

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI**

**1923'TEN GÜNÜMÜZE
SOSYO-POLİTİK DURUMUN
TÜRK RESİM SANATINDA YANSIMALARI
(Yüksek Lisans Tezi)**

Hazırlayan:
20036054 Başak BUGAY

Danışman:
Prof. Aydın AYAN

İSTANBUL – 2006

Başak BUGAY tarafından hazırlanan 1923'ten Günümü Sosyo Politik Durumun Türk Resim Sanatında Yansımaları adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 02 / 10 / 2006

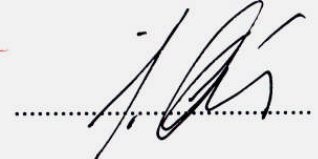
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

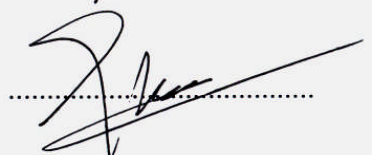
Jüri Üyesi : Prof.Aydın AYAN (Danışman)


.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İrfan OKAN


.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Rıza KURUÜZÜMCÜ (YTÜ.Öğr.Üy.)


.....

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	I
ÖZET.....	II
SUMMARY.....	III
RESİMLER LİSTESİ.....	IV
1. GİRİŞ.....	VII
1.1. Çalışmanın Amacı, Kapsamı, Yöntemi.....	VII
2. OSMANLI'DAN CUMHURİYETE TÜRK RESMİ.....	1
2.1. İslamiyet Etkisinde Türk Sanatı.....	2
2.2. Batı Etkisinde Türk Sanatı.....	5
2.2.1. Sanat Eğitimi.....	6
2.2.1.1. Askeri Okullar.....	7
2.2.1.2. Sanayi-i Nefise Mektebi.....	9
2.2.1.3. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi.....	10
2.2.2. Savaş Yıllarında Sanat.....	12
2.2.2.1. 1914 Kuşağı.....	13
2.2.2.2. Savaşa Giden Ressamlar.....	16
2.2.2.3. Şişli Atölyesi.....	16
2.2.3. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti.....	18
3. CUMHURİYET DÖNEMİ 1923 – 1950.....	22
3.1. Kemalist İdeoloji ve Sanat.....	23
3.2. Devlet Öncülüğünde Hareketleri.....	27
3.2.1. İnkılap Sergileri.....	28
3.2.2. Uluslararası İlişkiler.....	31
3.2.3. Müze.....	34
3.2.4. Devlet Resim ve Heykel Sergileri.....	35
3.2.5. Yurt Gezileri.....	38
3.3. Gruplar Dönemi.....	48
3.3.1. Türk Ressamlar Birliği.....	49
3.3.2. Yeni Resim Cemiyeti.....	53
3.3.3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.....	53
3.3.4. d Grubu.....	57

3.3.5. Yeniler.....	64
3.3.5.1. Liman Sergisi.....	68
4. 1950 – 1960 DÖNEMİ.....	70
4.1. Sosyal ve Siyasal Yapı.....	70
4.2. Soyut Sanat.....	83
4.2.1. Soyut Sanat Tartışmaları.....	83
4.3. Kurumlar ve Etkinlikler.....	86
4.3.1. İstihsal Yarışması.....	88
4.3.2. Vilayet Resimleri Sergisi.....	91
4.4. Grup Hareketleri.....	91
4.4.1. Onlar Grubu.....	91
4.4.2. Tavanarası Ressamları.....	94
5. 1960 – 1970 DÖNEMİ.....	98
5.1. Sosyal ve Siyasal Yapı.....	98
5.2. Sanat Hayatı.....	99
5.3. Kurumlar ve Etkinlikler.....	101
5.4. Politik Sanat.....	102
5.4.1. Yeni Dal.....	103
5.5. Toplumsal Gerçekçiler.....	105
5.6. Soyut Sanat.....	111
6. 1970 – 1980 DÖNEMİ.....	113
6.1. Sosyal ve Siyasal Yapı.....	113
6.2. Kurumlar ve Etkinlikler.....	115
6.3. Yükselen Sol Hareket.....	119
6.4. Alternatif Disiplinler.....	126
7. 1980 – 1990 DÖNEMİ.....	130
7.1. Sosyal ve Siyasal Yapı.....	130
7.2. Resim Geleneği.....	130
7.3. 12 Eylül'ün Etkileri.....	133
7.4. Güzel Sanatlar Fakülteleri.....	133
7.5. Etkinlikler.....	135
7.6. Öğrenci Hareketleri.....	142
8. 1990'LARDAN GÜNÜMÜZE.....	143
8.1. Sosyal ve Siyasal Yapı.....	143

8.2. Etkinlikler.....	143
8.3. Resim Geleneği.....	148
9. SONUÇ.....	150
10. EKLER.....	152
11. KAYNAKLAR.....	157
12. ÖZGEÇMİŞ.....	162

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Sanatsal ve sosyo-politik yapıların ayrılmaz bütünlüğü içinde, Türk sanat tarihinin birikimini gözden geçirmenin, sanatımızın sorunlarına çözüm bulma yolunda bir adım olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Araştırmamızın temel prensibi de bu yöndedir.

Mehmet Ergüven'in dediği gibi **“(...) kendinden önceki kuşaklarla yeterli bağlantıyı kuramamış veya bundan kaçınan bir sanatçının da, yaratma özgürlüğünü verimli çalışmalarla yönlendirmesi olası değildir.”**

Yazabildiğim cümleleri borçlu olduğum değerli şair/yazar Mecit Ünal'a;

Sanat tarihimize ışık tutan belgeleri ve yorumlarını ortaya koyan tüm yazarlara, eserlerinden faydalanabildiğim için;

Ayrıca öğrenim hayatım boyunca, benden bilgi ve desteğini esirgemeyen, tez danışmanım Prof. Aydın Ayan'a kişiliğine ve bilgime kattığı değerler için özel olarak teşekkür ediyorum.

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu'nda gelişen batılılaşma hareketiyle birlikte Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması, bu kurumun içinde çağın gereklerine yanıt verecek biçimde resim, heykel ve mimari gibi alanlarda bilimsel bir eğitim verilmesi, çağdaş sanatların Osmanlı'da tarih sahnesine çıkmasını sağlar.

Cumhuriyet devrimleri ise, Türk sanat tarihi için ikinci bir milattır. Yoğun ideolojik ve kültürel yapılanma programı içinde sanat, özel bir önemle ele alınır. Kuruluş yıllarındaki cumhuriyetin temel hedefi, o tarihe kadar Paris veya Pera dışına çıkmamış sanatçıların ülke gerçeklerini tanıması, böylece ülke sanatının ulusal ve özgün bir kimliğe kavuşmasının sağlanmasıdır.

