin yanında birçok kültürde de egemen olan bir belirleyicidir. Bu noktada çeşitli biçimlerde, değişik kültürlerce yorumlanan hayat ağacı Eyüboğlu tarafından da ele alınmıştır. Dokuma sanatlarının etkisi olan motifler sanatçının eserlerine yansımıştır. Fakat sanatçının yapıtlarında, etkisi hissedilen sanatsal kurguları deneysellik içinde yaptığı görülmüştür (Abatay ve Atalay, 2021, s. 93).

Bedri Rahmi Eyüboğlu sanat hayatında her daim yeni olanı aramış ve kendini tekrar etmeyerek Anadolu'nun sevgi ve öykülerini almıştır. Kültürel değerleri, öyküleri ve olguları eserlerine yansıtmıştır. Senelerce hem Avrupa'da hem geziler yapan hem de eğitim alan sanatçı bir taraftan Türk kültürüne ait motif ve desenleri yorumlamış, diğer taraftan çağdaş batı resim tekniklerini yakından takip etmiştir. Hatta Türk kültürüne ait imge, motif ve sembolleri farkındalık içinde kullanmıştır (Soylu ve Köroğlu, 2017).

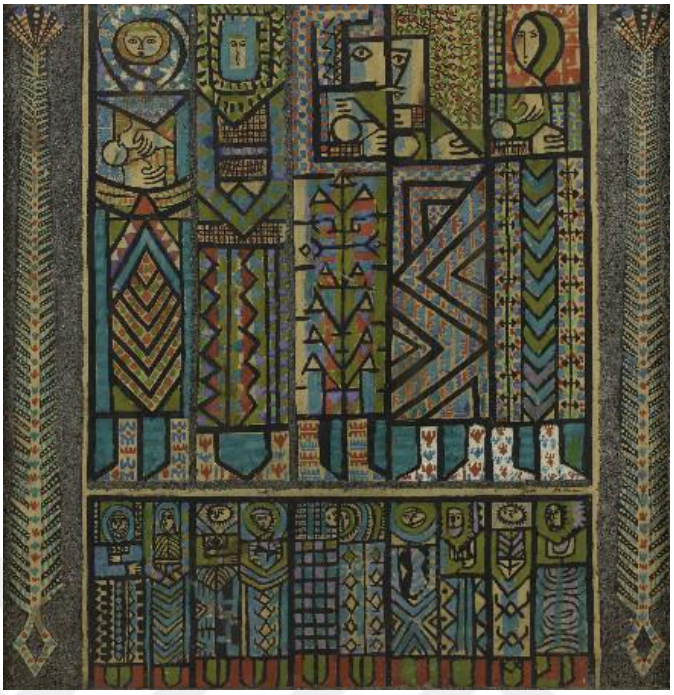
Bedri Rahmi Eyüboğlu çok alanlı sanat becerileri göstererek çağdaş Türk sanatı anlayışına uygun batı sanatı teknikleri ile millî kültüre dayalı bir imge ve motiflerden oluşan kompozisyonlar oluşturmuştur. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Kilimli, Hayat Ağacı, Eski Yazıtlar, Aşık Veysel adlı yapıtlarında olduğu gibi Türk imgeleri ve motiflerini konu alması buna örnek olarak verilebilir.



Resim-17: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sarı Saz, T.Ü.Y.B.



Resim-18: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kompozisyon, T.Ü.Y.B.



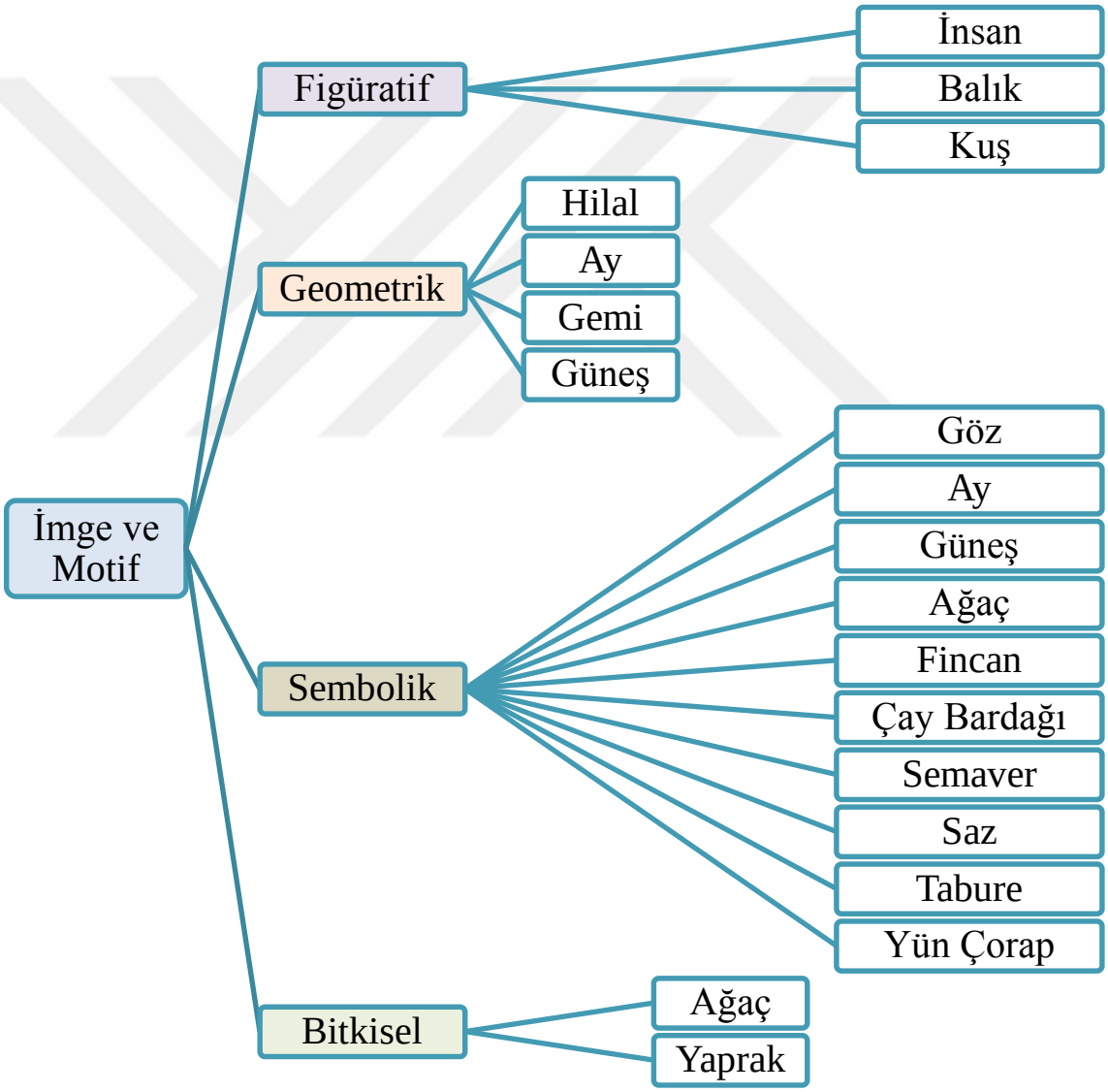
Resim:-19: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin, T.Ü.Y.B.



Resim-20: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aşık Veysel, T.Ü.Y.B.



Resim-21: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hayat Ağacı, T.Ü.Y.B.



Şekil 7. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Sarı Saz, Kompozisyon, Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin, Aşık Veysel ve Hayat Ağacı isimli tablolarına ait kavram haritası

Bedri Rahmi Eyüboğlu Sarı Saz, Kompozisyon, Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin, Aşık Veysel ve Hayat Ağacı isimli tablolarında figüratif, geometrik, sembolik ve bitkisel imge ve motifler ele almıştır. Figüratif olarak insan, balık ve kuş; geometriksel olarak hilal, ay, gemi ve güneş; sembolik olarak göz, ay, güneş, ağaç, fincan, çay bardağı, semaver, saz, tabure ve yün çorap ve bitkisel olarak ise ağaç, yaprak imge ve motiflerini kullanmıştır (Şekil 7).

2.8.8. Nuri İyem (1915-2005)

Toplumsal gerçekçi sanat anlayışının ileri gelen sanatçılarından olan Nuri İyem, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Leopold Levy'nin öğrencisi olmuştur. Bir süre soyut çalışmalar yaparak sanatını icra eden İyem, daha sonra topluma dönük ve toplumsal gerçekçilikle özellikle köylü tipleri Türk kadını portreleriyle öne çıkmıştır. Ona göre sanat, toplumun problemleriyle ilgilenerek toplumun yaşantısının, çalışmalarının, sevinçlerinin, hüzünlerinin vs. aynası olmalıdır (Uz, 2012, s. 71). Bu bağlamda Nuri İyem'in sanatına Türk milletinin kültürünü konu alan bir yaklaşıma sahip olduğu söylenebilir.

Ressam İyem'in çalışmaları sınıflandırmak mümkündür. Bu çalışmalardan bir bölümünü yüzeyi bölümleyen, ayıran geometriksel biçimler olarak görmek mümkündür. Bu tür çalışmalardan ilki net çizgilerle ayrılan yüzeyler üzerinde geometrik yapının estetik soyutlamaları şeklinde geometrik biçimlere evrilmiş nesnel değerleri işlenmesiyle ortaya çıkmıştır (Kocaman Akgül, 2014, s. 119). İkincisi ise ayrıntılı yorumlamalar üzerine araştırma üzerine kuruludur. Lekeci anlayış yapısını irdeleyen çalışmalar üzerinde öznel bir ifadeler üzerinde durmuştur. Katmanların birbiri üzerinde çoğalan dağılgan ve yumuşak renk lekelerinin meydana getirdiği uyum ile kalın boya dokusunun oluşturduğu hareket aracılığı ile vurgulamalar yapmıştır (Giray, 2001, s. 110).

Sanatsal bakış olarak yerelliğe önem veren Nuri İyem, soyut anlayışa karşı figüratif resmi savunarak topluma dönük sanat yapan bir anlayışın temsilcisi olmuştur. 1953 ile 1967 arasında yaptığı resimler soyuttur. Soyut evresinden tekrar figüratif resme dönüş yapması bir anda olmamış ve sanatsal tecrübeler aracılığı ile resimsel doyumu, figüratif farkındalığı bir araya getirmiştir (Bender, 1998, s. 57).

Toplumsal konuda eserler üreten sanatçı, Anadolu'dan çeşitli kadınların portrelerini yaparak Anadolu insanının hayat tarzının yanında duygusal içerikli mesajlar iletmiştir. Bunun yanında kadınların köy hayatı, baş bağlama şekilleri ve yorgun bakışlarını da ele almıştır (Çeken, 2004, s. 96).

Toplumsal gerçekçilik doğrultusunda eserler vermesinin yanında soyut anlayışa tam karşı olmayarak çalışmalar üretmiştir. Sanatçının bu eserlerinden kaligrafik formlara benzeyen soyut kompozisyonları ile iç dünyasını yansıtan dışavurumcu tekniği taşist unsurlar barındırmaktadır (Özay, 2010, s. 44).

Sanatçı tabiattan hareket ederek soyut anlayışını şekillendirirken figüratif çalışmalar da yapmıştır. Eserlerinde kente göç, plansız konutlaşma, Anadolu gibi konuları ele alan İyem, Türk milletine ait geleneksel kıyafetler içinde figürleri de resmetmiştir. Renk ve ışık ile kalın bir boya katmanı ile anlam güçlendirme çalışmaları yapmıştır (Giray, 2009, s. 329). Sanatçı, Türk milletinin gerçeklerine eserlerinde yer verirken kullandığı yüzlerin kim olduğu bilinmemekle beraber yüz ifadelerine anıtsallık katarak yer vermiştir (Ersoy, 1998, s. 81).

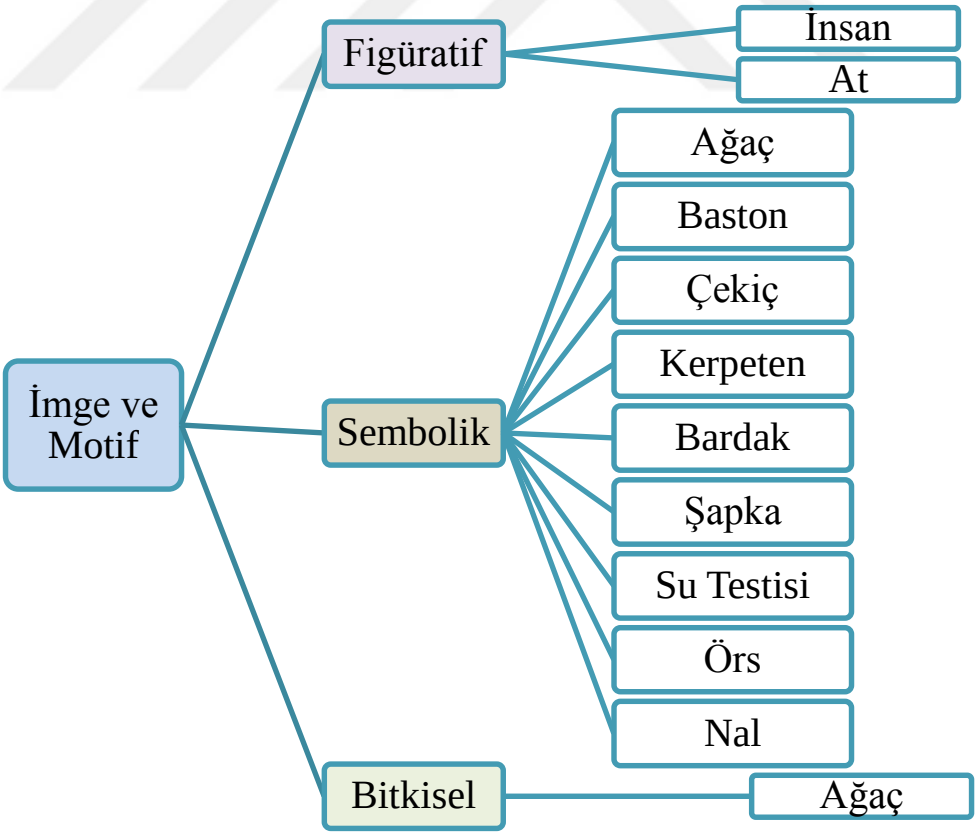
Resimlerin yüzeylerinde kapsamlı bir şekilde gözleri kullanan İyem, hüzün, trajedi, hayat öyküsü gibi unsurları bakışlarla aktarımını yaparak derin manalara yer vermeye çalışmıştır (Giray, 2001: 140). Eserlerin merkezinde Anadolu kadınlarına yer veren İyem, simge-biçime dönüştüren bir tiplemeler meydana getirmiştir (Sağlam, 2004, s. 205). Sanatçı yapıtlarında bazen siyah bazen de beyaz bir örtüleme anlayışı içinde yuvarlak görsel bir anlatım dili meydana getirmiştir. Bu anlatım dili ile sabırdan öfkeye, nefretten sevgiye, çaresizlikten umuda, kararlı olmaktan sevdaya ve sarsıcı çığlıklardan başkaldırıya kadar ışıkların yandığı bir göz biçimi baskındır. Anıtsal portreler ile duygular yansıtılmaktadır. Böylece eserleri estetik süje üzerinde tesir bırakmaktadır (Giray, 2001, s. 147).



Resim-22 Nuri İyem, Göç, T.Ü.Y.B.



Resim-23: Nuri İyem, Nalbant, T.Ü.Y.B.



Şekil 8. Nuri İyem'in Göç ve Nalbant isimli tablolarına ait kavram haritası

Nuri İyem, Göç ve Nalbant isimli tablolarında imge ve motifleri figüratif, sembolik ve bitkisel olarak üç türde ele almıştır. Figüratif olarak insan ve at; sembolik olarak ağaç, baston, çekiç, kerpeten, bardak, şapka, su testisi, örs ve nal; bitkisel olarak ağaç imge ve motiflerini kullanmıştır (Şekil 8).

2.8.9. Nedim Günsür (1924-1994)

Nedim Günsür, İyem gibi toplumsal gerçekçilik doğrultusunda Anadolu'nun kuzey kesimlerinden Zonguldak ve çevresi ile plansız konutlaşma, kente göç ve maden işçilerini konu olarak işlemiştir. Bu işlemelerin yanında tabiata dair resimler ile oyun oynayan ve uçurtma uçuran çocukları, sokakları, acıları, neşeleri, sevinç, başarı, yenilgi vb. şeyleri de eserlerinde neşeli hava içinde bir üslupla işlemiştir (Çakır İlhan, 2002; Ersoy, 1998, s. 84). Toplum konularını resimlerine aktaran sanatçı, yerel duyarlılıkları içselleştiren özgün figüratif resimler yapmıştır (Güngör, 2020, s. 1615). Nedim Günsür, eserlerinde kapsayıcı bir mekân anlayışı içinde küçük figürler işleyerek kompozisyonlar meydana getirmiştir (Tansuğ, 2008).

Fransa'da kaldığı süre zarfında soyutlamalara yer vermiş ve yurda dönüşü itibariyle figüratif dışavurumcu anlayışa yönelmiştir. Günsür'a göre dışavurumculuk, anlatımcı, ifadeci bir anlayışı açıklayan bir adlandırmadır. Dolayısıyla eserlerinde doğa ve insana yer vererek çalışmalar yapmıştır (Gümüş, 2013, s. 72). Sanatçı genellikle yerel giysilere yer vererek Türk insanını imge olarak kullanmıştır. Türkleri kullandığı yerel giysileri betimleyerek örtüleri, yaşanılan devri, sosyal yaşamda insanın yeri ve çevresiyle ilişkisini ortaya koymuştur (Karaca, 2019, s. 33).

Sanatçının çalışmalarında hüzünü ve sevinci bir arada kullanarak nostaljik bir anımsama yolculuğu içinde akış meydana getirmiştir. Çocuksu duyguları eserlerine yansıtan sanatçı bunun karşılığında gök ve ışık sembolleriyle bu duyguları derinleştirmiştir. Bu derinlikle resmin düşünsel kısmını kenara atmayan duyarlılığa sahiptir (Aktaran, Karaca, 2019, s. 67).

Sanatsal yönelimlerinde hayat ve toplum onun eserlerine kaynaklık etmiştir. Diğer bir kaynak unsuru da edebiyattır. Sanatçının edebiyata olan ilgisi ile bu doğrultudaki ilk örneklerini özel kitap kapağı ve farklı içeriklerde kitap kapağı şeklinde kullanılmasıdır. Ayrıca edebiyata ilgisi olan sanatçı, onlardan esinlenerek eserler ortaya koymuştur. Sembolik ve alegorik yönde eserler vererek öyküsel bir anlatım dili meydana getirmiştir (Özdoğru, 1973, s. 10'dan aktaran, Şahin Çeken, 2020, s. 12).

Sanatçının ele aldığı figürlerle Türk insanının var oluş fenomenini toplumsal bir yorumlama anlayışı içinde yeniden biçiminde duyularla kavranılan dışsal erimeye karşı sembolik bir anlam yükleyen resimler yapmıştır (Yılmaz, 2008'den aktaran, Adam, 2015, s. 122). Varlıklara sevgi içinde yaklaşan sanatçı olarak tanımlanan Günsür, naif bir figüratif anlayış içinde toplumsal gerçekçi çalışmalar yapmıştır. Fernand Léger ve André Lhote'un atölyelerinde çalışan sanatçı, izlenimci anlayışın yanında Picasso ve Matisse'in etkisinde kalarak Afrika sanatlarını irdeleyerek soyut anlayışa yönelmiştir (Aktaran, Karaca, 2019, s. 65).

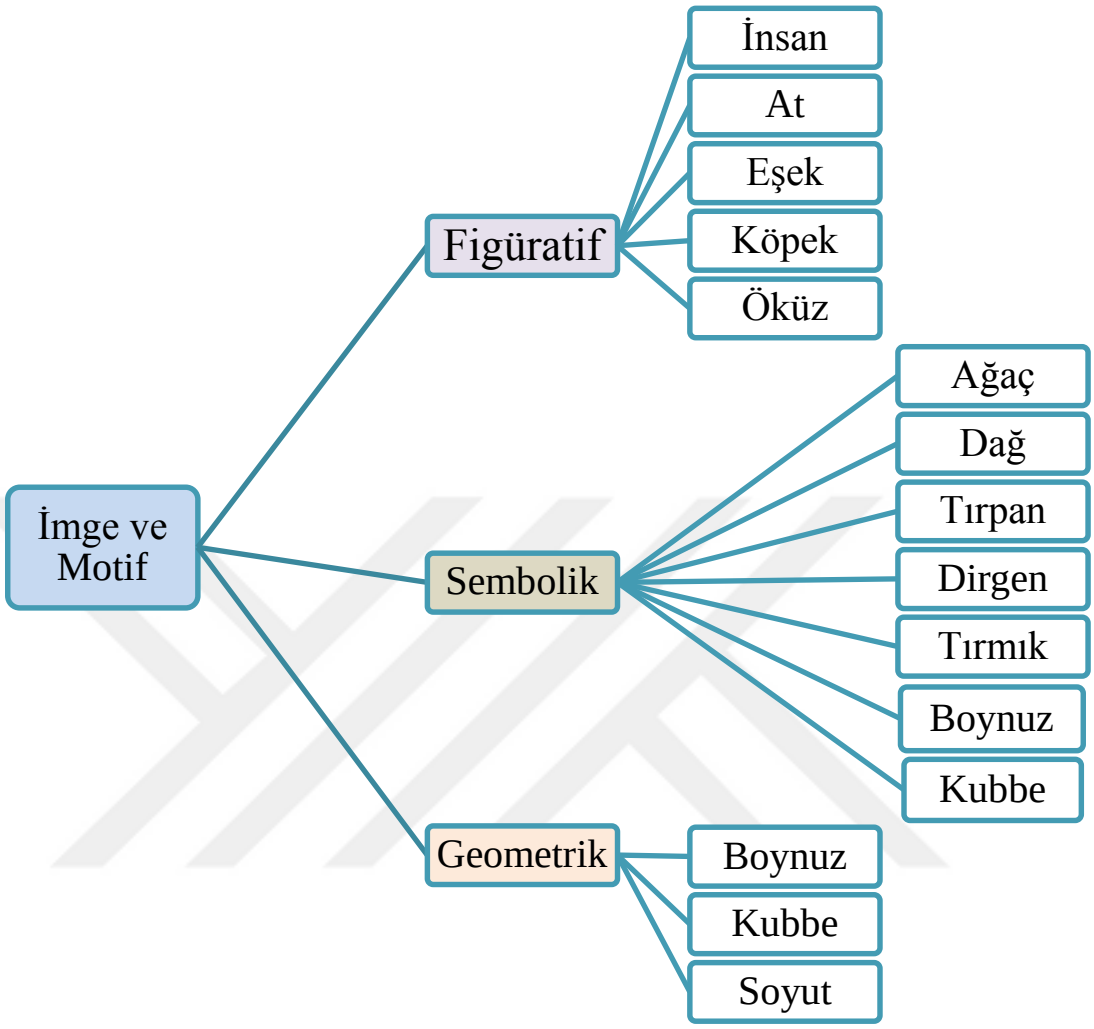
Sanatçının sanat yaşamı boyunca meydana getirdiği yapıtlarının önemli bir bölümünü somut biçimsel yaklaşımlar oluşturur. Sanat ilkeleri çerçevesinde yararlanarak yaptığı her çalışmasını sonraki çalışmalara yol gösterici ve hazırlık aşaması olarak ele almıştır (Yılmaz, 2008, s. 57).



Resim-24: Nedim Günsür, Göçerler, T.Ü.Y.B.



Resim-25: Nedim Günsür, Köylüler, T.Ü.Y.B.



Şekil 9. Nedim Günsür'ün Göçerler ve Köylüler isimli tablolarına ait kavram haritası

Nedim Günsür, Göçerler ve Köylüler isimli tablolarında imge ve motifleri figüratif, sembolik ve geometrik olmak üzere üç türde ele almıştır. Figüratif olarak at, eşek, köpek ve öküz; sembolik olarak ağaç, dağ, tırpan, dirgen, tırmık, boynuz ve kubbe; geometrik olarak boynuz, kubbe ve soyut imge ve motifler kullanmıştır (Şekil 9).

2.8.10. Adnan Çoker (1927-)

Soyutlama anlayışı içinde geometrik ve geleneksel motifleri ele alan Adnan Çoker, ülkemizde ilk kez soyut resim sergisini açmış ve minimalist üsluba öncülük etmiştir. Sanatçı Türk mimari unsurlarından hareket ederek espas, mekân, yüzey ve düzlem gibi plastik terimleri ele almış ve kendine has bir biçimlemeler ortaya çıkarmıştır (Ersoy, 2004).

Sanatçı, Türk mimari formlarından hareket ederek meydana getirdiği eserlerini genel olarak siyah fon üzerine yaptığı tasarımları mistik bir şekilde ele almıştır. Simetri temelli ritim anlayışı içinde formalist bir yaklaşım sergileyen Adnan Çoker, minimal çerçevede etkili resim yapmayı hedeflemiştir. Şematik çizimlerle anlatım yapmayı tercih eden sanatçı, Selçuklu ve Osmanlı medeniyetlerine ait pandantif, kemer, niş ve kubbe gibi mimari ögeleri resimsel biçimlemeler şeklinde ele almıştır. Organik yapıları soyutlamacı ve geometrik bir yaklaşımla minimal düzeyde resmeden sanatçı sentezlemeler gerçekleştirmiştir. Hat sanatından hareket ederek soyutlamaya ulaşan Adnan Çoker, farklı bir dil geliştirerek özgün yapıtlar ortaya koymuştur (Kesova, 2019, s. 81).

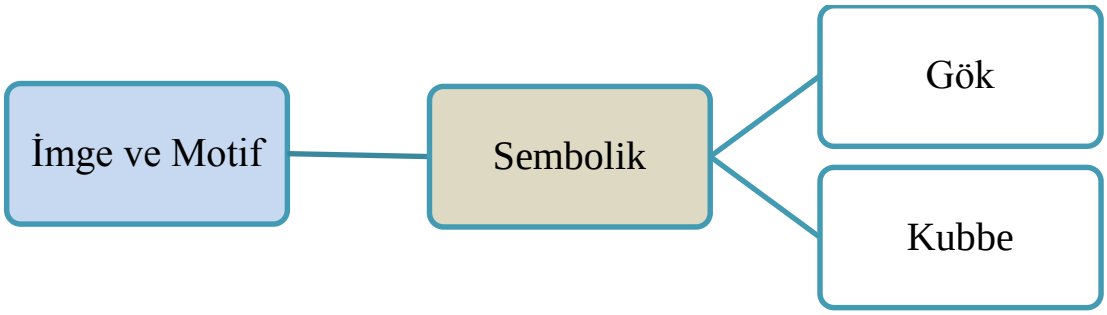
Degrade renk anlayışı içinde eserlerinde zenginlik sağlayan Adnan Çoker, geometrik formları siyah bir zemin üzerinde resimler üreterek geleneksel ve perspektif anlayışını geri plana atmıştır (Kayapınar, 2016, s. 69). Yerellikten hareket ederek özgün ve soyut geometrik yaklaşımlar sergileyen Adnan Çoker, Türkiye'de önemli temsilcilerindendir. Eserlerinde soyut biçimler kullanan sanatçı, az renk kullanımı yaparak geniş fırça vuruşlarıyla özgün ürünler meydana getirmiştir (Demirbaş, 2021, s. 82). Asimetrik ve simetrik biçimler kullanan sanatçı planlı olarak boşlukta formlar oluşturmuş ve yan yana gelen bu formları yarım hissi vererek geometri kullanmıştır. Zıtlıklar ve dengeyi koruyan sanatçıyı eserlerinde bütünlük sağlamıştır (Efiloğlu, 2022, s. 25).

1950'li yıllarda benimsediği soyut anlayışı hiçbir şekilde başka bir şeye evrilmeyerek soyut resmin önemli temsilcisi olan Çoker, Batı tekniklerini sanatına aktarmasına rağmen biçimsel, geometrik form, renklendirmelerini Selçukluların mimari ve süsleme anlayışı ile sentezlemiş ve özgün sanat eserleri oluşturmuştur (Mercan, 2018, s. 61).

Adnan Çoker'in eserlerinde ortaya çıkarak ilham kaynağı olan kubbe formunun kaynağını Türklerin Gök unsuru olan inanç oluşturmaktadır (Dalkıran, 2010, s. 68). Çoker bu mevzuya dair şöyle demiştir; *"...Biliyorsunuz, bizde Orta Asya'dan beri kullanılan bir 'Gökkubbe' deyimi var. Sizce, nereden geliyor bu deyim?... Evet, din inancından kaynaklanıyor. Bu arada doğaya da bağlı. Yani hem dünya-ötesi, hem dünyaya ait. Konya Karatay Medresesini gördüğümde, kendi kendime, "bu kadar emsalsiz bir gök görmedim" dedim. Mavi, dekoratif, müthiş bir şeydi. Ama bir yandan da o kubbenin, gökyüzünün yalın bir temsili olmadığını da biliyordum. Bunu bile bile gök diyordum ona, önüne geçilmez bir coşkuydu duyduğum. Benim resmime bakanın da başına gelebilir bu durum. Bu tür duyumlar resmimin ikramiyesidir, bana kalırsa."* (Sadak, 2023). Ayrıca sanatçının sanatsal gelişimine bu etkisi, inşacı, serbest, action painting'e yönelik kompozisyonların ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir.



