

**FİKRET OTYAM'IN RESİMLERİNDE HALK SANATININ ETKİSİ:  
YERELLİK VE EVRENSELLİK BAĞLAMINDA BİR DEĞERLENDİRME<sup>1</sup>**

**THE INFLUENCES OF FOLK ART IN PAINTINGS BY FİKRET OTYAM:  
AN EVALUATION IN THE CONTEXT OF LOCALITY AND  
UNIVERSALITY**

Evren Yılmaz<sup>2</sup>

Ezel Küçükşahin<sup>3</sup>

**ÖZ**

Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür sanat politikaları, kültür ve sanat alanında yeni bir kimlik oluşturmayı amaçlamıştır. Bu dönemde, devletin ve sanatçıların Anadolu'nun kültürel mozağine ve kimliğine dayanan bir Türk kimliğini sanata yansıtma çabaları dikkat çekmektedir. Hükümetler, sanatçıların Türk resminde ulusal ve yerel unsurlara yer vermesi için özel politikalar oluşturmuştur.

Sanatta kimlik oluşturma tartışmaları ve çabaları uzun ömürlü olmuş, modern batı sanat akımlarının teknik ve biçemleriyle yerel ve geleneksel teknik ve biçemleri sentezleyerek özgün biçimler ortaya koyan sanatçılar ve sanatçı grupları ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar arasında yer alan Fikret Otyam, resimlerinde Anadolu yaşamını, doğasını ve insanını ele alırken Anadolu halkının geleneklerini ve kültürünü de resimlerine aktarmıştır. Sanatçı resimlerine yansıyan halk sanatı örneklerini sanatına aktarırken, öznel bir yorumdan ziyade nesnel ve belgeselci bir bakış açısı ile hareket etmiştir.

Bu makalede, Otyam'ın halk hikâyelerini işlediği ve halk sanatı ürünlerini kompozisyonuna dâhil ettiği resimlerinden örnekler üzerinden sanatçının biçemindeki yerel ve evrensel etkiler saptanmakta ve eserler, bu açıdan çözümlenerek tartışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Yerel, Evrensel, Halk Sanatı, Anadolu Halk Sanatı, Modern Türk Resmi.

**ABSTRACT**

Cultural policies of Young Republic of Turkey aimed to build a new kind artistical and cultural identity. Both the state and artists of this period are remarkable for the effort to reflect a Turkish identity, which based on cultural range, diversity and

---

<sup>1</sup> Başvuru tarihi: 01.10.2016 - Kabul tarihi: 15.06.2017

Bu makale, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans programında yürütülen ve Bap Birimi tarafından desteklenen "Yerellik, Ulusallık, Evrensellik Bağlamında Çok Yönlü Sanatçı Kişiliği İle Fikret Otyam" başlıklı tez çalışmasından türetilmiştir.

<sup>2</sup> Yrd. Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, evrenayilmaz@gmail.com.

<sup>3</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, ezelkucuksahin@yahoo.com.

identity of Anatolia, into artistic productions. Therefore governments made specific policies for artists to involve national and local elements into their arts.

The discussions and efforts on building this new artistic identity have been continued for decades. In this period artists and groups created their authentic styles and own artistic languages through synthesizing local and traditional techniques of Anatolian folk arts and crafts with various techniques and styles borrowed from modern western art movements and art forms, in their art works. As being one of those artists, Fikret Otyam had successfully reflected, Anatolian life, nature and people in their authenticity, and conveyed their own traditions and culture to his paintings. His works objectively reflect the examples of folk arts and crafts through the eyes of a documentarist rather than to present a subjective interpretation of them.

The present article puts a discussion on the examples of Fikret Otyam's paintings which depict folk tales and arts and crafts, to detect influences of folk art in his paintings, through making analyses of the synthesis of the local and universal elements, styles and techniques.

**Keywords:** Local, Universal, Folk Art, Anatolian Folkloric Arts And Crafts, Turkish Modern Painting.

## 1. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Anadolu'ya Yönelen Sanat Eğitimi ve Fikret Otyam'ın Sanat Üretimini Ardındaki Yerel, Evrensel Olgular

Cumhuriyet'in kuruluşundan günümüze kadar Türk resim sanatının gelişimine bakıldığında, Cumhuriyet'in ilk yıllarında devletin toplumsal, siyasal ve ekonomik yönden olduğu kadar, kültürel ve sanatsal alanda da bir ulus bilinci ve kimliği oluşturmaya yönelik adımlar atılmasında öncü bir görev üstlendiği görülmektedir. Sanatçılar, devlet tarafından bu amaçla ulus bilincinin artmasını ve yüceltilmesini sağlayan eserler üretmeleri için teşvik edilmiş; sanata, halkın ulusal kimliğini ve sosyal bilincini güçlendirme ödevi verilmiştir. İlki 1933 yılında gerçekleşen *İnkılâp Sergisi*'nin konusunu Ulusal Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet Devrimleri oluşturmaktadır. Nilüfer Öndin (2003:224), 1936 yılına kadar her yıl tekrarlanan bu sergilerin, toplum bilincinde ulus-devlet algısının oluşturulması ve milli kimliği oluşturan öğelerin halk tarafından benimsenmesi için, devlet tarafından desteklendiğini

belirtmektedir. Bu sergilerde çeşitli sanat biçemlerine yer verilmiş, sadece konu yönünden sınırlamalar getirilmiştir.

Türk resim sanatında, Anadolu görünümüne, doğasına, insanına, sosyal yaşamına ve geleneklerine yer verilmesinde Cumhuriyet Halk Partisi'nin sanat ve kültür politikası doğrultusunda gerçekleşen Yurt Gezileri'nin önemli katkısı olmuştur. 1938 ve 1944 yılları arasında gerçekleştirilen Yurt Gezileri'nde, her yıl on ressamın Anadolu'nun çeşitli illerine gönderilmesi ve sanatçıların o bölgedeki doğayı ve insanı yakından tanınması amaçlanmıştır. Böylece sanatçı doğaya ve insana yaklaşarak Anadolu'nun ve Türk halkının özgün gerçekliğiyle doğal koşulları içerisinde ilişki kurmuş olacaktır. Turan Erol (1998:10), "halka doğru" akımının bir parçası olan bu gezilerin, halk ve sanatçı arasındaki mesafeyi azaltmasının yanı sıra sanatçıya bir aydın sorumluluğu yüklediğini belirtmiştir. Kaya Özsezgin (1997:27). ise tek parti hükümetinin devlet politikasında, halkçılık ilkesinin kültür ve sanat üzerinde önemli bir etkisi olduğunu belirtmektedir. Bu ilke doğrultusunda uygulanan Yurt Gezileri gibi programların, sanatçılara Anadolu'yu doğrudan gözlemlene ve tanıma fırsatı vererek sanatçı ve halk arasındaki diyalogu geliştirmek adına etkili olduğunu dile getirmektedir. Yurt Gezileri'ne katılan Refik Epikman, bu gezilerin toplumu ve kendimizi tanıma adına yapılan önemli bir etkinlik olduğunu, bu geziler sayesinde toplumun çeşitli yapılarını tanıyan sanatçıların, toplumsal gerçekliği bütün yönleriyle kavradıklarını belirtmektedir (akt. Yasa Yaman, 1996:45). Yurt Gezileri programına katılan sanatçılar akım ve biçem yönünden sınırlandırılmamış, bununla beraber onlardan çalıştıkları bölgelerin özelliklerini yansıtan yerel ve özgün motifleri eserlerinde kullanmaları istenmiştir (Yasa Yaman, 1996:48).