1950 sonrasında takip eden yıllarda, devletin sanata desteği giderek azalır. Ülke aydınları ile birlikte sanatçıların da devletle arası açılır. 50'li yılların başından itibaren liberalleşme politikalarının hız kazanması, ülkede özel sektör girişimlerini, dolayısıyla özel galeri sayısını artırır. Bu yeni yapılanma, sanat alanında 1950'lere kadar varolan ve ortak bir amaç altında toplanmış grupların çözülmesini, bunun yerine bireysel söylemlerin ve bireysel çıkışların öne çıkmasını getirir.

Cumhuriyet döneminde hüküm süren, ulusal sanat tartışmaları ve sanatçının toplumsal rolü gibi kaygılar, 1980'li yıllara dek sanat gündeminde varlığını sürdürür. Ancak 80'li yıllar sonrasında genelde dünyada, özelde Türkiye'de yaşanan sosyo-ekonomik, siyasal ve kültürel değişim ortamı bu tür tartışma ve kaygıların giderek etkisini azaltmasına, post-modern bir dünyada çok yönlü bir kaosun ortaya çıkmasına neden olur.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet, Politik, Sosyal, Sanat, Ressam, Resim

SUMMARY

Modern arts emerged in the Ottoman history in connection with the foundation of the Sanayi-i Nefise Mektebi (School of Fine Arts), in line with the westernisation movement under development by then, the contemporary study programmes of painting, sculpture, architecture, etc. offered at the said institution, and the adoption of a scientific approach.

Republican revolutions, on the other hand, constituted a second milestone for the Turkish history of art. Within the intensive ideological and cultural structuring programme, art was handled with special care and attention. Main goal of the Republic during its years of foundation was to enable the artists, who had not happened to visit any places but Paris or Pera, to recognise the facts of the country, and hence the domestic art to acquire a national and authentic identity.

During the years following 1950, state's support for art gradually decreased. Along with the intellectuals of the nation, artists too became at odds with the state. The acceleration experienced in the liberalisation policies beginning from early 50's, gave rise to an increase in the number of the private-sector initiatives, hence, of the private art galleries. This new structuring resulted in the dissolution of the groups existing until 1950's, which were gathered around a common purpose, followed by their being replaced by individual sayings and individual sallies.

The concerns marked the Republican Era, such as the debates on national art, and the social role of the artist, survived in the agenda of art until the 1980's; however, following the end of 80's, the atmosphere of socio-economic, political and cultural transformation experienced worldwide in general, and in Turkey in particular, caused such debates and concerns to abate gradually, and a multi-dimensional chaos to arise in a post-modern world.

Keywords: Republic, Political, Social, Art, Painter, Painting

RESİMLER LİSTESİ

- RESİM 1: Sinan, II. Mehmet portresi, 1475
- RESİM 2: Sultan III. Selim
- RESİM 3: Süleyman Seyyid, Natürmort
- RESİM 4: Mihri Müşfik, Otoportre
- RESİM 5: Ömer Adil, "Kızlar Atölyesi"
- RESİM 6: İbrahim Çallı, Boğaz Manzarası
- RESİM 7: Hikmet Onat, "Nü"
- RESİM 8: Namık İsmail, "Çıplak", 1922
- RESİM 9: Sami Yetik "Aydın Önlerinde Hücum", 1921
- RESİM 10: Ruhi Arel, "Çanakkale", 1917
- RESİM 11: Hikmet Onat, "Siperde Mektup Okuyan Askerler",?
- RESİM 12: Feyhaman Duran, "Ressamlar Grubu"
- RESİM 13: Şehzade Abdülmecit
- RESİM 14: Ruhi Arel, "Atatürk'e İstikbal", 1927
- RESİM 15: İbrahim Çallı, "Atatürk"
- RESİM 16: Feyhaman Duran, "Atatürk"
- RESİM 17: Avni Lifij, Karagün
- RESİM 18: Avni Lifij, "Akgün", 1922
- RESİM 19: Ruhi Arel, "Türk Ordusunun İstanbul'a Girişi", 1927
- RESİM 20: Ali Çelebi, "Silah Arkadaşları"
- RESİM 21: Şeref Akdik, "Köy Mektebi"
- RESİM 22: I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi
- RESİM 23: Kapak illüstrasyonu Mahmut Cuda (Yeni Adam Dergisi)
- RESİM 24: Mahmut Cuda, Trabzon
- RESİM 25: Cemal Tollu, "Kendir Söken Kadınlar" (Burdur'dan)
- RESİM 26: Bedri Rahmi Eyüboğlu "Muradiye'de Kahve" (Edirne'den)
- RESİM 27: Sabiha Bozcalı "Maden Ocağı", Zonguldak'tan
- RESİM 28: Hamit Görele "Çankırı'da Düğün"
- RESİM 29: Malik Aksel, "Sivaslı Genç Kız", 1939 (Sivas'tan)
- RESİM 30: Namık İsmail, "Harman", 1923
- RESİM 31: Ruhi Arel, "Taşçılar", 1924

- RESİM 32: Zeki Kocamemi, Genç Kız Portresi, 1931
- RESİM 33: Refik Epikman, Bar, 1938
- RESİM 34: Zeki Kocamemi, "Mekkare Erleri", 1935
- RESİM 35: Kirchner, 1914
- RESİM 36: Dresden'de teşhir edilen "soysuzlaşmış sanat" yapıtları
- RESİM 37: Cemal Tollu, Desen, 1931-32
- RESİM 38: Ali Avni Çelebi, Desen, 1928
- RESİM 39: Nurullah Berk, Uzanan Kadın, 1941
- RESİM 40: Hale Asaf, Burhan Toprak, 1931
- RESİM 41: Nuri İyem, Balıklar, 1947
- RESİM 42: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Kartalbaba Çınarı", 1946
- RESİM 43: Ali Ulvi, "Resmi Makamlarca İstanbul Sergisinden
Alınan Resimler, 1951
- RESİM 44: Fahrünissa Zeid, Soyut Kompozisyon, 1955
- RESİM 45: Nejat Melih Devrim, "Les Apprimées de la Turquie", 1947
- RESİM 46: Adnan Çoker, "Soyut Modanya", 1952
- RESİM 47: Turan Erol, "Köy Evi"
- RESİM 48: Aliye Berger, "İstihsal", 1954 (YKY'nin "İş ve İstihsal"
konulu yarışma üzerine basılan kitabın kapağı)
- RESİM 49: Cemal Tollu, "İstihsal", 1954
- RESİM 50: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Aşık Veysel", 1953
- RESİM 51: Mehmet Pesen, "Kastamonu"
- RESİM 52: Orhan Peker, "Midye"
- RESİM 53: Nuri İyem, Soyut Kompozisyon, 1950
- RESİM 54: Nurullah Berk, Tayyareciler, 1933
- RESİM 55: Cihat Burak, "Pehlivanlar", 1955
- RESİM 56: İhsan İncesu, "Balık Pazarı"
- RESİM 57: Avni Memedoğlu
- RESİM 58: Nuri İyem, kadın portresi
- RESİM 59: Nedim Günsur, köylü ailesi
- RESİM 60: Cihat Burak, "Süleyman Demirel", 1969
- RESİM 61: Cihat Burak, "Hattat", 1975
- RESİM 62: İbrahim Balaban, "İşçiler"
- RESİM 63: Neşet Günal, "Duvar Dibi III", 1971-72