Resim-26: Adnan Çoker, *Kubbeler*, İpek Baskı.



Şekil 10. Adnan Çoker'in Kubbeler isimli ipek baskı eserine ait kavram haritası

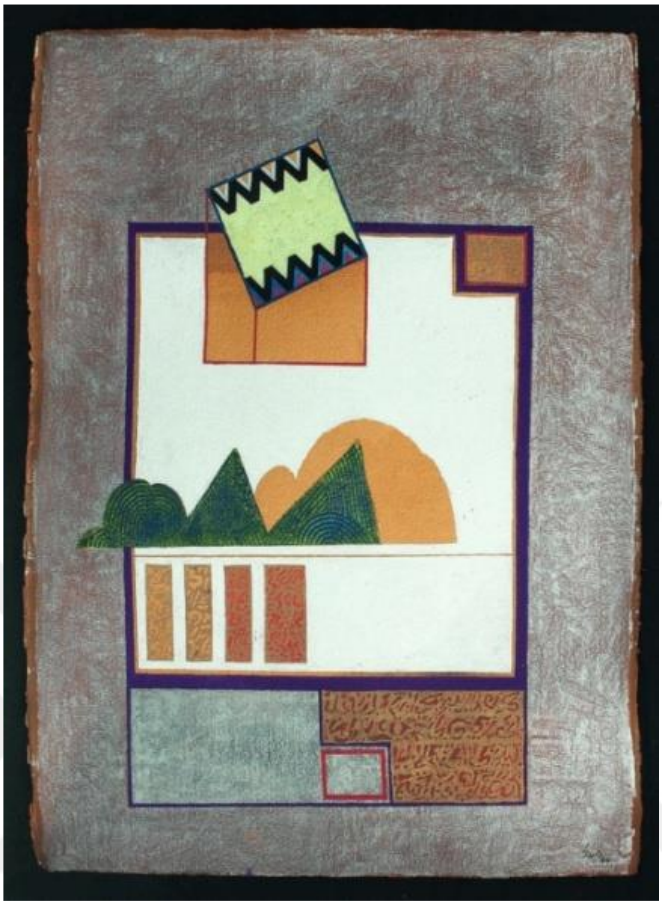
Adnan Çoker Kubbeler isimli ipek baskı eserinde imge ve motif olarak sembolik imge ve motiflerden gök ve kubbe ögelerini kullanmıştır (Şekil 10).

2.8.11. Erol Akyavaş (1932-1999)

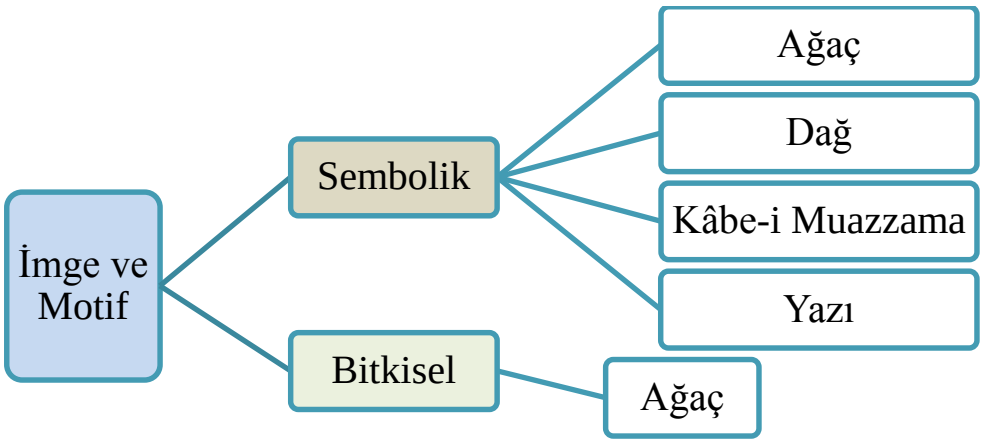
Çağdaş Türk resim sanatında önemli yere sahip olan Erol Akyavaş, hat sanatından hareket ederek kendi tarihi kültürünü ve figürlerle birleştirerek soyut anlatımlar yapmıştır (Tekin, 2007, s. 118). Çağdaş Türk resim sanatında Batı resim teknikleri ile birikimlerini Doğu kültürüyle ve düşüncesiyle sentezleyerek evrensel felsefe ve inanç düşüncesine yönelmiştir. Çok katmanlı ve derin bir sanat anlayışı içinde çağdaş sanatın yönelimini ele alan Akyavaş, yapıtlarında yerel unsurlara yer vererek orijinal bir estetik üslubu ortaya koymuştur (Mercan, 2018, s. 63).

Sanatçı hat, minyatür ve geometriksel formlar ile çeşitli motifler ve imgeleri kendine has bir şekilde düzen oluşturarak, eserlerine yansıtarak devinimi yakalamayı amaçladığı söylenebilir (Musal Çakmaklısoy, 2016, s. 114). Bunun yanında İslami bir anlayış içinde Türk resim sanatında tinselliği ve inancı yorumlamıştır. Türklere ait ruhsal ve dinsel içerikleri çağdaş bir yorumlama yaparak özgün sanat eserleri ortaya koyan Akyavaş, kaligrafi ve spontane leke unsurlarıyla soyut bir dil içinde simgesel bir üslup meydana getirmiştir (Kesova, 2019, s. 71). Akrilik ve karışık teknikler kullanan Akyavaş, sembolik anlatımlı eserleriyle göze çarpmaktadır (Ersoy, 2008, s. 133). Mimari eğitimi alarak mekân ilişkilerini ve iç dünyasındaki çelişki ve kaygıları görsel olarak dillendirmiştir (Arslan, 1997, s. 49).

Sanatçının eserlerine uyguladığı imge ve motifler simgesel bir şekilde ele alınsa da resimsel desen anlayışının temelini oluşturan geometriksel gaye ve hedeflerden ayrı kalmamaktadır. Parçalı unsurların stilizasyona tabi tutulmasıyla organik nesnelerden yola çıkılarak meydana getirilen imge ve motifler ile mimari unsurlar arasında yakınlık kurarak eserler oluşturmuştur (Tansuğ, 1993, s. 264). Nakış ve süsleme örneklerini çaprazlama halinde resme aktarılmasında başarılı olan Akyavaş, geometriksel düzen içinde ihtiyaç duyduğu devinimi sağlamaktadır. Bununla organik veya mimari merkezli imge ve motif unsurları serbest yön ilişkileridir (Tansuğ, 1999, s. 264).



Resim-27: Erol Akyavaş, *Kimya-i Saadet*, T.Ü.Y.B.



Şekil 11. Erol Akyavaş'ın Kimya-i Saadet isimli tablosuna ait kavram haritası

Erol Akyavaş, Kimya-i Saadet isimli tablosunda imge ve motifleri sembolik ve bitkisel olarak iki türde ele almıştır. Sembolik olarak ağaç, dağ, Kâbe-i Muazzama ve yazı, bitkisel olarak ağaç imge ve motiflerini kullanmıştır (Şekil 11).

2.8.12. Gencay Kasapçı (1933-2017)

Tabiata duygusal olarak bakan Mark Tobey türünde eserler meydana getirerek lekeci bir süslemecilikle düzenlemeler meydana getiren (Turani, 1984, s. 31) Gencay Kasapçı, zaman zaman değişikliğe uğratarak bitkisel biçim kullanımı ile seri çalışmalar oluşturmuştur (Ersoy, 1998: 60). Dolayısıyla çeşitli resimlerinde bu biçimleri kullanarak renkçi bir fırça vuruşlarıyla çalışmalar üretmiştir (Aktaran, Musal Çakmaklısoy, 2016, s. 115).

Gencay Kasapçı gibi, yalın ve iddialı olmayan bir motif kullanımı ile duyarlılığın yakınlığını zirveye ulaştırabilen bir ressam için resim yaşamının her aşaması kişisel bir kalite içinde atektonik bir ölçüt oluşumuna katkı getirmiştir. Her aşamasında önceki çalışmalarında sonraki çalışmalara zemin hazırlamıştır. 1950'lilerde gerçek bir görsel imgeyi soyutlamaya uğratarak parçalanmış bir imgeye dönüştürmesi çalışmalarında görülmektedir. Mistik bir öge olarak imge kullanımı, Gencay Kasapçı için nesne sadece bir algı hedefi ve duyumsanan unsurlara dönüşebilir. Ona göre her unsur bir arada olabilmeli ve bütünlük içinde varlık koşullarını irdeleyebilmelidir. Buna göre mozaik biçiminde serbest materyal kullanımı ile soyutlamacı bir üslupla matematiksel bir çoğalım prensibi ile çeşitli ölçütler belirler. Çünkü önceden ortaya koyulmuş kompozisyonlarda kimliksiz birer parçalar olarak motif değeri taşımayan unsurlar tek tek yoğunluğu olan bir niteliğe sahiptir (Tansuğ, 2023).

Sanatçı Doğu-Batı sentezi, Akdeniz kökenli toplum ve kültür arasındaki bütünlüğü yansıtan bir sanatı ortaya koymuştur. Doğaçlama ve atılganlık ile geometrik yapılarla sanat eserleri meydana getiren sanatçı, modüler anlayışı benimseyerek tekrarlamalar ile biçimler meydana getirmiştir. Çizgiler, kavisler ve çemberler tekrarlanarak biçimlerdeki yakınlık ve devamlılık ilkeleriyle eserlerini tamamlamıştır. Retinaya yansıyan çeşitli biçimlere bakan insanda sadece zihinsel ve optik olarak değil, aynı zamanda duygusal ve sezgisel bir tesir de meydana getirir. Çünkü sanatçının sembolik olarak boşaltım sağlayan çizdiği noktalar vardır (Regano, 2023).

Sanatçının materyal olarak sistemik bir düzenlemeler yapmış ve kompozisyonlar da benzer biçimde düzen sağlamıştır. Burada her parçanın materyal ve boya kullanımıyla birbirinden farklı biçimlerde çeşitlenmeyi ortaya çıkarmak mümkün hale gelmiştir. Tohumdan bitkinin üremesi gibi parçalar kendini ayrı ayrı var etmek mecburiyetindedir. Dolayısıyla birbirinden farklı olan bu parçalar organik ilişkiler ortaya koyar. Özgün yapısalcılığı ile ağaç imgelerini işleyerek yaprak dönüşümlerini de ele almıştır (Tansuğ, 2023). Sanatçının bu doğrultuda ağacı ele alması Şamanist inançtaki bir anlam yüklemesi olarak ifade edilebilir (Dalkıran, 2010, s. 74).

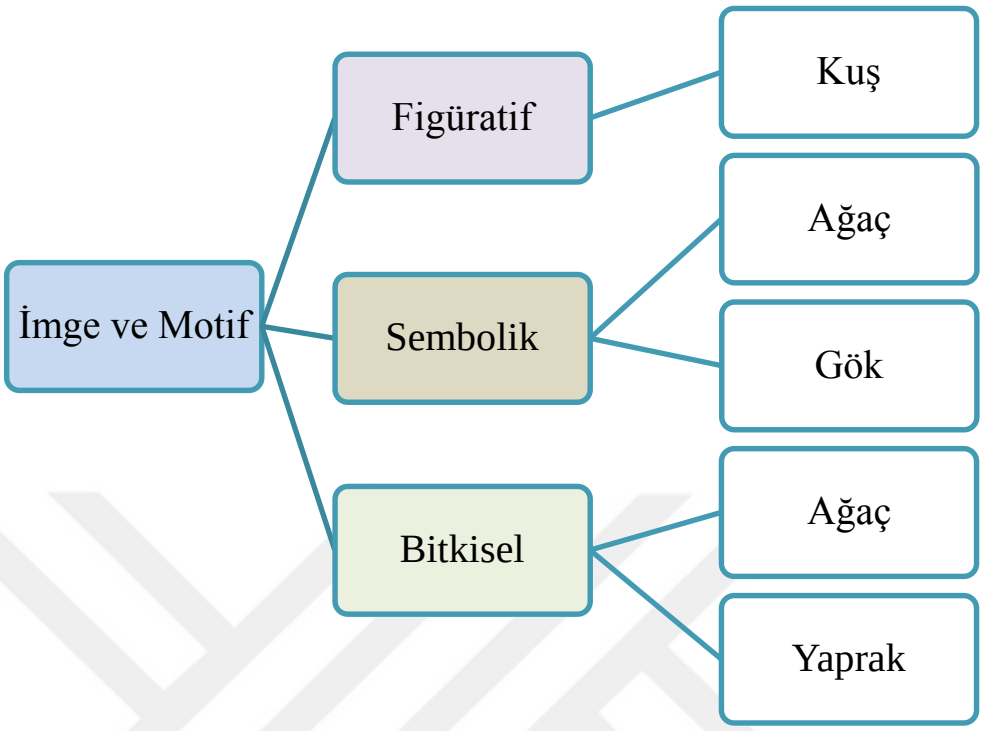


Resim-28: Gencay Kasapçı, Kuşlar, Yapraklar ve Ağaçlar Serisi, T.Ü.Y.B.

Sanatçı ağaç imgesi üzerine yoğunlaşarak ağaçların yapraklarını rüzgarla konuşturuyor gibidir. Farklı sembolist ve realist bakış açısıyla ağaçları ele alan Kasapçı için her ağaç aynıdır ve benzer değildir. Yerden göğe uzanan sonsuzluk anlayışı ile insan yalnızlığını ele alan sanatçının ağaçları Osmanlı minyatürlerindeki serviler gibi sallanan bir ağaç görüntüsündedir. Bunda kadere razı olan varlığa dokunur (Erzen, 1989).



Resim-29: Gencay Kasapçı, Sisli Ağaç, T.Ü.Y.B.



Şekil 12. Gencay Kasapçı'nın Kuşlar, Yapraklar ve Ağaçlar ile Sisli Ağaç isimli tablolarına ait kavram haritası

Gencay Kasapçı Kuşlar, Yapraklar ve Ağaçlar ile Sisli Ağaç isimli tablolarında figüratif, sembolik ve bitkisel olmak üzere üç türde imge ve motifleri ele almıştır. Figüratif olarak kuş; sembolik olarak ağaç ve gök ve bitkisel olarak ağaç ve yaprak imge ve motiflerini kullanmıştır (Şekil 12).

2.8.13. Süleyman Saim Tekcan (1940-)

Süleyman Saim Tekcan'ın yapıtlarında kullandığı at figürü, Türk milletine ait bir varlık ve imgedir. Aynı zamanda belirleyici bir unsurdur. Tekcan'ın eserlerindeki at figürleri dinamizm içinde şaman inancındaki bağlantıyla estetik içinde gelenekten faydalanarak form diline aktarıldığını göstermektedir (Abatay ve Atalay, 2021, s. 93).

Sanatçı tarafından Türk kültüründe çok önemli bir unsur olan geleneksel Türk sanatlarında Orta Asya'dan zamanımıza dek gelen at imgesine ilgi gösterilmiştir (Öztütüncü, 2015, s. 163). At imgesi zamanımızda, Türk cumhuriyetlerinde ve Anadolu'da mezar taşlarına işlenmiştir. Şamanizm'in etkileri olan bu durum Tekcan'ın *"Türk Çeşitlemeleri"* çalışmalarından sonra daha belirgin hale gelmiş ve anıtsal olarak mezar taşı biçiminin yapıtlarında yer aldığı görülmektedir (Uçkan, 1996, s. 44).

Sanatçının at imgeleri ve hat uygulamaları bir araya getirmeden kullanmıştır. İslamiyet öncesinde inanç biçimlerinde ve hayat tarzlarında önemli bir yere sahip bir tema olarak kullanmıştır. Bu kullanım içinde İslam ile günlük hayatın bir parçası olan hat da at imgesinin bütünleyici bir ögesi haline gelmiştir. Sanatçı eserlerinde bilinçaltında sosyokültürel arka planının olarak betimlenmesinin yanında düşünsel anlamda sanatsal bir ifadecilik kendini gösterir (Kılıç, 2013, s. 331).

Süleyman Saim Tekcan ile yapılan bir söyleşide sanatçının Türk medeniyetine ait izleri eserlerine yansıttığını ifade etmiştir. Çünkü ona göre sanatçı kendi kültürel ve yaşadığı coğrafyada kendini dönüştürebilir. Ona göre kültür ve sanat birbirini besler. Aynı zamanda bu dönüşüm ve besleme olmazsa sanatçının kaliteli hale gelmesi imkansızdır. Bu bağlamda sanatçının eserlerinde sistematik bir düzen kurarak biçim ve konu birbirinden ayrıdır ve buna rağmen esteteik süjeyi etkileyen bir unsur olmaktadır Hasanefendiç'e (1989) göre, Tekcan'ın eserlerinde Doğu'dan gelen ruhsal hava ve formlara ince bir tül arkasından bakılıyormuş hissi vermektedir. Tekcan'nın geleneksel özü yakalaması ve bunu çağdaş ifadeye dökmesi sanatçının tinselliğini ifade eden en doğru şekil niteliklerini taşımaktadır (Kardan, 2020, s. 116).

Süleyman Saim Tekcan da özgün baskı sanatının Türkiye'de anlaşılmasını sağlamıştır. Sanatçının eserlerinde tarihten çokça beslendiği görülmektedir. Türk kültür ve medeniyetinin unsurlarına eserlerinde yer vererek kabartmalar, kaligrafik yazılar, tezhip gibi birçok tarihsel ögeleri stilize bir anlayışla özgün bir şekilde yorumlamıştır (Demirbaş, 2019, s. 80).

Sanatçının yapıtlarında salt gelenekçi anlayışı ele almaz. Türk kültür evreninde olan her şeyi yapıtlara katarak çağdaş bir yorumlarına yer vermiştir. Kültürel kodlara odaklanarak sadece temsil edilen değil ifade biçimini bilerek bireysel çağdaş resim anlayışını meydana getirmiştir. Sanatçının üslubu kültürel kodları ve plastik bir ifadeciliği barındırır (Abatay ve Atalay, 2021, s. 90).

Sanatçı, Anadolu'da yer alan mezar kültürünü yapıtlarında yer vererek ve kaligrafik ögeler kullanarak Türk kültürünü şahsi yorumlamaları ile ele almıştır. Orta Asya Türklerinde koç, at, koyun mezar anıtları ortaya koyulmuş ve bu bölgenin toplulukları anıt mezarlara saygı gösterilmiştir. Burada eski Türk inançlarındaki temsillerin devam etmesi önemlidir. Dolayısıyla ölen insanların mezar başlarına yapılan hayvan figürlü heykellerin koruyucu olduğuna inanılmaktadır, Hayvan figürleriyle yapılan anıtların ölüm ile ahiret hayatı arasında iletişim sağlayıcı bir temsili vardır.

Dolayısıyla kötü ruhları defeden ve göksel seyahatte ruhun yanında bulunması gibi inançlar Şamanizm'den kaynaklanmakladır (Berkli, 2007, s. 68; Kardan, 2020, s. 117).

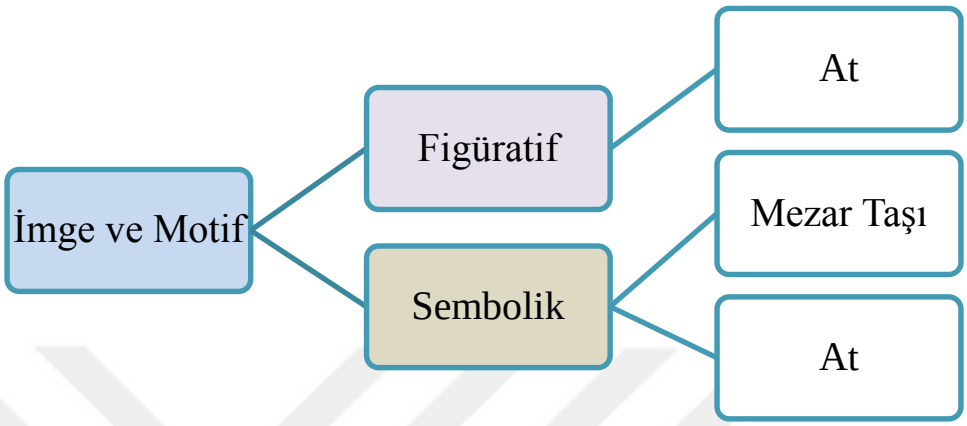


Resim-30: Süleyman Saim Tekcan, Atlar Serisi 1, T.Ü.Y.B.



Resim-31: Süleyman Saim Tekcan, Atlar Serisi 2, Gravür.

Tekcan'ın eserleri eski Türk inançlarını işaret ederek Orta Asya Türk kültürüne ait içerikleri ele almıştır. At imgesinin Anadolu'nun bir sembolü olarak kabul eden Tekcan, at figürünü anıtsallaştırarak uygulamıştır (Sarıdikmen, 2018'dan aktaran, Kardan, 2020, s. 118).



Şekil 13. Süleyman Saim Tekcan'ın Atlar Serisi 1 ve Atlar Serisi 2 isimli gravür baskı eserlerine ait kavram haritası

Süleyman Saim Tekcan, Atlar Serisi 1 ve Atlar Serisi 2 isimli gravür baskı eserlerinde figüratif ve sembolik olmak üzere iki türde imge ve motifi ele almıştır. Figüratif olarak at ve sembolik olarak mezar taşı ve at imge ve motiflerini kullanmıştır (Şekil 13).

2.8.14. Rauf Tuncer (1955-)

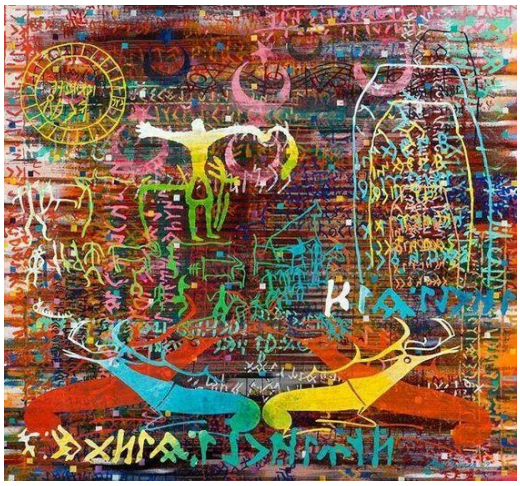
Rauf Tuncer, yapıtlarında Orta Asya Türklüğü ile günümüze gelen gerek İslam öncesi gerekse İslam ile meydana gelen kültürel mirası ve sanat anlayışını sentezleyerek kendine has bir üslupla ortaya koymuştur. Tuncer yapıtlarını, Orta Asya Türklüğünden gelen imge ve motifleri ile İslam Sanatı'nın başlıca dalları olan minyatür ve hat sanatlarını ele alarak ilhamlar ve sentezlemelerle meydana getirmiştir (Dalkıran, 2010, s. 124).

Sanatçı çalışmaları ve sanat anlayışıyla Türklerin sanatsal ve kültürel unsurlarına bilinçli bir yaklaşım sergileyerek Türklere ait tamgaları, motifleri, yazıtları vs. kullanan bir sanatçıdır. Bu konular ışığında Orhun yazıtlarından, imge ve motiflerden tamgalara uzanan kapsamlı bir renk, çizgi ve leke açısından kendine has bir tarz benimser. Soyutlamacı bir bakış açısıyla motifleri elen alan Tuncer, geleneksel sanatların kaynaklığıyla örtüşür. Sosyokültürel yaşamın birer kanıtı olan sanat eserlerini, yazıtları, mezar taşlarını duygusal boyutta ele alarak onları derin bir şekilde araştırmış ve incelemiştir. Dini ve milli ögeleri bir arada kullanan sanatçı, Pazırık kurganından Selçuklu bezemelerine kadar imge ve motifleri şablon olarak kullanmıştır (Bayramoğlu, 2013, s. 23).

Tuncer'in çalışmalarında da temelini İslam öncesi Türk inancından alan ve Hun sanatının özünü oluşturan *"Hayvan Mücadele Sahneleri"*nin güncel yorumları görülmektedir (Dalkıran, 2010, s. 124). Hunlara ait kurganlardan çıkan halı, kilim gibi dokumalar ve at koşum takımları, günlük kullanım eşyaları üzerinde bulunan hayvan mücadele sahneleri Türk inancındaki koruyucu ruh tasavvuru ile ilgilidir (Diyarbekirli, 1969). Tuncer, sanatının temasında Orta Asya'da var olan ve İslamiyet ile kültürel varlıkları sanat vasıtasıyla sentezleyerek Türk değerlerini günümüze taşımayı amaçlamıştır. İznayev'e (2014) göre, Türk tamgalarını ve simgeleri uzun süreli araştırma ve inceleme faaliyetlerinden sonra eserlerine yansıtmıştır (Kardan, 2020, s. 126).

Rauf Tuncer, Türk folklorik unsurlara ait materyaller olan oya, kilim, yazma, halı vs. konuları işleyerek unutulmakta olan kültür hazinesi olarak görmüş ve bunu yapıtlarına yansıtmıştır. Kaligrafik ögeleri diğer sanatçılar gibi formları bozmadan kullanmıştır. Sanatçı böylece yazının okunurluğuna mâni olmadan estetik süjeye mesaj gönderme amacını gütmüştür. Rauf Tuncer, eserlerinde kendine has bir ritim içinde düzenlemeler yapmıştır. Oluşturduğu kompozisyonlarda koyu ve açık değerleri kullanmış ve çalışmalarına hareket katmıştır (Taş, 2010, s. 50).

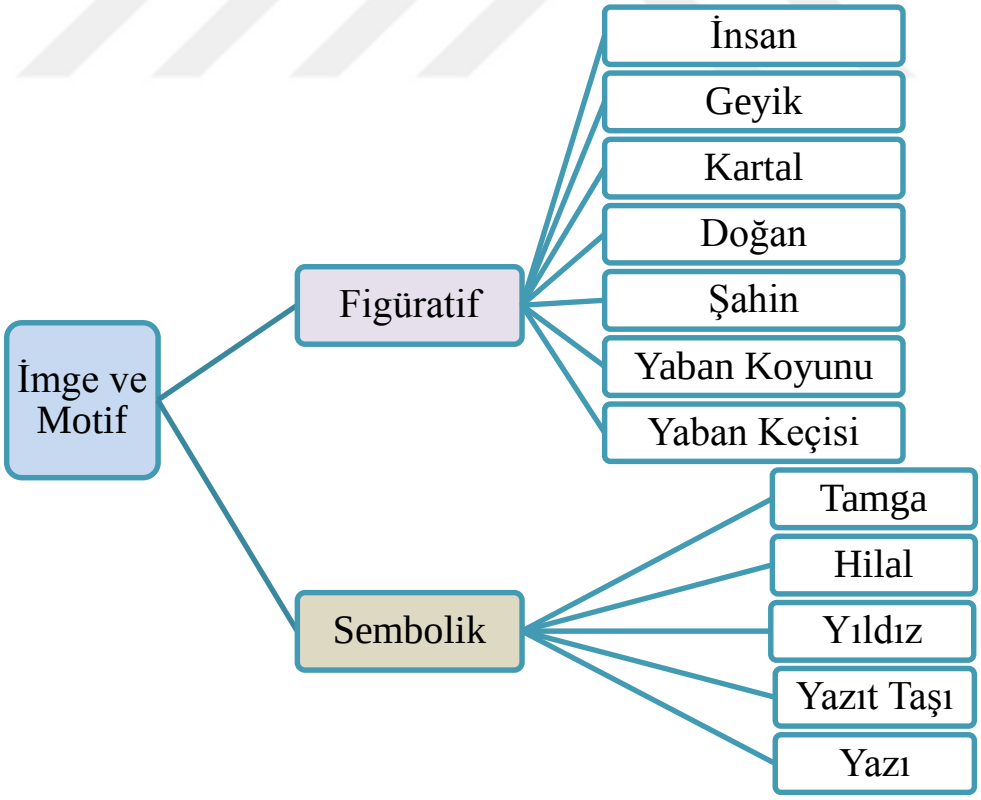
Sanatçı geleneksel imge ve motiflerden, tamgalardan, yazıtlardan vb. şeylere kadar kapsamlı bir şekilde ögelere yer vermiştir. Soyut bir anlayış içinde geleneksel motifler sanatçının konularıyla örtüşmektedir. Tuncer, uzun süren incelemelerle mezar taşları, tamgaları, halı motif ve imgelerini sanat elemanları olarak kullanılmıştır. Böylece sosyokültürel boyutu aktarma çabası taşımıştır (Bayramoğlu, 2013).



Resim-32: Rauf Tuncer, Orhun Resimler Serisi 1, T.Ü.A.



Resim-33: Rauf Tuncer, Orhun Resimler Serisi 3, T.Ü.A.



Şekil 14. Rauf Tuncer'in Orhun Resimler Serisi 1 ve Orhun Resimler Serisi 3 isimli tablolarına ait kavram haritası

Rauf Tuncer, Orhun Resimler Serisi 1 ve Orhun Resimler Serisi 3 isimli tablolarında figüratif ve sembolik olmak üzere iki türde imge ve motifi ele almıştır. Figüratif olarak insan, geyik, kartal, doğan, şahin, yaban koyunu ve yaban keçisi; sembolik olarak ise tamga, hilal, yıldız, yazıt taşı ve yazı kullanmıştır (Şekil 14).