Bu dönemde biçim ve içerik yönünden özgün bir Türk resmi oluşturmayı amaçlayan çeşitli sanat gruplarının doğduğu görülmektedir. 1933 yılında kurulan D Grubu'na mensup sanatçılar, academiciliği ve izlenimci

eğilimleri reddederek, kübist eğilimlere yakın durmuşlardır. Böylelikle kübist form ve renk anlayışından yola çıkarak, eserlerini, biçimi geometrik parçalara ayırdıkları sağlam bir desen üzerine kurmayı amaç edinmişlerdir. Sezer Tansuğ (1991:181), 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun katılımı sonucunda D Grubu üyelerinin yerel öğelere ve konulara yönediklerini belirtmektedir. Öndin ise, kübist yaklaşımın, D Grubu sanatçıları için konuyu geri plana atan bir form sorunu olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca 1939 yılından itibaren grup üyelerinin yerel biçimlere ve halk sanatı örneklerine döndüklerini, bunun sonucunda da kendilerini doğu-batı sentezini oluşturan bir grup olarak nitelediklerini belirtmektedir (Öndin, 2003:190).

1941 yılında kurulan Yeniler Grubu ise toplumsal konulara yönelerek resimde içeriğin biçimden daha önemli olduğunu savunmuştur. Öndin (2003:191), grup üyelerinin batılı resim tekniğinden uzaklaşmadan toplumsal konulara ve yerelliğe önem verdiklerini, Türk resim sanatında biçimi değil, içeriği ön plana çıkardıklarını belirtmektedir.

1945 yılında Fikret Otyam'ın da aralarında bulunduğu, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, öğrencileri tarafından kurulan Onlar Grubu ise Türk resim sanatının, kaynağını Anadolu'dan, geleneksel el sanatlarından ve yerel motiflerden alması gerektiği görüşü ile hareket etmiştir. Grup, bu unsurların sağlam bir desen anlayışı ve uygulaması ile sentezlenmesini, özgün bir resim anlayışının ancak bu surette oluşabileceğini savunmuştur. Bu gruba mensup sanatçılar, Anadolu doğasını ve insanını resimlerine, Anadolu'nun geleneksel örgeleriyle batılı resim tekniğini birleştiren özgün bir biçem anlayışı ile aktarmayı amaçlamıştır. Öndin (2003:193-194), Onlar Grubu'nun düşünce sisteminde, salt batı sanatına ya da salt doğu sanatına yönelmek değil, bu iki sanatın bireşimini özgün bir biçemle ortaya koymak, daha önemlisi bu sentezin içerisinde Anadolu'nun ve Anadolu'daki Türk kültürünün kimliğini vurgulamak kaygısının baskın olduğunu belirtmektedir. Bu düşünce yapısı

grup içindeki sanatçıların farklı konuları, farklı biçemlerde aktardığı serbest ve özgün bir resim anlayışı oluşturması ile sonuçlanmıştır. Turan Erol da grubun amacının folklorik değerleri ortaya çıkarmak değil, çağdaş resim anlayışı ve halk kültürü arasında bir bağ kurmak olduğunu belirtmektedir (Özsezgin, 2003:19).

Sanatçılar, resimlerinde toplumsal meseleleri ve halkbilimine ilişkin öğeleri konu edindikleri gibi, bu öğelerden esinlenerek yeni biçemler de denemişlerdir. Bu dönemde sanatçıların, içerik ya da biçim yönünden benimsedikleri tutumlar farklı olsa da, teknik açıdan batılı resim geleneğinin etkisi açıkça görülmektedir. Kıymet Giray (2003:20), bu dönemdeki sanat hareketlerinin ve yeni oluşumların amacının, çağdaş sanat düzeyine ulaşmayı başarmış, Türk kimliğini ve kültür değerlerini yansıtan özgün bir sanat oluşturmak olduğunu belirtmektedir. Bu amaç, Cumhuriyet devrimlerinin ve yeniliklerinin, modernleşme sürecinde ulusal kimliği ve kültürü koruma amacıyla aynı doğrultudadır.

## **2. Fikret Otyam'ın Yaşamı ve Sanat Eğitimi**

Fikret Otyam (1926-2015) Aksaray'da doğmuş, çocukluğunu ve gençliğini burada geçirmiştir. Sanata eğilimi olan bir aileden gelen Fikret Otyam, edebiyat ve müzikle ilgili ilk bilgilerini ailesinden almıştır. Sanatçı okuduğu kitaplarda ve çeşitli dergilerde toplumsal konuları işleyen yazılara ilgi duymuş ve bu yazıları takip etmiştir. Çocukluğunu babası Binbaşı Vasıf İbrahim Otyam'ın eczanesinde yardım ederek geçirmesi, sanatçının Anadolu insanını tanımasını ve Anadolu insanının sorunlarını yakından görmesini sağlamıştır. Bu dönemde Otyam, eczaneye gelen insanlarla ilgili gözlemlerini ve gün içerisinde yaşadıklarını yazdığı bir günlük tutmuştur (Otyam, 1997:15).

İlk ve ortaokulu Aksaray'da tamamlayan sanatçı, liseye Ankara Atatürk Lisesi'nde başlamış, eğitimini bir dönem burada sürdürdükten sonra

Kayseri Yatılı Lisesi'nde tamamlamıştır. Tatillerini eczanede babasının yanında çalışarak geçiren Fikret Otyam, burada karşılaştığı ve gözlemlediği insanları, Gorki'nin, o dönemde okuduğu bir kitabındaki insan betimlemelerine benzetmiştir. Sanatçı bir röportajında, halkı anlatan, toplumsal sorunlara yer veren hikâyeleri gençlik döneminde severek okuduğunu belirtmiştir (Oral, 2011:95).

Otyam, Kayseri Lisesi'nden mezun olduğu yıl babasının yanında çalışmaya devam etmiştir. Bu dönemde, Akademi'de öğrenci olan ressam Neşet Günal'la karşılaşmış, Neşet Günal, resme olan ilgisini fark ettiği Fikret Otyam'a, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmesini önermiştir. Fikret Otyam, 1945 yılında, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne kabul edilmiş ve burada resim eğitimine başlamıştır. Akademi'deki ilk yılında İbrahim Çallı'nın atölyesinde klasik bir eğitim alan sanatçı, eğitimine Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde devam etmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesine geçmesi ile birlikte konu ve biçem yönünden serbest olarak çalışma imkânı bulmuştur (Otyam, 1997:37).

Fikret Otyam'ın sanatsal gelişim ve üretiminde can alıcı etkisi bulunan Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitiminin ardından Paris'e gitmiş, burada Gauguin'in ve Van Gogh'un çalışmalarını etüt etmişti. Eyüboğlu, bu etütlerin sonucunda kendi desen ve renk uygulamasını ve tekniğini geliştirmeye çalışmıştır. Paris'ten döndükten sonra Yurt Gezileri programı dâhilinde Edirne'ye ve Çorum'a gönderilen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yapıtları ve düşün hayatı incelendiğinde, sanatçının eserlerinde halk sanatı örneklerine yer verdiği, yerel motifleri ağırlıklı olarak kullandığı dikkat çekmektedir. Eyüboğlu resimlerinde bu örnekleri resmine bire bir aktarmamış, Anadolu halk sanatı motifleri ile batılı resim tekniklerini sentezlediği özgün bir biçem oluşturmuştur (Dal, 1997:573). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde aldığı eğitim, Fikret Otyam'ın modern batı sanatını

onun kanalıyla yakından tanınmasına olanak sağlamasının yanı sıra, halk sanatına, türkülerine ve efsanelerine olan ilgisini pekiştirmiştir. Ayrıca Eyüboğlu'nun da yaptığı gibi renk, biçim ve desen gibi resim unsurlarını, yerel öğeleri öne çıkaracak biçimde kullanmasında etkili olmuştur.