- RESİM 64: Özdemir Altan, "Sinek Kral"
- RESİM 65: Özdemir Altan, "Antik Anadolu Kralları", 1967
- RESİM 66: Neşet Günal, "Bunalım", 1965
- RESİM 67: Avni Arbaş, "Nazım", 1961
- RESİM 68: Avni Arbaş, "Kuvâyi Milliye Atları"
- RESİM 69: Cevat Dereli, "Balıkçı", 1957
- RESİM 70: Malik Aksel, "Kadınlar", 1940'lar
- RESİM 71: Seyyit Bozdoğan, 1979
- RESİM 72: Arslan Eroğlu, "Çağ", 1977
- RESİM 73: Hüsnü Koldaş, 1978
- RESİM 74: Seyyit Bozdoğan, "Büyük Burjuva Banyoda", 1977
- RESİM 75: Nedret Sekban, "Yerde Yatan Ölümler", 1976-78
- RESİM 76: Aydın Ayan, "Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır/
Yeni Bir Dünya Doğuyor", 1977
- RESİM 77: Şükrü Aysan, "Urbi et Orbi", 1986
- RESİM 78: Neş'e Erdok, "Disiplin ve Ceza", 1985
- RESİM 79: Hale Arpacıoğlu, "isimsiz", 1987
- RESİM 80: Mevlüt Akyıldız
- RESİM 81: Aydın AYAN, "İnsanın İnsana Ettiğidir", 1983
- RESİM 82: Bedri Baykam, "Demokrasi Kutusu", 1987
- RESİM 83: Balkan Naci İslimyeli "Siyahlı Kadın", 1987
- RESİM 84: Sarkis, "Maintenant", 1987
- RESİM 85: Neş'e Erdok, Çiçekli Figür, 2001
- RESİM 86: Mehmet Güteryüz, 1998
- RESİM 87: İrfan Okan, "...Karar Verdiler Haksız Ölümlere", 2004
- RESİM 88: Hakan Gürsoytrak, "Havaalanı", 2003

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı, Kapsamı, Yöntemi

Ülkemizde, yaklaşık 200 yıldır uygulanan batı anlayışına dönük plastik sanatların sorunlarının, yine varolan sanat tarihimiz üzerinden gözlemlenmesi ve sorgulanması gereğine inanılmıştır.

Bir ülkede varolan sanat üretiminin, dönemin siyasi ve toplumsal yapısını yansıttığı muhakkaktır. Sanatın geçirdiği süreçler, fikirsel ya da biçimsel gelişimler, üzerinde bulunulan toprağın sosyo-politik yapısı içinde gizlidir.

Bu anlayış içinde, Türk resim sanatının ülkenin sosyo-politik süreçleri içinde gelişimini gözlemek ve günümüz sanatı üzerine bir çıkarımda bulunmak amaçlanmıştır. Çalışmamızın cumhuriyetin kuruluş tarihinden itibaren ele alınması, cumhuriyet devrimlerinin her alanda olduğu gibi Türk sanat tarihi için de bir milat olması fikrinden doğmuştur.

Başlangıç olarak bu tarih esas alınırken, batılı anlamda plastik sanatlar tarihine ve özellikle devrimin gerçekleşme koşullarını oluşturan Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine dair genel bir inceleme yapılmıştır.

Temel amacımız, sosyo-politik yapının, resim sanatı üzerine yansımalarını gözlemlemektir. Bu nedenle sadece toplumsal-siyasal olayları konu edinen sanat yapıtları değil, tüm sanat anlayışlarının sosyo-politik ilişkiler içinde üretimi ele alınmıştır.

1923 -1950 dönemi cumhuriyet devrimlerinin en yoğun ve sistemli yaşandığı; devletin belirgin bir kültür-sanat politikası doğrultusunda programlar yürürlüğe koyduğu bir dönemdir. Bu açıdan, "Cumhuriyet Dönemi" başlığıyla 27 yıllık bir süreç bütünsel bir dönem olarak gözlemlenmiştir.

Çok partili sisteme geçilen 1946 yılını takip eden ve iktidar değişikliğini getiren 1950 sonrası süreçte, ülke yaklaşık 10 yıllık periyodlarla askeri darbeler yaşamıştır. Ülkede yapısal değişikliklere neden olan bu olgu sebebiyle, çalışmamızın 1950 sonrası 10'ar yıllık dönemler halinde incelenmesinin uygun olacağı düşünülmüştür.

1990'lardan günümüze kadar geçen yakın dönem, anakronik bir hataya yer vermemek ve sübjektif yorumlardan kaçınmak kaygısıyla genel olarak ele alınmış, detaylandırılmamıştır.

Çalışmada, Türk sanat tarihi kitapları, sanatçı kitap / katalogları, gazete ve dergi makaleleri ve internet ortamı kaynak olarak kullanılmıştır.

2. OSMANLI'DAN CUMHURİYETE TÜRK RESMİ

Batı sanat tarihi, öncelikle Hıristiyanlığın kabulü, Rönesans, Reform ve Sanayi Devrimi dönüşümlerinde üç tarihi temel üzerinde yapılanmaktadır. Tarihsel, sosyal ve kültürel yapının gelişimi içinde gerçekleşen sanat üretimlerinin devinimi, bu üç noktada belirginleşmiş, bilimsel, sosyal ve dini olayların reformlarını özümseyebilmiştir. Rönesansın ardından, Reform hareketleriyle din skolastiği aşılmış ve peşi sıra gelen Burjuva ve Sanayi Devrimleri sayesinde 18. yüzyılın rasyonel düşünce yapısına bağlı sanat üretiminin önü açılmıştır.

Batının 15. yüzyıldan itibaren sahip olduğu yayılmacı ve hegemonyacı yönelimin devamı olarak 21. yüzyılın yeni yayılmacı yapısı da batı uygarlığının aldığı yolda yukarıda değinmiş olduğumuz temel noktalara ayrıca eklenmesi gereken milatlardandır. Kuşkusuz, batı kültür-sanat yaşamı, kimliğini ve geleneğini yaşadığı coğrafyanın sosyal gelişimine paralel edinmiştir.

Batı sanatını ele aldığımız bu noktada Rönesans hareketinin temelini oluşturan, Antik Yunan ve Roma Uygarlığının izlerini Yunanistan'da olduğu gibi Hıristiyanlığın doğduğu dönemde etki alanını genişletme olanağı bulunduğu Anadolu'da, yani üzerinde yaşadığımız topraklarda da buluruz.