2.8.15. Mehmet Başbuğ (1956-2017)

Figüratif ve toplumsal gerçekçilik açısından çağdaş Türk resim sanatında önemli bir yere sahip olan Mehmet Başbuğ, Türk kültürü ve insanından beslenerek çalışmalar yapmıştır. Ömrünü sanata vakfetmiş olan sanatçı Mehmet Başbuğ, Anadolu, Kurtuluş Savaşı, göç, Türk dünyası vb. izlenimlerini eserlerine yansıtmıştır. Türk kültürünün kaynaklarının ardına düşerek kültürel değerlere önem veren Mehmet Başbuğ, Türk kültürünün renklerini, özgünlüğünü, seçkinliğini ve önemini ortaya koyduğu çalışmalarla vurgulamıştır. Türk kültür sembollerini sanatsal üretim faaliyetleriyle sentezlemeler yaparak Türklük hakkında gerçekliğin devam ettirilebilmesine önemli katkılar sağlamıştır (Güngör, 2020, s. 1618).

Sanatçının yapıtlarında sadece plastik ögeler ve prensipler vurgulamanın yanında nesneleri kapsayan bir Anadolu Türk kültür varlığını ortaya koymuştur. Eserlerinde renk, kurgu ve kompozisyon bağlamında özel bir bölgeyi öne çıkarmakla birlikte soyutlamacı anlayış içinde destansı bir ifade ve hayat biçimini aktarmaktadır. Eserlerinde konar göçerliğin bir yaşam biçiminin sonucu olmasından ziyade göçler, kıtlık, savaş ve yoksulluğun neticesi gibidir. Fakat bunlara rağmen eserlerinde dik başlı ve onurlu bir toplumun birer yansıması olan inançlı isyanı niteliğindedir (Altıntaş, 2017, s. 68).

Çağdaş Türk resim sanatında önemli bir yer tutan Mehmet Başbuğ, figüratif çalışmalarıyla göç olgusunu ön plana çıkararak kayda değer bir konum elde etmiştir. Toplumların ve kültürlerin vazgeçilmez bir unsuru ve varlık nedeni olan değer ve kültür bilinci Türkler için üst konumda yer aldığından Mehmet Başbuğ, içinde bulunduğu kültür ve toplumsal konular bağlamında özgür ve üst seviyede çalışmalar ortaya çıkararak Türk realitesini yansıtmıştır. Yoğun insan figürlerinin kullanıldığı yapıtlarında desen strüktürü kompozisyon açısından önemli bir yer tutarken, kullandığı kurgu düzeni ve renkler ile gerçekliğe tanık olarak gelecek nesillere aktarılan bir belge haline gelmiştir (Güngör, 2020, s. 1619).

Sanatçı insana, sanata, yaşadığı kültüre ve yetiştiği coğrafyaya duyarlılık göstererek eserler meydana getirmiş ve dünyasında görünen nesneleri ve kendi kültürüne ait geçmişin izlerini içselleştirerek olay ve olguları kendine has bir üslupla sanatsal imgelere dönüştürerek eserlerine aktarmıştır. Türk hayat biçimi ve kültüründen beslenmiş olan Başbuğ, Türklerin yaşam mücadelesini ele alarak yerel ve bölgesel giysilerin içindeki renkli kişilikleri figüratif olarak ruhsal biçimde özgün sanat eserleri ortaya koymuştur. Bunun yanında hayvan figürlerine eserlerinde yer vererek özellikle at imgesini eserlerine yansıtmış ve ortaya koyduğu eserleriyle gelecek nesillere belge niteliğinde yol göstericilik yapmıştır. Bunun yanında kültürel aktarım yaparak manevi bir öge haline gelen eserleri, görsel zenginlik içinde ve tecrübe içeren sanat anlayışıyla meydana gelmiştir (Güngör, 2020, s. 1623-1624).



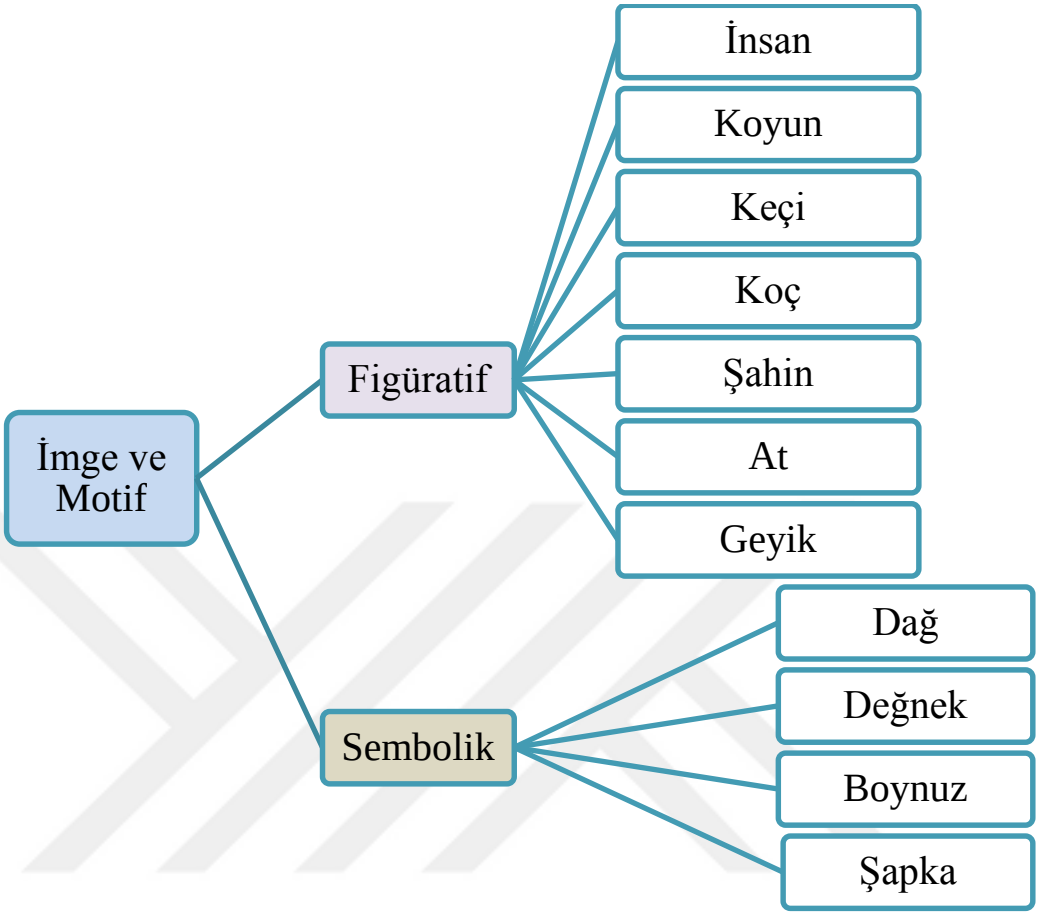
Resim-34: Mehmet Başbuğ, Muşlu Çoban, T.Ü.Y.B.



Resim-35: Mehmet Başbuğ, Kökbörü, T.Ü.Y.B.



Resim-36: Mehmet Başbuğ, Soğuk Bir Kış Hikayesi (Sibirya'dan), T.Ü.Y.B.



Şekil 15. Mehmet Başbuğ'un Muşlu Çoban, Kökbörü ve Soğuk Bir Kış Hikayesi (Sibirya'dan) isimli tablolarına ait kavram haritası

Mehmet Başbuğ, Muşlu Çoban, Kökbörü ve Soğuk Bir Kış Hikayesi (Sibirya'dan) isimli tablolarında figüratif ve sembolik olmak üzere imge ve motifleri ele almıştır. Figüratif olarak insan, koyun, keçi, koç, şahin, at ve geyik; sembolik olarak dağ, değnek, boynuz ve şapka kullanmıştır (Şekil 15).

2.9. İlgili Literatür

Karoğlu (1995) çalışmasında cumhuriyetin ilan edilmesi ile ülkemizde var olan sanat ortamının canlandığını ve sanatta millî ve yerel unsurlara yer verilerek, sanatçılar tarafından çalışmalarında biçimsel kodların, imgelerin ve motiflerin eserler aracılığıyla görsel kültür belleğine aktarımının yapıldığını ifade etmiştir. Araştırmacı tarafından konuların ele alınış tarzında sanatçılar tarafından içeriklerin derinlemesine analiz edilmediği, klasik ve modern, eski ve yeni, soyut ve figüratif vs. olarak işlendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Akbulak (2006)'ın yapmış olduğu araştırmada, çağdaş Türk sanatında yer alan sanatlar vasıtasıyla kültürel kimlik sorunsalını, kültür ve kimlik gelişimini ele almıştır. Kültürel kimlik oluşumundaki değişkenlerin tarihsel süreç içindeki sosyokültürel ve sosyoekonomik etkilerini irdeleyerek toplumun kültürel strüktürünü sanatçılar tarafından içselleştirme, sorgulama ve irdeleme biçimlerini incelemiştir. Çağdaş Türk sanatçılarının bireysel çabalarıyla ortaya çıkardıkları çalışmalar doğrultusunda katkıları olduğunu ifade etmiştir. Araştırmada, sanatçıların kültür, kültürel kimlik, sanat açısından Türkiye'deki etkiler sorgulanarak topluma ait gelenekler ve çağın yenilikçi hareketinden beslenerek çalışma ortaya koydukları ifade ederek, Türk örf, âdet, gelenek, görenek ve ananelerini dikkate alınarak sorgulayıcı çalışmalar yaptıkları sonucuna ulaşmıştır.

Öztürk (2006) araştırmasında Türk Resim sanatında kültürel etkileşimleri ele alarak kültürel miras çerçevesinde geleneksel kültürün önemli derecede etkili olduğunu ifade etmiştir. Türk resminin tarihi seyri içinde geleneksellik doğrultusunda millî ve yerel konuların işlendiği, geleneksel sanat biçim ve anlatım dilinin Türk resim sanatında etkili olduğu sonucuna ulaşmıştır.

Dalkıran (2010) yaptığı araştırmada, Türklerin eski inanç sistemlerine ait şamanist etkileri ele alarak ortaya çıkmış unsurların gelenekselleştiğini ifade etmiştir. Bu gelenekselleşme neticesinde ortaya çıkan imge ve motiflerin sanat eserlerinde kullanılmaya başlandığını açıklayarak kültürel değerin sanatsal bir değere dönüştüğünü söylemiştir. Bundan dolayı Türk kültürünün temel ögesinden biri olan şaman imge ve motifleri görsel bir belge haline getirilmiş ve Türk resmine tesir ettiği açıklanmıştır. Bununla Türk kültürüne ait ögelerin muhafaza altına alınması ve kaynak haline gelmesi ile Türk resim sanatına ait bir aktarım dili meydana getirildiği ifade edilmiştir. Sonuç olarak şamanist etkilerden kaynaklı pek çok imge ve motifin hem içerik hem de biçim açısından sanatçılar tarafından kullanıldığı tespit edilmiştir.

Uz (2012) çalışmasında Türk resim sanatında Cumhuriyet Dönemi'ne ait yenilikçi ve özgün hareketlerin olduğunu ifade ederek resimde yerellik ve milliliğin ortaya çıktığını açıklamıştır. Türk kültürünün Anadolu'ya yansımaları ile Anadolu kültürünün tarihsel olarak Türklere tesirinin olduğunu ifade ederek, ressamlara ilham ve eserlerin ortaya çıkışına yön verdiğini söylemiştir. Sanatçı bireylerin duygusal durumlarından hareketle mistik ve zengin güzellik kültürünün eserler ortaya çıkardığını öne sürmüş ve bunu kültürel ve tarihsel kodlarla aktararak Türk insanıyla buluşturduğunu ifade etmiştir. Sanatçıların ulusal kültürden evrensel kültüre doğru uzandığı sonucuna ulaşmıştır.

Özkartal (2012) yaptığı çalışmada Türk mitolojisini ele alarak sözel ve görsel bağlamda değerlendirerek halılardaki hayvan imgeleri ve motifleri ile renklerin toplum üzerindeki etkilerini araştırmıştır. Toplum arasında eşyalar, mimari ve diğer sanat eserleri aracığıyla kültürel imge ve motif olarak hayvan figürlerinin modern Türk toplumunda varlığını devam ettirdiği sonucuna ulaşmıştır.

Bayramoğlu (2013) çalışmasında Türk kültürünün manevi ve maddi kodlarını taşıyan kırkpare veya kırkyama, kilim, halı gibi eşyalarda bulunan motiflerinin çağdaş Türk resim sanatına etkisinin olduğunu ifade etmiş ve sanatçıların millî değerlerden yola çıkarak yerellikten beslenerek çalışmalarını meydana getirdiğini açıklamıştır. Bu bağlamda sanatta ulusallık arayışında içindeki sanatçıların eski Türk sanatlarının biçimselliğini çağdaş bir yorumla sentezleyerek eserler ürettiğini ortaya koymuştur.

Çerçive (2017) yaptığı araştırmada eski göçebe toplumu olarak Türklerin tarihin seyri içinde inanç biçimlerini, hayat tarzlarını, tabiat sevgisini, törelerini, örf ve adetlerini, gelenek ve göreneklerini vs. unsurlarını kendi hayatlarındaki normları içinde var olduklarını ifade etmiştir. Türklerin değer verdiği simgeleri ve motifleri İslamiyet ile birlikte kullanmaya devam ettiğini açıklayarak Anadolu'ya ve Avrupa'ya yayılmalarında ve gittikleri bölgelerde eserler bırakarak kendilerine ait geometrik, figüratif, bitki ve hayvan motiflerini tasvir ettiklerini tespit etmiştir. Genel olarak hayat ağacı ve yıldız özelinde inceleme yapan araştırmacı, birçok el işlemesinde, halılarda, kilimlerde, mimaride vs. ögelerde bu imge ve motiflerin kullanıldığı sonucuna ulaşmıştır.

Mercan (2018) araştırmasında bir toplumun ortak geçmişine ait gelenekler ve ritüellerle manevi beraberliği ifade ederek kültürel hafızanın oluşumunu hatırlatmalar ve tekrarlamalar ile toplumsal bilincin gelişimini sağladığını açıklamıştır. Kültürel hafızanın ritüel ve geleneklerin günlük yaşamın içinde kültürel imge şeklinde tanımlandığını ifade ederek toplumların sosyal, siyasal ve kültürel strüktürlerini bu imgeler ile algılama ve tanıma gerekliliğini açıklamıştır. Tarih içinde ortaya çıkan Türk imge ve motiflerinin Hunlardan beri petrogliflerde, kilimlerde, minyatürlerde, nakışlarda, kilimlerde vb. ögelerin çeşitli sanat dallarında ele alındığını tespit etmiştir. Bu imgelerin ve motiflerin zamanın izlerini taşıyan kültürel bir hafıza olarak görev yapmış, farklılaşmış ve zenginleşmiştir. Çünkü Orta Asya Türklerinin kültürel belleğini yaşattıkları belirlenmiş, Orta Asya Türk kültürünün Anadolu'ya niteliklerini kaybetmeden aktarılması ile çeşitli kültürlerle sentezlemiştir. Dolayısıyla Türk sanatçılarının kültürel ve sanatsal temel arayışlarına girmesi ile Türk imge ve motiflerini çalışmalarına konu edindikleri belirlenmiştir. Çağdaş Türk resim sanatında yenilikçi yaklaşım sergileyen sanatçılar yerel ögeleri ve milli değerleri modern bir anlayış içinde ele alarak

evrenselliği hedeflemişlerdir. Araştırmada biçimsel olarak millilikten evrenselliğe hareket ederek, içerik olarak ulusal kalmayı tercih eden sanatçılar olduğu ifade edilerek bunların başında Sabri Berkel'in geldiği tespit edilmiştir. Yerel olmayı ve geleneği kendine uygulayan Berkel'in, biçim bağlamında arayışa girerek kendini yenileyen toplumsal bir görsel kültür oluşumuna ve Türk sanatına kimlik kazandırma açısından katkı getirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Karaca (2019) araştırmasında Türklerin sosyal ve kültürel değerleri temelinde kadın imgesini ele almıştır. Sanat, estetik ve nesnel ifade temelinde ele aldığı imge ile ortaya çıkarılan folklorik ögeleri Türk resim sanatında yer alan sanatçılarının oluşturduğu resimler temelinde incelemiştir. Beden tipi, halı, kilim, kıyafet biçimi, yaşam şekli ve değerleri bağlamında analizler ortaya koyarak duygu yoğunluklu eserler üretildiğini sonucuna ulaşmıştır.

Topal (2021) araştırmasında Türklerde yer alan fantastik figürlerin tarihi kökenini Türk sanatının ilk evresini oluşturan Orta Asya Türklerine dayandırmaktadır. Gelişim ve değişim içinde özgünlüğünü koruyarak yaşadığımız döneme gelebilen ve Türklerdeki eski inanç değerlerinin bir etkisi olarak fantastik figürlerin Türk sanatında kullanıldığını ifade etmiştir. Bu nitelikleri açısından bu figürlerden ilham simgesi 'Ak Ana', doğanın ve tüm canlı varlıkların koruyucu simgesi olarak 'Umay Ana', kuvvet ve bereket simgesi olarak ejderha, İslami önemi nedeniyle Burak atı ile özdeşleştirilen Tulpar, Allah'ın tecellisini simgeleyen anka kuşu, kılavuzluk simgesi olarak bozkurt gibi imgeler süsleme ve mimari ögelerde kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Pektaş (2022) yaptığı araştırmada halk hikayeleri, destanlar ve mitolojik ögeleri kültürel anlamda aktarımlarını ele almış ve Türk resim sanatına etkilerini irdelemiştir. Kültürel imge unsurlarını analiz ederek tarihi değerleri, Türk örf ve ananeleri ile eserleri kıyaslama yapmıştır. Sanatçıların simgeleşen ifade biçimlerini ortaya koyarak göstergeleri analiz etmiş ve bütünsel bir bakış açısıyla görselleri yorumlamıştır. Ortaya koyulan göstergeler olan imgelerin ve motiflerin Türk resim sanatına yapılan aktarımında yeniden yorumlama, farklı ifade biçimleri elde etme ile orijinallik sağlaması bakımından kültürel zenginlik kattığı sonucuna ulaşılmıştır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, araştırmanın örneklemi, veri toplama süreci ve araçları, verilerin analizi, araştırmanın geçerliliği ve güvenirliliği ile araştırmacının rolü başlıkları ele alınmıştır.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemi, post modern ve yorumlamacı bilim düşüncelerini esas alır (Sönmez ve Alacapınar, 2014, s. 72). Glaser'e göre nitel araştırma yöntemi teori meydana getirmeyi önceleyen bir bakış açısıyla olguların bağlamlarına göre araştırılmasını ve anlamlandırılmasını öne çıkaran bir yöntemdir. Buna göre teori oluşturma ile ortaya çıkarılan bilgilerden hareket ederek evvelinde öğrenilmemiş birtakım neticelerin birbiriyle bağlantısını kendi içinde açıklayan bir modellemedir (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 39-40).

Nitel araştırma yöntemi yorumlamacı bir anlayışa dayalıdır. Bu yöntem nitel veri toplama araçlarının ve tekniklerinin kullanıldığı olay ve olguların kendi tabii durumları içinde gerçekten kopartılmadan bütün içinde ortaya koyulmasına dair nitel bir sürecin ele alındığı araştırma yöntemidir. Ayrıca bireylerin sosyal dünyayı nasıl deneyimlediğini, anladığını ve yorumladığını ele alarak nasıl ürettiğini ortaya çıkarmak amacıyla izlenen stratejiler ve tutumları kapsayan bir yöntemdir (Sandelowski, 2004, s. 893'ten aktaran: Mercan, 2018, s. 7).

Nitel araştırma yöntemi görsel ve yazılı malzemelerin bir araya getirilip derinlemesine incelenmesini kapsar. Yazılı kaynaklar olan fermanlar, dergiler, makaleler, tezler, romanlar, anılar, şiirler, layihalar vs. ile görsel kaynaklar olan resimler, filmler, anıtlar, kıyafetler, slaytlar vs. unsurlar nitel araştırma yöntemi ile ele alınabilir. Bu kaynakları kullanan araştırmacının ele alış biçimiyle nerede, nasıl, neyi ve niçin kaynakları kullanacağını bilmesi önemlidir. Ayrıca bir kültürde ortaya çıkan kaynakların, o kültür bağlamında ele alınarak meydana gelen anlamlarına göre değerlendirilmesi önemli bir aşamadır (Sönmez ve Alacapınar, 2014, s. 95)

3.2. Araştırmanın Evreni

Bu tez araştırmasında; kültür, millî kültür, evrensel kültür, uygarlık, sanat, çağdaş Türk sanatı, çağdaş Türk resim sanatı, imge, motif, Orta Asya Türk imgeleri ve motifleri, 20. yüzyılda ve 21. yüzyılda yer alan ve Orta Asya Türk imgelerini ve motiflerini kullanan çağdaş 15 (on beş) Türk ressamı olarak belirlenmiştir.

3.3. Araştırmanın Örneklemi

Araştırmanın evreni çok geniş kapsamlı olmasından dolayı örneklemi 20. yüzyılda ve 21. yüzyılda yer alan, Orta Asya Türk imgeleri ve motiflerini kullanan çağdaş 15 (on beş) Türk ressamından; Malik Aksel, Abidin Elderoğlu, Turgut Zaim, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Nedim Günsür, Adnan Çoker, Erol Akyavaş, Gencay Kasapçı, Süleyman Saim Tekcan, Rauf Tuncer ve Mehmet Başbuğ'un seçilmiş eserlerinden oluşmaktadır.

3.4. Veri Toplama Süreci ve Araçları

Bu tez çalışmasında bir yıllık süreç içinde araştırma konusuna uygun şekilde nitel araştırma yöntemi tekniklerinden olan literatür tarama tekniği görsel ve yazılı kaynakların taranması, daha sonra başlıkların oluşturulması ve başlıkların kaynaklar aracılığıyla düzenlenmesi ile kitap, dergi, makale, internet veri tabanları vb. araçlar kullanılmıştır. Bu araştırmada kaynakların ve atıfların geçerli ve güvenilir olması için daha çok yazılı kaynaklardan tez, makale, kitap gibi süreli yayınlardır.

3.5. Verilerin Analizi

Bu araştırmada toplanan verilerde nitel araştırma yöntemi analiz tekniklerinden olan doküman analizi tekniği kullanılmıştır.

3.6. Araştırmacının Rolü

Araştırmacının rolü, görsel ve yazılı kaynakları bulmak, bu kaynaklar aracılığıyla araştırma konusuna uygun bir şekilde başlıkları ve içerikleri derlemek, görsel materyalleri konuya uygun bir şekilde düzenlemek, elde edilen bulgular ile sonuca ulaşmaktır.

BÖLÜM IV

BULGULAR

Bu bölümde çalışmaya ait problem cümlesi doğrultusunda *"Orta Asya'da ortaya çıkan Türk imgeleri ve motifleri nelerdir?"* ve *"Orta Asya Türk imgeleri ve motiflerinin çağdaş Türk resim sanatına etkileri var mıdır?"* alt problemleriyle ilgili toplanan verilere ait bulgular aşağıda sunulmuştur.

Tablo 1

Malik Aksel'in Halı Dokuyan Kadınlar adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	Renk Aralığı	Işık	Leke
İnsan	Kahverengi	Doğal Işık	Dokusal
İp	Sarı		
Halı	Mavi		
Hasır			
Sepet			
Ağaç Tezgâh			
Bal Kabağı			
Çerçeve			

Malik Aksel Halı Dokuyanlar adlı eserinde imge ve motif olarak insan, ip, halı, hasır, sepet, ağaç tezgâh, bal kabağı ve çerçeve kullanmıştır. Renk aralığı olarak kahverengi, sarı ve mavi renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Aksel, leke olarak dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 1).

Halı Dokuyanlar adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Halı dokuma denince akla ilk gelen şeyler sanayileşme öncesi ağaçtan meydana gelen dokuma tezgâhı ve ipler ile daha sonra tezgâhın başında dokuma yapan insan veya insan kümesidir. Resimde de ağaçtan oluşturulmuş dokuma tezgâhı, ipler ve oturan iki kadın görülmektedir. Kadınlar, iplerin renkleri ile dokunan halının motifleri, bir Türk halısı dokuması yapıldığının simgesidir.

Malik Aksel tarafından dokuma tezgâhı, dokuma tezgâhının ön tarafında oturan kadınlar ve kadınların üzerinde oturduğu hasır, kadınların arkasında ve hasırın üzerindeki ip yumakları ile tezgâhın üzerindeki ip yumaklarının duruşu ve mekân ilişkisi oran-orantı ve perspektife uygun bir şekilde konumlandırılmıştır. İplerin ve başörtüsü işlemelerinin renklendirilmesi ile tablonun genelindeki pastel tonlar arasında ayırt edicilik sağlamıştır.

Sanatçı meydana getirdiği tabloda renkleri zenginleştirerek pastel tonlar ile biçimlendirmeler yapmış, geleneksel imge ve motiflerin yansıdığı halılardan örnekleme yaparak dokuma yapılan halının üzerindeki imge ve motiflerin işlenmeye başladığını görüntülemiştir. Bunun yanında ağaç imgesi veya motifi birebir resme geçirilmese de işlenmiş bir ahşap olarak karşımıza koyulduğu görülmektedir. Ağaç ile hayatın bağlantısını, araç ve gereçler üzerinde gösteren Aksel, yaşam kaynağı veya hayatın idamesi için dokuma tezgâhın ana malzemesi olarak ağacın işlenmiş biçimini resmetmiştir.

Kadınların çalışma hareketi, renklerin ve eşyaların veya araç gereçlerin konumlandırılması ile resme dinamizm katan Aksel, empresyonist bir üslup içinde ana olarak kahverengi ve sarı tonların hakimiyetinin yanında mavi tonları kaynaştırarak diğer renkleri pastel tonlar içinde kullanmıştır. Kapalı bir mekân içinde biçimlendirmeler yapan Aksel, doğal ışık kullanarak dokusal leke anlayışı içinde tablo ortaya koymuştur. Dengeli bir dağılım gösteren renklerin ayırt edicilik ve pastellik içinde kullanımı bireylerin gözlerinin eserin her yerinde gezmesine olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda eserde sağlanan bütünselliğin hem imge ve motif hem biçim hem de renk anlayışı içinde ele alındığı tespit edilmiştir.

Malik Aksel Türk kültüründeki geleneksel renkçiliği Batı tekniği ile sentezleyerek yöresel ve milli kültür çerçevesinde çalışmalarını yorumlamış ve üretmiştir. Bu doğrultuda sanatçının desen ve yağlı boya çalışmalarında yorumlama gücünü Türk kültürüne katkı sağladığı ve sözel ile görsel kültürü çözümlemeci bir anlayış içinde kendine has bir üslupta ele aldığı bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 2

Abidin Elderoğlu'nun Ağaçlı Kompozisyon adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
Ağaç	Yeşil	Doğal Işık	Çizgisel
Yaprak	Mavi		Dokusal
	Turuncu		
	Sarı		

Abidin Elderoğlu Ağaçlı Kompozisyon adlı eserinde imge ve motif olarak ağaç ve yaprak kullanmıştır. Renk aralığı olarak yeşil, mavi, turuncu ve sarı renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Elderoğlu, leke olarak çizgisel ve dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 2).

Ağaçlı Kompozisyon adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Türk mitolojisi ve eski inanç sisteminde ağaç Türklerde önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle hayat ağacı imge ve motifi açısından hayatın kaynağı, 'Gök Tanrı' inancının simgesi, sonsuzluk ifadesinin sembolü olarak kabul edilmektedir. Yeniden doğuşun ve ölümsüzlüğün ifadesi olarak ağaç imge ve motifi, geçmişten günümüze dek yeryüzü ve gökyüzünün bağlantısını sağlayan temel bir unsur olarak ele alınmıştır. Bu kültürel tabanda yer alan ağaç imge ve motifi, Abidin Elderoğlu tarafından da ele alınmış ve resmedilmiştir.

Elderoğlu tarafından çizgisel ve dokusal leke anlayışı içinde ele alınan ağaç ögeleri, kapalı kompozisyon içinde üç farklı biçimde resme aktarılmış ve soyut üslup içinde stilize edilerek biçimlendirilmiştir. Mekân, fon ve zemin ile ağaçların ilişkisi realist bir oran-orantının haricinde perspektif olmadan ele alınarak resmedilmiştir. Ağaçlar ise zemin üzerinde resmedilmiştir.

Dinamik bir çizgisel soyut üslup içinde resmedilen eserde ağaç imge ve motifi farklı pastel renklerle ele alınmıştır. Resimde baskın olan renklerin yeşil ve sarı olmasının yanında kullanılan turuncu ve mavi renklerin destekleyici ve bütünleyici bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Doğal ışık içinde ele alınan konunun aktarımı sanatçı vasıtasıyla yeniden yorumlanarak soyutlamacı bir üslup içinde ortaya koyulmuştur. Ayrıca sanatçı, Türk imge ve motiflerine sanat yapımında yer vererek tarihsel ve çağdaşlık ilişkisini yeniden yorumlamıştır. Renklerin dengeli ve zıtlık içinde kullanımı ile eserin izleyiciye aktarımı sağlandığı tespit edilmiştir.

Abidin Elderoğlu'nun genel olarak çalışmalarında soyutlamacı bir üslup bulunmaktadır. Bu soyutlamacı üslup eski Türklerin ve Batı sanatına ait teknikler ile akımlardan etkilenerek araştırmacı bir kişiliğe sahip olduğunu göstermektedir. Ressam, çalışmalarında Türk imgelerinden veya motiflerinden hareket ederek özellikle ağaç, ay, güneş vs. ile akademik esasları kullanarak sentezlemiştir. Türk kültüründe yer alan sembolizmi çalışmalarına aktararak çizgisel, biçimci, renkçi ve tinsel bir anlayışı benimsediği bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 3

Turgut Zaim'in Yörükler Köyü, adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	Renk Aralığı	Işık	Leke
İnsan	Mavi	Doğal Işık	Dokusal
Eşek	Sarı		
Tepsi			
Ahşap Tepsi Altlığı			
Kaşık			
Sepet			

Turgut Zaim Yörükler Köyü adlı eserinde imge ve motif olarak insan, eşek, tepsi, ahşap tepsi altlığı, kaşık ve sepet kullanmıştır. Renk aralığı olarak mavi ve sarı renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Zaim'in, leke olarak dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 3).