Fikret Otyam'ın sanatına halkın gerçekliğini, geleneklerini ve folklorunu aktarmaya öncelik vermesinin nedenlerinden biri de ölümüne kadar, elli yılı aşkın bir süre devam ettiği gazetecilik mesleği ve bu mesleğin sebep olduğu tanıklıkları ve deneyimleridir. Otyam, İrfan Demirkol ile yaptığı bir röportajda, babasının yanında eczanede çalıştığı yılları hatırlatarak halkın hastalık karşısında çaresizliğinden ve umutsuzluğundan bahsetmiş ve o yıllarda, doktor ya da mühendis olmak değil, insanlara “ayna tutacak bir meslek” sahibi olmak istediğini belirtmiştir (Oral, 2011:95). Otyam bu kaygılarla Akademi'ye devam ettiği yıllarda *Gece Postası* adlı gazetede çalışmaya başlamış, 1953'te Akademi'den mezun olduktan sonra sırasıyla *Son Saat*, *Dünya*, *Ulus* ve *Cumhuriyet* gazetelerinde çalışmıştır.<sup>4</sup>

Otyam, ilk Güneydoğu Anadolu gezisini, *Dünya* gazetesinde çalışırken gerçekleştirmiştir. Bu gezilerin izlenimlerini, gazetede fotoğraflarla ve röportajlarla belgeleyerek yayımlamış, *Gide Gide* kitap dizisinin ilki olan *Ha Bu Diyar* adlı röportaj kitabını çıkarmıştır (Oral, 2011:96-97). Bu dönemden sonra gittiği her gezi, *Gide Gide* kitap dizisini oluşturmuştur. Otyam röportaj yapmak için gittiği yerlerde, Anadolu insanını ve doğasını yakından gözlemeleme fırsatı yakalamıştır. Gezilerinde bu coğrafyadaki insanı, yaşamı ve gelenekleri incelemiş, bu gözlem ve incelemelerini yazılarına, fotoğraflarına ve resimlerine konu etmiştir. Yazılarında yalın bir dil kullanan sanatçı, olayları olduğu gibi yansıtmış, bu olaylardaki kişilerin konuşma alışkanlıklarını, tepkilerini ve yöreye göre değişen şivelerini yazılarına doğrudan aktarmıştır.

---

<sup>4</sup> Bu bilgi, sanatçı ile 2014 Nisan ayında Konyaaltı semtindeki evinde yapılan görüşmelerde, kendisinden edinilen yayımlanmamış otobiyografik metinden elde edilmiştir.

Aynı şekilde fotoğraflarını da önceden planlanmış, kurgulanmış sahneler değil, anlık enstantaneler olacak şekilde çekmiştir.

Sanatçının benzer şekilde belgeselci bir tavırla meydana getirilmiş olan resimlerinde genel temayı Anadolu görünümüleri, gündelik yaşamları içerisinde Anadolu kadınları ve Anadolu'nun çok kültürlü yapısı dâhilindeki çeşitli inanç ve geleneklere ait hikâyeler oluşturmaktadır. Anadolu mozağinden çok çeşitli insan manzaralarının aktarıldığı bu resimlerdeki figürler, buldukları coğrafyaya ait yerel özelliklerle betimlenmiştir.

Sanatçı 1979'da Cumhuriyet Gazetesi'nden emekli olduktan sonra Aydınlık gazetesine haftalık yazılar yazmaya başlamıştır. Bu dönemde Antalya Gazipaşa'ya, daha sonrasında ise Geyikbayırı'na yerleşmiş, 9 Ağustos 2015 tarihinde, böbrek yetmezliği sonucu hayatını kaybedene kadar yaşamını, Antalya Konyaaltı'nda ve Geyikbayırı'ndaki evlerinde sürdürmüştür.<sup>5</sup>

### **3. Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Fikret Otyam'ın Eserlerinde Halk Sanatı ve Batı Sanatı Etkisi**

Fikret Otyam'ın resimlerinde ağırlıklı olarak kullandığı, halk sanatı ile bağlantılı motifler köylü kadın figürleri, çobanlar, küçükbaş hayvan sürüleri, doğa manzaraları, halk sanatı ürünleri, Alevi gelenek ve mitolojisine dair figür ve motiflerdir. Sanatçı, bu öğelerden biri olan ve sıklıkla tekrarladığı köylü kadın figürlerini geleneksel kıyafetleriyle betimlerken, yaşadıkları bölgeye ait toplumsal yaşayışın, inanç sistemlerinin, geleneklerinin özelliklerini ve yaşam tarzlarının halk sanatı ile iç içeliğini sergilemeyi yeğlemiştir. Fikret Otyam'ın Güneydoğu Anadolu'ya yaptığı gezilerin yansımalarını ortaya koyan resimlerde, bu coğrafyada yaşayan halkın gündelik olarak kullandığı eşyalar, kompozisyon içerisinde baskın konumda yer almaktadır. Otyam'ın tuvaline sıklıkla taşıdığı nesnelere içerisinde duvar sergileri, duvar halıları ve perdeler

---

<sup>5</sup> Bu bilgi, yine yukarıda söz edilen görüşmelerde elde edilmiştir.



bulunmaktadır. Şahmeran<sup>6</sup> figürünün, sanatçının eserlerinde karşımıza çıkan bu nesnelere sıklıkla yer aldığı görülmektedir. Otyam, eserlerinde Şahmeran'a, hem halk sanatı örneklerini süsledikleri hali ile hem de münferiden yer vermiştir. Otyam, 1988 tarihli *İsimsiz* resminde (Resim 1), Şahmeran'ı bir duvar örtüsü üzerine betimlenmiş haliyle, hem Anadolu mitolojilerine hem de halk sanatına doğrudan bir referans haline getirmiş, bunun yanı sıra bir arka plan olarak da kullanmıştır.



Resim 1. Fikret Otyam, "İsimsiz", 1988.

Güneydoğu Anadolu ve Akdeniz bölgelerine özgü halk sanatında sık rastlanan bir figür olan Şahmeran, efsane, masal ve halk hikâyelerinde insan başlı yılan olarak betimlenir. Seyidoğlu (1998:86), yılan figürünün birçok

<sup>6</sup> Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde farklı şekillerde anlatılmış bir söylen olan Şahmeran hikâyesi, günümüzde özgün mitolojik niteliğini yitirerek çocuklara anlatılan bir masal halini almıştır. Şahmeran hikâyesinin asıl kaynağı ise İran kaynaklı *Câmasbnâmeler*dir. Bu kaynağa göre, evrenin bütün sırlarını bilen ve her derde bir çözümü olan Danyal peygamberin Camasb adında bir oğlu olur. Camasb ve arkadaşları ormanda gezerken yağmur yağar ve bir mağaraya sığınır. Burada arkadaşlarının ihanetine uğrayan Camasb bir kuyuda bırakılır. Kuyudan çıkmak için kendisine bir yol bulan Camasb, yeraltında Şahmeran'ın sarayını bulur. Mücevherler içinde yaşayan Şahmeran, Camasb'ı esir alır ve yeryüzüne çıkıp sırrını ortaya çıkarmaması için Camasb'a hikâyeler anlatır. Camasb hikâyeler bitince ülkesine döner. Bu sırada ülkenin hükümdarı Keyhüsrev sadece Şahmeran'ın eti ile iyileşeceği söylenen bir hastalığa yakalanır. Şahmeran'ı gören insanların vücudunun pul pul olduğu şeklinde bir söylenti de halk arasında dilden dile dolaşmaktadır. Camasb'ın teninde pulların çıkmış olması onun sırrının açığa çıkmasına neden olur. Camasb, Şahmeran'a, onu görmüş olduğunu ve yerini bir sır olarak saklamaya söz vermiştir, ancak hükümdarın buyruğu karşısında, öldürüleceği korkusuyla Şahmeran'a ihanet eder. Şahmeran tılsımla yakalanıp öldürülür, etinden yapılan ilaçla hükümdar iyileşir, Camasb ise bilge bir hekim olur (Seyidoğlu, 1998:91-92), Erkan, 1993).

kültürlerde var olduğunu; yılanın ölümsüzlük, kötülük, yeniden doğma ve şekil değiştirme gibi anlamları sembolize ettiğini belirtmektedir.