Hıristiyanlık inancında dinsel inanışın bir parçası olarak yaşama katılan dinsel nitelikli resimsel betimlerin, batı karşısında Osmanlı'da ve genel olarak İslam inancında dışlanmış olması daha başlangıçta "din" olgusu temelinde büyük bir yol ayrımı yaratmıştır.

Bu durumda, batı sanatının, "dine rağmen" fakat din eksenli egemen sınıf (başta kilise) himayesinde gelişim gösterdiği; batı etkisinde Türk sanatının ise, cumhuriyetin koşullarının hazırlandığı dönemde ve özellikle cumhuriyet dönemi ile birlikte, laiklik ekseninde yeni yapılanmaya gittiği gözlemlenebilir.

Din kültürünün oluşturduğu farklılıkların, batı ve doğu toplumlarının sosyal yapıları arasındaki paralelliklerin arasını açtığı söylenebilir. Sanayi devrimiyle birlikte

gelişen reformlar da bu arayı açan önemli faktörlerdir. Fakat toplumsal yapılanma, özünde benzerlikler taşımaktadır; bu açıdan, kültür etkileşiminin de önü açıktır.

Türk sanatının, İslamiyet'i kabulden sonra din olgusuna göre şekillenen bir yapısı vardır. Dogmaların ağırlığı altında kalan sanat, Osmanlı Devleti'nin son dönemleriyle birlikte ani denebilecek bir geçişle batı sanatına yönelmiştir. Ancak rasyonel düşünce sistemi içinde üretim gerçekleştirmek için, her şeyden önce dini reforma ihtiyaç vardır.

Osmanlı'nın batı kültürüne öykünen aristokrasisine yönelik yenilikler, yine saray çevresiyle sınırlı kalmıştır, topluma yönelik bir atılım yoktur. Sanat alanındaki yenilikse, o dönemin batısına oldukça uzak bir tavırla, bilimsellikten değil; düşünsel alt yapısı olmayan, taklitçi bir yeniliktir. Cumhuriyet Devrimi'yle birlikte bu durum eleştirilecek ve çözüme yönelik tartışmalara başlanacaktır.

Bununla birlikte, cumhuriyete gelinceye dek batı anlayışına dönük resim sanatında çok önemli bir yol alınmıştır; Sanayi-i Nefise kurulmuş, önemli ressamlar yetişmiştir.

Bu noktadan hareketle öncelikle, Osmanlı'da İslami sanat anlayışının ve sonra batı etkisine giren devletin yapısının ve sanat alanında yapılan atılımların incelenmesinin uygun olacağı kanısındayız.

2.1. İslamiyet Etkisinde Türk Sanatı

Batı sanatındaki resim ve heykel olgularının karşılığı, İslami sanatta minyatür (kitap resmi) ve oymacılık olarak belirlenebilir (kaligrafi sanatını dönemine göre yaptığımız karşılaştırmada konu dışı buluyoruz).

S. Eyüboğlu ve M.Ş. İpşiroğlu, sanatın gelişimini ele alırken, doğu resminde suretin olmamasının özellikle üzerinde dururlar. Yazarlar, bu tespitlerinde ayrıca sanatın gelişimi için bireyci öne çıkışların da önemini vurgulamaktadırlar:

“... Camiye suretin girmemiş olması, kudretini mücerretliğinden alan Tanrı'nın suretle bağdaşamamasından ileri geliyor. Böylece dinin sanatkardan istediği, eserini,

dünyayı hatırlatan, taklit eden her şeyden yıkamaktı. Bu ise mimari, musiki, yazı ve hendesi nakışla mümkündü. Suret ressamlığı mabette yerini bulmayınca, ortadan kalkmıyordu. Fakat, dünya görüşünü ve düzenini dinin tayin ettiği bir devirde, din dışı kalmak, suretçi ressamı asıl gerçek üzerinde durmaktan, yani devrinin en ciddi konusunu işlemekten alıkoymuyor ve onu hoş vakit geçirtmek veya faydalı dünya bilgileri vermekten başka gayeleri olmayan kitapların içinde bırakıyordu. Böyle olunca sanatta suret, düşünceyi işe karıştırmayan, bu yüzden de içten içe gelişmeyecek el ustalığında kalan bir renk ve çizgi oyunu olmaktan öteye geçemiyordu.

...sanatkarlar da, kendilerinden esere ferdi bir damga vurmadan kaçınmışlardır. Rönesanstan sonra gittikçe artan ve asıl sanat değerini sanatkar şahsiyetinde bulan tekçi Garp bakışıyla, Şark sanatındaki farklılaşmalar büsbütün silinir. Farklılaşma, geleneklere aykırılık, kendine mahsus bir yol arama, hiç bir zaman Şarkın değer ölçüleri arasında yer bulamamıştır.”¹

Denebilir ki İslamiyet'in tasviri, özellikle de insan sureti ve vücudunun tasvirini yasaklayan kuralları, resim ve yontu sanatlarının gelişimini engellemiştir. Kimi mezhepler bu konuda daha katı, yer yer yasakçı tutum alırken, kimileri de kısıtlamalar içinde bu sanatların uygulamasını hoşgörü ile karşılamıştır².

Halk sanatında, İslamiyet öncesi kültürün etkileri daha yoğun görülür, din baskısı daha az hissedilir. Eski din ve kültürlere ait motiflerin kullanımı ve uygulamaları hala mevcuttur. Yine de resim ya da yontu sanatları dolaylı yollardan icra edilebilmiştir.

Osmanlı sanatında ise, minyatür ya da oymacılık hem dine uyumlu kalıplar içinde biçim bulmuş, hem de diğer sanat disiplinleri içinde erimiş, yardımcı unsurlar olmuşlardır. Minyatür, el yazmalarında anlatımı renklendirirken, oymacılık mimari yapıların süslemesinde, günlük objelerde ya da mezar taşlarında kullanılmıştır.

¹ Kaya ÖZSEZGİN, Nurullah BERK, Çağdaş Türk Resim Sanatı, s. 14-15

² Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK, Türk Resim Sanatı Tarihi,

http://www.lebriz.com/v3_misc/docView.aspx?doc=143&pageID=21&lang=TR (?), 2006



RESİM 1: Sinan, II. Mehmet portresi, 1475

Minyatürlerde ele alınan konu ve içeriğindeki nesnelere en ince ayrıntısına kadar işlenmiş fakat bunlara “canlı” hissi verecek ifadecilikten kaçınılmıştır. Yani, tasvirlerle ruh vermektense, atmosferi “dünyasal” kılmaktan duyulan endişeler, minyatür sanatının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Elbette perspektif de bu noktada tehlikelidir. Sezer Tansuğ, perspektifin “**dogmatik bir mesaj içeriği kazanan ve özgürlüğü kısıtlayıcı inanç fanatizmiyle bağdaşmadığı**”³ nı söyler. Perspektifin, boyut yani gerçeklik kazandırma yönü bilimseldir. Bu da, özellikle son dönemlerinde, bilimsel kazanımlara mesafeli duran ve buluşlara uyum sağlamak zorlanan İslam dininin bu alandaki baskısını hayli kuvvetli hisseden Osmanlı sanatı açısından oldukça uzak bir kavramdır. Bu dönemde Osmanlı sanatı, bilimsel gözlem yapacak, yapsa bile uygulayacak durumda değildir.