Yörükler Köyü adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Yörükler, Türk topluluklarında önemli bir yeri olan, Türklerin yaşantısını ve kültürel değerlerini muhafaza eden bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yörüklerin sosyokültürel ve sosyoekonomik ögelerinde dokumalar, örtü anlamında işlemeli yazmalar, giysiler, ahşap eşyalar, yünler vs. şeyler göçebe yaşam biçimine uygun bir şekilde yer almış ve buna bağlı olarak hayvancılık uğraşı neticesinde hareket tarzları belirmiştir. Yörüklerin yerleşik yaşama geçmesiyle kullanılan eşyalar fazlalaşarak çeşitlenmiştir. Turgut Zaim'in Yörükler Köyü eseri de bu çeşitliliği gösteren önemli bir çalışmadır. Yörükler Köyü adlı eserde insanların tip analizleri, yemek yeme kültürü, çocuklar ve yetişkinlerin ilişki düzeyini, coğrafi ve yaşam alanlarının özellikleri ve kullanılan eşyaların görselleştirilmesi yapılmıştır. Giyim ve kuşam şekilleri ile bunlarda kullanılan renklerin o döneme ait beğeni anlayışını simgelemektedir.

Resim, açık kompozisyon içinde ve dinamizm içinde bir ânı yansıtarak ortaya koyulduğu görülmektedir. İnsan kümeleri ile eşyalar ve yapılar ön-arka ilişkisi içinde perspektife uygun yerleştirilmiştir. Ön planda yemek sofrasında yörüklerin kıyafetini yansıtır bir şekilde iki kadın ve ikisi kız ikisi erkek olarak dört çocuk bulunmaktadır. Figürler birebir realist bir şekilde aktarılmayıp hafif stilizasyona tabi tutulmuştur. İzleyiciye yakın olan ön plandaki figürlerden sağ tarafta bulunan kadının yanında bir sepet ve içinde yiyecekler vardır. Ön planda yer alan iki kadın ve dört çocuğun, işlemeli ahşap sofra tepsi altlığı bulanan bir sofra tepsisi etrafında yer alarak yemek yedikleri görülmektedir.

Tepside kahverengi bir tas içinde pilav ve çocukların elinde yiyecek ve kaşık görünmektedir. Bu figürlerin bulunduğu zeminde bir işlemeli kilim veya halı bulunmaktadır. Arka planda yer alan insan kümelerinde de yemek yeme ânının olduğu görülmektedir. Ayrıca ayakta duran erkek figürlerinin ve kadın figürünün hareketlerinden anlaşıldığı üzere bir davul zurna çaldıkları ifade edilebilir. Ayrıca silüet olarak eşek figürünün olduğu görülmektedir. Genel olarak figürlerdeki bu konumlanışın bir düğün veya farklı bir merasim ânının olduğunu ifade edebiliriz. Bunun yanında köyün genel görünümünde anlaşıldığı üzere konunun geçtiği mekânın tepeli veya dağlık bir yer olduğu anlaşılmaktadır. Türklerde dağ önemli bir imge ve motif olması nedeniyle resimde de Türklerin ana unsuru olan Yörüklerin bir dağ eteğine yerleştiği görülmektedir.

Yörük kadınlarının giysilerinde genel olarak mavi renk tonları hâkim olmasının yanında kırmızı, sarı, beyaz ve kahverengi renkler de bulunmaktadır. Giysilerde işlemeler yapıldığı görülen ön plandaki kadınların gözlerinin detaylandırılmadığı ve bu durumun çocuklarda ve diğer figürlerde de görüldüğü tespit edilmiştir.

Gökyüzünün maviliği ile yerin sarı-kahverengi tonlarının arasında yapılar bulunarak ayırt edicilik sağlandığı görülmektedir. Türklerde gök imge ve motifi eski ‘Gök Tanrı’ inancının yansıması olarak resimde yer aldığı ifade edilebilir. Arka planda görünen kırmızı çatılı yapı ile kırmızı kıyafetli kadın figürü resme canlılık katmıştır. Türklerin eşyalarında kullandığı renk biçimleri figürlerde de hissedilmektedir. Genel olarak mavi ve sarı renk tonlarının hâkim olduğu eserde doğal ışık ve dokusal leke kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 4

Turgut Zaim’in Keçili Kız adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
İnsan	Yeşil	Doğal Işık	Dokusal
Keçi	Mavi		
Kavun	Pembe		
	Krem		

Turgut Zaim Keçili Kız adlı eserinde imge ve motif olarak insan, keçi ve kavun kullanmıştır. Renk aralığı olarak yeşil, mavi, pembe ve krem renkleri kullanmıştır.

Işık olarak doğal ışığı tercih eden Zaim, leke olarak dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 4).

Keçili Kız adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Eserin ön planında boynuzlu bir keçi ve bir örtülü kız bulunmaktadır. Kızın kıyafetleri pembe ve kahverengi renklerden meydana gelmektedir. Ayağında ise bir çarık bulunmaktadır. Keçi ise krem ve beyaz rengi barındırmaktadır. Arka planda bir duvar ve sol tarafta resimde açık bir mekân olduğunu hissettiren evler bulunmaktadır. Duvar ve evlerdeki renkler ise yeşil, mavi ve beyaz tonlarından meydana gelmektedir. Kız figürünün sağında ise bir kilere benzer kapısı açık bir odacık vardır. İçeride ise kavunlar görünmektedir.

Ön planda olan bir kız figürü ile bir hayvan figürü ve yapılar arasında uzaklık yakınlık ilişkisi kurularak perspektif hissettirilmesine karşın resmin ögeleri arasında realist bir oran-orantı bulunmadığı tespit edilmiştir. Ancak kız figürünün eğilme hareketi ile keçi figürünün başını kaldırma hareketi resme dinamizm katmıştır. İnsan ve hayvan ilişkisi içindeki bu hareket insanın doğa sevgisini göstermektedir. Türklerde sosyoekonomik açıdan önemli bir yer tutan küçükbaş hayvanların etinden, sütünden, yününden veya kılından yararlanılmasının yanı sıra eski yaşam alanı ve inanç kültüründe de önemli bir konumdadır. Bu eserde küçükbaş hayvanlardan birinin resmedilmiş olması bunu kanıtlamaktadır. Türklerde eski inançlarda bir kurban olarak sunulan küçükbaş hayvanlar, aynı zamanda egemenliği ve saltanatı da simgelemektedir. Buradan hareketle hem egemenlik hem de yaşamın idamesi için önemli bir sembol olarak küçükbaş hayvanlardan keçi, gücü ve kuvveti de simgelemektedir. Doğal ışık ile yapılan resimde dokusal leke anlayışının olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 5

Turgut Zaim'in Ürgüplü Yörükler adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
İnsan	Mavi	Doğal	Dokusal
Keçi	Sarı		
Dağ	Yeşil		
	Krem		

Turgut Zaim Ürgüplü Yörükler adlı eserinde imge ve motif olarak insan, keçi ve dağ kullanmıştır. Renk aralığı olarak mavi, sarı, yeşil ve krem renkleri kullanmıştır.

Işık olarak doğal ışığı tercih eden Zaim'in, leke olarak dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 5).

Ürgüplü Yörükler adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Resmin ön planında kadın figürü ile altı adet keçi figürü bulunmaktadır. Figürlerin bulunduğu ortam Kapadokya'dır. Peribacalarının arasından ufukta bir dağ, daha yakın mesafede bir köy silüeti bulunmaktadır. Figürlerin sağında ise bir ağaç ve yaprakları yer almaktadır. Peribacalarının arkasında kalan kısımda ise gökyüzüne yer verilmiştir. Türklerde önemli bir yere sahip olan hükümranlık sembolü olan keçi, tanrısallık sembolü olan dağ, yer ve gök bağlantısı ile sonsuzluk simgeleri olan ağaç ve gök imge ve motifleri sanatçının resimde kullanıldığı görülmüştür. Sanatçının doğal ışık ile dokusal leke anlayışı içinde eser ortaya koyduğu tespit edilmiştir.

Turgut Zaim'in çalışmalarında Türklerin ana topluluklarından biri olan Yörükleri, tip analizleri yaparak ele almıştır. Yörüklerin hayatında kullandığı halı, kilim, örtü, kıyafet gibi nesnelerden hareket ederek Türk kültürüne ait motifleri işlemiştir. Bunun yanında hayvan figürlerinden olan keçi, dağ ve gök imge ve motiflerine özellikle çalışmalarında yer veren Zaim, kendine has bir üslubuyla Türk kültürüne katkı sağladığı ve milliliği esas alarak çalışmalar ürettiği bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 6

Nurullah Berk'in Gergef İşleyen Kadın adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
İnsan	Yeşil	Doğal Işık	Pürüzsüz
Yaprak	Mavi		
Lâle	Kırmızı		
	Kahverengi		

Nurullah Berk Gergef İşleyen Kadın adlı eserinde imge ve motif olarak insan, yaprak ve lâle kullanmıştır. Renk aralığı olarak yeşil, mavi, kırmızı ve kahverengi renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Berk'in, leke olarak pürüzsüz leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 6).

Gergef İşleyen Kadın adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Nurullah Berk, bu eserde bir kadın figürü ve bu figürün bir gergef işi yaptığı bir ânı resmetmiştir. Ön planda kadın figürü ve gergefin olduğu görülmektedir. Kadın figürünün parmak hareketleri ile beden hareketleri

iğne ve ipliğin beze uygulandığı ânı göstermektedir. Kadın figürünün kıyafeti kırmızı, saçları kahverengi konturlu bir şekilde siyah renktedir. Gergefte ise çerçeve kahverengi tonuna yakın sarı renkte ele alınmış ve gergefin işlemelerinde Türklerde tanrısallığın ifadesi olan lâle imgesi ve motifi ele alınmıştır. Lâle ise genel olarak kırmızı renkte ve bunun yanında sarı ve pembe renk olarak boyandığı görülmektedir. Yapraklarda, dallarda ve diğer biçimlerde ise yeşilin tonları bulunmaktadır.

İç mekân olarak ele alınan resmin arka planında ise beş pencere yerleştirilmiş ve pencerelerin çerçeveleri ise kahverengi tonu ile karışmış koyu sarı renk ile boyanmıştır. Pencere camları ise koyu maviye boyanarak sonsuzluk ve tanrısal sembol olan gök imge ve motifine gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Duvarların ise kahverengiye boyandığı görülmektedir. Resimdeki görüntü bir akşam veya gece vaktinde yapılan eylemi göstermekte ve renklerin buna göre kullanıldığı anlaşılmaktadır. Nurullah Berk tarafından geometrik ve kübist bir üslup içinde yapılan resimde doğal ışık ve pürüzsüz leke anlayışı hakimdir. Oran-orantı olarak realist bir ele alma olmadığından resimde stilizasyon yapıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 7

Nurullah Berk'in Ütü Yapan Kadın adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
İnsan	Mavi	Doğal Işık	Pürüzsüz
Yaprak	Kahverengi		
Çiçek	Sarı		
Sandalye	Gri		
Masa			
Ütü			
Kumaş			

Nurullah Berk Ütü Yapan Kadın adlı eserinde imge ve motif olarak insan, yaprak, çiçek, sandalye, masa, ütü ve kumaş kullanmıştır. Renk aralığı olarak mavi, kahverengi, sarı ve gri renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Berk'in, leke olarak pürüzsüz leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 7).

Ütü Yapan Kadın adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Nurullah Berk kübist ve geometrik üslup içinde bu eserinde iç mekân içinde iki kadın figürü ve bu figürlerden birisini ütü yaparken, diğerini ise dikiş yaparken ele almıştır. Kontur çizgileriyle figürleri ve biçimleri ayırt edici bir üslupla ele alan Berk, ütü yapan kadın figürünün elbisesi gri renkte, dikiş yapan

kadın figürünün elbisesi ise yeşilimsi bir sarı renkte ele almıştır. Ön planda ütü yapan kadın figürünün baş örtüsünü desenli bir şekilde turuncu ve mavi renkte işlemiştir. Arka planda oturan kadın figürünün saçlarını kahverengi ve siyah renkte ele almıştır. Ütü yapan kadının ütülediği kumaşta kare desen ile yeşil ve sarı renklerin olduğu anlaşılmaktadır. Uzun bir kumaş olduğu anlaşılan nesnenin bir ucu sarı renkli sandalyenin arkasına sarktığı hissedilmektedir.

Ön plandaki kadının sol arka tarafında yer alan ve yerden masa arkasından sağa doğru uzanan yeşil renkli kumaş içinde çiçek, dal ve yaprak desenlerinin kontur biçiminde aktarıldığı görülmektedir. Ayrıca bu yeşil renkli kumaşın arkasında kalan diğer bir kumaş mor renkte ele alındığı görülmektedir. Masada ütü yapılan kumaşın altında ise kahverengi kumaş göze çarpmaktadır. Arka planda yer alan kadın figürünün dikiş yaptığı kumaşta ise gri renk tonları hakimdir. Duvarlar ise gri renkli ahşap kaplama şeklinde işlenmiştir. Lokal ışık anlayışının hâkim olduğu eserde leke olarak pürüzsüz leke kullanılmıştır.

Nurullah Berk'in çalışmalarında genel olarak geometrik ve figüratif anlamda üslup benimsenmiştir. Batı sanatı ve teknikleri ile geleneği veya Türk kültürünü sentezleyerek çalışmalar yapan Berk, milli kültür çerçevesinde Kübist ve Konstrüktivist etkileri eserlerine yansıtarak Türk kültürüne ait süslemeciliği kullanmıştır. Figürleri ve Doğu Sanatına ait unsurları bir araya getirerek soyutlamacı bir anlayışı içinde halı, kilim vs. üzerinde var olan motifleri (lâle, insan vs.) çalışmalarına aktardığı ve Türk kültürüne ait renkçiliği çalışmalarında kullandığı bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 8

Sabri Berkel'in Balıkçılar adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
İnsan	Mavi	Doğal Işık	Pürüzsüz
Balık	Sarı		
	Yeşil		
	Bej		
	Kırmızı		

Sabri Berkel, Balıkçılar adlı eserinde imge ve motif olarak insan ve balık kullanmıştır. Renk aralığı olarak mavi, sarı, yeşil, kahverengi ve kırmızı renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Berkel'in, leke olarak pürüzsüz leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 8).

Balıkçılar adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Sabri Berkel'in bu resminde geometriksel formlar kullanarak kübist bir üslup içinde eser üretimi gerçekleştirdiği görülmektedir. İki erkek figürü ile altı balık figürü oval, çizgisel ve renkçi bir anlayış içinde ele alınmıştır. Mekân ve figür ilişkisini realist bir üslup haricinde ele alan Berkel, dengeli bir renk kullanımı gerçekleştirmiştir.

İnsan figürü Türklerde olduğu kadar tüm medeniyetlerin odağında yer almıştır. Fakat balık figürü Türklerde doğal afetlerin habercisi olarak ele alınmasının yanında bolluk, bereket, refah, mutluluk, üreme ve verimlilik anlamında kullanılmıştır. Berkel'in eserinde de bu imge ve motifin bu anlamda yerini aldığı görülmektedir.

Eserde genel bir soyutlama olsa da geometriksel formlarla biçimsel ifade aracılığıyla anlam korunmuş ve insanlar ile balıkçı kıyafetleri, balık figürleri net bir şekilde anlaşılmaktadır. Geometriksel formların birbirini kesmesi balıkçıların ağlarını ifade ettiği anlaşılmakta ve renklerle ayırt edicilik sağlanmaktadır. Berkel'in bu eserinde renk olarak mavi, sarı, yeşil, bej ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Pürüzsüz leke anlayışı içinde doğal ışık kullanımı olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 9

Sabri Berkel'in Kubbeler adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
Kubbe Gök	Mavi Sarı Yeşil	Doğal Işık	Pürüzsüz

Sabri Berkel Kubbeler adlı eserinde imge ve motif olarak kubbe ve gök unsurunu kullanmıştır. Renk aralığı olarak mavi ve sarı renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Berkel'in, leke olarak pürüzsüz leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 9).

Kubbeler adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Sabri Berkel'in bu resminde formel, geometriksel biçim anlayışı benimsendiği görülmektedir. Mavi, sarı ve yeşil renklerin denge içinde kullanıldığı ve bu renklerin dinamizm ve uyum içinde kullanımı gerçekleşmiştir. Ayrıca oval ve çizgisel bir renkçilik ile tamamen soyutlamalar gerçekleştirilmiştir.

Kubbe imge ve motifi Türklerde yerleşik yaşam benimsenmesiyle gökyüzüyle ilişkilendirilmiş bir öğedir. Kubbe Türklerde sonsuzluğu, tanrısallığı ve iyiliği simgeleyen bir mimari unsurdur. Gök imge ve motifinin mimari olarak cisimleşmiş hali olan kubbe ile konar göçerlikteki çadır formlarının da aktarım yapıldığı görülmektedir. Dolayısıyla mimari öge ile bir kimlik atfetme hareketi olarak görülen kubbe, Sabri Berkel tarafından soyutlamacı ve kübist bir üslup içinde ele alınmıştır. Pürüzsüz leke anlayışı içinde doğal ışık kullanımı olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 10

Sabri Berkel'in Motif adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
Soyut Boynuz	Yeşil Sarı Mavi Siyah	Doğal Işık	Pürüzsüz

Sabri Berkel Motif adlı eserinde imge ve motif olarak soyut ve boynuz biçimleri kullanmıştır. Renk aralığı olarak yeşil, sarı, mavi ve siyah renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Berkel'in, leke olarak pürüzsüz leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 10).

Motif adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Sabri Berkel'in bu resminde soyut ve geometriksel formlar ile biçimlendirme yapıldığı görülmektedir. Yeşil, sarı, mavi ve siyah renklerin denge içinde kullanıldığı ve bu nedenle resmin izleyicinin dikkatini bir bütün olarak çektiği anlaşılmaktadır. Resimde dikey olarak orta kısmın sağ tarafında uçları simetri merkezine dönük boynuz motifinin kullanıldığı hissedilmektedir. Bu boynuz motifi genellikle küçükbaş hayvanların boynuzu olarak Türklerde halı ve kilimler ile işlemelerde kendinin göstermektedir.

Küçükbaş hayvanlardan boynuzu olan koç ve teke veya yaban koyunu ve yaban keçisi Türk topluluklarında güç, kuvvet, egemenlik, hanedan arması veya sembolü olarak görülmektedir. Aynı zamanda adak hayvanı olarak da kullanılan bu imge ve motif bolluk ve bereket sembolü olarak da ifade edilmektedir. Çünkü Türklerde bu hayvanlar ve diğer cinsleri Türklerin temel beslenme ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çizgisel ve geometriksel üslup

içinde form olarak kare, üçgen, dikdörtgen vs. biçimler kullanılan bu eserde pürüzsüz leke anlayışı içinde doğal ışık kullanımı olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 11

Sabri Berkel'in Süvari I adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
İnsan	Sarı	Doğal Işık	Pürüzsüz
At	Kahverengi		
	Krem		
	Yeşil		

Sabri Berkel Süvari I adlı eserinde imge ve motif olarak insan ve atı kullanmıştır. Renk aralığı olarak sarı, kırmızı ve krem renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Berkel'in, leke olarak pürüzsüz leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 11).

Süvari I adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Sabri Berkel eserde sarı renkte fon üzerine çizgisel üslupla geometriksel formlarla ile soyutlamalar yapmıştır. İnsan figürü ile at figürünün kullanıldığı bu resimde insan imge ve motifinde beyaz, krem ve yeşil renkler kullanılmıştır. At imge ve motifinde ise kahverengi ve krem renkleri kullanıldığı görülmektedir.

Eski Türklerde insan figürü genel olarak realist ifade yerine idealist bir ifade ile ortaya koyulmuş sembolik bir unsurdur. Bu nedenle fiziki özellikler birebir aktarılmamış, aksine her insan kendine ait nitelikleri ortaya koyulacak şekilde tasviri yapılmıştır. Sabri Berkel'in bu eserinde de ana özelliklerin aktarımı yapılmıştır. Soyutlama yapılarak at üzerinde bir süvarinin olduğu net bir şekilde görülmektedir.

At imge ve motifi ise eski Türklerde hem sözlü hem yazılı hem de görsel kültür bakımından yeri olan bir unsurdur. Eski Türklerde at hayatın idamesi için önemli olduğu kadar ahiret inancında önemli bir yeri olan imge ve motiftir. Soyutlama anlayışı ile çizgisel ve geometrik üslup içinde atın tasviri yapıldığı görülmektedir. Geometriksel biçimler kullanılan bu eserde pürüzsüz leke anlayışı içinde doğal ışık kullanımı olduğu tespit edilmiştir.

Sabri Berkel kendi dönemine ait çağdaş sanatı ve sanatçıları irdeleyerek çağdaş Türk sanatında milli kimlik bilinci oluşumuna katkı sağlamıştır. Soyutlamacı ve Kübist anlayış ile Türk kültürüne ait unsurları sentezleyerek imge ve motifleri çalışmalarına yansıtmıştır. Türk

kültüründe yer alan insan, ağaç, at, mimari ögeler vb. bu unsurları çözümlemeci, çizgisel, geometrik, renkçi, lekeci, müzikal bir üslup ile sentezleme ve kültürel aktarım yaptığı bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 12

Eren Eyüboğlu'nun Milaslı Ağaç adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	Renk Aralığı	Işık	Leke
Çatı	Mavi	Doğal Işık	Dokusal
Ağaç	Sarı		Noktasal
Gök	Turuncu		

Eren Eyüboğlu Milaslı Ağaç adlı eserinde imge ve motif olarak çatı, ağaç, kubbe ve gök kullanmıştır. Renk aralığı olarak mavi, sarı ve krem renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Eyüboğlu'nun, leke olarak dokusal ve noktasal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 12).

Milaslı Ağaç adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Eren Eyüboğlu resminde ön planda ağaç, arka planda gök ve yapı unsuru olan çatıyı imge ve motif olarak kullanmıştır. Türklerde gök ile ağaç imge ve motif olarak önemli bir yer tutmaktadır. Hayatın kaynağı olarak sonsuzluk, ölümsüzlük ve yeniden doğuşun ifade simgesi olarak ele alınan ağaç imge ve motifi 'Gök Tanrı' inancıyla ilişkilidir. Gök imge ve motifi ise sonsuzluk, iyilik ve tanrısallığın bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda gök imgesinin yansıması olarak çatı imge ve motifi kubbenin yerini almış ve kültürel tabanda yer alan bu imgeler ve motifler Eren Eyüboğlu tarafından kullanılmıştır.

Eserin ön planında ağaç, arka planında ise gök ve çatı ögeleri vardır. Çatının üzerinde ise bacalar bulunmaktadır. Empresyonist bir fırça kullanımı ile eseri meydana getiren Eren Eyüboğlu, dinamik bir şekilde pastel tonları kullanmıştır. Keskin hat kullanımından kaçınarak resimde unsurları yerleştiren Eren Eyüboğlu, ağacın yapraklarını belirli belirsiz ele alarak ağaç dallarını görünür kılmıştır. Fon ve resmin ögeleri arasında bir kaynaşma görülmemektedir. Açık kompozisyon içinde doğal ışık kullanarak dokusal ve noktasal leke anlayışı benimseyerek ve mavi, sarı ve turuncu renkleri kullanarak eserini oluşturan Eren Eyüboğlu, çağdaş yorumlamaları takip ederek tarihsel ve kültürel miras ile çağdaş anlayışı içinde Türk resim sanatı içinde yeniden yorumlamalar gerçekleştirmiştir.

Eren Eyüboğlu, çalışmalarında konstrüktivist, dışavurumcu ve soyutlamacı bir üslup benimsemiştir. Bunun yanında doğacı bir anlayışı da işe koşarak Türk kültürü ile Batı sanatı tekniklerini sentezlemiştir. Sanatçının lekeci, yalın, yapısalcı ve halk sanatlarının renkçi anlayışı içinde çalışmalarına aktararak Türklere ait imge ve motiflerini kullandığı bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 13

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Sarı Saz adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
İnsan	Sarı	Doğal Işık	Dokusal
Saz	Kahverengi		Çizgisel
Tabure	Mavi		
Semaver	Yeşil		
Yün Çorap	Turuncu		
Hayat Ağacı			
Fincan			
Çay Bardağı			

Bedri Rahmi Eyüboğlu Sarı Saz adlı eserinde imge ve motif olarak insan, saz, tabure, çaydanlık, yün çorap ve çay bardağı kullanmıştır. Renk aralığı olarak sarı ve kahverengi renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Eyüboğlu'nun, leke olarak dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 13).

Sarı Saz adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserinde oran-orantı ve perspektif açısından bir ele alış gerçekleştirmemiştir. Resimdeki insan figürleri ve portreleri ile nesneler bir düzlem üzerinde ele alınmasına rağmen fon kahverengi ile ve zemin sarı renk ile ayırt edilerek uygulama yapılmıştır. Resmin odak noktasında oturmuş, yün çoraplı, başına sağa meylettirmiş, elinde saz bulunan ve bu sazı çalan erkek insan figürü bulunmaktadır. Bu figürün sağ tarafında yine başına sağa bükmüş, bir elini başına destek yapmış erkek bulunmaktadır. Saz çalan figürün sağ arka planında ise bir erkek portresi bulunmaktadır. Sol tarafında ise masa, masa üstünde semaver ve çay bardağı bulunmaktadır. Ayrıca bu masanın sağında ve solunda oturur bir şekilde ellerini başına destek yapmış iki erkek figürü daha bulunmaktadır. Bu masanın ön tarafında ve saz çalan erkek figürünün ön sol çapraz konumuna düşen bir tabure ve bu taburenin arkasında ise üstünde çay bardağı ve fincan bulunan bir tabure daha bulunmaktadır.

Saz çalan figürün üzerinde kahverengi bir yelek ve boynunda deseninden ve mavi renginden anlaşıldığı üzere bir boyunlu bir kazak olduğu anlaşılmaktadır. Yün çorapların ise hayat ağacı motifini simgeleyen bir desenle sarımtırak bir renkte olduğu anlaşılmaktadır. Belinde kuşağı olduğu anlaşılan bu figürün pantolonu ise gri renktedir. Saz ise kahverengi tonlarıyla betimlenmiştir. Sağ tarafta ve ön planda oturan figürün içi gri dışı yeşil ve mavi renklerden oluşan bir kabanı olduğu anlaşılmaktadır. Sol kolda mavi renk içinde insan portresi bulunmaktadır. Pantolonu ise sarı renktedir. Arka planda bulunan üç figürün ise kıyafetleri belirsiz kaldığı için fon rengiyle kaynaşmıştır. Masa üstünde bulunan semaverde ise çaydanlık gri tonda, altlığı ise turuncu renkte ele alınmıştır. Çay bardakları mavi ve siyah renklerle konturlanarak belirginleştirilmiştir.

Türklerde önemli derecede bir yere sahip olan saz, Türk kültürünün geçmişinde ve bugününde varlığını devam ettirmiş ve devam etmektedir. Orta Asya'da ortaya çıkan Türklerin bütün boylarında saz ve türevleri varlık göstermiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu bu imge ve motifi çağdaş Türk resim sanatına aktararak tarih ile çağdaş nesneyi sentezlemiş ve kullanmıştır. Bunun yanında figürlerin giysilerinden anlaşıldığı üzere köylülüğü simgeleyen Bedri Rahmi Eyüboğlu, özellikle yün çorap üzerinde hayat ağacı motifini işleyerek sonsuzluk, yer ve gökyüzü, yeniden doğuş ve hayatın kaynağı olarak yer vermiştir. Burada köylü unsuru ülkenin temeli ve kaynağı olarak simgeleştirmiştir. Sağ tarafta oturan erkek figürünün sol kolunda mavi renk üzerine görünen insan yüzü ise eski Türklerin ortaya koyduğu balbalların idealist portresine benzemektedir.

Bunun yanında tabure, semaver, çay bardağı ve fincan ise o dönemin yaşam biçiminden bir kesiti, insanların kaynaşmasını ve Türk sanatında köycülüğe bakışı aktarmaktadır. Eserde doğal ışık anlayışı içinde dokusal ve noktasal leke kullanımı yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun halkçı ve milli bir sanat koyma açısından Türklere ait imge ve motif kullanımı yaptığı tespit edilmiştir.

Tablo 14

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Kompozisyon adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	Renk Aralığı	Işık	Leke
Ay	Kırmızı	Doğal Işık	Dokusal
Hilal	Mavi		
Balık	Beyaz		
Gemi	Gri		
	Sarı		
	Yeşil		

Bedri Rahmi Eyüboğlu Kompozisyon adlı eserinde imge ve motif olarak ay, hilal, balık ve gemi kullanmıştır. Renk aralığı olarak kırmızı, mavi, beyaz ve gri renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Eyüboğlu'nun, leke olarak dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 14).