Şahmeran farklı kültürlerde, halı, kilim, camaltı resimleri ve el işlemleri gibi halk sanatı örneklerine konu edilmektedir. Şahmeran figürünün kötülükten, doğal afetlerden koruduğu ayrıca bereket ve şans getirdiğine inanılmaktadır (Uğurlu, 2008, 1699). Tacettin Toparlı'nın ve Hasan Özcan'ın Şahmeran'ı resmetmiş oldukları halk sanatı örneklerinde (Resim 2-3) başı insan, gövdesi yılan biçimindeki bu figürler, efsanelere uygun olarak betimlenmiştir. Her iki eserde betimlenen Şahmeranlar, taktıkları taçlar ve gövdelerinin bir nevi kuyruk gibi görünen yılan başlarıyla son bulması dolayısıyla hem ortak biçimsel özelliklere sahiptir hem de halk sanatındaki tipik Şahmeran imgesine uygunluk göstermektedirler. İki halk sanatçısı da Şahmeran'ı, canlı ve kontrastlı renklerle betimlemiştir. Sanatçılar tek renkle oluşturdukları ve belirgin konturlarla ayırdıkları deseni tekrarlayarak Şahmeran'nın gövdesini oluşturmuşlardır.



**Resim 2.** Tacettin Toparlı, Şahmeran, Camaltı R.  
Şahmeran, Camaltı R.



**Resim 3.** Hasan Özcan,  
Şahmeran, Camaltı R.

Fikret Otyam'ın 1988 tarihli *İsimsiz* resminde (Resim 1), turuncuya boyanmış bir arka plan üzerinde bir Şahmeran figürü, bu betimlemenin önünde ise yöresel kıyafetler giymiş iki kadın figürü yer almaktadır. Otyam'ın resminde yer alan Şahmeran figürü, Toparlı'ya ve Özcan'a ait Şahmeran figürleri (Resim 2-3) ile benzer kompozisyon kuruluşuna, betim özelliklerine ve biçime sahiptir. Böylece Otyam'ın, halk sanatı örneğinin geleneksel

yapısına bağlı kalmış olduğu açıkça görülebilmektedir. Ön planda yer alan figürler bölgeye özgü olan örtünme tarzıyla betimlenmiştir ve yazmalarından sarkan boncuk detayları belirgin bir biçimde işlenmiştir. Otyam, bölgeye ait bir efsaneye, efsanenin yer aldığı halk sanatına ve yöresel kıyafetlerin betimlenmesine yer vererek resminde, içerik yönünden yerelliği vurgulamaktadır.

Resim biçimsel olarak incelendiğinde, Otyam'ın, ön planda yer alan iki figürün boyun kısımlarını uzatarak figürlerde biçim bozmaya gittiği görülmektedir. Ayrıca Otyam'ın, Şahmeran'ın gözlerini, kadın figürlerinde sürekli uyguladığı, kendisi ve fırçası ile özdeşleşen iri ve yuvarlak biçimde betimlemiş olduğu dikkat çekmektedir. Ön planda yer alan kadın figürünün başını eğmesi, figürlerin ve Şahmeran'ın gözlerinin büyük ve koyu birer leke olarak betimlenmesi, resmin geneline hüznü bir ifade vermektedir. Sanatçının, resmin anlatım dilini güçlendirmek için biçim bozmalardan ve canlı renklerden yararlanarak eserine dışavurumcu bir nitelik katmış olduğu söylenebilir. Ayrıca Otyam'ın ön plandaki kadın figürlerini betimlerken doğacı bir oylumsallıktan ziyade iki boyutluluğa meyleden, biçim bozmaya ve stilizasyona giden bir derinlik ve form anlayışını uyguladığı göze çarpmaktadır. Böylelikle Bedri Rahmi atölyesinde aldığı eğitimin izlerini taşıyan kübist, ilkelci ve naif sanat akımlarını harmanlayan bir sanat anlayışını yansıtan bir üslubu ortaya koyduğu görülmektedir. Sanatçı bu eserinde, böylece içerikte ve figürlerin gerçek hayatlarından alınmış detaylarda yer verdiği yerel özelliklerle, biçim ve teknikte kullandığı evrensel özellikleri bir araya getirmiş olur.

Sanatçının Şahmeran'ı betimlediği bir diğer resmi (Resim 4) 1984 tarihli dir. Bu resimde duvara asılmış bir örtünün üzerinde Şahmeran figürü görülmekte, bu el sanatı ürünü örtünün önünde ise bir kadın figürü bulunmaktadır. Örtünün üst kısmında birbirini takip eden arabalar, alt kısmında stilize edilmiş çiçek motifleri ve örtünün orta kısmında yer alan 'Ş.

Urfa' yazısı ayrıntılı biçimde betimlenmiştir. Bu eserinde Otyam'ın, sadece Şahmeran figürünün efsanelerde anlatıldığı haline değil, bu işlemeyi yapan kişinin çalışmasına da sadık kaldığı görülmektedir. Ön plandaki kadın figürü de başında örtüsü, hızması ve dövmeleleri ile bölgenin geleneksel kültürünü ve inancını yansıtacak biçimde betimlenmiştir. Bu ayrıntılı betimlemeler, resimde yerel öğelerin kullanıldığını göstermektedir.



**Resim 4.** Fikret Otyam, "İsimsiz", 1984, Tuval Üzerine Yağlıboya, Aile Koleksiyonu.

Resmin biçimsel yapısına bakıldığında, el sanatı örneğinin bire bir betimlemesinin yapılması ve resimde kullanılan renklerin canlı ve parlak olması, sanatçının belgeselci bir bakış açısını benimsemiş olmasının yanı sıra naif bir biçem anlayışına yakın durduğunu da göstermektedir. Arka plandaki örtünün üzerindeki Şahmeran figürü ve saksıları ile birlikte bitkiler yerel zanaat özelliklerini yansıtacak şekilde iki boyutlu olarak betimlenmiştir. Bunun yanı sıra örtünün sağ alt kısmındaki hareketliliğin üç boyutlu etkisi sanatçının naif, primitif olanla doğacı gerçekliği bir arada ustalıkla kullandığını göstermektedir. Bir arka plan olma görevi de gören bu perdenin önündeki kadın figürü, doğacı gerçeklikte onunla perde ile arasında olması gereken derinliğin had safhada sığlaştırılması sonucunda iki boyutluluğa meyleder bir etki ile betimlenmiştir. Bu durum kadının başının kendi bütünlüğü içerisinde meydana getirdiği oylumlulukla bir kontrast oluşturduğu gibi, bir yandan da yine sanatçının doğacı sanat teknikleriyle naif ve ilkelci sanat tekniklerini ustalıkla harmanlamış olduğunu da ortaya koymaktadır.