Yontu (heykel) sanatı ise, resme göre daha az hoşgörüle karşılanmıştır. Hatta bir iddiaya göre, İslamiyet öncesi puta tapan Moğollar’da bile bu sanata sempati duyulmamaktadır⁴. Resim, iki boyutlu bir yüzey üzerindedir, bir bakıma yanılısamadır, sübjektiftir. Heykel ise, üç boyutludur ve yapısı itibariyle gerçekliğin kendisidir. Bu özelliğinden dolayı heykelin daha sakıncalı bulunması doğal karşılanmalıdır.

³ Sezer TANSUĞ, Türk Resminde Yeni Dönem, s. 77

⁴ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

Dekoratif nitelikli oyma sanatı da resim-minyatür ilişkisine benzer bir durumdadır. Heykel, Selçuklu ve Osmanlı sanatında kendini oymacılık olarak gösterir. Selçuklu döneminde kimi mimari eserlerde, oyma olarak insan, hayvan ve melek tasviri örneklerine rastlanır. Osmanlı'da ise bu tasvirler büyük ölçüde yasaklanmıştır.

Selçuklu sanatında ilginç olan başka bir farklılık da minyatürlerde görülür: Bilindiği gibi tasviri kesinlikle yasak olan peygamber, minyatürlerde suretsiz olarak betimlenir. Ancak, kimi Selçuklu minyatürlerinde peygamberin de sureti vardır. Burada görüldüğü üzere, İslam dini dogmaları, Selçuklu'ya göre, halifeliğin dolayısıyla İslam'ın temsilcisi, merkezi konumundaki Osmanlı İmparatorluğu'nun üzerinde daha baskın bir rol oynamıştır. Yine bu örnekte de görülebileceği gibi, İslam dini, özellikle insan suretini sakıncalı bulmaktadır. Bunun gerekçesi olarak da ifade yani bir anlamda ruhun ve canlılığın en kuvvetli yansımasının surette beliriyor olması gösterilebilir.

2.2. Batı Etkisinde Türk Sanatı

Fransız Devrimiyle birlikte ivme kazanan milliyetçilik söylem ve eylemleri, Osmanlı topraklarına bağlı yerlerde, özellikle de Balkan ülkelerinde etkili olmuştur. Özgürlük isteği içinde olan topluluklar ayaklanmışlardır. Bir yandan imparatorluğa bağlı devletlerin bağımsızlık mücadelesi vermeleri, öte yandan daha sonra Mustafa Kemal'in "Misak-ı Milli" sınırları içinde kabul edeceği iç ayaklanmalar, etnik ayrımı körükleyen batı devletleri tarafından kışkırtılmaktadır. Osmanlı yönetimi ise, kendi yıkımını görebilmekte, çeşitli arayışlar içine girmektedir.

Bu koşullar içinde yalnızlaşmış Osmanlı Devleti Türklerinde de milliyetçilik kavramı etkili olmaya başlar. Avrupa ülkelerindeki anayasal monarşiden etkilenen Osmanlı aydınlarının etkisiyle, II. Abdülhamit önce I. Meşrutiyeti ilan eder (1876). Ancak, baskılardan kurtulmak için bir siyasi manevra olarak Meşrutiyeti ilan etmiş olan Abdülhamit, Osmanlı-Rus Savaşını bahane ederek, Meşrutiyeti kaldırır.

II. Meşrutiyet ise, ilanını Jön Türk hareketine borçludur. Özellikle II. Meşrutiyet, Türk devlet geleneğinde önemli bir dönüm noktasıdır. Gerek ilk

anayasanın kabulü (Kanuni Esasi), gerek meclisin kurulması, gerekse Jön Türk hareketinden doğan İttihat ve Terakki Cemiyeti, bugünün demokratik Türkiye Cumhuriyeti'nin temellerini oluşturan kazanımlardandır. İttihat ve Terakki Cemiyeti, Türk tarihinin ilk siyasi partisidir; Askeri Tıbbiye, Harbiye, Mülkiye ve Bahriye gibi okullarda örgütlenmiştir. Sivil okullarda da örgütlenmeye devam eden cemiyette, Enver Paşa, Talat Paşa ve Mustafa Kemal⁵ gibi isimler yer almışlardır.

Çoğu söylemin aksine, batılı devletlerin Osmanlı'yı yıkmak gibi bir amacı yoktur. Tersine Batı devletlerinin politikası, bölge üzerinde kendilerine bağımlı ve zayıf bir Osmanlı devletinin varlığını sürdürmesi üzerinedir.

Osmanlıcılık ve Panislamizm fikri hem çağdaş olarak değerlerini kaybetmesi açısından, hem de Osmanlı'nın aslında filizlenen bağımsızlık hareketinin baş düşmanı olmasından dolayı erimiş, Türkçülük fikri güç kazanmıştır. Yine o dönemde ve yine batı desteğiyle gelişen Pantürkizm yani Turancılık ise etkili olamamıştır.

Ulusal bağımsızlık kavramı üzerine inşa edilen Türkiye Cumhuriyeti'nin bağımsızlaşma süreci ve sonrasının konumuzla doğrudan ilgisi olduğunu düşünüyor, bu nedenle "öncesi" ve "sonrası" ile kültürel ve sanatsal açıdan ele alınıp değerlendirilmesi gerektiğine inanıyoruz.

2.2.1. Sanat Eğitimi

Osmanlı İmparatorluğu'nda batı sanatıyla ilgili gelişmelerin örnekleri yükselme döneminde belirgin bir ivme kazanır. Ancak bunların hiçbiri belli bir programa tabii değildir ve geçicidir. Kimi padişahların yaptığı yenilikçi hareketler, dini dogmaların ağır bastığı sonraki yönetimlerce sürdürülmez.

İstanbul'un fethinden sonra, Türkler birkaç Avrupalı ressamla bağlantı kurar, Fatih Sultan Mehmet, Venedik'ten dönemin ünlü ressamı Gentile Bellini'yi İstanbul'a davet eder. İstanbul'a gelen Bellini, Fatih'in yanı sıra, saray çevresinden başka kimselerin de portrelerini yapar. Aynı dönemde, Rum kökenli olduğu sanılan ve

⁵ http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0kinci_Me%C5%9Frutiyet, 2006

portreleriyle tanınan Sinan Bey de Venedik'e resim eğitime gönderilmiştir⁶. Böylece, zamanın nakkaşlarında Avrupa resmine doğru bir eğilim başlamıştır.