Kompozisyon adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından soyut ve geometriksel formlar kullanılarak yapılan bu eserde fon rengi olarak kırmızı, geometriksel formlar ise mavi, kırmızı, beyaz, gri, sarı ve yeşil renklerle uygulanmıştır. Dokusal leke anlayışı içinde doğal ışık kullanılan resimde hilal, ay, balık ve gemi biçimleri geometriksel şekilde yapılmıştır. Gemi sembolünden yukarıya uzanan çizgisel renkler ile hilal ve ay imgeleri ve motifleri kullanılmıştır. Ay ve hilale eski Türklerde kutsiyet atfedilerek şamanist bir tesirin aktarıldığı ifade edilebilir. Fakat hilal ve ay İslamiyet'in kabulü ile Türklerde kutsiyet olarak devam etmiş ve kullanılmıştır. Balık imgesi ve motifi ise bolluk, bereket ve verimlilik sembolüdür. Gemi ile birlikte bir arada kullanılması balıkçılığa atıf yapıldığını düşündürmektedir. Ay imgesi beyaz, hilal ve gemi imgesi mavi, balık imgesi denizde bulunabilecek renkler olan siyah, yeşil ve kırmızı renklerle gösterilmiştir.

Geminin mavi ile ilişkilendirilmesi denizcilik, balık ise hasat aşaması, ay ve hilal ise kutsiyet, balık ise bolluk ve bereket sembolize edilmiştir. Bunların bir arada kullanılması spontane olmadığını gösterir. Çünkü Türklerin işlerinde tanrısallık ihmal edilmeyerek natüralist etkiler ve insan ürünü olan unsurlar bir araya getirilmiştir. Renk olarak mavi 'Gök Tanrı' inancını, kırmızı ise gücü, beyaz ise aydınlığı ve geleceği, sarı ise güneşi, mavi ve gri ise geceyi, mavi ve yeşil ise denizi simgelemektedir. Doğal ışık kullanılan bu eserde dokusal bir leke anlayışının benimsendiği tespit edilmiştir.

Tablo 15

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
İnsan	Yeşil	Doğal Işık	Dokusal
Ağaç	Mavi		
Yün Çorap	Kırmızı		
Güneş	Gri		
	Siyah		

Bedri Rahmi Eyüboğlu Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin adlı eserinde imge ve motif olarak insan, ağaç, yün çorap ve güneş kullanmıştır. Renk aralığı olarak yeşil, mavi, kırmızı ve gri renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Eyüboğlu, leke olarak dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 15).

Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun bu eserinde simetrik biçimde sağ ve sol tarafta hayat ağacı, içe doğru beş kadın figürü ve bu figürlerin dördünde çocuk emzirildiği betimlenmiştir. Bu beş figürün altında ise on insan figürü bulunmaktadır. Bunlar çocukları betimlemektedir. Figürlerin yüzleri kübist ve geometriksel bir üslup içinde genel olarak güneşi sembolize eder şekilde eski Türklerdeki balbal insan yüzlerine benzer şekilde aktarımı yapılmıştır. Beş kadın figürün ve on çocuk figürünün kıyafetleri desenli bir şekilde aktarımı yapılmış ve geleneksel halı ve kilim motiflerini barındırmaktadır. İnsan figürlerinin ayaklarının ise yün çorap biçiminde yapıldığı belirlenmiştir. Burada anlatılan giyim-kuşam Türklerin önemli bir unsuru olan Yörükleri ve kırsal kesimi temsil etmektedir.

Türklerde hayat ağacı motifi hayat kaynağını, sonsuzluğu, tanrısallığı, yer ve gök birleşimini temsil eden bir imge ve motiftir. Kadın imge ve motifi ise bebekli ve emzirme yaptığı şekliyle betimlendiği için doğurganlık, verimlilik, bolluk ve bereket simgelemesi yapıldığı anlaşılmaktadır. Kadın figürlerinde kullanılan yün çoraplar üzerindeki desenlerden anlaşıldığı üzere eski Türk motiflerinin kullanılması bunun yansıması olduğu da ifade edilebilir. Ayrıca kadın figürlerinin üzerinde de ağaç imge ve motifinin unsurları çizgisel olarak kullanılması durumu pekiştirmektedir. Kadın figürleri ile çocuk figürlerinin kıyafetleri, çizgisel ve geometriksel bir bezeme anlayışı ile betimlenmiş ve çocukların çorapları ise kırmızı renkte boyanmıştır.

Resimde genel olarak yeşil rengin hakimiyeti görünmektedir. Figürler ile fonlar arasında kaynaşma yapılması açısından ise mavi renkler kullanılmış, bezeme unsurlarında da aynı renk kullanılmıştır. Bu bezemelerde ayrıca kırmızı, yeşil, mavi, gri ve sarı renklerin de kullanıldığı görülmektedir. Eserde doğal ışık anlayışının içinde leke olarak dokusal ve çizgisel bir üslup benimsendiği tespit edilmiştir.

Tablo 16

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Aşık Veysel adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	Renk Aralığı	Işık	Leke
İnsan	Mavi	Doğal Işık	Dokusal
Saz	Beyaz		
Kuş	Siyah		
Yaprak	Sarı		
Göz			

Bedri Rahmi Eyüboğlu Aşık Veysel adlı eserinde imge ve motif olarak insan, saz, kuş, yaprak ve göz kullanmıştır. Renk aralığı olarak mavi, beyaz, siyah ve sarı renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Eyüboğlu'nun, leke olarak dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 16).

Aşık Veysel adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Bedri Rahmi Eyüboğlu bu resminde dışavurumcu ve çizgisel bir üslup benimseyerek Aşık Veysel'in saz çalarken bir ânını resmettiği görülmektedir. Resimde Aşık Veysel'in simetrik bir şekilde odak noktasında bulunduğu, oturur vaziyette saz çalarken ve başının sol aşağı tarafa bakar bir şekilde resmedildiği görülmektedir. Ayağının altında ise göz imgesi bulunmaktadır. Sağ tarafta yer alan omuz üstünde, sol tarafta, arka planda bir kuş motifleri bulunmaktadır. Ayrıca resmi adeta çerçeveleyen yaprak motifleri gözlenmektedir.

Türklerde önemli bir müzik aleti olan saz, Türklerin hayatında her zaman var olagelmiştir. Orta Asya'dan Anadolu ve diğer yerlere çeşitli formlarda ulaşan bu çalgı imge ve motifi Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından ele alınmış ve çağdaş Türk resim sanatına çağdaş bir yorumla aktarılmıştır. Ayrıca Aşık Veysel figürünün cumhuriyet döneminin önemli bir ozanı olması nedeniyle Türk halk kültürünün görsel kültüre kazandırılması amaçlandığı ifade edilebilir.

Kuş motifleri ile Eyüboğlu, Türk'ün müzik özgünlüğü ve özgürlüğünü görsel dile aktarımında Aşık Veysel figürüyle bir araya getirerek betimlemiştir. Türk milletinin özgür ruhunun simgesi olan Aşık Veysel figürü kuş motifleriyle desteklenerek dönemin ruhunun ve asaletinin aksettirildiği görülmüştür. Yaprak motifleri ile yeniden bir doğuşun simgelendiği düşünülmelidir. Bu bağlamda Aşık Veysel'in doğal ışık anlayışı ile dokusal bir leke tarzı ve müzik ezgisi ile resimde kullanılan çizgiselliği, Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından uyumla aktarıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 17

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Hayat Ağacı adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
Ağaç	Sarı	Doğal Işık	Çizgisel
Kuş	Kahverengi		Dokusal
			Noktasal

Bedri Rahmi Eyüboğlu Hayat Ağacı adlı eserinde imge ve motif olarak ağaç ve kuş kullanmıştır. Renk aralığı olarak sarı ve kahverengi renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Eyüboğlu'nun, leke olarak çizgisel, dokusal ve noktasal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 17).

Hayat Ağacı adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Bedri Rahmi Eyüboğlu bu resminde dikdörtgen bir kompozisyon içinde hayat ağacı ve kuş imge ve motifleri kullanmıştır. Kuşlar hayat ağacı üzerinde sol tarafa dönük ve profilden resmedilmiştir. Türklerde hayat ağacı imge ve motifi, sonsuzluk, ölümsüzlük, tanrısallık anlamları işlenerek canlıların sığınacağı yerdir.

Çizgisel ve dışavurumcu bir üslupla bu resmi yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, Türklere ait imge ve motifleri kullanarak eski Türklere ait sembolleri çağdaş Türk resim sanatına aktardığı görülmektedir. Resmin solunda kapalı bir göz, sağ tarafında ise yine bir ağaç imgesi ve motifini işleyen Eyüboğlu'nun vurgulama yaptığı görülmektedir. Çizgisel, dokusal ve noktasal leke anlayışı içinde yapılan resimde doğal ışık ile renk olarak sarı ve kahverengi tonlarının kullanıldığı tespit edilmiştir.

Eyüboğlu, çalışmalarında Türklüğün ana unsuru olan Yörükleri, milli çalgılardan olan sazı, ağacı, yazıtları, tamgaları, günlük eşyaları, taş ve kayaları vb. ögeleri kullanmıştır. Bu

kullanım Batı sanatı teknikleri ile akımlarının yansımaları ve Türk kültürü sentezlenerek gerçekleştirilmiştir. Milli kültür oluşumuna katkı sağlayarak bezemeci, lekesel ve soyutlamacı anlayış içinde Anadolu Türk yaşamını da ele alan Eyüboğlu'nun, halı ve kilim motiflerinden ciddi bir şekilde etkilenerek, bilinçli bir şekilde çalışmalar gerçekleştirdiği bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 18

Nuri İyem'in Göç adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
İnsan	Sarı	Doğal Işık	Dokusal
Ağaç	Yeşil		Noktasal
İp	Mavi		
At	Kahverengi		
Baston	Kırmızı		
	Mor		

Nuri İyem Göç adlı eserinde imge ve motif olarak insan, ağaç, ip, at ve baston kullanmıştır. Renk aralığı olarak sarı, yeşil, mavi, kahverengi ve kırmızı renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden İyem'in, leke olarak dokusal ve noktasal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 18).

Göç adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Nuri İyem Anadolu Türk halkının köyden şehre göçünü bir umut dünyası açısından resmetmiştir. Resmin odağında birbiriyle konuşan ve yürüyen eli bastonlu ve sırtında eşya taşıyan yaşlı erkek figürü ve sırtında eşya taşıyan genç bir kadın figürü bulunmaktadır. Önlerinde ise iki çocuk bulunmaktadır. Bu çocuklar sırtlarında yüklerini taşır biçimde ipin uçlarından tutarak önlü arkalı yürümektedir. Arka planda ise sırtında yükler olan üç erkek figürü ve dört kadın figürü bulunmaktadır. Bu kadın figürlerinden (en sağda bulunan) birisi de sırtında bebek taşımaktadır. Resmin odak noktasına yakın yerde ise bir at figürü bulunmaktadır. Resmin solunda ise yaprakları dökülmüş bir ağaç imgesi bulunmaktadır. Eski Türklerde at imgesinin kullanımının bu resimde net bir şekilde aktarıldığı görülmektedir. Çünkü at eski Türklerde olduğu gibi dönemin Türklerinde de hayatı kolaylaştırıcı ve yol arkadaşı özelliği aksettirildiği tespit edilmiştir.

Nuri İyem göç konusunu ele aldığı için biraz hüzünlü bir ortamı resmettiği söylenebilir. Çünkü resimdeki renklerin vurgulamaları ile ağaç imgesindeki yaprakların

olmayışı bunun bir ayrılık, ızdırap ve hüzün imgesi olarak aksettirildiği düşünülebilir. Figürlerin bulunduğu zeminin siyahımsı bir yeşil renk ile kaplanmış olduğu bu durumu destekler niteliktedir. Arka planda ise bir ova bölgesinin ele alındığı görülmektedir.

Üç erkek figürünün başında şapka, kadınlarda ise örtü bulunmaktadır. Dokusal ve noktasal bir leke ile yapılan resimde sıcak renklerden olan sarı, kırmızı ve kısmen kahverengi, soğuk renklerden olan yeşil, mavi ve mor renkler kullanılarak bir denge oluşturulmuştur. Kıyafetlerde, yük bezlerinde, örtülerde ve fonda bu renklerin uyumlu bir şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 19

Nuri İyem'in Nalbant adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
İnsan	Mavi	Lokal Işık	Dokusal
At	Kahverengi		
Çekiç	Sarı		
Kerpeten	Gri		
Bardak			
Şapka			
Su Testisi			
Örs			
Nal			

Nuri İyem, Nalbant adlı eserinde imge ve motif olarak insan, at, çekiç, kerpeten, bardak, şapka, su testisi, örs ve nal kullanmıştır. Renk aralığı olarak mavi, kahverengi, sarı ve gri renkleri kullanmıştır. Işık olarak lokal ışığı tercih eden İyem'in, leke olarak dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 19).

Nalbant adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Nuri İyem bu eserde odak olarak at imgesini ve motifini işlemiştir. Atın nallarının değişim ânını resmeden İyem, atın etrafında dört erkek figürü yerleştirmiştir. Bunlardan ikisinin at ile uğraştığı, diğerinin ise başka bir eşya ile uğraştığı görülmektedir. At ile uğraşan bir figür atın sol arka bacağını kaldırarak nalbantlık yapan figüre doğru uzattığı görülmektedir. Bu figürün başında fötr şapka, üstünde beyaz elbise ve üzerinde ise iş kıyafeti yer almaktadır.

Nalbantın başında ise bir şapka, sırtında bir yelek, içinde bir beyaz elbise ve kahverengi bir pantolon bulunmaktadır. Sağ tarafta yerde eşya ile uğraşan figürün üstünde maviye çalan bir

gri elbise ve mavimsi bir pantolon bulunmaktadır. Bu figürün arkasına düşen ve atın başını tutan diğer fötr takmış bir iş elbiseli erkek bulunmaktadır. Nalbantın sağında bir kerpeten ve çekiç yer almaktadır. Resmin sol alt kısmında ise su bardağı ile su testisi bulunmaktadır. Arka planda ise örs ve demir ocağı davlumbazı yer almaktadır. Atın rengi ise beyaz olarak aksettirilmiştir. Zemin sarı renk, arka plan koyu kahverengi ve genel olarak mavi tonların resimde kullanıldığı görülmektedir.

Nuri İyem'in toplumsal gerçekçilik çerçevesinde ele aldığı konu bir iş hayatını anlatmasının yanında at imge ve motifini işleyerek eski Türklerde olduğu gibi dönemin Türklerinde de hayatın belirli alanlarında kullanıldığı göstergesi olarak betimlenmiştir. Deformasyon anlayışı içinde bazı noktalarda vurgulamalar ve abartılar yapan İyem, lokal ışık kullanarak dokusal bir leke anlayışı içinde resimde betimleme yaptığı tespit edilmiştir.

Nuri İyem çalışmalarında Batı sanatı tekniklerini kullanarak ve toplumsal gerçekçi bir anlayışı benimseyerek Anadolu Türk insanı, göçleri, toplumsal problemleri vb. konuları geometrik, figüratif, anıtsal ve dışavurumcu bir üslup içinde ele almıştır. İyem; at, insan, geleneksel kıyafetleri, insan tipolojilerini, görsel biçim unsurlarını kullanarak renk ve ışık kullanımı doğrultusunda eserler üretmiş ve milli kültüre katkı sağladığı bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 20

Nedim Günsür'ün Göçerler eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
İnsan Ağaç Kanatlı Hayvan Dağ Köpek Eşek	Gri Sarı	Doğal Işık	Dokusal

Nedim Günsür Göçerler adlı eserinde imge ve motif olarak insan, ağaç, kanatlı hayvan, dağ, köpek ve dal kullanmıştır. Renk aralığı olarak mavi, gri ve sarı renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Günsür'ün, leke olarak dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 20).

Göçerler adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Nedim Günsür bu eserde insan kümelerinin aynı yönde göç edişini tasvir etmiştir. Resimde köylü insanların şehre göçünü ele alan Günsür insan, eşek, köpek, ağaç, kanatlı hayvanlar ve dağ imge ve motiflerini kullanmıştır. Tam olarak bir realist oran orantı sistemiyle figürleri ele almayan Günsür, doğal ışık, pastel tonlar ve dokusal bir leke anlayışı içinde tasvir yapmıştır.

İnsan figürleri, ağaç imgesi ve hayvan figürleri Günsür'ün kendine göre oranlama sistemi içinde yapılarak resimde konumlandırılmıştır. Ele alınan dağ imgesi eski Türklerdeki tanrısallığın sembolü, aynı zamanda hayatın zorluğuna işaret etmektedir. Resimde kuru bir arazi ufkunda yükselen dağlar hem umudun hem de zorluğun ifadesi olarak görülebilir. Ağaç imgesinin tekliği ve yapraksız bir görüntüsü ile resimde yer alan gri tonların baskınlığı bu zorluğu pekiştiren bir unsur olarak görülmektedir. Uçan kanatlı hayvanların ise özgürlüğü simgeleyen ve umudu aşılayan bir unsur olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Tablo 21

Nedim Günsür'ün Köylüler eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
İnsan	Yeşil	Doğal Işık	Dokusal
Ağaç	Sarı		
Köpek	Kahverengi		
At			
Öküz			
Dirgen			
Tırmık			
Tırpan			

Nedim Günsür Köylüler adlı eserinde imge ve motif olarak insan, ağaç, köpek, at, dirgen ve tırmık kullanmıştır. Renk aralığı olarak yeşil, sarı ve kahverengi renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Günsür'ün, leke olarak dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 21).

Köylüler adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Nedim Günsür bu eserde bir insan ve bir hayvan figürü hariç insan ve hayvan kümelerinin aynı yönde hareketini ele alan bir betimleme yapmıştır.

Tırmık, tırpan, dirgen, öküz, at ve köpek imge ve motiflerinin kullanılması bu eserde Türk resim sanatındaki köycülük anlayışının tezahürü olarak görülebilir.

Eski Türklerde de önemli bir yere sahip olan at imgesi, sanatçının yaşadığı dönemde de önemli bir konumdadır. Atın, eski Türklerde hayatın devamı için kullanılan, hayat arkadaşı olarak görülmesi, bu dönemde de aynı şekilde önemini devam ettirmiştir. Öküz imgesi ise tarım ve hayvancılığın merkezinde yer alan bir hayvan olması nedeniyle bir güç ve binek olarak sembolize edilmektedir.

Arka planda uygulanan ağaç imgelerinin ise yer ve gök bağlantısını sağlayan, hayatın kaynağını sağlayan bereketi simgelediği görülmektedir. İnsan figürleri ile hayvan figürlerinin hareketi, eserde kullanılan renklerin pastel tonlarda olması, dokusal bir leke anlayışı ve doğal ışık kullanımı dinamizmi yansıtmaktadır.

Nedim Günsür çalışmalarında Batı sanatı tekniklerini kullanarak ve soyutlamacı ve toplumsal gerçekçi bir anlayışı benimseyerek Anadolu Türk insanını, göçleri, köylüleri, maden işçilerini, plansız konutlaşmayı, çocukları, doğayı vs. konu edinerek kapsayıcı sembolizm ve alegorik bir anlayış benimsemiştir. Günsür, eserlerinde gök ve ışık gibi unsurlara daha çok yer vererek çalışmalarında kullandığı bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 22

Adnan Çoker'in Kubbeler adlı serisinin bir eserlerinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	Renk Aralığı	Işık	Leke
Gök	Siyah	Yapay Işık	Pürüzsüz
Kubbe	Gri		Çizgisel

Adnan Çoker Kubbeler adlı serisinin bir eserinde imge ve motif olarak gök ve kubbe kullanmıştır. Renk aralığı olarak siyah ve gri renkleri kullanmıştır. Işık olarak yapay ışığı tercih eden Çoker'in, leke olarak pürüzsüz ve çizgisel leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 22).

Kubbeler serisine ait eserin çözümlemesi şu şekildedir: Adnan Çoker bu resimde tamamen natüralist etkilerden uzak ve soyutlamacı bir üslup içinde geometriksel formlar kullanarak çalışmasını gerçekleştirmiştir.

Çoker, pürüzsüz ve çizgisel leke anlayışı çerçevesinde yapay ışık uygulamasıyla siyah ve gri renk tonlarını kullanarak resmini ortaya çıkarmıştır.

Simetrik ve merkezi bir kompozisyonda çalışma yapan Çoker, biçim olarak yarım daire, kalın çizgi, dikdörtgen şekil kullanımı yaptığı görülmektedir. Yarım dairenin griden siyaha doğru giden bir tonlaması vardır. Yarım dairenin alt kısmını belirgin hale getiren kalın çizgide ise uyumlu bir şekilde simetrik bir tonlama geçişinin yapıldığı görülmektedir. Bu çizginin altında yer alan merkezden kenarlara doğru dağılan griden siyaha doğru bir kalın çizgi görülmektedir. Bu çizginin altında ise siyah dikdörtgen şekil bulunmaktadır.

Eserde gök ve kubbe imge ve motiflerini kullandığı görülmektedir. Gök ve kubbe imgeleri ve motifleri eski Türklerde kutsiyeti, tanrısallığı, ulviliği ve kapsayıcılığı sembolize etmektedir. Buradaki kullanımda aynı şekilde eski Türklerde yer alan stilizasyon ve soyutlama anlayışını çağdaş sanat teknikleri ve üslubuyla sentezleyerek, pürüzsüz ve çizgisel leke anlayışı içinde yapay ışık uygulaması yaparak resim ortaya koyan Çoker'in, biçim ve mana arayışını soyutlama ve geometriksel formu yorumladığı tespit edilmiştir.

Adnan Çoker çalışmalarında Türk kültürüne ve mimarisine ait unsurlara yer vermiştir. Batı sanatı teknikleri ile soyutlamacı, yalın ve geometriksel bir üslup benimseyen Çoker'in, yerellikten beslenerek Selçuklular ile Osmanlıların ortaya koyduğu mimari unsurları biçimci ve özgün bir anlayış içinde ele aldığı ve 'Gök' unsuruna daha çok yer verdiği bulgusuna ulaşılmıştır.

Tablo 23

Erol Akyavaş'ın Kimya-i Saadet adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
Ağaç	Gri	Doğal Işık	Dokusal
Dağ	Turuncu		Çizgisel
Kâbe-i Muazzama	Yeşil		
Yazı	Kahverengi		

Erol Akyavaş Kimya-i Saadet adlı eserinde imge ve motif olarak ağaç ve dağ kullanmıştır. Renk aralığı olarak gri, turuncu, yeşil ve kahverengi renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Akyavaş'ın, leke olarak dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 23).

Kimya-i Saadet adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Erol Akyavaş'ın bu eserinde geometriksel formlar kullanarak soyutlama yapıldığı görülmektedir. Resim kompozisyonunda

kare, dikdörtgen ve üçgen şekiller ile kavisli veya oval biçimler kullanıldığı anlaşılmaktadır. Eserde sağ alt tarafta kahverengi tonlarının kullanıldığı dikdörtgen içinde kaligrafik ögeler de bulunmaktadır. Resmin orta bölümünde ise geometrik formlarla oluşturulmuş dağ ve ağaç imge ve motifleri, üst kısmında zikzaklı siyah çizgileri ve sarı rengi barındıran kare ile altında kare prizma ve kahve renginde olan şekille Kâbe-i Muazzama'yı simgeleyen geometriksel formlar, sağ üst kısımda kare form, altı kısımda ise toprağı simgeleyen dört adet dikdörtgen vardır. Bunların fonunu oluşturan beyaz renkli dikdörtgen bir biçim bulunmaktadır. En alt kısımda ise sol tarafta gri renkli dikdörtgen form ile sağ tarafta kaligrafik ögeli kahverengi dikdörtgen form vardır. Bu iki formun ortasında ise kırmızı konturlu dikdörtgen form bulunmaktadır.

Türk-İslam imge ve motifleri ile Batı yöntemlerini sentezleyen Akyavaş, Kâbe-i Muazzama ile ahiret inancını ele alarak yer altı ve yer üstü sembollerini kahverengi ve beyaz renklerle ayırt etmiş, bu iki simgenin ortasında ise eski Türklerden gelen dağ ve ağaç imgelerini işlemiştir. İslam'daki Kâbe-i Muazzama'nın kutsiyeti ve ahiret inancı ile Türklerdeki dağ imge ve motifinin tanrısallığı ve ağaç imge ve motifinin yer ve gök bağlantısını bir araya getiren Akyavaş, Türklerin İslam inancıyla bir araya geldiğini ortaya koymuş ve kültürel kodların aktarımını yapmıştır. Dokusal ve çizgisel leke anlayışı ile doğal ışığı kullanan Akyavaş'ın soyutlamacı ve geometriksel bir üslup kullandığı tespit edilmiştir.

Erol Akyavaş, çalışmalarında Türk-İslam ve Batı üslup, yöntemlerini sentezleyerek figüratif ve kültürel değerleri eserlerinde soyutlamacı, geometriksel, dinsel ve tinsel bir anlayış içinde ele almıştır. Sanatçının, minyatürleri ve hat ögelerini kendine has bir üslup içinde ele alarak imge ve motifleri çalışmalarına aktardığı ve sembolik bir anlam yüklediği bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 24

Gencay Kasapçı'nın Kuşlar, Yapraklar ve Ağaçlar adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
Yaprak	Mavi	Doğal Işık	Noktasal
Ağaç	Yeşil		Dokusal
Kuş	Sarı		
	Kırmızı		

Gencay Kasapçı Kuşlar, Yapraklar ve Ağaçlar adlı eserinde imge ve motif olarak kuş, yaprak ve ağaç kullanmıştır. Renk aralığı olarak mavi, yeşil, sarı ve kırmızı renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Kasapçı'nın, leke olarak noktasal ve dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 24).

Kuşlar, Yapraklar ve Ağaçlar adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Gencay Kasapçı'nın ağaç imge ve motifinin yakından ve detaylı bir görüntüsünü ele aldığı anlaşılmaktadır. Ağaç imge ve motifinin ögesi olan yaprakları ile ağaçta yer alan kuşları soyut bir anlayış içinde dokusal ve noktasal leke kullanarak resmetmiştir. Eserde yer alan çeşitli renk kümeleri bir dinamizm içinde yaprak ve kuşları simgelemektedir.

Ağaç imgesi eski Türklerde önemli bir yere sahiptir. Gencay Kasapçı, çağdaş Türk sanatına bu unsuru aktararak geçmiş ile bir bağ kurmuştur. Ağaç yer ve gök bağlantısı ile hayatı ve ahiret yaşamının bağlantısını sağlayan bir imge ve motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu resimde bir yaşam sevinci ile yaprakların ve kuşların hareketlerinden ortaya çıkan dinamizm sonsuzluğu hissettirmektedir. Renk kullanımları ise bu dinamizmi destekleyerek canlı çeşitliliğini vurgulamaktadır. Tanrısal bir simge olarak ağaç, ulvi bir canlı durağının olduğunu temsil etmektedir.

Doğal ışığın kullanıldığı bu eserde renk dağılımının dengeli yapıldığını görmekteyiz. Renk olarak mavi ve tonlarının ağırlıklı olduğu, yeşil, sarı ve kırmızı kullanılmıştır. Belirli kısımlarda yoğunlaşan belirli kısımlarda yoğunluğu hafifleyen renklerin insana ait gözün, eserin her yerinde dolaşmasını sağlamaktadır. Empresyonizmin önemli bir bölümü olan puantalizmin Türk resim sanatındaki örneğini teşkil eden bu eser ile sanatçı, Türk imge ve motifleri ile Batı'ya ait yöntem ve teknikleri sentezlediği tespit edilmiştir.

Tablo 25

Gencay Kasapçı'nın Sisli Ağaç adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	Renk Aralığı	Işık	Leke
Yaprak	Beyaz	Doğal Işık	Dokusal
Ağaç	Sarı		Çizgisel
Gök	Kahverengi		

Gencay Kasapçı Sisli Ağaç adlı eserinde imge ve motif olarak yaprak, ağaç ve gök kullanmıştır. Renk aralığı olarak mavi, yeşil, sarı ve kırmızı renkleri kullanmıştır. Işık olarak

doğal ışığı tercih eden Kasapçı'nın, leke olarak dokusal ve çizgisel leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 25).

Sisli Ağaç adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Gencay Kasapçı bu eserinde doğa olaylarından biri olan sis ile doğanın unsuru olan ağacı açık mekân içinde resmetmiştir. Sis ögesi dokusal bir leke anlayışı içinde ele alınmış ve transparan bir örtü veya dantel gibi ağaçları örtmektedir. Renk olarak beyaz, sarı ve kahverengi renkler kullanılan resimde, pastel tonların tercih edildiği görülmektedir.

Ağaç imgesinin sis ile perdelenmesi, ulvi bir havanın olmasıyla tanrısal yolun bir unsuru olarak göze çarpmaktadır. Ağaç imgesinin sıralı ve rastgele bir şekilde ufka doğru gitmesi ve gözden kaybolmaya başlaması bir gizem ortaya koymaktadır. Sonbahar mevsiminin olduğunu öne çıkaran ağacın renk tonları ve sis, bir ölüm anını ve yeniden doğuşa doğru gidişi hissettirmektedir. Dokusal bir leke anlayışı içinde doğal ışık kullanımı yapılan bu eserin mana ve biçim ilişkisinde, Türklerde kullanılan imge ve motifler ile Batı yöntem ve tekniklerinin sentezlendiği tespit edilmiştir.