Kadın figürü ile duvar arasındaki sığ derinliğin varlığına karşın boyanın yoğun kullanılması ile bir ön-arka plan ilişkisi ve dengesi sağlanmıştır. Perdedeki canlı ve zıt renklerin, kadının yazmasının üzerinden alınca bağladığı yazmanın renklerinde aksettirilmesi ise yine yerel yaşayış biçiminin belgeselci bir aktarımı olduğu gibi, naif sanatın bir biçem özelliği olarak da görülebilir. Sanatçının, bu eserinde de böylelikle hem içerik hem biçim açısından yerel özellikleri, teknik ve biçem açısından evrensel özelliklerle bir arada kullanmış olduğu, dolayısıyla evrensel bir anlatım dili oluşturduğu söylenebilir.

Fikret Otyam'ın resimlerinde evrensel biçem özellikleri arasında, canlı ve parlak renklerin kullanımının başat olması dikkat çekicidir. Bunun yanı sıra doğacı perspektifin, çocuk resimlerinde ve köylü sanatında rastlanan karşıdan ve doğrusal bir bakışla, derinliğin ise iki boyutluluğa meyleden bir sıklıkla değiştirildiği, anatomik doğruluk kaygısının güdülmediği bir modern sanat akımı olan naif hareketin etkisi, yukarıdaki örneklerde işaret edildiği üzere açıkça görülmektedir. 19. yüzyıl sonlarında batı kökenli bir sanat akımı olarak kabul görmeye başlayan naif sanat pek çok modern sanatçıyı da etkilemiştir. Bu sebeple, başlangıçta bir sanat eğitimi almamış ressamın eserlerini nitelemek için kullanılmış olan bu terim zaman içerisinde yukarıda sayılan başlıca biçem özelliklerini nitelemek için kullanılır hale gelmiştir. Naif sanat, terimin özgün bağlamında sanat eğitimi almamış olma önkoşulunu gerektirdiğinden, bu akımın biçem özelliklerini benimseyen ya da kullanan eğitilmiş ressam da, köylü sanatında da baskın bazı özellikleri yapıtlarında egemen kılmışlardır. Böylelikle sığ uzam anlayışını, anatomik doğruluk kaygısının güdülmediği figür betimlemelerini, klasik denge ölçütlerine riayet etmeyen dağınık kompozisyonları, çocuk çizimlerine benzeyen iki boyutlu figürlemeleri yeğlemişlerdir.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Modern batılı sanatçılar arasında 'naif' biçem özelliklerini resimlerine taşıyan ressamın arasında Gabriele Münter, August Macke, Ernst Kirchner, Aleksey von Javlenski, Paul Klee, Natalya Gonçarova, Mihail Larionov gibi isimler sayılabilir.



Ünlü Amerikalı ressam “Büyükanne” Moses, naif resmin yukarıda sayılan özelliklerini, her eserinde açık bir biçimde sergileyen ressamlardan biridir. Herhangi bir sanat eğitimi almamış “gerçek bir naif” olan “Büyükanne” Moses’ın (1860-1961) 1946 tarihli *Evde Noel* (Resim 5) resminde, bir evin iç mekânı betimlenmiştir. Sanatçı, bu resimde figürleri hem gruplar halinde hem de tek olarak dağınık bir şekilde yerleştirmiştir.



Resim 5. Büyükanne Moses, “Evde Noel”, 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Moses’ın resminde naif biçem özellikleri olarak figürlerin ve mekândaki nesnelerin, resmin geometrik bir merkez ortaya koymayacak ve ağırlığı plansız dağıtacak, hatta gözün resim üzerinde bir rota olmaksızın rastgele dolaşmasını sağlayacak şekilde dengesiz dağıtımları ve figürlerin birbirleriyle orantısız büyüklükte olmaları derhal dikkat çekmektedir. Ayrıca figürlerdeki ve nesnelerdeki oylumsallıkta, iki boyutluluğa meyleden azalma ve derinliksizliğin yanı sıra stilizasyonun sağlanması için kasten uygulanmış anatomik kusurlar; ayrıca kapı, pencere, şömine, iskemle, sehpa, ağacın altındaki armağan paketleri gibi detaylardaki ve odanın konstrüksiyonundaki perspektif bozuklukları başlıca naif biçem özellikleri arasında sayılabilir. Bununla birlikte,

resimde kullanılan renklerin canlılığı, masaların üstündeki tabakların, neredeyse içlerindeki yiyecek teşhis edilebilecek denli ayrıntılı betimlenmeleri, şömine üstünde yer alan eşyaların, giysilerin, Noel ağacının süslerinin, hatta dal ve yapraklarının tek tek en ince ayrıntısına kadar aktarılması, gözü yoracak derecede keskin bir canlılığa sahip renklerin yine keskin ve yer yer uyumsuz bir kontrastla kullanılması, yine ressamın naif bir biçem anlayışını uyguladığını gösteren teknik özelliklerdir. Resimde kırmızı renkli zenim üzerinde bulunan figürlerin ve nesnelerin doğacı olmaktan ziyade sığ bir oylumla uygulanması hem betimlenen odayı hem de genel olarak resim uzayını yer yer iki boyutluluğa varan bir yüzey haline getirmiştir. Bu uygulamanın bir sonucu da resimdeki odanın tabanını oluşturan kırmızı rengin aynı zamanda bir arka plan gibi görülmesidir.

Fikret Otyam'ın 1984 yılına ait Şahmeran'ı konu aldığı resminde (Resim 4) canlı ve parlak renk kullanımı ile hem betimlenen mekânın hem de resim uzayının iki boyutluluğa meyletmesi, naif sanat akımının önde gelen temsilcilerinden olan Moses'ın eserinde gördüğümüz özelliklere paralel bir nitelik göstermektedir. Moses'ta olduğu gibi, Otyam'ın resminde de canlı ve parlak renklerin, denge ve uyumun ortaya konmasını sağlayacak akademik kurallar gözetilmeden, keskin bir kontrastla, geniş alanlarda tek renk uygulamasına karşın dağınık şekilde ve/veya orantsız ölçekteki küçük alanlarda yoğun bir renk çeşitliliği ve kontrastı ile uygulanması, figür ve nesnelerin resim düzlemine dağıtılmasında bir merkez ya da denge gözetilmeksizin, günlük hayatın akışından bir enstantane gibi aktarılmaları, sanatçının Eyüboğlu atölyesinde aldığı yerelle evrenseli harmanlayan teknik ve biçem anlayışında yansıyan evrenselliği işaret etmektedir.

Fikret Otyam'ın resimlerinde Şahmeran'dan başka yine sıklıkla kullandığı bir diğer motif, Anadolu mozaiğinden ve halk sanatından ödünç alınmış bir öge olan tavus kuşudur. Otyam'ın resimlerinde tavus kuşu, hem simgesel bir

öge olarak hem de bezeme elemanı olarak kullanılmıştır. Sanatçının 2003 tarihli *İsimsiz* resminde (Resim 6), tavus kuşu, bezeme elemanı gibi görüldüğü halde arka plan olma görevi de gören bir duvar üzerinde resmedilmiştir.

Otyam'ın bu resminde (Resim 6), ön planda yer alan kadının yöresel kıyafeti ile betimlenmesi, bu tavus kuşu figürünün simgesel anlamıyla bir yerel inanç motifi olmasının dışında, betimleniş üslubuyla halk sanatının yerel özelliklerinin aksettirilmesi için bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir.