Fatih döneminden sonra da kimi padişahlar (III. Selim gibi) batı sanatıyla "kısıtlı" etkileşimlere ön ayak olurlar. Fakat daha önce de değindiğimiz gibi, sistemli ve programlı olmayan bu çabalar, padişahların kişisel inisiyatiflerine bağlı olarak sürekliliği ve istikrarı olmayan düzensiz bir grafik çizer.



RESİM 2: Sultan III. Selim

2.2.1.1. Askeri Okullar

Tanzimat ile birlikte benimsenen "batı modeli" ile Osmanlı devleti pek çok alanda olduğu gibi eğitim alanında da bir modernizasyon adımı atar. 18. yüzyılda modernize edilen kimi askeri okullarda sanat eğitimi verilmeye başlanır, ilk ressam da bu okullardan çıkan "asker ressamı" olur.

1773'te açılan Mühendishane-i Bahri-i Hümayun ve ardından 1793'te açılan Mühendishane-i Berri-i Hümayun⁷ adlı askeri okullardan yetişen subaylar, resim

⁶ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

eğitimi görmüşlerdir. Haritacılık dersi kapsamında, stratejik amaçlı uygulanan resim dersleri, asker ressamaların peyzaj resimlerine, perspektif ve çevre olgularına eğilmelerine yol açar. Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tefvik Paşa ve Hüsnü Yusuf batılı anlamda resim sanatının ilk temsilcileri arasında yer alırlar⁸. Bu ressamaların daha çok insan figürünün yer almadığı peyzaj resimleri yapmış olduklarını görürüz.

19. yüzyılda açılan ve batılı anlamda eğitim veren sivil okullarda bu asker ressamalardan kimileri ders vermiş ve böylece bu eğitimin gözleme ve pozitif bilimlere dayalı olmasına katkıda bulunmuşlardır. Sanata desteğin Sultan Abdülaziz'le başlayan devri, diğer padişahlar V. Murat ve II. Abdülhamit⁹ tarafından da sürdürülmüştür.



RESİM 3: Süleyman Seyyid, Natürmort

Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid, öğrenimlerini önce 1860-61 yıllarında Paris'te, Türk öğrencilere eğitim vermek üzere açılan Mekteb-i Osmani'de, ardından Ecole Nationale des Beaux Arts'da görmüşlerdir (1864 / 1870, Hocaları: G. Boulanger ve J. Leon Gérôme'dur). Şeker Ahmet Paşa, ressam kişiliğinin yanı sıra

⁷ Ahmet Kamil GÖREN, 50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu, s. 29

⁸ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

⁹ http://tr.wikipedia.org/wiki/Osmanl%C4%B1_padi%C5%9Fahlar%C4%B1

sarayın resim koleksiyonundan da sorumludur. 1873 yılında, İstanbul'da açılan Osmanlı'nın ilk resim sergisini düzenlemiştir. Bunu, 1875'te ikinci bir sergi¹⁰ izler.

Türk resminin belli bir üslup çizgisine ulaşan öncü kişileri Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey ve Süleyman Seyyid'dir.

2.2.1.2. Sanayi-i Nefise Mektebi

Paris'te Gérôme ve Boulanger atölyelerinde eğitim görmüş Osman Hamdi bey öncülüğünde 1882'de kurulan ve 1883'te eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi (Mektebi-i Sanay-i Nefise-i Şahane) ilk akademik sanat eğitimi veren okul olmuştur. Eğitim, Paris'teki Ecole Supérieure Nationale des Beaux Arts'dan esinlenilmiş akademik bir yapıdadır.

O tarihlerde batıda moda olan oryantalist akım Osman Hamdi beyi de etkiler. Batının doğuya duyduğu merakı ve egzotik açlığı doyuran bu akıma, Osman Hamdi bey gibi doğulu bir sanatçının da katılması ilginçtir. 19. yüzyılda gerek sanatsal, gerek politik açıdan, doğunun ilgi odağı olması, batının burada arkeolojik araştırmalara başlamasına da vesile olur. Osman Hamdi bey bu yönelimin ve ilginin farkında olarak, Osmanlı'da müzeciliğin ve arkeolojik araştırmaların öncülüğünü yapar¹¹.

Sanayi-i Nefise'de 1885 yılında bir sergi açılmış ve bu yıldan itibaren düzenli olarak yıl sonu sergileri gerçekleştirilmiştir¹².

Osman Hamdi bey, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Süleyman Seyyid, Şefik, Kolağası Ahmet Şekür, Bedri Kulları, Ahmet Ziya Akbulut, Hasan Rıza bey, Müfide Kadri, Hüseyin Zekai Paşa, I. Meşrutiyetten, II. Meşrutiyete uzanan süreç içinde Türk sanat tarihinin belli başlı yapıtlarına imza atarlar¹³. Hoca Ali Rıza, 1909 yılında

¹⁰ Bkz (7), GÖREN, s. 32 ve 34-35

¹¹ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹² A.g.k.

¹³ Haşim Nur Gürel, Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resminden Bir Seçki, www.sanalmuze.org, 2006

Üsküdar İskele Gazinosu'nda eserlerini sergilemesi¹⁴ ile, sonraki kuşak sanatçıların "toplumla iç içe" sanat üretimi fikrine esin kaynağı olmuştur.

Osman Hamdi beyin kurduğu yabancı ve azınlıklardan oluşan öğretmen kadrosu İkinci Meşrutiyet zamanına dek yerini korumuş, yurtdışına (Almanya ve Fransa) eğitimlerini devam ettirmeye giden çoğunluğu Türk kökenli bir sonraki kuşak, yurda dönüşlerinde yeni öğretim kadrosunu oluşturmuşlardır.

"1914 Kuşağı" ya da "Çallı Kuşağı" olarak bilinen bu gençler, I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Fransa ve Almanya'da gördükleri eğitimlerinden geri dönmüş ve akademideki yabancı hoca hegemonyasına son vermişlerdir. Genel eğilimleri yurtdışında görmüş oldukları izlenimci akım doğrultusundadır.