Gencay Kasapçı, çalışmalarında çizgisel, lekeci ve soyut dışavurumcu bir üslubu kullanmıştır. Yalın imge ve motif kullanımı yapan Kasapçı, soyutlamacı ve matematiksel bir çoğaltma anlayışı içinde özellikle ağaca ve ögelerine çalışmalarında yer vererek Doğu-Batı kültür ve sanatlarının sentezlemesini yaptığı bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 26

Süleyman Saim Tekcan'ın Atlar Serisi 1 adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	Renk Aralığı	Işık	Leke
At	Kırmızı Kahverengi Gri Mavi	Doğal Işık	Dokusal Çizgisel

Süleyman Saim Tekcan Atlar Serisi 1 adlı eserinde imge ve motif olarak at figürünü kullanmıştır. Renk aralığı olarak kırmızı ve kahverengi renkleri kullanmıştır.

Işık olarak doğal ışığı tercih eden Tekcan'ın, leke olarak dokusal ve çizgisel leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 26).

Atlar Serisi 1 adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Süleyman Saim Tekcan bu baskı eserindeki kompozisyonunu at imge ve motifini ön planda ele almıştır. Türklerin tarihsel kültür ögelerinden biri olan ata geniş bir alanda yer vermiştir. At imge ve motifini gri tonlarla ele alarak dokusal ve çizgisel leke anlayışı içinde ele almıştır. Arka planda ise kırmızı, kahverengi ve mavi renklere yer veren Tekcan'ın, kısmî bir doğal gölge kullandığı görülmektedir.

Formlar arasında yumuşak ve sert geçişler sağlanan eserde at imgesi dört nala koşan, uzun yeleli ve uzun kuyruklu olarak tasvir edilmiştir. Kırmızı, kahverengi ve mavi renkler ile gri renk tonlarının bulunduğu at imgesi arasındaki ilişki birbirini dengelemektedir. Aynı zamanda bir mekân oluşumunun hissedildiği resimde renk, zemin, fon ve at figürü arasında uyum bulunmaktadır. Eserin genelinde dokusal bir leke anlayışı hakimdir. Dokusal lekelerin çizgisel lekelerle uyumu ve dokusal lekelerin spontane dağılımı eserde at figürüyle paralel bir dinamizm ortaya çıkarmıştır. Ayrıca biçimlendirmelerde realist bir oran-orantı olmadığından stilizasyon yapılmıştır.

At imgesi eski Türklerde hem bu dünya hem de ahiret için bir yol arkadaşı olmuş, hem savaşta hem günlük yaşamda önemli bir konumda yer almıştır. Süleyman Saim Tekcan bu imge ve motifi çağdaş Türk resim sanatına aktararak geçmiş ve yaşadığı çağ ile bağlantı kurmuştur. Bu bağ ile sanatsal ve kültürel miras meydana getirerek gelecek kuşaklara görsel anlatım gerçekleştirmiştir.

Tablo 27

Süleyman Saim Tekcan'ın Atlar Serisi 2 adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
At	Mavi	Doğal Işık	Dokusal
Mezar Taşı	Gri		Çizgisel
	Kırmızı		
	Siyah		

Süleyman Saim Tekcan Atlar Serisi 2 adlı eserinde imge ve motif olarak at ve mezar taşı kullanmıştır. Renk aralığı olarak mavi, gri, kırmızı ve siyah renkleri kullanmıştır.

Işık olarak doğal ışığı tercih eden Tekcan'ın, leke olarak dokusal ve çizgisel leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 27).

Atlar Serisi 2 adlı eserin çözümlemesi şu şekildedir: Süleyman Saim Tekcan bu baskı eserindeki kompozisyonunda at imge ve motifini ön planda ele alarak üç adet at figürü kullanmıştır. At figürlerinin ikisi üst kısımda, birisi alt kısımda kullanılmıştır. Gri at figürü ile mezar taşının kaynaşmış formu ile mavi ve siyah at figürleri ile mezar taşlarının kaynaşmış formu resmin üst kısmında bir araya getirilmiştir. Renklerle ve dokusal lekeler ve çizgisellik bir arada kullanılarak dıştan içeriye doğru çevreleyen açık gri, koyu gri, siyah ve mavi renklere doğru merkezileşen bir biçimsellik meydana getirilmiştir. Koyu gri renk kullanımın olduğu yer ile gri ve siyah ayrımında kırmızı renk kullanımı görülmektedir. Ayrıca biçimlendirmelerde realist bir oran-orantı olmadığından stilizasyon yapılmıştır.

Eski Türklerde önemli bir yere ait olan at imge ve motifi siyah, kırmızı ve beyaz kontur çizgilerle mezar taşı ile kaynaştırılarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda Tekcan, at figürü ile mezar taşı imgeleri ve motiflerini bir arada kullanarak eski Türklere ait döneme atıfta bulunmuştur. At imgeleri, ölümü simgeleyen mezar taşı ile ahiret arkadaşı olarak sembolize edilmiştir. Dokusal ve çizgisel leke anlayışıyla ve doğal ışık kullanılarak yapılan eserde, renk olarak mavi siyah, gri ve kırmızı renkler kullanıldığı tespit edilmiştir.

Süleyman Saim Tekcan, çalışmalarında Batı sanatı teknikleri ile geleneksel Türk kültürü unsurlarını sentezlemiştir. Özellikle hayvan figürlerinden at ve mezar taşı imgeleri ve motiflerini eserlerine yansıtarak Türk kültüründe soyutlamacı anlayışı benimseyen Tekcan'nın, çağdaş bir yorumlamacı ve anıtsal üslupla kültürel değerleri ve plastik bir ifadeciliği ortaya çıkardığı bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 28

Rauf Tuncer'in Orhun Resimler Serisi 1 adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
İnsan	Kırmızı	Doğal Işık	Dokusal
Yazıt	Yeşil		Çizgisel
Yazı	Mavi		Noktasal
Geyik	Sarı		
Hilal	Kahverengi		
Yıldız			
Tamga			

Rauf Tuncer Orhun Resimler Serisi 1 adlı eserinde imge ve motif olarak insan, yazıt, yazı, geyik, hilal ve yıldız kullanmıştır. Renk aralığı olarak kırmızı, yeşil, mavi, sarı ve

kahverengi renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Tuncer, leke olarak dokusal, çizgisel ve noktasal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 28).

Orhun Resimler Serisi 1 adlı eserin çözümlemeleri şu şekildedir: Rauf Tuncer'in bu kompozisyonunda imge ve motif olarak insan, yazıt, yazı, geyik, hilal ve yıldız ile renk olarak kırmızı, yeşil, mavi, sarı ve kahverengi tonlar kullanılmıştır. Eski Türklere ait bu imge ve motifleri Batı sanatı tekniğiyle bir araya getirilerek görsel oluşumu gerçekleştirilmiştir. Resmin genelinde sıcak renkler hakimdir. Fon renkleri genel olarak kırmızı renk tonlarından meydana gelmektedir. Kaligrafik öge olarak yazı resmin her yerinde kendini göstermiştir. Sıcak renkler ile soğuk renkler arasında zıtlık oluşturularak kompozisyon meydana getirilen resimde, insan figürleri ve hayvan figürleri de irili ufaklı bir şekilde ele alınmıştır. Resmin sol üst tarafında daire içinde dilimli aralıklarda tamgalar işlenmiştir. Sağ tarafta ise yazıt taşlarının ana hatlarını oluşturan biçimler kullanılmıştır. Alt bölümde ise simetrik dörtlü geyik imge ve motifi vurgulanmıştır.

İnsan eski Türklerde realist bir üslup ile sanata aktarılmamıştır. İdeal olan biçimi olarak taşlara, kayalara, duvarlara, halılara vb. eşyalara işlenmiştir. O döneme ait biçim anlayışı Tuncer tarafından benimsenmiş ve resimde uygulamasını yapmıştır. Ayın farklı bir görüntüsü olan hilal ise Türklerde İslamiyet ile var olan bir sembol değildir. Çünkü eski Türklerde de kullanılan bir semboldür. Ay batının sembolüdür. Ay, ölüm ve dirilişi simgeleyerek yenilenmeyi ve hükümranlığı temsil eder. Bir ayın doğuşu veya görünmeye başlamasının ilk evreleri olan hilal gibi bir milletin doğuşunu ve dirilişini sembolize eder. Yıldız imge ve motifi ise Türklerde ay ve güneş kadar önemli bir yere sahiptir. Çünkü yıldızlar ile yön tayin eden Türklerin engel ve zorlukları aşmasını sembolize eder. Yazıt taşı biçimlerinin kullanılması ise eski Türk devletlerinden kalan yazıtlara gönderme yapılarak geçmiş ve günümüzle bağlantı kurulur. Tarihsel kodların çağdaş Türk resim sanatına aktarımı ile modern Türk toplumlarının özünü keşfetmesine olanak vermektedir. Geyik imge ve motifi eski Türklerdeki ince ruhu, merhameti, fedakarlığı ve güzellik anlayışını sembolize etmektedir. Ayrıca Türklerin çoğalmasını ve büyümesini de simgelemektedir. Bu özelliklerin güzel sanatların bir dalında çağdaş bir yorumla yeniden ortaya koyulması tesadüf değildir. Tuncer'in, günümüz Türklerinin geçmişinden beslenerek inceliğini, fedakarlığını, merhametini ve genişleyerek büyümesinin kod olarak aktarımını doğal ışık anlayışı içinde dokusal, çizgisel ve noktasal leke üslubunu benimseyerek gerçekleştirdiği tespit edilmiştir.

Tablo 29

Rauf Tuncer'in Orhun Resimler Serisi 3 adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	Renk Aralığı	Işık	Leke
Kartal, Doğan veya Şahin	Sarı	Doğal Işık	Dokusal
Geyik	Yeşil		Çizgisel
Yazı	Mavi		Noktasal
Yazıt			
Yaban Koyunu/Keçisi			

Rauf Tuncer Orhun Resimler Serisi 3 adlı eserinde imge ve motif olarak kartal, doğan veya şahin, geyik, yazı, yazıt taşı ve yaban koyunu/keçisi kullanmıştır. Renk aralığı olarak sarı, yeşil ve mavi renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Tuncer'in, leke olarak dokusal, çizgisel ve noktasal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 29).

Orhun Resimler Serisi 3 adlı eserin çözümlemeleri şu şekildedir: Rauf Tuncer bu kompozisyonunda imge ve motif olarak kartal, doğan, şahin, geyik, yazı, yazıt, yaban koyunu veya keçisi ile renk olarak sarı, yeşil ve mavi tonlar kullanmıştır. Eski Türklere ait bu imge ve motifleri kontur çizgilerle resimsel olarak tuvale aktarmıştır. Resmin genelinde sıcak ve soğuk renkler denge içinde kullanılmıştır. Kaligrafik öge olarak eski Türk alfabesine ait yazı, resmin sağ tarafında yazıt biçiminin ana hattı içinde kullanılmış ve tarihselliğe bir atıf yapılmıştır. Kartal, doğan veya şahin imgeleri ve motifleri olduğu düşünülen kanatlı hayvan figürleri, kontur çizgileriyle işlenerek eski Türk inançlarıyla, tabiat olaylarıyla ve hükümranlık alametleriyle ilişkilendirilebilir.

Tanrısal olarak 'Gök Tanrı', tabiat olarak sonbahar ve ilkbahar, insan olarak din adamının kılık değişimi ve insanın gücü ve kudreti olarak bu kanatlı hayvanlar sembol işlevi görmüştür. Dolaysıyla Tuncer, bu eski sembolizmi çağdaş Türk resim sanatına aktararak kültürel mirasın gelecek kuşaklara görsel olarak iletimini gerçekleştirmiştir. Geyik imge ve motifi ise Türklerdeki zarafet, doğurganlık, fedakârlık ve güzellik anlayışının bir simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Görsel olarak Türk sembolizminin aktarımı yapılan bu resimde Tuncer'in Türklere ait kültürel kodlarını yeniden keşfetmeye dönük çalışma yaptığı tespit edilmiştir.

Rauf Tuncer, çalışmalarında Orta Asya Türklüğüne ait imge ve motifleri ile Batı sanatı teknikleriyle sentezleyerek minyatür, yazıt, tamga, hayvan figürleri, mezar taşları, halı, kilim,

günlük kıyafetler, yazma, folklorik vb. ögeleri kullanmıştır. Tuncer'in eserlerinde soyutlamacı ve biçimci bir anlayış içinde sanatın ilke ve elemanlarını milli kültür bağlamında sosyokültürel boyutla ele alarak ritmik kompozisyonlar meydana getirdiği bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 30

Mehmet Başbuğ'un Muşlu Çoban adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
İnsan	Kahverengi	Doğal Işık	Dokusal
Değnek	Sarı		
Dağ	Gri		
Koyun	Yeşil		
Koç	Kırmızı		
Keçi	Beyaz		

Mehmet Başbuğ, Muşlu Çoban adlı eserinde imge ve motif olarak insan, değnek, dağ, koyun, koç ve keçi kullanmıştır. Renk aralığı olarak kahverengi, sarı, gri, yeşil, kırmızı ve beyaz renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Başbuğ'un, leke olarak dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 30).

Muşlu Çoban adlı eserin çözümlemeleri şu şekildedir: Mehmet Başbuğ bu eserinde imge ve motif olarak insan, değnek, dağ, koyun, koç ve keçi ile renk olarak kahverengi, sarı, gri, yeşil, kırmızı ve beyaz renk tonları kullanarak dokusal leke anlayışı içinde doğal ışık kullanmış ve genel olarak eski Türklere ait imgeleri ve motifleri çağdaş Türk resim sanatına aktarmıştır. Oran-orantı sistemine uygun bir perspektif anlayışının benimsendiği resmin merkezinde şapkalı ve soğuktan korunmak için kırmızı örtü sarınmış yeşil kabanlı, sarı kıyafetli, kırmızı şalvarlı ve eli değnekli bir çoban figürü bulunmaktadır. Bu figür eski Türk resim anlayışının aksine lekesel bir anlayış ile Batı sanatı normlarına uygun bir şekilde betimlenmiştir. Bu figürün arka kısmına düşen yerde çoğunluğunu koç ve koyunun oluşturduğu ve keçinin de bulunduğu küçükbaş hayvan sürüsü bulunmaktadır. Ufukta ise dağların bir kısmı görünmektedir. Zeminden anlaşılacağı üzere kış mevsiminin sonunu anımsatan kısmi kar görüntüsü bulunan bir yer betimlenmiştir.

Koyun, koç ve keçi gibi hayvanlar Türklerin yaşamında geniş ölçüde etkili bir yerde bulunmuştur. Koyun imge ve motifi bolluk ve bereketin simgesi, koç imge ve motifi güç ve kuvvet sembolü, keçi ise egemenlik alameti olarak karşımıza çıkmaktadır. Resimde bu imgeler

realist bir oran-orantıya uygun şekilde ele alınarak tuval yüzeyine aktarılmıştır. Resimde zorlu bir coğrafi yapı ile mevsim şartlarını vurgulayan Başbuğ'un doğal ışık anlayışı içinde dokusal leke kullanımı yaptığı tespit edilmiştir.

Tablo 31

Mehmet Başbuğ'un Kökbörü adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	**Renk Aralığı**	**Işık**	**Leke**
İnsan	Kırmızı	Doğal Işık	Dokusal
At	Sarı		
Değnek	Kahverengi		
Keçi	Gri		
	Beyaz		

Mehmet Başbuğ Kökbörü adlı eserinde imge ve motif olarak insan, at, değnek ve keçi kullanmıştır. Renk aralığı olarak kırmızı, sarı, kahverengi, gri ve beyaz renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Başbuğ'un, leke olarak dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 31).

Kökbörü adlı eserin çözümlemeleri şu şekildedir: Mehmet Başbuğ bu eserinde imge ve motif olarak atların üstünde insanları, kökbörü oynanırken bir ânı resmetmiştir. İmge ve motif olarak insan ve at figürlerinin kullanıldığı resimde kırmızı, sarı, kahverengi, gri ve beyaz renk tonları belirli bir yoğunluk içinde uygulanmıştır.

Kökbörü oyunu eski Türklerden beri oynanan, toplumsal birlikteliğin pekiştirilmesine katkı sağlayan ve senkronize örgütlenmeyi öğreten bir oyundur. Burada oyun ânında yer alan insan ve at figürleri yine Türklerin kültürel mirasın ait unsurlar olarak göze çarpmaktadır. At imgesi ve motifi Türkler için dünya ve ahiret inancı açısından bir yol arkadaşı olarak görülmüştür. Kültürel kod olarak bu imge ve motifin geçmişten günümüze resim sanatı yoluyla aktarıldığı gözlemlenmiştir. İnsan imge ve motifi ise eski Türklerde olduğu gibi idealist bir stilizasyonla değil realist bir anlayış içinde yer almıştır. Resimde dokusal bir leke anlayışı içinde doğal ışık kullanımı yapan Başbuğ'un, bu eseriyle Orta Asya Türklerinin kültürel dinamiklerini çağdaş Türk resim sanatına aktardığı tespit edilmiştir.

Tablo 32

Mehmet Başbuğ'un Soğuk Bir Kış Hikayesi (Sibirya'dan) adlı eserinde kullandığı imgeler ve motifler, renk aralığı, ışık ve leke

İmgeler ve Motifler	Renk Aralığı	Işık	Leke
İnsan	Gri	Doğal Işık	Dokusal
At	Beyaz		
Dağ	Kahverengi		
Geyik	Sarı		
Boynuz			
Şapka			

Mehmet Başbuğ Soğuk Bir Kış Hikayesi (Sibirya'dan) adlı eserinde imge ve motif olarak insan, at, dağ, geyik, boynuz ve şapka kullanmıştır. Renk aralığı olarak gri, beyaz, kahverengi ve sarı renkleri kullanmıştır. Işık olarak doğal ışığı tercih eden Başbuğ'un, leke olarak dokusal leke kullandığı tespit edilmiştir (Tablo 32).

Soğuk Bir Kış Hikayesi (Sibirya'dan) adlı eserin çözümlemeleri şu şekildedir: Mehmet Başbuğ bu eserinde imge ve motif olarak insan, at, geyik, dağ, boynuz ve şapka ile renk olarak gri, beyaz, kahverengi ve sarının tonlarını kullanmıştır. Başbuğ'un dokusal bir leke anlayışı içinde doğal ışık kullanarak ele aldığı eserin konusunun isminde de anlaşılacağı üzere Sibirya steplerinde yaşayan Türklerin hayat şartlarını görselleştirmiştir. Bu zorluk boynuz ve dağ imgeleri ve motiflerinin kullanılmasıyla pekiştirilmiştir. Çünkü resimden anlaşılacağı üzere boynuz imge ve motifi hayatın çetinliğini ve acımasızlığını, dağ imge ve motifi ise zorlukları sembolize eder. Geyik imge ve motifinin eski Türklerde kullanılan zarafet, mutluluk, doğurganlık, güzellik gibi anlamlarının aksine burada bir besin ve araç olarak kullanıldığı göze çarpmaktadır. Şapka imge ve motifinin ise mevsim şartlarının neticesinde kullanılan bir unsur olarak kullanıldığı tespit edilmiştir.

Mehmet Başbuğ çalışmalarında, Batı sanatı tekniklerini kullanarak figüratif ve toplumsal gerçekçi bir anlayışı benimseyerek göç, Kurtuluş Savaşı, Türk dünyası, Anadolu insanını plastik normlar içinde ele alarak renkçi ve lekeci üslup içinde eserler üretmiştir. Türk insanının yaşamına dair izleri aktaran Başbuğ'un, at ve insan figürlerine kıyafetler ile yer vererek Türk kültürüne ait ögeleri çalışmalarında kullandığı bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 33

Orta Asya Türk imgeleri ve motifleri ile sanatçıların kullandığı imgeler ve motifler

Orta Asya Türk İmgeleri ve Motifleri	**Sanatçıların Kullandığı İmgeler ve Motifler**
İnsan	İnsan
At	At
Kurt	Keçi
Dağ	Koyun
Ağaç	Koç
Nar	Geyik
Baksı	Yaban Keçisi
Ejder	Yaban Koyunu
Geyik	Öküz
Kartal	Köpek
Doğan	Eşek
Şahin	Kanatlı Hayvan
Ay	Kartal
Güneş	Doğan
Hilal	Şahin
Koç	Kuş
Koyun	Boynuz
Keçi	Balık
Balık	Ağaç
Yılan	Yaprak
Gök	Lâle
Lotus	Çiçek
Lâle	Kavun
Çark-ı Felek	Bal Kabağı
Kopuz	Dağ
Saz	Gök
Bağlama	Kâbe-i Muazzama
Kubbe	Kubbe
	Çatı
	Soyut
	Göz
	Ay
	Hilal
	Güneş
	Ağaç Tezgâh
	Sandalye
	Masa
	Ütü
	Kumaş
	Ahşap Tepsi Altlığı
	Tepsi
	Çerçeve
	Kaşık
	Tamga
	Mezar Taşı
	Yazıt

	Yazı
	İp
	Halı
	Hasır
	Gemi
	Saz
	Semaver
	Tabure
	Yün Çorap
	Fincan
	Çay Bardağı
	Çekiç
	Kerpeten
	Bardak
	Su Testisi
	Örs
	Nal
	Şapka
	Baston
	Değnek
	Dirgen
	Tırpan
	Tırmık
	Sepet

Genel olarak çağdaş Türk ressamları tarafından ortaya koyulan eserlerde Orta Asya Türk imgeleri ve motifleri etkilerinin olduğu, sanatçıların Batı sanatı teknikleri ile Orta Asya ile Anadolu'ya gelen Türklere ait izleri eserlerine yansıttıkları, renkçi, lekeci, çizgisel, soyutlamacı, yapısalcı, süslemeci, anıtsal bir üslup ve daha çok milli kültür ekseninde görsel eserler verdikleri bulgularına ulaşılmıştır (Tablo 33).

BÖLÜM V

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde tez çalışmasına ait tartışma, sonuç ve öneriler başlıkları ele alınmış ve aşağıda sunulmuştur.

5.1. Tartışma

Orta Asya'da ortaya çıkan Türk imge ve motiflerinin çağdaş Türk resim sanatına yansımalarında ve sanatçıların eserlerinde dolaylı veya dolaysız aktarımında sınırlılıklar meydana gelebilmektedir. Bu doğrultuda gelenek ve Batı sanatının anlaşılması veya sentez yapma düzeyi, Türk kültürünün ele alınma şekilleri, sanatçıların Türk kültürüne olan ilgi düzeyi, araştırma ve inceleme faaliyetlerinin yeterliliği vb. açıdan sınırlılıkların doğrudan etkisi olabilir. Bu durumda millet olma bilincinin kültür ve sanat düzeyine yükseltilmesiyle doğrudan ilişki kurulabilir. Nitel araştırma yöntemiyle yapılan bu çalışmada söz edilen sınırlılıklar doğrultusunda uygulanan araştırma faaliyetlerinde bulgu elde etmede problemle karşılaşılmamıştır. Dolayısıyla çalışma süreci, bir plan dahilinde yürütülerek değişiklik yapılmasına gereklilik kalmadan çalışma tamamlanmıştır.

Bu tez çalışmasında Orta Asya Türk kültüründeki imge ve motiflerinin, çağdaş Türk resim sanatına etkilerini ele almak amacıyla araştırma ve inceleme faaliyetleri gerçekleştirilmiştir. Literatür taraması ile ortaya koyulan çalışmalardan veriler toplanarak araştırma ve inceleme yapılmıştır. *"Orta Asya'da ortaya çıkan Türk imgeleri ve motifleri nelerdir?" ve "Orta Asya Türk imgeleri ve motiflerinin çağdaş Türk resim sanatına etkileri var mıdır?"* alt problemleriyle ilgili bulgular incelenmiştir.

Çağdaş Türk ressamları ortaya koyduğu sanat eserleri ile Orta Asya Türk kültürü imgeleri ve motifleri olan insan, at, kurt, dağ, ağaç ve ögeleri, nar, baksı, ejder, geyik, kartal, doğan, şahin, gök unsurları, ay, güneş, hilal, küçükbaş hayvanlar, yılan, lotus çiçeği, lâle, çark-ı felek, kopuz, saz, bağlama, kubbe gibi ögelerin büyük bir çoğunluğunu eserlerinde kullandıkları tespit edilmiştir.

Karoğlu (1995) çalışmasında sanatçılar tarafından yerel ve milli ögelere yer verilerek Türk kültürünün kodları olan imge ve motiflerin eski ve yeni, soyut ve figüratif olarak ele alındığını ifade ederek araştırmanın bulgularını desteklemektedir. Akbulak (2006) araştırmasında çağdaş Türk sanatında kültürel kimliği ve gelişimini ele almıştır.

Tarihsel süreç içindeki sosyolojik tabanda ekonomik ve kültürel etkilerini irdeleyerek sanatçılar tarafından benimsenmesini ele almıştır. Sanatçıların toplumsal değerleri esas alarak çağdaş bir yorumla sanat eserleri ürettikleri ifade edilerek araştırma bulgularıyla benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Öztürk'te (2006) Türk resim sanatında yer alan kültürel etkileşimleri ele alarak kültürel miras tabanında geleneksellik ön planda tutulmuştur. Yerel ve milli konuların işlendiği ifade edilebilirken, biçimsel ve anlatımsal olarak Türk resim sanatında karşımıza çıkan sonuçların araştırmanın bulgularıyla benzerlik gösterdiği görülmektedir. Dalkıran'ın (2010) araştırmasında eski Türk inanç sistemlerinden olan şamanist etkilerin Türk resim sanatında kendisini gösterdiğini, bu geleneksel anlamdaki imge ve motiflerin sanatsal bir değere dönüştüğünü, belge niteliğine dönüşen sanat eserlerinin görsel bir kültür oluşturarak kaynak oluşturduğunu ve sanatçılar tarafından şamanist unsurların kullanıldığını ifade etmesi, araştırmanın bulgularıyla benzerlik göstermektedir. Özkartal'ın (2012) çalışmasında Türk mitolojisinde yer alan ve renkler ile figüratif olarak hayvanlar olan Türk imge ve motiflerinin topluma yansımalarının olduğu sonucunu ifade etmesi araştırmanın bulgularıyla benzerlik göstermektedir. Uz'un (2012) çalışmasında cumhuriyet döneminde ortaya koyulan yenilikçi ve özgün anlayış ile yerel ve milli değerlerden hareket ederek Türk kültürünün, Anadolu topraklarına ve Anadolu'nun eski kültürlerinin Türklere etkilerinin olduğu ifade edilmektedir. Mistik ve zengin güzellik anlayışının ulusal kültürden evrensel kültüre doğru uzandığı sonucu ile araştırmanın bulguları benzerlik göstermektedir. Bayramoğlu'nun (2013) Türk kültürüne ait kodlar ile motiflerin çağdaş Türk resim sanatına etkilerinin olması ile sanatçıların yerel ve milli değerlerden beslenerek çağdaş bir yorumla biçimsellik meydana getirerek sanatsal çalışmalar yaptığını ortaya koyması araştırmanın bulgularıyla benzerlik göstermektedir. Çerçive'nin (2017) araştırmasında tarihsel süreç içinde Türklere ait yaşam ve inanç biçimlerinin, tabiat sevgilerinin, örf ve adetlerinin, gelenek ve göreneklerinin vb. ögelerinin İslamiyet'e giriş ile kullanılmaya devam ettiğini; bunların geniş bir coğrafyaya yayıldığını; geometriksel, figüratif ve bitkisel motifleri ortaya çıkardığını tespit ederek özellikle hayat ağacı ve yıldız motiflerini ele almış ve halı, kilim, mimari vb. ögelerde bu imge ve motiflerin kullanıldığı sonucuna ulaşılması araştırmanın bulgularıyla benzerlik göstermiştir. Karaca'nın (2019) araştırmasında Türk resim sanatında figüratif olarak kadın imgesinin nesnel temelde ele alındığını ve ortaya koyulan folklorik ögelerin kullanıldığı incelenmiş ve toplumsal olgular, eşyalar ile biçimsel özelliklerin duygusal temelde eserler üretildiği sonucu ile araştırmanın bulguları benzerlik göstermektedir. Topal (2022) çalışmasında Türklerde var olan fantastik ögelerin tarihi kökenini ele alarak bu ögelerin günümüze kadar ulaştığını açıklamıştır. Türk sanatında kullanıldığı tespit edilen 'Ak Ana',

‘Umay Ana’, ‘Anka Kuşu’, ‘Tulpar’ gibi ögelerin varlığı araştırmanın bulgularıyla benzeşmemektedir. Bununla birlikte mimarilerde ejderha ve kurt imge ve motif ögelerinin var olduğu sonucuna ulaşılması araştırmanın bulgularıyla benzeşmektedir. Pektaş’ın (2022) araştırmasında Türklere ait halk hikayeleri, destanlar ve mitolojik unsurların Türk resim sanatına kültürel tabanda yansıtıldığı, bu kültürel imge ve motiflerin sanatçılar tarafından yeniden yorumlanarak ifade etme ve yaratıcılıklarını eserlerinde kullandıklarını ifade etmesi araştırmanın bulgularıyla benzerlik göstermektedir.

Mercan (2018) araştırmasında, bir milletin kültürel belleğinin imge olarak var olduğunu ifade ederek Türk imge ve motiflerinin Hunlardan beri petrgoliflerde, kilimlerde, halılarda, nakışlarda vb. ögelerde ele alındığını tespit ederek bu imge ve motiflerin etkileşimle neticesinde sentezlenmeler, çeşitlenmeler ve zenginleşmeler yaşandığını açıklamıştır. Türk sanatçılarının da kültürel ve sanatsal olarak temellendirmeler yapmak amacıyla Türklere ait imge ve motiflerini yerel ve milli değerleri işe koşarak çalışmalarına konu olarak aktardıklarını tespit etmiş ve modern bir anlayış içinde evrenselliği hedefleyerek eserler meydana getirdiklerini ifade etmiştir. Özel olarak Sabri Berkel’i de inceleyen araştırmacı, yerel ve milli konular ile toplumsal değeri bir araya getirerek Türk sanatında kimlik oluşturmada katkı getirdiği sonucunu elde etmesi araştırmanın bulgularıyla benzerlik göstermektedir.