**Resim 6.** Fikret Otyam, "İsimsiz", 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Tavus kuşu Anadolu'da çeşitli kültürlerde farklı anlamları sembolize etmektedir. İslam inancında cennet sembolü olarak kabul edilen tavus kuşu genellikle halı ve düz dokuma yaygılarda motif olarak kullanılmaktadır (Deniz, 2005:91). Günümüzde Anadolu ölçeğinde ağırlıklı olarak Midyat'ta yerleşik etnik bir grup olan Yezidilerin inancında ise tavus kuşu İslam inancından farklı olarak Melek Tâvûs ya da Melik-i Tavus olarak isimlendirilen şeytani, böylelikle de Tanrı'nın kızgınlığını temsil etmektedir. Melek Tâvûs, Yezidi inancındaki yedi melekten ilk yaratılandır. Yezidilere göre iyiliğin ve kötülüğün karşılığı bu



dünyada yaşanmaktadır, Melek Tâvûs ise dünyadaki kötülüklerin koruyucusudur (Hançerlioğlu, 2000:724).

Hasan Özcan'a ait cam altı resmi örneğinde (Resim 7), siyah bir fon üzerine, etrafında çeşitli çiçek motiflerinin yer aldığı bir tavus kuşu betimi yer almaktadır. Desenlerin beyaz konturlarla ile ayrılması ve hem bu konturlu alanların hem de arka planın tek renkli olması resimde yüzeysel, iki boyutlu bir etki oluşmasını sağlamıştır.



Resim 7. Hasan Özcan, Tavus Kuşu, Camaltı Resmi.

Otyam'ın 2003 tarihli resminde (Resim 6), arka planda gri bir alan üzerine tavus kuşu betimi ve onun önünde de yöresel kıyafetleri ile bir kadın figürü bulunmaktadır. Otyam'ın resmindeki tavus kuşu betimlemesi ile Özcan'ın resmindeki tavus kuşu betimlemesi, figürün göreneksel uygulandığı açısından birbirine benzemektedir. Kadın figürünün, bölgenin kültürünü yansıtmak biçimde betimlenmesi ve eserin bölge halkının inancına yer vermesi bakımından, bu resim içerik yönünden yerel bir nitelik arz etmektedir.

Resme biçim özellikleri açısından bakıldığında, Otyam'ın tavus kuşu betimlemesi, Hasan Özcan'ın betimlemesine oranla hayli belirgin bir oylumsallığa sahip olmasının yanı sıra hem bir aradalıklarında hem de geçişlerde yumuşak bir uyumu sergileyen bir renk yelpazesi ile oluşturulmuştur. Otyam'ın eserinde tavus kuşunun kanatlarında ve kuyruğunda kullanılan tonda bir yeşilin, tavus kuşunu çevreleyen florada, ön

plandaki kadının giysisinde ve yazmasında tekrarlanması da resim içerisinde dinamik bir iletişim, uyum ve bütünlüğün inşasına katkıda bulunmuştur. Tavus kuşunda kullanılmış olan ve böylece bu figürün formunu belirginleştiren açık ve koyu mavilerle, aynı tondaki turuncunun yine florada tekrarlanması resmin dinamizmine katkıda bulunmuştur ve bu dinamizmden kaynaklanan nispi, doğacı olmamakla beraber resmin biçim elemanlarından kaynaklanan bir üç boyutlu derinlik duygusunun güçlenmesini sağlamıştır. Arka planda nötr bir renk olan grinin baskın olarak kullanılması da arka planın bir geri çekilme etkisi yapmasını sağlayarak biçim elemanlarından kaynaklanan derinliği ve oylumsallığı beslemektedir. Ön planda kadın figürünün açık griye kontrast yapan koyu renkli baş örtüsü ile çevrelenerek betimlenmesi de bu derinliğe katkıda bulunarak resme bir ön arka plan ilişkisi ve dengesi kazandırmıştır. Otyam bu resimde, ışık-gölge, kompozisyon ve renk gibi resim unsurlarını birbiriyle uyumlu olacak biçimde kullanmış; renklerin tekrarı ve birbirleri ile yaptıkları kontrast yoluyla, resme doğrudan renk elemanından kaynaklanan bir oylumsal derinlik kazandırmıştır.

Benzer formların batılı naif resimde nasıl betimlendiğiyle ilgili olarak Séraphine Louis'in (1864-1942) *Büyük Papatyalar* adlı resmindeki (Resim 8) formları ve detaylarını incelersek, Louis'nin resminde papatyalar ve yaprakların aşırı titiz bir detaycılıkla de resmedilmiş olduğu görülür. Resimde belirli bir gruptaki nesnelere tek bir başat renkle betimlenmişlerdir. Buna karşın bu grupların renklerindeki keskin olmakla beraber dengeli ve uyumlu kontrast, resimde betimlenen öğenin kendinden, özellikle de renklerin taşıdığı ışıktan, ayrıca renk tekrarı ile kontrastının yarattığı bir iç iletişim ve dinamizmden kaynaklanan bir oylumsallığın meydana gelmesini, böylelikle de ön-arka plan ilişkisinin ve dengesinin oluşmasını sağlamıştır.

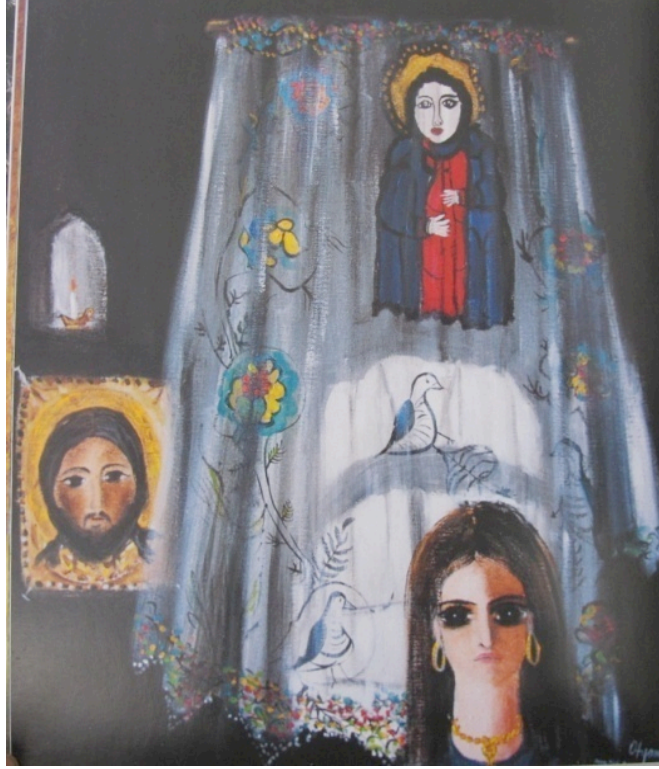


**Resim 8.** Séraphine Louis, Büyük Papatyalar, 1929, Tuval Üzerine Yağlıboya, Senlis Sanat ve Arkeoloji Müzesi, Oise.

Louis'nin tekniği ile paralel biçimde Otyam'ın tavus kuşunu betimlediği resminde de (Resim 6), renklerin açık-koyu değerleriyle elde edilmiş bir renk kontrastı söz konusudur. Otyam'ın resminde, arka plan olarak kullanılan ve iki boyutlu görünüme sahip olan tavus kuşu, sanatçının renk kullanımı ile hacim kazanmıştır. Séraphine Louis'in resminde de rengin benzer amaçla uygulandığı, yani renk kontrastlarıyla yaratılan bir hacim görülmektedir. Bununla birlikte, her iki sanatçının resimlerinde genel itibari ile iki boyutlu görünüm arz eden resim uzamına, dairesel hareketlerle derinlik kazandırıldığı ve resmin iç dinamizm ve dengesinin bu dairesellikle beslendiği de görülmektedir. Fransız naif ressam Séraphine'nin biçim ve renk kullanımındaki bu özellikler, yine Otyam'ın Eyüboğlu atölyesinde aldığı batılı ve yerel biçem özellik ve tekniklerini harmanlayan eğitiminin bir yansıması olarak, onun resmindeki evrensel niteliklerin bir tezahürü olarak değerlendirilebilir.