2.2.1.3. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi

Malik Aksel, CHP'nin Ressamların Yurt Gezileri programında yer alan kadın sanatçılardan söz ederken, Osmanlı döneminden şu örneği verir:

"Eskiden bilhassa kadın ressam, çok defa çiçek resmi yaparlar ve dışarı pek çıkmazlardı. Eski Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nın on sekizinci sayfasında kadın ressam için şöyle bir cümle var: 'Çiçek resmi ile meşgul olmak zerafet içinde yaşamak demektir. 'Güzelliğe güzellik katmak' bu şan kadınlığıdır. Saniyen (ikinci olarak) ressam salonunda, bahçesinde çalışır. Herhalde zavallı peyijalistlerin bir yığın yükü çektikleri mezahime (eziyetlere), güneş vurmalarına, soğuk almalarına, yağmur ve karda kalmalarına maruz kalmaz. Bu eziyetler o nazik vücutları için cidden nalayık (layık değildir) ve haramdır' diyen eski zihniyete cumhuriyetin genç kadın ressamı Karabük fabrikasında çalışan ağır işçilerin yanına gitmekle yüksek hararetli fırınlar karşısında, şahmerdanlar önünde resim yapmakla, ucsuz bucaksız yerlerde bir kahraman gibi çalışmakla resmi bir süs gibi gösteren telakkiye (anlayışa) ne güzel bir cevap veriyor"¹⁵

Eğitimde modernizasyon, kadınlara yönelik önemli adımların atılmasını da sağlamıştır. Açılan rüştiyeler, mahalle mektepleri, buralarda eğitim vermeye

¹⁴ Dünden Yarına Nuri İyem, s. 95

¹⁵ Murat URAL, TURAN EROL, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri, s. 59

başlayan muallimeler, “inas” ön adıyla kız öğrencilerin okuyabileceği okulların açılması bu adımlardan bazılarıdır.

19. yüzyılın ikinci yarısında Maarif Nazırı Abdurrahman Sami Paşa ile Sadrazam Saffet Paşa'nın¹⁶ attığı temeller, 1908 Devrimi'nden sonra ivme kazanmış, kültür alanında yapılan yeniliklere rağmen, köklü bir devrim ancak Cumhuriyet ile gerçekleşebilmiştir.



RESİM 4: Mihri Müşfik, Otoportre

2. Meşrutiyet'in ilanından sonra, ressam Mihri Hanım'ın çabalarıyla Sanayi-i Nefise'nin yanında kızlar için de ayrı bir güzel sanatlar okulu açılır. “Inas Sanayi-i Nefise Mektebi” adlı bu okul, I. Dünya Savaşı'nın patlak verdiği 1914 yılında eğitime başlar. Türk kızlarının çarşafı veya başörtülü, azınlık öğrencilerinin ise başları açık ya da şapkayla devam ettiği okul, 1920'de Sanayi-i Nefise ile birleşir.

¹⁶ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

Okulun müdürlerinden Ömer Adil'in, "Kızlar Atölyesi" adlı resmi günümüze gelen önemli bir belgedir. Mihri Müşfik, Güzin Duran, Nazlı Ecevit¹⁷ ilk Türk kadın ressamı arasında yer alırlar.



RESİM 5: Ömer Adil, "Kızlar Atölyesi"

Batı dünyasında, erkek egemen sanat, Osmanlı anlayışında henüz bir gelenek ve çözümsel düşünce sistemi üzerinde durmayan yapısıyla, deyim yerindeyse ciddi bir iş ya da meslek değil "uğraş" olarak görülmüştür. Bu olumsuz durum aslında kadın ressamlar için avantaj haline gelir. Erkek meslektaşlarının sosyal ve ekonomik koşullar yüzünden rahat icra edemediği sanatlarını, nispeten daha rahat icra etmişlerdir. Çıplak model olmadığı için anatomi etütleri yapamayan "erkek kısmının" yanında kadınlar rahatlıkla gerekli etütleri yapabilmüşlerdir. Bunun somut örneği, batılı anlamda sanat hayatına henüz atılmış bir milletin henüz ilk dönemlerinde bile erkekleri kadar kuvvetli kadın sanatçılara sahip olmasında bulunabilir.

2.2.2. Savaş Yıllarında Sanat

I. Dünya Savaşı yılları ressamlarımız için farklı açılardan etkili olmuştur. Kimi ressamlar savaşa gitmiş, kimileri şehit olmuş, kimileri de Türk resim sanatı tarihinde ilk savaş alegorilerine imza atmışlardır.

¹⁷ Taha TOROS, İlk Kadın Ressamlarımız, s. 42

Kurtuluş Savaşı yıllarında ise, sanatçılarımız arasından bir tek Cemal Tollu, 1921 yılında akademideki öğrenimini yarıda bırakarak savaşa katılmıştır¹⁸.

2.2.2.1. 1914 Kuşağı

1914 Kuşağı, Sanayi-i Nefise'de gördükleri eğitimin ardından gittikleri Paris'te Laurens ve Cormon atölyelerinde¹⁹ eğitimlerine devam etmişlerdir

Birinci Dünya Savaşıyla birlikte yurda dönmek zorunda kalan ressam, bu nedenle "1914 Kuşağı" adıyla anılır. Kendilerinden önceki kuşağın fotoğraflık bakışına ve resimde renk faktörünü göz ardı etmelerine karşı bir tepki olarak izlenimciliği benimserler. Nitekim izlenimci akım, Avrupa'da müzelerde gördükleri en yenilikçi akımdır. Kendi kuşaklarından Avrupalı sanatçıların avangart yaklaşımlarına ise ilgi duymazlar.

1914 Kuşağı ressam, gözlemden ziyade üsluba dayalı bir izlenimcilik anlayışındadır. Yanı sıra İbrahim Çallı, Namık İsmail gibi kimi ressamın fırça vuruşları, dışavurumculuğun izlerini taşır.

Ülkenin yoğun değişimler yaşadığı döneme denk gelen hayatları, ressamın peyzaj, natürmort konularından, çıplak model ve toplumsal olaylar sorunlarına değindikleri eserleriyle geniş bir gelişim çizgisi içerir.

Başlangıcından itibaren, yeni resim anlayışlarını "batıdan ithal" şeklinde yurda getiren gelenek, 1914 Kuşağı ile de devam etmiştir. Sonraları 1914 Kuşağı, dönemin batısında modası geçmiş izlenimciliği getirmek fakat diğer yeni akımlara kayıtsız kalmakla suçlanmıştır. Oysa, 1914 Kuşağı modern Türk resminin belki ilk kilometre taşıdır. En önemlisi, sanata fikirsel yaklaşımın bu kuşağın öncülüğünde başladığı görülmektedir.

¹⁸ Adnan ÇOKER, Cemal Tollu, s. 209

¹⁹ Ali AKAY, Sanatın Sosyolojik Gözü, s. 67-78, <http://www.sanalmuze.org>



RESİM 6: İbrahim Çallı, Boğaz Manzarası

Ressamlar, figür sorununa ve “çıplak model”²⁰ konusuna eğilmişlerdir. Sanayi-i Nefise’de çıplak modelden çalışmanın yasak oluşu, ressamların bu konuda mücadele vermelerini gerektirmektedir. Nihayet arzu ettikleri çalışmayı Paris’e gittiklerinde gerçekleştirebileceklerdir.