5.2. Sonuç

Elde edilen bulgular doğrultusunda Orta Asya Türk kökleri ve Batı sanatı tekniklerinin sentezlemesini yapan Türk sanatçılarının fazla olmaması ve daha çok cumhuriyetin ilanıyla ilk dönemlerde sıklıkla ele alındığı göze çarpmaktadır. Bunda cumhuriyetin banisi Mustafa Kemal Atatürk tarafından ortaya koyulan kültür ve sanat politikalarının etkisinin olduğu bir gerçektir. Fakat sadece o devirle sınırlı kaldığını söylemek doğru değildir. Dolayısıyla günümüzde de Orta Asya Türk kültürüne ait imge ve motiflerini kullanan sanatçılar olduğu belirlenmiştir.

Kültürün çeşitli tanımlamaları yapılarak hayatın akan süreci içinde unsurlarının meydana geldiği ve gelmeye devam ettiği belirtilmiştir. Bu noktada kültürün unsurlarından birisi de sanattır. Kültürel yapının içinde hayatın her alanında varlık göstermesi din, dil, düşünce ve duyguların aktarımıyla mümkündür. Bu imkânın millet olma şuuruyla birleşerek belirlenmiş normları ortaya koyar. Dolayısıyla bu normlar dairesinde sanatsal yapıtların meydana gelişi ve şekillenmesi ortaya çıkar.

Bir insan yaşadığı topluma ait birey olarak kültürel yapıdan ve onun aktarımından faydalanarak tecrübe edinir ve bu kültüre katkı getirerek gelişime ortak olur. Bunu yapan bireylerden birisi de sanatçı kişiliğe sahip fertlerdir. Bu bağlamda çağdaş Türk resim sanatında varlık gösteren ressamlar Türk kültürüne ve sanatına katkı sağlayarak çağdaş teknikler ile kendi kültür yapısının sentezlemesi noktasında başarılar elde etmişler ve Türk sanatı anlamında avangard bir konuma yerleşmişlerdir. Onların ortaya koyduğu yapıtlar aracılığıyla Türk kültürüne ait unsurlar veya ögeler çağdaşlaşma yoluna girmiş ve gelecek kuşaklara sanat yoluyla çeşitlemeler yaparak kültürel aktarım yapmıştır denilebilir. Böylece her devir içinde yer alan sanatçılar var olan koşullar içinde kendi sanatlarını şekillendirir ve kültür mirasına sanatsal unsurlar ortaya çıkarırlar.

Türk mitolojik unsurları olarak da yer alan imge ve motifler çağdaş Türk resim sanatında kullanıldığı ve bu olgunun sosyolojik, kültürel ve sanatsal boyutlarının olduğu bir gerçektir. Türk mitolojik unsurlarının bazılarıyla çağdaş Türk resim sanatında yer alan üslup ve yaklaşımlara uygun bir şekilde yapıtlar meydana getirilerek sanatsal ve kültürel faaliyetlere yön vermiş ve vermeye devam eden sanatçılar bulunmaktadır. Ortaya çıkan bu etkilerden gelenekten faydalanma sürecini çağdaş Türk resim sanatında yenilenme dönemi olarak ifade edebiliriz.

Araştırma konusuna uygun bir şekilde ele alınan Türk ressamlarının başlıcaları olan Malik Aksel, Abidin Elderoğlu, Turgut Zaim, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Nedim Günsür, Adnan Çoker, Erol Akyavaş, Gencay Kasapçı, Süleyman Saim Tekcan, Rauf Tuncer ve Mehmet Başbuğ'un ortaya çıkardığı yapıtlarda Batı teknikleri ile geleneği sentezleyerek estetik, plastik, farklı ve yenilikçi bir anlayış içinde sanatsal ve kültürel çözümlemeler yapmışlar ve bu ressamlar Türk kültürüne ait imge ve motiflerden faydalanmışlardır. Yapıtlarında bu imge ve motifleri kullanarak özellikle insan, at, ağaç, güneş, kurt vb. unsurları önemli derecede öne çıkarmışlardır.

Araştırmacı, incelemeci ve yenilikçi yaklaşımlar doğrultusunda Türk kültürüne ait imge ve motiflerin tespiti yapılarak çözümlemeci bir bakış açısıyla ele alınması çağdaş sanatçılarımız için de önemli bir yer tutmaktadır. Günümüz öncesinde ve günümüzde araştırma ve inceleme yapan toplumların sanatlarının genelinde kendilerine ait imge ve motiflerin sunulduğu gözlemlenmekte ve bunlardan faydalanılarak yeniden yorumlamacı anlayış içinde çeşitli ve birbirinden farklı sonuçlar elde edilmektedir. Bu şekilde hem sanat tarihi hem de plastik sanatlarda önemli etkilenmeler meydana gelmektedir.

Bu noktada imge ve motif ögelerinin çağdaş sanat biçiminde ele alınması ve köklü bir gelenek olan soyutlamacılığın Batı sanatı yöntemleriyle sentezlenmesi ile uyumluluk meydana getirdiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla imge ve motifleri dikkate alınarak araştırılan ve eserleri incelenen Türk ressamlarının yaklaşımlarında ve üsluplarında, onların zengin bir arka plana sahip olmalarını ve imge ve motiflerinin eserlerine katkı sağladığı söylenebilir. Türk kültür ve sanat hayatında önemli derecede bir konuma sahip olan imge ve motiflerin zenginlik oluşturmasının yanında kültürel ve sanatsal açıdan devamlılık ve sürdürülebilirlik de sağlamaktadır. Türk ressamlarının üretim faaliyeti plastik zenginlik oluşturarak toplumsal kültür ve değerlerimize katkı sunmakta ve çağdaş dünyanın sanat yaklaşımı ile bir araya gelerek yorum ve üsluplarda yenilenmeye yol açmaktadır.

Türk toplumunun kültürel ve sanatsal farkındalığını arttırmak ve onun benimseyeceği sanatsal çalışmalar yapmak ressamlar için önemli bir konudur. Çünkü Batı taklitçiliği yerine doğallık ve millilik esas alınarak sanat yapma anlayışı hakimdir. Sanatçılar için Türk toplumuna hitap eden üslup içinde yaşam tarzından faydalanarak eserler üretmenin amacı, toplumun benimseyebileceği sanat anlayışını vurgulamak önemli bir yer tutmaktadır. Bunun yanında evrensel plastik ilkelerin topluma kazandırılması ressamlar açısından kıymetli bir anlayıştır.

Türklerde insan motifi veya imgesi ideal olan bir görüntü anlayışından hareketle ele alınmıştır. Önemli nitelikleri olan bir şekilde soylu bireylerin kıymetine göre ifadesi vardır. İnsanın hayat tarzının biçimlenmesini ortaya çıkaran etkenlerden biri de doğadır. At figürü ise Türklerde hem bu dünya hem de ahiret inancı neticesinde iki dünyada arkadaş olarak görülür. Bunun en önemli nedenlerinden biri can yoldaşı ve savaşta araç olarak kullanılması olduğu söylenebilir. Kurt figürü ise kağanlık, hükümranlık nişanesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda Türklerin eski inançlarında kurt figürü koruyucu bir motif veya imge olarak iyiliği, saflığı, erdemi ve temizliği sembolize eder bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Dağ motifi veya imgesi ise tanrısallığı simgeleyen bir unsurdur.

İlk çağların başlangıcı ile korunma ve beslenme açısından insanın tabiattaki yakın ve işlevsel araçlarından birisi de ağaç olmuştur. Bunun etkisiyle özellikle ağacın gösterişli duruşu ile insan arasındaki ilişki zaman içinde güçlenmiştir. İnsan yaşamının her açısında devamlı bir şekilde karşılaşılan ve etkileşimde bulunulan ağaç, somut bir varlık olmaktan çıkarılarak kutsallık atfedilmiş bir simge haline gelmiştir.

Hem hayatın kaynağı hem bereketin ve sonsuzluğun simgesi olan ağaç, Türk kültüründe var olan şaman ve kült etkisi ile sıklıkla kullanılan bir öge olmuştur. Ağaç ögesinin Türkler için önemine bakıldığında dokuz dallı bir ağacın her birinden doğan Türk boylarını ele alan destan örnek gösterilebilir. Bunun yanında ibadethanelerde ve mezarlıklarda dikilen ağaçlar göz önüne alındığında bu durum desteklenmektedir. Şamanizm'de 'Tanrı' ile baksı arasında bir iletişim aracı olarak görülen ağaç, inanç kültü bağlamında hayat ağacı olma hüviyetine kavuşarak baksı davullarında motif olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla Türkler yaşamlarında ağacı hem edebi hem de sanatsal anlamda kullanmaları iletişim aracı olarak görmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda İslamiyet'i kabul eden Türkler, günümüze kadar farklı ve çeşitli kültürlerle kaynaşarak kültürel anlamda zenginlik ve deneyim kazanmışlardır. Bu zenginliği ve deneyimi sanat yapıtlarına yansıtan Türkler, ağaç motifini veya imgesini hemen hemen hayatın bütün alanlarında ve her dönemde kullanmıştır.

Ejderha motifi veya imgesi Çin üzerinden Türklere geçen bir semboldür. Ejderha gökteyken bolluk ve bereketin simgesi olmasının yanında ateşli ve erkekliği simgeler. Yerdeyken ise kötülüklerin hakimiyetini sembolize etmektedir. Bunun yanında yarı tanrısallığı simgeler. Geyik figürü ise besin kaynağı olarak görülmesinin yanında bolluk ve bereketi simgeleyen zarafeti ve güzelliği betimleyen bir unsurdur.

Diğer doğa unsurlarını da kullanan Türkler, gök hayvanları olan kartal, şahin ve doğan gibi hayvanları kötü ruhlara karşı ve 'Gök Tanrı'nın sembolü olarak kullanılan bir güç veya kuvveti vurgulayan bir motif olarak kullanılmıştır. Diğer gök unsurları olan Güneş, Ay ve Hilal 'Gök Tanrı' inancıyla ilişkili olan motifler olarak kullanılmıştır. Güneş bolluk ve bereketi simgeleyen Ay ve Hilal ise ölümü ve sonsuzluğu simgelemesinin yanında hükümdarlığın da alameti olarak ele alınmıştır. Yıldızlar ise yönleri belirleyen unsur olarak ele alınmıştır. 'Gök Tanrı' inancıyla yakından ilişkili olan diğer motifler ve imgeler ise küçükbaş hayvanlardan koç, koyun, keçi gibi hayvanlar saltanat, gücü, kuvveti, alpliği simgeler.

Balık motifi veya imgesi ise verimlilik, bolluk ve bereket sembolü olmasının yanında dünyayı ve gezegeni yöneten bir unsurdur. Yılan motifi veya imgesi ise dünya ile yer altı dünyasının bağlantısını kuran, gücü ve sonsuzluğu simgeleyen, uğurluluğu ve koruyuculuğu sembolize eden bir unsurdur. Gök ise ölümsüzlüğü, huzuru, sonsuzluğu simgelemesi bakımından 'Gök Tanrı' inancıyla ilişkilidir. Lotus çiçeği ise zorluğa karşı baş eğilmez olanı, sertliği, özgürlüğü ve bağımsızlığı simgeler. Bunun yanında bolluk ve bereket sembolü olarak karşımıza çıkan lotus çiçeği, yeniden doğuşu, temizliği ve saflığı da simgeler. Lâle motifi veya

imgesi dinsel simgeleme aracı olarak eski Türklerden beri kullanılagelen bir unsurdur. Çarkı-ı felek motifi veya imgesi devamlılığı ve sonsuzluğu sembolize ederek güneşin yerini de alan bir ögedir. Kopuz ise Türklerin yayıldığı bütün coğrafyalarda farklı biçimlerde meydana gelerek dini, sosyal ve kültürel anlamda kullanılan bir motif veya imge olarak karşımıza çıkmaktadır.

İnsan, hayatını bir hedef doğrultusunda devam ettirmiştir. Bu hedefle çeşitli varlıklara farklı anlamlar yükleyerek doğa ve insanın bağlantısını ortaya çıkarmıştır. Çoğunlukla çağımıza aktarılarak gelen imge ve motifler, dönemler içinde toplumların farkındalığının olmaması nedeniyle yeteri kadar bilinmemesine ve kültürel aktarımın zayıflamasına yol açmaktadır. Dolayısıyla kültürel arka planın kaybı, bir milletin varoluşsal durumunun sorgulanmasına sebebiyet vermektedir. Bu bağlamda ortaya çıkan imge ve motifler, bir milletin sembolleri ve görünürlüğünü ortaya koyan unsurlardır. Dolayısıyla imge ve motifler sadece bezeme unsuru değil bir milli kimlik ögeleridir.

Türk ressamlarının meydana getirdiği eserlerde eski Türk motiflerini veya imgelerini çalışmalarında kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır. Bu kullanımların soyut bir stil içinde ele alınması, yeni nesle aktarımı ve araştırılmasına yön vermiştir. Modern topluluklar geçmiş sanatlardan faydalanarak yenilikçi yorumlamalar ve betimlemeler yapmıştır. Türk ressamları da aynı şekilde Türk toplumunun bir üyesi olarak bilinçlilikle ve yaratıcılıkla geçmişten faydalanmışlardır. İmge ve motiflerin ortaya koyduğu anlatım dilinden hareketle soyutlamacı ve sadelik içinde sembolizm yaparak sanat eserleri üreten Türk ressamları, estetik ve plastik değerleri milli kültür değerleriyle buluşturmuş ve çağdaş bir yorum ortaya koymuşlardır.

Millilik ve evrensellik arasındaki bir çağdaş Türk resim sanatı tartışmaları sadece kültürel ve sanatsal anlamda ele alınmamış aynı zamanda siyasi ve toplumsal şartların tesiriyle çeşitli boyutlarda ele alınmıştır. Evrensel olan ortak normları esas alanlar ile milli normları esas alan görüşler çerçevesinde bir senteze ulaşan ressamlar, köklerini gelenekten alarak Türk toplumuna ve çağın gereklerine uygun bir şekilde yönelim gerçekleştirmişlerdir. Bu bağlamda ressamlar milli kültür tabanlı ve Batı teknikleri esaslı bir sanat üretimi meydana getirmişlerdir.

5.3. Öneriler

1. Gerçekleştirilen araştırmada Orta Asya Türk kültürüne ait imgeler ve motiflerin çağdaş Türk resim sanatına etkileri ele alınmıştır. Yapılacak araştırmalarda Orta Asya Türk kültürünün yanında Anadolu Türk kültürü, Rumeli Türk kültürü, Ortadoğu Türk kültürüne ait imgeler ve motifler özelinde konular ele alınabilir.

2. Gerçekleştiren araştırmada Orta Asya Türk kültürüne ait imgelerinin ve motiflerinin çağdaş Türk resim sanatı özelinde çalışması gerçekleştirilmiştir. Resim sanatının yanında seramik, heykel, grafik, baskı, cam, mimari, fotoğrafçılık gibi görsel sanat dallarına ait etkileri araştırılabilir.

3. Gerçekleştirilen araştırmalarda literatür taraması yapıldığı için öğrencilere dönük ilgi, tutum ve başarı düzeylerine dönük testler kullanılmamıştır. Yapılacak araştırmalarda öğrencilerin Orta Asya Türk kültürüne ait imgeleri ile motifleri hakkında ilgileri, tutumları ve bilgi düzeylerinin belirlenmesine dönük testler geliştirilip uygulanabilir.

4. Gerçekleştirilen araştırmada literatür tarama tekniği ile çalışmalar yapılmıştır. Yapılacak çalışmalarda uygulama alanları işe koşularak bireysel veya eğitim-öğretim faaliyetleri içinde öğrencilerle Orta Asya Türk kültürüne ait imgelerin ve motiflerin çalışılmasına dönük konular ele alınabilir.

5. Günümüzde sanal ortamlar önem kazanmaktadır. Türklerin yaşadığı ve yaşamaya devam ettiği coğrafi bölgelere ait imgelerin ve motiflerin sanal müzeciliğe aktarımı gerçekleştirilerek Türk kültürüne ait imgelerin ve motiflerin sergilenmesi ve küresel dünyaya tanıtımı gerçekleştirilebilir.

6. Türk kültürüne ait imgelerin ve motiflerin gerçek yaşamla bağlantısı kurularak özel ve devlet teşebbüsü ile sanatsal anlamda çalışma atölyeleri, sergilemeler, desteklemeler ve medya tanıtım faaliyetleri gerçekleştirilebilir.

7. Görsel sanatlar alanıyla ilgili eğitimler veren ve uygulamalar yapan kurum ve kuruluşlarda, çeşitli öğrenme modelleri kullanılarak Türk kültürüne ait imgeleri ve motifleri bilişsel, duyuşsal ve psikomotor becerilere dönük çalışmalar gerçekleştirilebilir.

KAYNAKÇA

Abatay, D. ve Atalay, M. C. (2021). Gelenek kavramı ve çağdaş Türk resim sanatçılarının eserleri bağlamında bir inceleme. *Sosyal Bilimler Metinleri, 02,* s. 85-94.

Adam, A. (2015). *Toplumsal ve sosyal içerikli olayların sanatçı tarafından algılanışı ve sanat eserine yansıması.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Ahmetoğlu, Ü. ve Denli, S. (2013). Soyut dışavurumculuğun ortaya çıkışı ve Türk resim sanatına yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 3* (8), s. 173-188.

Akar, A. ve Keskiner, C. (1978). *Türk süsleme sanatlarında desen ve motif.* İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.

Akarsu, B. (1998). *Felsefe terimleri sözlüğü.* İstanbul, İnkılap Kitabevi.

Akbulak, E. (2006). *1980 sonrası çağdaş Türk sanatı üzerinden kültürel kimlik çözümlemeleri.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.

Akkaya, T. (2014). *Akademik ve disiplinlerarası yeni sanat eleştirisi kuramı.* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Akkaya, M. A. (2018). Çankırı karatekin üniversitesi bilgi ve belge yönetimi öğrencilerinde sözlü-yazılı kültür unsuru olarak masal algısı. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi, 6* (1), s. 88-112.

Akpınarlı, F. H. ve Yurt, N. (26-28 Eylül 2016), Şahmeran motifinin geleneksel tekstilde kullanıldığı alanlar. *Çorum, Uluslararası Geçmişten Geleceğe Sanat Sempozyumu Bildiriler Kitabı, HÜ,* s. 129-139.

Aksel, M. (1960). *Anadolu halk resimleri.* İstanbul: Baha Matbaası.

Aksoy, E. (2015). Toplum ve Kültür. (Editörler: İ. Çapcıoğlı ve H. Beşirli). *Sosyolojiye Giriş* (s. 63-86). Ankara: Grafiker Yayınları.

Akyol, A. (1987). *Millî kültür planlama-kalkınma idare.* İstanbul: Çalış Yüksel Ofset.

Alaybeyi, E. (2018). *Çağdaş Türk resim sanatında milli değerler bağlamında figüratif betimlemeler.* (Yayımlanamamış Yüksek Lisans Tezi). Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mardin.

Aliyeva Önen, L. (2019). *Bağımsızlık sonrası Azerbaycan resim sanatı ve yeni sanat yaklaşımlarının sanat eğitimine yansımaları.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Samsun.

Alkan, U. ve Kahraman, M. E. (2017). Abidin Elderoğlu'nun Kurtuluş Savaşı temalı "ayrılış" isimli tablosunun çözümlenmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 1* (6), s. 383-395.

Alp, K. Ö. (1998). *Konya ve yöresi kilimlerinde semboller.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Altınkaya Özcan, G. (2019). *Cumhuriyet döneminden 1950'lere Türkiye'de sanat yazının eleştirisi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Altıntaş, O. (2017). Tanrı dağları sonsuza kadar yaslı kaldı. *Türk Yurdu Dergisi*, *360,* s. 68-69.

Anlamaz, E. (2020). *Soyut heykelde imge ve imgelem.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Arda, Z. (2008). Türk sanatı ikonografisinde kün-ay motifleri ve çağdaş Türk Resmine Yansıması. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, 25*, 21 -32.

Arık, R. O. (1975). *Türk Sanatı.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Arıkan, M. (2023). Bursa halk kültüründe eski Türk inançlarının izleri ve bunların Türk dünyası sözlü anlatmalarındaki yansımaları. https://www.academia.edu/24073075 (Erişim Tarihi: 23.03.2023, Erişim Saati: 15.17).

Armağan, İ. (1992). *Sanat toplum bilimi (demokrasi kültürüne giriş).* İzmir: İleri Kitabevi.

Arslan, N. (1997). Eyüboğlu Eren. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C1*. İstanbul: Yem Yayın.

Arslan, N. (1997). Sanat. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C1*. İstanbul: Yem Yayınevi

Atal, T. M. (2015). *Sanatsal imgenin hareketli dijital imgeye dönüşüm sürecinde izleyiciyle etkileşimi.* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Atalay, M. C. ve Diğler, M. (2016). Abidin Elderoğlu resimlerinde estetik ve deneysel açıdan boşluk doluluk. *İdil Dergisi, 5* (19), s. 215-236.

Ateş, M. (1996). *Mitolojiler semboller ve halılar koçboynuzu-elibelinde.* İstanbul: Net Turistik Yayınları.

Aydın, N. (2008). *20. yy'da portre sanatı*. (Yayımlanmamış Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Ayhan, A. (2015). Müzik imgelerinin kültür aktarımında kullanabilirliği: kültürel yansımalar. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 1* (1), s. 79-83

Aygün, M. (2011). *Kütahya ve çevresi geleneksel kadın giysilerinin motif, grafiksel desen ve kompozisyon özelliklerinin incelenmesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.

Aykut, A. (2013). Güncel sistemden estetik eğitime bir öneri: görsel kültür kuramı. *Intenational Periodical For The Languages: Literature and History of Turkish or Turkic, 8* (9), s. 705-714.

Ballı, Y. B. (2005). *Estetik.* Ankara: Gündüz Eğitim Yayıncılık.

Başarır, N. (2018). *Sanatsal imgenin psikolojik boyutu.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

Başkan, S. (1991). *On dokuzuncu yüzyıldan günümüze Türk ressamları.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Başkan, S. (2009) *Başlangıcından Cumhuriyet dönemine kadar Türklerde resim,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bayramoğlu, M. (2001). 20. yüzyıl Türk resim sanatında geleneksel Türk sanat örneklerinin etkisi. *Kalemişi Dergisi, 1* (2), s. 1-40.

Bender, M. T. (1998). *Yeniler grubu ressamlarının resimlerindeki insan-doğa ilişkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.

Berger, J. (2012). *Görme biçimleri*. (18. Basım). (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet dönemi Türk resmi*. (3. Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Berkel, S. (2006) *Dönemler II (1955-1990).* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berkli, Y. (2007). *Erzurum ve Erzincan Çevresinde Görülen Koyun, Koç ve At Biçimli Mezar Taşları ve Sanat Tarihindeki Yeri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Beydili, C. (2005). *Türk Mitolojisi ansiklopedik sözlük.* (Çev. E. Ercan). Ankara: Yurt Kitap Yayınları.

Bolat Aydoğan, E. (2008). Sanat eğitiminde bir duayen sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu ve 10'lar Grubu. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10* (2), s. 312-326.

Boydaş, N. (1994). *Talik yazıyla plastik değer açısından bir yaklaşım.* İstanbul: MEB Yayınları.

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

Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve estetik kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi.

Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve estetik kuramları*. Ankara: Bakım Sentez Yayınları.

Burnett, R. (2012). *İmgeler nasıl düşünür?* (2. Baskı). (Çev. G. Pusar). İstanbul: Metis Yayınları.

Büyükişleyen, M. Z. (1989). Ölümünün 15. yıldönümünde tam anlaşılamayan ve araştırılması gereken bir usta: Abidin Elderoğlu, *İstanbul Sanat*, *124*, s. 22-23

Cevizci, A. (2000). *Felsefe sözlüğü.* İstanbul: Paradigma.

Cevizci, E. H. (2022). *Türk çini sanatında kullanılan ağaç motiflerin sembolik anlamları ve kişisel uygulamalar.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.

Coşkun, S. (2009). Sevim Çokum'un romanlarında kültürel meseleler ve millî kültür unsurları. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 21.* s. 281-299.

Çakır İlhan, A. (2002). Türk resim sanatında çocuk. https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/933/172474.pdf?sequence=1 (Erişim Tarihi: 31.03.2023, Erişim Saati: 16.02).

Çalışır, D. ve Ögel S. (2005). Osmanlı resminde mimesis: Şeker Ahmet Paşa'nın resimleri bağlamında bir değerlendirme. *İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2* (1). http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/viewFile/1074/1065. s. 69-79.

Çalışlar, A. (1988). *Ulusal kültür ve sanat.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Çay, A. M. (1990). *Türk milli kültüründe hayvan motifleri I.* (1. Baskı). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Çeken, B. (2004). Resim sanatında halkbilimsel öğelerden yararlanma *Milli Folklor*, *8* (64), s. 94-97.

Çerçive, E. (2017). *Anadolu Selçuklu Devleti mimarisinde kullanılan bitkisel ve geometrik motiflerin (hayat ağacı ve yıldız motifi) halıya yansıması.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.

Çetinkaya, H. (1991). *Liberal bilgi üretim tarzı ya da kültürel terörizm.* İzmir: Ayrım Yayınları.

Çevik, S. (2018). Resim sanatında kadın ve Balkan izleri: Eren Eyüboğlu. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, *40*, s. 218-230.

Çıldır, Z. (2015). *Müzelerde görsel kültür çalışmalarının postmodern sanat eğitimi bağlamında yapılandırılmasına ilişkin hazırlanan eğitim paketinin eğitimevlerinde görevli uzmanların görüşlerine göre değerlendirilmesi.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Çonoğlu, S. (2014). Ata Govduşon'nun ferman romanında millî kimliğin yeniden inşası sürecinde millî kültür unsurları. *Bilig, 71*, s. 147-168. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/233593 (Erişim Tarihi: 07.03.2023, Erişim Saati: 15.00).

Çoruhlu, Y. (1995). *Türk sanatında hayvan sembolizmi*. İstanbul: Seyran Kitap.

Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çoruhlu, Y. (2006). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çoruhlu, Y. (2013). *Türk Mitolojisinin ana hatları.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çoruhlu, Y. (2017). *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Cündioğlu, D. (2012). *Sanat ve Felsefe*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Dal, E. (1997). *Eyüpoğlu, Bedri Rahmi Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C1.* İstanbul: Yem Yayınları.

Dalkıran, A. (2010). *Çağdaş Türk resminde şamanist etkiler.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Demir, E. (2010). *Kütahya çini-seramiklerinin motif özellikleri ve seramik bölümü öğrencilerinin bu seramik ve motiflerden etkilenme düzeyleri.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Demirbaş, S. (2019). *1960 sonrası çağdaş Türk resim sanatında soyutlama eğilimleri.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Dilay, S. (2011). Sanatsal ve kültürel açıdan balık motifleri. *Türk Bilimsel Derlemeler Dergisi, 4* (1), s. 53-56

Diyarbekirli, N. (1969). *Türk sanatının kaynaklarına doğru Türk sanatı tarihi ve incelemeleri*. İstanbul: T.C. M.E.B. Yayınları.

Dodurgalı, A. (1995). *Eğitim Sosyolojisi.* İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Duran, R. (1998). Türk süsleme sanatlarının ortak motifi nevruz çiçeği. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 2* (2), s. 125-171.

Efland, A. D. (2004). The arts and the creation of mind: Eisner's contributions to the arts in education. *The Journal of Aesthetic Education, 38* (4), 71-80. http://www.jstor.org/stable/3527377. (Erişim Tarihi: 14.02.2023, Erişim Saati: 16.33).

Elçin, Ş. (1992). *Halk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Elliade, M. (1994). *Ebedi dönüş mitosu*. (Çev. Ü. Altuğ). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Elliade, M. (2006). *Şamanizm*. (Çev. İ. Birkan). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Erbek, M. (20029. *Çatalhöyük'ten günümüze Anadolu motifleri.* Ankara: Kültür Bakanlığı.

Erbil İbiltürk, Ö. (2022). *Çağdaş Türk resim sanatında figür kaynaklı soyutlamalar.* (Yayımlanamamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Erdal, T. (2013). *Sözlü ve yazılı kültür tartışmaları açısından fuzûlî şiirlerinde varyantlaşma.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Bozok Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yozgat.

Ergin, M. (1970). *Oğuz Kağan Destanı*. İstanbul: MEB Yayınları.

Erkal, M. E. (1992). *İktisadi kalkınmanın kültür temelleri.* (3. Basım). İstanbul: Kuşak Ofset.

Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı.* İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.

Ersoy, A. (2004). *500 Türk sanatçısı plastik sanatlar* (4. Basım). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Erzen, J. N. (1989). *Gencay Kasapçı'nın Ağaçları,* Ankara: Odak Ofset.

Erzen, J. N. (1997). *Sabri Berkel, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C1*. İstanbul: Yem Yayın.

Erzen, J. N. (2013). *Türk Modernizminde Düş ve Bellek.* Ankara: Ankasanat Yayınları.