Fikret Otyam'ın resimlerinde dikkat çeken konulardan biri de, yerel özelliklere sahip duvar sergileri, duvar halıları ve perdeler gibi gündelik olarak kullanılan eşyalardır. Fikret Otyam'ın bu türden nesnelere betimlediği eserlerinden biri olan 2003 tarihli *İsimsiz* resminde (Resim 9), Süryani el sanatı örneklerinden olan üzerinde İsa figürünün yer aldığı bir perdeyi ve bu perdenin önünde bir kadın figürünü betimlemiştir.

Günümüzde Anadolu'da yaşayan nüfusun büyük çoğunluğunun, Mardin ve çevresinde yerleşik olduğu Süryaniler, çeşitli etnik kökenlerden gelen bir Hıristiyan toplumdur. Süryaniler ilk Ortodokslar olarak bilinmektedirler (Uygur, 2008:16).



**Resim 9.** Fikret Otyam, "İsimsiz", 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 10'da, Mardinli yerel bir zanaatkâr olan Nasra Şimmeshindi'nin yaptığı ve bir Süryani el sanatı örneği olan bir perde görülmektedir. Bu perdenin alt ve üst kısmında, bölgede sıklıkla kullanılan kumaş işleme motifleri olan çeşitli geometrik şekiller ve çiçek desenleri sıralanmış, perdenin üst

kısımında ise karşılıklı duran çiçek ve keklik süslemesinin merkezine de Meryem figürü yerleştirilmiştir. Konturlarla ayrılan alanların tek renkle doldurulmasıyla hem İsa figürü hem de çiçekler ve geometrik, amorf biçimler iki boyutluluk algısı yaratmaktadırlar.



**Resim 10.** Nasra Şimmeshindi, El Sanatı, Perde.

Fikret Otyam'ın 2003 tarihli resminde (Resim 9), ön planda bir kadın figürünün yer aldığı mekânda, Nasra Hanım'ın yaptığı perdeye neredeyse bire bir benzeyen bir Süryani el sanatı perde arka planda betimlenmiştir. Bu perdenin üzerinde Nasra Şimmeshindi'nin yapmış olduğu farklı bir Meryem motifi yer almaktadır. Bununla birlikte, arka plandaki duvarda, perdenin sol tarafında İsa betiminin bulunduğu görülmektedir. Otyam'ın, yerel elemanlar olarak belgeselci bir gözle betimlediği bu el sanatı örneklerini, bu eserleri yapan kişinin biçimine sahip çıkarak aktarması, sanatçının resim anlayışında yerel değerlere sahip çıktığını açıkça göstermektedir. Resmin biçim



özelliklerine bakıldığında, resimde kullanılan unsurların yerel özelliklerinin, Otyam tarafından doğrudan yansıtılmış, biçimlerin ve öğelerin aslına sadık naif bir tutumla aktarılmış olduğu görülmektedir. Otyam, Şimmeshindi'nin yaptığı perdede kullanılan renkleri kendi resmine aynı canlılıkta yansıtmıştır. Buna karşılık Otyam, arkadan gelen güneş ışığının neden olduğu gölgeleri, saydamlığı ve perdenin dokusunu, perdenin kıvrımlarının hareketini doğacı gerçekçiliğe uygun bir biçimde ve oylumla betimlemiş ve ön planda yer alan figürün yüzündeki gölgeyi vurgulamıştır. Ayrıca Otyam'ın resmindeki Meryem figürü, perdenin hareketliliğinin yanı sıra uzuvların, özellikle eklemlerin betimlenmesinde kullanılan koyu renk konturların katkısıyla bir oylum ve derinlik kazanmıştır. Bununla beraber Nasra Şimmeshindi'nin betimlediği Meryem figürünün, özellikle katı, hareketsiz renk uygulamasından kaynaklanan bir iki boyutluluğa sahip olduğu söylenebilir ve aynı sözler her iki perdede betimlenen çiçek motifleri için de tekrarlanabilir. Fikret Otyam, eserlerinde kullandığı yerel unsurları güçlendirmek için gerçekçi gözlemlerini naif bir sanatçı gibi aktararak biçim ve içeriği birbirine uyumlu hale getirmiş, böylelikle yerelle evrenseli kaynaştırdığı özgün bir biçem oluşturmuştur.

#### **4. Sonuç**

Fikret Otyam, yaşadığı çağın kültürel, sosyal, ekonomik ve siyasi yapısı içinde, sanatçı ve aydın sorumluluğunu üstlenmiş ve bu sorumluluk doğrultusunda eserler vermiştir. Sanatçının yaptığı röportajların, çektiği fotoğrafların ve ürettiği eserlerin içeriğini her türden insanlık halleri oluşturmaktadır. Ailesinden aldığı terbiye, hayat görüşü ve ahlak anlayışı, üniversitede Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun hayat felsefesini ve sanat görüşünü benimsemesi, Alevi kültürüne yakınlığı ve samimi insan sevgisi, sanatçının eserlerinin Anadolu'ya, Anadolu insanına ve kültürüne odaklanmasına neden olmuştur.

Sanatçı, içinde bulunduğu toplumun yaşayışını betimlerken Anadolu mozaiğinin bütünsel ve/veya belli bir bölgeye, kültüre özel karakterini de eserlerine doğrudan yansıtırken, bir ressam ve bir gazeteci olarak kendi kimliğini, dünya görüşünü, toplum bilincini ve yaşam anlayışını özgün bir dille tuvale aktarırken hem kendisini hem de yaşadığı toplumu temsil etmiştir.