Erzen, J. N. (2018). *Türkiye'de sanat ve resim üzerine.* Ankara: Akılçelen Kitaplar.

Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*. (1.Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk kültüründe ikonografik motifler.* (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınları

Etike, S. (2004). *Desen.* İstanbul: MEB Devlet Kitapları.

Eyüboğlu, İ. Z. (1981). *Anadolu uygarlığı.* İstanbul: Der Yayınları.

Feyzioğlu, N. (2006). Türk Dünyası'nda ve Anadolu'da kopuz. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 31*, s. 233-245.

Garcia, S. (2018). *Türk çağdaş resim sanatı ve özgün baskı eserlerinde kadın imgesi.* (Yayımlanamamış Yüksek Lisans Tezi). Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Genç, A. ve Sipahioğlu, A. (1990). *Görsel algılama, sanatta yaratıcı süreç.* İzmir: Sergi Yayınevi.

Giray, K. (2001). *Nuri İyem*. (2. Baskı) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Giray, K. (2009). *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II*. İstanbul: İlke Basım Yayım.

Gombrich, E. H. (2015). *İmge ve göz: görsel temsil psikolojisi üzerine yeni incelemeler.* (Çev. K. Atakay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Göğebakan, Y. (2016). Kültür varlığı ve kültür mirasına ait unsurların çağdaş Türk resim sanatına yansımaları. *Atatürk Üniversitesi GSF Sanat Dergisi,* 26, s. 91-108.

Gökalp, Z. (1997). *Türkçülüğün Esasları* (5.Basım). İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Gökyay, O. Ş. (1973). At üzerine. *I. Uluslararası Türk Folklor Semineri,* Ankara.

Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim.* (Çev. M. Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Gümüş, Ş. (2013). *1950 sonrası Türk resim sanatında figür.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.

Güneri, İ. (2021). *1980 sonrası çağdaş Türk resim sanatında ironinin ifade biçimi olarak irdelenmesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Güngör, T. (2020). Çağdaş Türk resim sanatında göç olgusu: Mehmet Başbuğ Özelinde Bakmak. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9* (3), s. 1608-1626.

Güvenç, B. (1974). *İnsan ve kültür.* (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Güvenç, B. (1979). *İnsan ve kültür.* (3. Baskı). Ankara: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, O. (1982). *Felsefe sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

İlhan, M. E. (2016). *Yazılı kültür bağlamında hatırlama ve kültürel bellek: örnek bir okuma olarak Ahmet Hamdi Tanpınar.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

İrdelp, İ. (2022). *Orta Asya Türk mitolojisi motiflerinin popüler dünyadaki görsel izlekler.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

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

Kafesoğlu, İ. (1988). *Türk milli kültürü.* (5. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Kanatlı, F. ve Çekici, Y. E. (2013). Türkçe ders kitaplarında yer alan milli kültür temalı okuma metinlerinde öz ve öteki. *Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2* (22). 305-314.

Kaplan, M. A. ve Polat, C. (2018). Türk resim sanatında geleneksel sanatlardaki figür ve motiflerin yansımaları. *Journal of institute of economic development and social research, 4* (14), s. 697-705.

Karaca, M. (2019). *Çağdaş Türk resim sanatında Türk kadını imgesinin nesnel ifadeye dönüşümü.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Karagöz, E. (2016). *Tatar- Başkurt sihirli masalları üzerine karşılaştırmalı motif çalışması.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Karaman Güvenç, B. (2019). *Maxine Green'in eğitiminde estetik bakış açısıyla 6. sınıf görsel sanatlar eğitiminde estetik sorgulama: bir eylem araştırması.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Kardan, Ç. (2020). *Şamanist imgelerin resim sanatına yansımaları.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ.

Karoğlu, A. (1995). *Batılı anlamda Türk resminde yerellik.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Kavuran, T. (2002). *Türkiye'de eğitim fakülteleri resim-iş programlarının uygulanmasında karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri.* (Yayımlanmamış Doktora Programı). Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Kaya, İ. G. (1993). *Yugoslavya'da Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Kayapınar, U. (2016). Türk Resminde Soyut Yaklaşımlar. *Akdeniz Sanat Dergisi, 9* (18), s. 50-73.

Keser, E. N. (2009). *Sanat sözlüğü*. (2.Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Keskiner, C. (2008). Süsleme sanatlarımızda rumi. Erişim adresi: http://www.kalemguzeli.net/susleme-sanatlarimizda-rumi.html adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 08.03.2023, Erişim Saati: 15.35).

Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk resminde geleneksel etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6* (25), s. 327-340.

Kılıçkan, H. (2004). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk bezeme sanatı ve örnekleri.* İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Kırımhan, N. (2001). Türk kültüründe yedi rengin anlamı. *Türk Dünyasında Nevruz Dördüncü Uluslar arası Bilgi Şöleni Bildirileri*. 21-23 Mart. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 107-111.

Kıyar, N. (2007). *Çağdaş Türk sanatında figüratif resmin kültürel değişim ile ilintisi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Kırzıoğlu, N. G. (1995). *Altaylardan Tuna boyuna Türk dünyasında ortak motifler.* Ankara: Kültür Bakanlığı.

Kocaman Akgül, E. (2014). *Cumhuriyet döneminde geleneksel tarzda çalışan Türk ressamlar.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Denizli.

Koç, A. M. (2018). Bir etnograf olarak Turgut Zaim. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi, 4* (6), s. 17-26.

Koçak, O, (2007) Modern ve ötesi- elli yılın sanatına kenar notları, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kongar, E. (1984). *Kültür üzerine.* (2 Basım). İstanbul: Çağdaş Yayınları.

Korkmaz, E. (2003). *Eski Türk inançları ve şamanizm terimleri sözlüğü*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.

Köprülü, M. F. (1980). *Edebiyat araştırmaları.* (3. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.

Kurfeyz, N. (2003). *Tezhip.* İstanbul: Tarih ve Tabiat Vakfı TATAV Yayınları.

Kula, O. B. (1992). *Demokratikleşme süreci ve eleştirel kültür bilinci.* Ankara: Gündoğan Yayınları.

Kuru, A. (1997). Orta Asya Türk sanatında palmet ve lâle motiflerinin değerlendirilmesi hakkında bir deneme. *BELLETEN, 61* (230), s. 37-42.

Kuru, A. (2020). Türk mimarisinde çapraz "x" motif ve ikonografisi. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, 4* (9), s. 2263-2285.

Lahbabi, M. A. (1980). *Kapalıdan açığa millî kültürler ve medeniyet.* (Çev. B. Yediyıldız). İstanbul: Tur Yayınları.

Makas, Z. (1987). *Türk milli kültüründe nevruz.* İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Mercan, A. (2018). *Çağdaş Türk resim sanatında kültürel imge kullanımı bağlamında Sabri Berkel.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

McLuhan, M. (1994). *Understanding media: the extensions of man*. USA: MIT Press.

Mollaibrahimoğlu, Ç. (2008). *Anadolu halk kültüründe hayvanlar etrafında oluşan inanç ve pratikler.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.

Musal Çakmaklısoy, H. (2016). *Çağdaş Türk resim sanatında kuş imgesinin hareket bağlamında incelenmesi.* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Mülayim, S. (2013). *İslam sanatı.* İstanbul: İSAM Yayıncılık.

Narin, H. (2015). *Eğitim fakültesi 3.sınıf öğrencilerinin görsel imgeleri algılama farklılıklarının metafor yoluyla incelenmesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Narin, H. (2019). *Sanat eğitimi öğrencilerinin zihinsel imgeleme kapasitesini belirlemeye yönelik bir ölçme aracı geliştirme çalışması.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Naymanlar, A. (2010). *Çağdaş Türk resim sanatında figüratif soyutlama.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.

Ocak Karakuş, E. (2016). *Güzel sanatlar fakültesi öğrencilerinin bilgi ve becerilerinin gelişimine müze eğitimine etkisi.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Ögel, B. (1984). *Türk kültür tarihine giriş VI.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Ögel, B. (1998). *Türk mitolojisi C1.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi C2.* Ankara: Türk Tarihi Kurumu Basımevi.

Oğuz, E. S. (2011). Toplum bilimlerinde kültür kavramı. *Edebiyat Fakültesi Dergisi, 28* (2), s. 123-139.

Olguner, E. P. (2011). *17. yy. ve 19. yy. Türk işleme motiflerinde sembol dili ve sembolizm içerikli yeni yorumlar.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ong, W. (1999). *Sözlü ve yazılı kültür: sözün teknolojileşmesi.* (Çev. S. Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları.

Orakçıoğlu, V. (2018). *Cumhuriyet dönemi sonrası Türk resminde Anadolu kadın tasviri.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.

Ölçer Özünel, E. (2013). Görmezden gelinen "evimizin ressamı": folklorun 100. yılında Malik Aksel ve görsel halkbilimine katkıları. *Milli Folklor, 25* (99), s. 113-126.

Öndin, N. (2003). *Cumhuriyet'in kültür politikası ve sanat.* İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Ötgün, C. (2009). Sanat yapıtına yaklaşım biçimleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 1* (2), s. 159-178.

Özbağı, T. (1989). *Ankara il merkezinde yaşayan kadınlarda bulunan geleneksel gümüş takılar üzerine bir araştırma.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Özçelik, B. ve Turan, F. A. (2020). Elbistan havzası yazılı kültür ortamında gazetelerde yer alan karşılaşma-atışma-deyişme örnekleri, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları, 22*, s. 367-400.

Özdemir, A. (2014). *Temel sanat eğitiminde disiplinler arası yaklaşıma dayalı (müzik destekli) uygulamanın öğrenci başarı düzeyine etkisi.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Özer, A. (2011). *1980 sonrası Türk resim sanatında yeni oluşumlar ve sanat eğitimine yansımaları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Özkartal, N. (2012). Türk destanlarında geçen halı anlatımları, halılardaki hayvan motifleri ve renklerinin dili. *Arış Dergisi, 8,* s. 92-101.

Özsezgin, K. (1999) *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özsezgin, K. (2010) *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*. (3. Baskı). İstanbul: Doruk Yayınları.

Öztürk, İ. O. (2006). *Geleneksel Türk kültür ve sanatının çağdaş Türk resim sanatına etkileri.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Öztütün, S. (2015). Mitler ve çağdaş Türk resim sanatı: Hüsamettin Koçan ve Süleyman Saim Tekcan örneği. *Sanat Eğitim Dergisi, 4* (2), s. 159-178.

Paklacı, B. (2020). Kozmolojik tasavvurun sanata yansıması olarak Türk mimarisinde baldaken kullanımı ve kubbe gelişimi. *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi (STAR),* 1 (1), s. 37- 52.

Pektaş, F. (2022). *Anadolu halk hikayeleri ve kültüründe, mit algısı ve sanat eserlerinde kültürel imgelerin analizi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

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

Radloff, W. (1976). *Sibirya'dan Seçmeler*. (Çev. A. Temir). İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Basımevi.

Read, H. (2018). *Sanat ve toplum.* (Çev. E. Kök). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Regano, L. (2023). *Gencay Kasapcı, İtalya ve Roma: 50 yıl sonra yeniden buluşma.* Erişim Adresi: http://www.gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=10&exhID=0 adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 01.04.2023, Erişim Saati: 15.39).

Rilke, R. M. (2000). *Sanat üzerine.* (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.

Rona, Z. K. (1997). *Hüsamettin Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi II*. İstanbul: Yem Yayınları.

Sadak, Y. (2023). *Adnan Çoker (1927-) minimaller ve varyasyonları anlatıyor-söyleşi.* Erişim Adresi: http://sanatokuma.blogspot.com/p/adnan-coker-1927-yalcn-sadak-minimaller.html adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 18.03.2023, Erişim Saati: 14.52).

Sağlam, E. (2001). *Araştırma ve uygulama sürecinde eğretileme olarak sanatsal imge.* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Sağlam, M. (2004). *Sanat koleksiyonu 1*. (1. Baskı). Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.

Sağlık, E. (2006). *Sanatsal imgenin oluşumunda zaman olgusu.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışma Raporu). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Salt, F. (2018). *Çağdaş Türk sanatında temsil nesnesi olarak kapı.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.

Salt, A. (2018a). *Semboller.* İstanbul: ,Bilyay Yayıncılık.

Sartre, J. P. (2009). *İmgelem.* (2. Baskı). (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

Sayılı, A. (1990). Atatürk ve millî kültürümüz. *Erdem Dergisi, 6* (17). s. 325-349.

Sayın, Z. (2000). *Noli me tangere: bedenyazısı II.* İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Sencer, M. (1999). *Dinin Türk Toplumuna Etkileri* (3. Baskı). İstanbul: Gündüz Basım Yayım Dağıtım.

Smith, E. ve Kosslyn, S. M. (2014). *Bilişsel psikoloji*: *zihin ve beyin.* (Çev. Ed. Yrd. Doç. Dr. M. Şahin). (10. Baskıdan Çeviri). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Somuncuoğlu, S. (2010). *Sibirya'dan Anadolu'ya taştaki Türkler*. İstanbul: İlke Yayınları.

Soylu, R. ve Köroğlu, D. (2017). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Aşık Veysel" adlı resminin göstergebilim çözümlemesi. *İdil Dergisi, 6* (35), s. 1987-2001.

Soysal, İ. (1985). İletişim inkılabı ve millî kültür. *Erdem Dergisi, 1* (1), 1, s. 231-244.

Sönmez, A. (2019). *Kitle kültürü ve sanatsal imgenin dönüşümü.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Sönmez, V. ve Alacapınar, F. G. (2014). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri.* (3. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.

Sözer Saraç, Y. (2006). *Yeniden yapılandırılmış eğitim fakültelerinde sanat eğitimine (resim-iş a.b.d.'da) hümanist yaklaşım.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Şahin, T. E. (1995). *Sanat tarihi 2*. İstanbul: Serhat Yayınları.

Şahin Çeker, K. (2020). "Kızamık" eserinin sanatlararasılık kavramı doğrultusunda incelenemesi. *5th International Scientific Research Congress (IBAD - 2020) Bildiriler*, s. 8-16.

Şahin Öztürk, A. (2019). *Çağdaş Türk resminde toplumsal gerçekçilik bağlamında kentsel atıkların plastik değer oluşumları.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Şimşek, A. (2007). *Sanat ve iktidar, siyasal tarih sürecinde sanat tarihi ve sanat akımları.* (3.Baskı). Ankara: Kanguru Yayınları.

Tansuğ, S. (1993). *Resim sanatının tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

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

Tansuğ, S. (1997). *Gelenek Işığında Çağdaş Sanat.* İstanbul: İz Yayıncılık.

Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk Resim Sanatı.* (5.baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı.* (6. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (2023). *Tohumlardan Ağaçlara*. Erişim Adresi: http://www.gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=10&exhID=0 adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 01.04.2023 Erişim Saati: 15.21).

Taş, M. (2010). XIII. *yüzyılda Anadolu'da hakim olan tasavvuf düşüncelerinin 1980 sonrası çağdaş Türk resim sanatına yansımaları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2023). *Kültür.* Erişim adresi: https://www.ktb.gov.tr/TR-96254/kultur.html adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 07.03.2023, Erişim Saati: 12.46).

T.C. Millî Eğitim Bakanlığı. (2023). *Millî Kültür.* Erişim adresi: http://www.meb.gov.tr/belirligunler/10kasim/inkilaplari/kultur/milli_kultur.htm adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 07.03.2023, Erişim Saati: 13.44).

TDV İslâm Ansiklopedisi. (2023). *Aksel Malik.* https://islamansiklopedisi.org.tr/aksel-malik. (Erişim Tarihi: 25.03.2023, Erişim Saati: 15.21).

Tatari, A. D. (2015). *Çağdaş Türk resmi'ndeki soyut eğilimler ekseninde Sabri Berkel.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tekin, A. (2007). *1950 sonrası Türk sanatında geleneksel etkilerin incelenmesi.* Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Burdur.

Tınkır, S. (2022). *Çağdaş Türk resim sanatında fantastik figürler.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Topal, Y. (2021). *Geleneksel Türk kültür ve inanç sisteminde yer alan fantastik figürlerin çağdaş Türk sanatına yansıması.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.

Turani, A. (1984). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı.* Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Turani, A. (1990). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türe, A. (2005). *Takının öyküsü dünya kuyumculuk tarihi 1.* İstanbul: Goldaş Kültür Yayınları.

Uçkan, Ö. (1996*). Süleyman Saim Tekcan*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.

Uraz, M. (1994). *Türk mitolojisi* (2. Baskı). İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.

Ulağlı, S. (2006). *İmgebilim "öteki"nin bilimine giriş.* Ankara: Sinemis Yayınları.

Ural, B. (2018). *Sanat yapıtlarına dayalı etkinlik eğitim paketi ile işitme engelli öğrencilerde öz duyarlılık geliştirilmesi.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Uz, A. (2012). Tuvale yansıyan Anadolu kültürü. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 1* (1), s. 65-73.

Üçüncü, K. (2004). İrşâd ve tebliğe bağlı icrâ: Türk sözlü kültür geleneği bağlamında Türk tekke edebiyatı. *TÜBAR, XVI,* s. 127-141.

Ünlü, M. M. (2022). *Sanat eğitiminde proje temelli öğrenmenin öğrencilerin ilgilerine, başarılarına ve görüşlerine etkisi.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Yapıcıoğlu Ayaz, Y. (2018). Görsel kültürün Frankfurt ekolü çerçevesinde değerlendirilmesi: Truman show filmi. *Yeni Düşünceler, 10,* s. 36-52.

Yaşar, N. (2019). Türk resim sanatında soyut eğilimler. *Konya Sanat Dergisi, 2,* s. 1-14.

Yavuz, M. (2018). *Eğitim bilimlerine giriş.* (Editör: M. Yavuz). Eğitim ile ilgili temel kavramlar. Ankara: Anı Yayıncılık.

Yayan, G. ve Demirtaş, S. (2020). Mitolojik sembollerin Abidin Elderoğlu'nun eserlerine yansıması. *Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, 6* (33), s. 1148-1160.

Yenişehirlioğlu, Ş. (1993). *İmgelerin sisi.* Ankara: Alkım Yayınları.

Yıldırım, D. (1998). *Türk Bitiği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Yıldırım, A. ve Şimşek H. (2005). *Nitel araştırma yöntemleri.* (5. Baskı). Ankara: Seçkin Yayınları.

Yılmaz, B. (2008). Türk resminde toplumsal gerçekçilik. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ziss, A. (2009). *Gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi estetik.* (Çev. Y. Şahan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

RESİMLER VE FOTOĞRAFLAR KAYNAKÇASI

Resim-1: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Gentile_Bellini_003.jpg (Erişim Tarihi: 05.05.2023, Erişim Saati: 20.22).

Fotoğraf-1: https://mongolianaltai.uoregon.edu/iframe/assetview.php?page=1&pid=oregondigital%3Adf66p135h (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 14.43).

Fotoğraf-2: https://mongolianaltai.uoregon.edu/iframe/assetview.php?page=3&pid=oregondigital%3Adf66p0405 (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 15.08).

Resim-2: https://okuryazarim.com/wp-content/uploads/2016/09/Ko%C5%9Fan-At-Freski.jpg (Erişim Tarihi: 05.05.2023, Erişim Saati: 20.05).

Fotoğraf-3: https://mongolianaltai.uoregon.edu/iframe/assetview.php?page=3&pid=oregondigital%3Adf66p033r (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 15.08).

Fotoğraf-4: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/2006-07_altaj_belucha.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 14.42).

Fotoğraf-5: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Central_Tian_Shan_mountains.jpg (Erişim Tarihi: 05.05.2023, Erişim Saati: 19.49).

Fotoğraf-6: https://mozartcultures.com/wp-content/uploads/2021/03/kubadabad2.png (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 18.58).

Fotoğraf-7: https://mozartcultures.com/wp-content/uploads/2021/03/Iran-Tabagi.png (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 18.58).

Resim-3: https://static.wixstatic.com/media/32a12c_a2130acb80a44457a8f9d0b24ff3bb96~mv2.png (Erişim Tarihi: 05.05.2023, Erişim Saati: 20.28).

Fotoğraf-8: https://tile.loc.gov/image-services/iiif/service:gdc:gdclccn:20:18:68:38:04:2018683804:br0005u/full/pct:100/0/default.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 23.02).

Fotoğraf-9: http://atalarmirasi.org/tr/media/2019/01/18/400.jpg (Erişim Tarihi: 05.05.2023, Erişim Saati: 21.06).

Fotoğraf-10: https://cdn.shopify.com/s/files/1/0565/9682/4258/files/Ejder_Motifi_-_Halicizade_1024x1024.jpg?v=1633074757 (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 16.13).

Fotoğraf-11: https://pbs.twimg.com/media/DxqnzjKXQAAsY_s?format=jpg&name=medium (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 19.53).

Fotoğraf-12: https://i0.wp.com/arsizsanat.com/wp-content/uploads/2017/01/donmus-bir-tarihi-miras-pazirik-halisi-4.jpg?w=350&ssl=1 (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 14.55).

Fotoğraf-13: https://onturk.files.wordpress.com/2011/03/matara.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 18.58).

Fotoğraf-14: https://www.atlasdergisi.com/wp-content/gallery/gokturkun-toprak-halki/238ATGokturkKutu044.jpg (Erişim Tarihi: 05.05.2023, Erişim Saati: 22.35).

Fotoğraf-15: https://karacaymalkar.files.wordpress.com/2014/06/ay-ve.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 23.14).

Fotoğraf-16: https://www.kulturportali.gov.tr/repoKulturPortali/large/23052013/1f584253-476e-4dbd-927d-17a006157e2a.jpg?format=jpg&quality=50 (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 22.28).

Fotoğraf-17: https://www.kulturportali.gov.tr/contents/images/Konya%20Ta%20ve%20Ahap%20Eserleri%20M%c3%bczesi%20(nce%20Minare)%20(1).jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 22.48).

Fotoğraf-18: https://img.tamindir.com/resize/1200x675/2021/03/455131/turk-motifli-en-eski-halidaki-gizem-2.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 18.16).

Resim-4: https://www.tesadernegi.org/wp-content/uploads/2020/03/IMG-20200314-WA0047.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 18.11).

Fotoğraf-19: https://pbs.twimg.com/media/DutYeprWsAIAb7W?format=jpg&name=900x900 (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 22.55).

Fotoğraf-20: http://osmanli.site/wp-content/uploads/2017/02/Kopuz-nedir-ne-demektir-Anlam%C4%B1Tarihi-T%C3%BCrk-Osmanl%C4%B1-Klasik-T%C3%BCrk-M%C3%BCzi%C4%9Fi-Alet%C4%B1-M%C4%B1zrapl%C4%B1-Telli-Musiki-Saz-Musiki-Bilgileri-%C3%87e%C5%9Fitleri-Tarihi-Yap%C4%B1s%C4%B1-%C3%96zelikleri.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 22.54).

Fotoğraf-21: https://www.turkicstates.org/assets/img/haberler_gallery/111191203182917.PNG_1004116_buyuk.PNG (Erişim Tarihi: 05.05.2023, Erişim Saati: 21.21).

Fotoğraf-22: https://pbs.twimg.com/media/DT7r4nZW0AA42si?format=jpg&name=medium (Erişim Tarihi: 05.05.2023, Erişim Saati: 21.22).

Resim-5: https://www.kulturportali.gov.tr/contents/images/Malik%20Aksel_Hal%c4%b1%20Dokurken.jpg?format=jpg&quality=50&width=1200 (Erişim Tarihi: 03.04.2023, Erişim Saati: 17.45).

Resim-6: https://www.nurolsanat.com/wp-content/uploads/2019/01/abidin-elderoglu-3.jpeg (Erişim Tarihi: 03.04.2023, Erişim Saati: 17.51).

Resim-7: http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2017/06/turgut-zaim-yorukler-koyu.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 23.23).

Resim-8: http://sanattarihiplatformu.com/files/5942618_0.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 23.23).

Resim-9: http://sanattarihiplatformu.com/files/unnamed%20%281%29.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 23.23).

Resim-10: https://www.kulturportali.gov.tr/contents/images/R-0631-Nurullah%20Berk-Gergef%20%c4%b0%c5%9fleyen%20Kad%c4%b1n.jpg?format=jpg&quality=50&width=1200 (Erişim Tarihi: 03.04.2023, Erişim Saati: 18.11).

Resim-11: https://www.kulturportali.gov.tr/contents/images/R-1377-Nurullah%20Berk-%c3%9ct%c3%bc%20Yapan%20Kad%c4%b1n.jpg?format=jpg&quality=50&width=1200 (Erişim Tarihi: 03.04.2023, Erişim Saati: 23.49).

Resim-12: https://d35fbhjemrkr2a.cloudfront.net/Images/Shop/73/Product/7478/400/eae087d51147474a8a1d3c4f660e66fb.jpg (Erişim Tarihi: 03.04.2023, Erişim Saati: 23.51).

Resim-13: Tatari, A. D. (2015). *Çağdaş Türk resmi'ndeki soyut eğilimler ekseninde Sabri Berkel.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Resim-14: Tatari, A. D. (2015). *Çağdaş Türk resmi'ndeki soyut eğilimler ekseninde Sabri Berkel.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Resim-15: Tatari, A. D. (2015). *Çağdaş Türk resmi'ndeki soyut eğilimler ekseninde Sabri Berkel.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Resim-16: https://www.kulturportali.gov.tr/contents/images/Milasl%c4%b1%20A%c4%9fa%c3%a7_2.jpg?format=jpg&quality=50&width=1200 (Erişim Tarihi: 03.04.2023, Erişim Saati: 23.47).

Resim-17: https://www.kulturportali.gov.tr/contents/images/sar%c4%b1%20saz%20%c3%a7orum.jpg?format=jpg&quality=50&width=1200 (Erişim Tarihi: 03.04.2023, Erişim Saati: 17.45).

Resim-18: https://irhm.msgsu.edu.tr/wp-content/uploads/2021/10/IMG_6971-E-NO-2232-Bedri-Rahmi-Eyu%CC%88bog%CC%86lu.jpg (Erişim Tarihi: 03.04.2023, Erişim Saati: 23.47).

Resim-19: http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2016/09/bedri-rahmi-eyuboglu-kirmizi-bacakli-igdeli-gelin.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 01.16).

Resim-20: http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2016/09/bedri-rahmi-eyuboglu-asik-veysel.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 01.16).

Resim-21: http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_5769.jpg (Erişim Tarihi: 05.05.2023, Erişim Saati: 20.00).

Resim-22: https://i.pinimg.com/originals/25/ca/fd/25cafdbac8a59d91972e36e910ddf3e9.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 00.45).

Resim-23: http://www.hayatagaci.biz.tr/wp-content/uploads/2014/08/Nuri_%C4%B0yem_Nalbant.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 01.08).

Resim-24: https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/nedim-gunsur-hayati-ve-eserleri/ (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 01.00).

Resim-25: https://img.artam.com/storage//images/auctions/62/8586/18291/nedim-gunsur-1924-1994-koyluler.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 01.11).

Resim-26: https://artlogic-res.cloudinary.com/w_1600,h_1600,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/ws-galerinevistanbul/usr/images/artworks/main_image/items/7d/7dcde06a936046899722f86afe1234d5/p2080092.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 01.11).

Resim-27: https://www.artnet.com/artists/erol-akyava%C5%9F/kimya-i-saadet-VG_X5PJQEDwdl63uZIwYeA2 (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 01.53).

Resim-28: https://goruntusanat.com/wp-content/gallery/gencay-kasapci/22.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 01.53).

Resim-29: https://d35fbhjemrkr2a.cloudfront.net/Images/Shop/97/Product/6261/Thumb/149.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 02.00).

Resim-30: https://www.mirakoldasartgallery.com/urun/suleyman-saim-tekcan-3/ (Erişim Tarihi: 05.05.2023, Erişim Saati: 23.00).

Resim-31: https://www.mirakoldasartgallery.com/urun/suleyman-saim-tekcan-5/ (Erişim Tarihi: 05.05.2023, Erişim Saati: 23.00).

Resim-32: https://i.pinimg.com/564x/74/57/82/74578281a3b8efc074152445dfb30a09.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 02.19).

Resim-33: https://pbs.twimg.com/media/DpAK8bUXgAAcgJH?format=jpg&name=900x900 (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 02.21).

Resim-34: http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/z_muslu_coban.jpg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 02.06).

Resim-35: https://www.artsurem.com/media/images/big_artwork_images/artwork_8snRYRg.jpeg (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 02.06).

Resim-36: https://www.artsurem.com/art/artwork/mehmet-basbug/579/ (Erişim Tarihi: 04.04.2023, Erişim Saati: 02.17).

EKLER

EK 1.

ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ

Kişisel Bilgiler			
Adı ve Soyadı	Hasan Oğuz KILIKLI		
E-postası/Web Sayfası			
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		
Uzmanlık Alanı	Resim-İş Eğitimi		
Öğrenim Bilgileri			
	Üniversite	Bölüm	Yıl
Lisans	Necmettin Erbakan Üniversitesi	Resim-İş Öğretmenliği	2012
Tez Başlığı	Orta Asya Türk Kültüründeki İmgeler ve Motiflerin, Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri		
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Tuba GÜLTEKİN		
Akademik Eserler (Makale, kitap, kitap bölümü, bildiri, poster, sergi, konser vb. eserlerden kaynakça yazım kurallarına göre en fazla 10 eser yazılmalıdır.) Tezden üretilen yayınlar * ile işaretlenmelidir.			
Alanıyla İlgili Bilimsel Kuruluşlara Üyelikler			
Alanıyla İlgili Aldığı Ödüller			