Fikret Otyam'ın resimlerinde içerik ve biçem, birbirini tamamlayan iki unsur olarak yer almaktadır. Sanatçının eserlerindeki renkler, nesnelerin formları, figürlerin ve kompozisyonun kuruluşu eserin içeriği ile bütünlük sağlamaktadır ve içeriği ön plana çıkacak bir işlevselliğe sahiptir. Bu açıdan Otyam'ın resimlerinde, yerellik ve evrensellik bağlamında, içerik ve biçimin eksiksiz bir uyumunun gerçekleştirildiği söylenebilir. Bunun nedeninin, sanatçının resim eğitimini aldığı Eyüboğlu atölyesinin yerelle evrenseli hem insani hem sanatsal bağlamda harmanlayan bakış açısının etkisinin yanı sıra sanatçının içinde bulunduğu toplum yapısını yakından gözlemlemiş ve tanımış olması olduğu söylemek mümkündür. Sanatçının topluma bakışında ve bu bakışı tuvale aktarışında, gazetecilik etiğinin gözlemciliğinden ve tarafsızlığından kaynaklanan belgeselci bir yaklaşımın baskın olduğu gözlenmektedir. Bu nedenle, sanatçının resimlerinde bulunduğu bölgeye ait kültürel değerler detaylı bir şekilde betimlenmiştir. Otyam, konu edindiği kültürü betimlerken sanat görüşünü ve aldığı sanat eğitiminin belirleyici olduğu estetik değerlerini de resmine yansıtmıştır. Sanatçının resimlerinde, Anadolu'nun coğrafi özellikleri, Anadolu insanının gündelik yaşamından sahneler, geleneksel kıyafetler, adetler ve görenekler, Anadolu'ya ait halk hikâyeleri ve el sanatı ürünleri belgeselci bir tutumla betimlenmiştir. Otyam'ın resimlerinde yerel değerler ve yerelliğe yapılan vurgu öncelikle içerikte baskındır. İkincil olarak da halk sanatının renk seçiminin, figür ve motif uygulamasındaki teknik özelliklerinin yer yer kullanılması yoluyla biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Sanatçı her yönüyle yerel olan konuyu tuvaline aktarıırken onu, öznel estetik değerleri ve Eyüboğlu atölyesinde aldığı batı-doğu, modern-yerel sanat sentezine dayanan sanat eğitimi sonucunda edindiği sanat anlayışıyla ve estetik değerlerle harmanlamıştır. Otyam, renk ve biçim yönünden farklı biçimlere ait özellikleri bir arada kullanmış, modern batı sanatının birçok akımında uygulandığı üzere figür üzerinde bilinçli olarak biçim bozmalara gitmiş, perspektif oyunlarına, resim uzamının ve figürlerin üç boyutlu doğacı gerçekçilik yanılısamasının aksine, iki boyutluluğa meyleden bir biçimde ele alınmasına baskın biçimde yer vermiştir. Naif sanat tekniğine uygun olarak yöresel ve geleneksel kıyafetleri içerisindeki figürleri ya da halk el sanatından ödünç alınmış nesnelere, canlı, kontrast, kimi zaman uyumsuz ve dengesiz olabilen renk ve konum ilişkileri içerisinde hayli detaylı bir biçimde betimlemiştir. Bununla beraber sanatçı, insan betimlerinde, ilk bakışta tanınabilen bir imza halini alan tipik göz, burun, ağız ve çene biçimlendirmeleri ya da açık alan resimlerdeki dışavurumcu gökyüzü betimlemeleri ile ön plandaki naif betim dilini harmanlaması gibi üslup özellikleriyle kendi kuşağının ve Eyüboğlu atölyesinin, belli açılardan benzersiz, bizzat kendisine özgü bir üslup geliştiren bir temsilcisi olmuştur.

Görüldüğü üzere Otyam'ın sanatında yerel ve evrensel sanat anlayışı, biçim unsurlarında dengeli bir biçimde bir araya getirilmiştir. Bu durumun açıkça ortaya konması için bu makalede, bu biçim unsurlarının, biçim özelliklerinin ve kompozisyon kuruluşlarının analizi ve karşılaştırılması yöntemi benimsenmiştir. Böylelikle batı menşeli naif resimler ve yerel el sanatı örneklerinin teknik ve biçim özellikleriyle Otyam'ın eserlerinin teknik ve biçim özellikleri arasında karşılaştırmalar yapılmıştır. Böylelikle bu eserlerle Otyam'ın resimleri arasındaki ortak biçim unsurları saptanmaya, sanatçının resim dilinde evrensel ve yerel unsurların hangi açılardan ve nasıl bir sanat anlayışıyla bir araya getirildiği gösterilmeye çalışılmıştır. Bu analizlerin ortaya koyduğu üzere sanatçı içerik açısından yerel özelliklerin öne çıktığı, ancak



biçim ve biçem açısından öznel, yerel ve evrensel değerlerin harmanlandığı bir resim dili, özgün bir biçem ve ifade dili meydana getirmiştir.

### **Kaynakça**

Dal, E., (1997). "Bedri Rahmi Eyüboğlu", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: I, YEM Yayıncılık, İstanbul.

Deniz, B., (2005). "Anadolu-Türk Halı Sanatının Kaynakları", **Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi**, Sayı: 14, s.79-103.

Erkan, M., (1993). "CÂMASBNÂME", **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 07; s. 44, <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=070044>, Erişim Tarihi: 07.06.2017.

Erol, T., (1998). "Ressamların Yurt Gezileri ve Sonuçları", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Amelie Edgü (der.), Milli Reasürans T.A.Ş., İstanbul.

Giray, K., (2003). "Resim Sanatımızda On'lar Grubu: Kaynakları, Düşünce Yapıları ve Biçem Çözümlenmeleri", **RH+**, Sayı: 7, s.20-21.

Hançerlioğlu, O., (2000). **İslam İnançları Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Oral, M., (2011). **Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği**, Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul.

Otyam, F.,(1997). "Filiz Otyam-Fikret Otyam Söyleşi", **Fikret Otyam: Gazeteci Ressam**, Türkiye Halk Bankası Kültür Sanat Yayınları.

Öndin, N., (2003). **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950**, İnsancıl Yayınları, İstanbul.

Özsezgin, K., (1997). **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Özsezgin, K., (2003). "On'lar: Bir Grup Dayanışması", **RH+**, Sayı 7, s.16-19.

Seyidoğlu, B., (1998). "**Kültürel Bir Sembol: Yılan**", Folkloristik Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı, Ankara, s.86-92.

Tansuğ, S., (1991). **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Uğurlu, S. B., (2008). "Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmeran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım", 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, 10-14 Eylül 2007, Ankara, **Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri**, Cilt: 4, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı, 1691-1718.

Uygur, H.K., (2008). **Midyat Halk Kültürü Monografisi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.

Yasa Yaman, Z., (1996). "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş", **Toplumbilim**, Sayı: 4, s.35-52.

Uğurlu, S. B., (2008). "Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmeran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım", 38. **Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi**, 10-14 Eylül 2007, Ankara.

Uygur, H. K., (2008). Midyat Halk Kültürü Monografisi, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.

Yasa Yaman, Z., (1996). "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş", **Toplumbilim**, Sayı: 4, s.35-52.

### **Görsel Kaynaklar**

**Resim 1.** Fikret Otyam, "İsimsiz", 1998.

**Fikret Otyam: Gazeteci Ressam**, Türkiye Halk Bankası Kültür Sanat Yayınları,1997.

**Resim 2.** Tacettin Toparlı, "Şahmaran", 2014, Foto: M.A. Doğan, 2014, Mardin.

**Resim 3.** Hasan Özcan, "Şahmaran", 2014, Foto: M.A. Doğan, 2014, Mardin.

**Resim 4.** Fikret Otyam, "İsimsiz", 1984.

**Fikret Otyam**, Peker Sanat Yayını, 2014.

**Resim 6.** Fikret Otyam, "İsimsiz", 2003.

**Fikret Otyam Boyalarla 59 Yıl Resim Sergisi Broşürü**, TESK Sanat Galerisi, 2003.

**Resim 5.** Büyükanne Moses, "Evde Noel", 1946.

<https://www.wikiart.org/en/grandma-moses/christmas-at-home>, Erişim Tarihi: 23.06.2017.

**Resim 7.**Hasan Özcan, Şahmaran, 2014, Foto: M.A. Doğan, 2014, Mardin.

**Resim 8.** Seraphine Louis, “Büyük Papatyalar”, 1929.  
<http://www.musees-senlis.fr/Dossiers-thematiques/seraphine-louis-dite-seraphine-de-senlis.html> , Erişim Tarihi: 23.06.2017.

**Resim 9.** Fikret Otyam, "İsimsiz", 2003.  
**Fikret Otyam Boyalarla 60 Yıl Resim Sergisi**, T.C. Ziraat Bankası Tünel Sanat Galerisi, 2004, Sergi Broşürü.

**Resim 10.** Nasra Şimmeshindi, “Perde”, Aile koleksiyonu, Foto: M.A. Doğan, 2014, Mardin.