Özellikle 1922 yılı Galatasaray Sergisi’nde, Namık İsmail’in "Üryan" adlı çıplak model resmi büyük tepki toplar. Ayine Dergisi’nde (s.52, 16 Ağustos 1922) Haydar Şevket tarafından yayınlanan bir karikatürde, resmin önünde duran iki kişiden biri diğerine "**Bari altına adresini de yazsalar**" demektedir²¹.

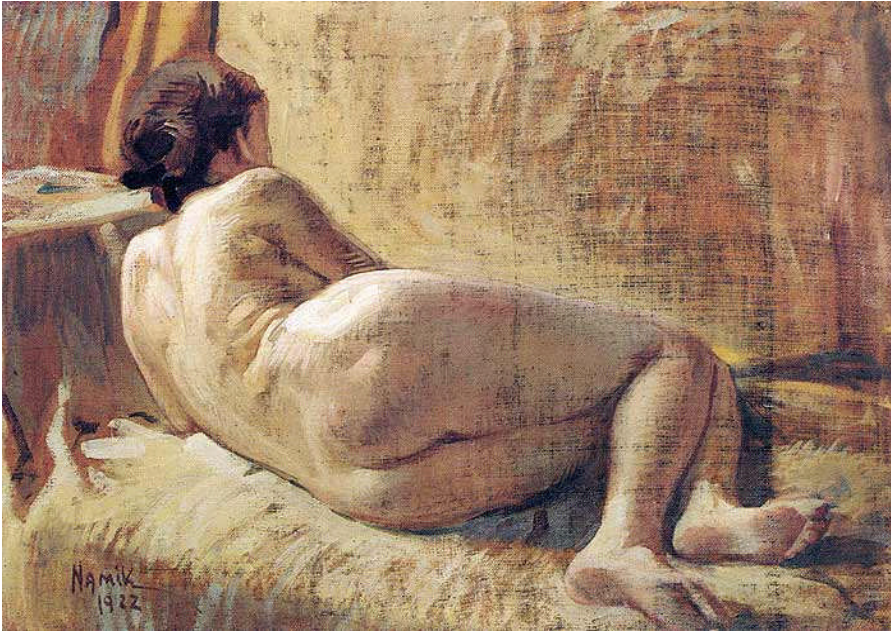
1914 Kuşağı aynı zamanda Türk resminde güncel sosyal olayları yansıtan çalışmalarıyla da bir ilki gerçekleştirirler. Mehmet Ruhi’nin “Taşçılar”, “Demirciler”, “İşçiler”; Avni Lifij’in "Kadıköy Belediyesi İmar çalışmaları", Hikmet Onat’ın, Çallı’nın,

²⁰ Burcu PELVANOĞLU, Namık İsmail’in Sanatı, Sanata Bakışı, Eğitimciliği ve Yöneticiliği Üzerine, <http://www.sanalmuze.org/sergiler>, 2006

²¹ A.g.m.



RESİM 7: Hikmet Onat, "Nü"



RESİM 8: Namık İsmail, "Çıplak", 1922

Namık İsmail'in "Şişli Atölyesi Resimleri"²² gibi eserleri 1908 – 1922 yıllarında sosyal panoramayı belgelemektedir. Sanatçılar, Courbet'den de esinlendikleri gerçekçilik üslubuyla, idealizasyondan uzak, "kalkınma" temalı eserler üretmişlerdir.

2.2.2.2. Savaşa Giden Ressamlar

Mehmet Ali Laga, Sami Yetik gibi pek çok isim I. Dünya Savaşı'nda cepheye gitmiştir. Bu iki ressam, Balkan Savaşı sırasında bir buçuk yıl Bulgar cephesinde esir kalmışlar, ressam Hasan Rıza'nın düşmanlar tarafından katline tanık olmuşlardır. Balkan Savaşı sırasında, Edirne'de bir hastanenin yöneticisi olarak bulunan Hasan Rıza, aynı zamanda Karaağaç'ta şehrin dışındaki atölyesinde resim çalışmalarını sürdürmektedir. Savaşın Osmanlı yenilgisiyle sona ermesi üzerine Hasan Rıza, eserlerinin tahrip edilmesini önlemek üzere düşman kuşatması altındaki Edirne'den, Karaağaç'taki atölyesine gitmiş, fakat burada Bulgar askerleri tarafından öldürülmüştür. Bu olay, oldukça dokunaklı bir hikayeye devam etmiştir **"Katli sırasında bir tablosu M. Ali Laga tarafından şasiden çıkartılıp kaput altına saklanarak korunmuştur. Bu tablo, Sami Yetik'le Laga'nın Bulgarlar tarafından esir alınıp Sofya'da kaldıkları sürece asker kaputu altında saklanmıştır."**²³

2.2.2.3. Şişli Atölyesi

Şişli Atölyesi, Türk resim tarihinde, "toplumsal" ya da "sosyal" konuların eğilimine ve teknik olarak "çok figürlü kompozisyon" çözümlerine başlandığı önemli bir dönüm noktasıdır.

Hükümet savaş yıllarında ilginç bir atılım yapar. Türk sanatçıların eserlerinden oluşan bir sergiyi, müttefik ülkelerde sergileme amacıyla Şişli Atölyesi kurulur.

²² H.N.GÜREL, B. PELVANOĞLU, Meşrutiyetin ve Cumhuriyetin Tanığı, <http://sanalmuze.org/sergiler>, 2006

²³ Sezer TANSUĞ, Çağdaş Türk Sanatı, s. 120



RESİM 9: Sami Yetik “Aydın Önlerinde Hücüm”, 1921

Enver Paşa gibi devlet büyüklerinin de desteğini alan bu girişim, kısa sürede hayata geçirilir. “1914 Kuşağı” ya da “Çallı Kuşağı”nın sanatçılarından oluşan bir grup görevlendirilir. Sanatçılar, basın ve yazın dünyasının ünlüleriyle birlikte Çanakkale’ye gönderilir; savaş alanını görmeleri ve buralardan izlenimler edinmeleri sağlanır²⁴. Şişli’de muazzam hazırlıklarla kurulan bir atölyede savaş resimleri yapacaklardır. Savaş atmosferini oluşturmak için modeller ve dekor kurulur. Amaç, ülkenin propagandasını yapmak, batıya artık “iptidai” olmadığını kanıtlamaktır.

Sergi fikrinin oluşmasında önemli rol oynayan Celal Esad Arseven, Şişli Atölyesi adı verilen bu etkinliğin gelişimini ve yarattığı coşkulu ortamı şu şekilde aktarır:

“Asırlardan beri Türkler aleyhinde yapılan neşriyatın tesiriyle müttefik olduğumuz milletler bile bizi hala iptidai bir kavim olarak telakki ediyorlardı. Bu telakkinin yanlışlığını, medeniyetimiz, kabiliyetimizi ispat etmek üzere, müttefik devletlerin başşehirlerinde sergiler açmak ve konserler vermek (...)

²⁴ Turan EROL, Bedri Rahmi Eyüboğlu, s.9



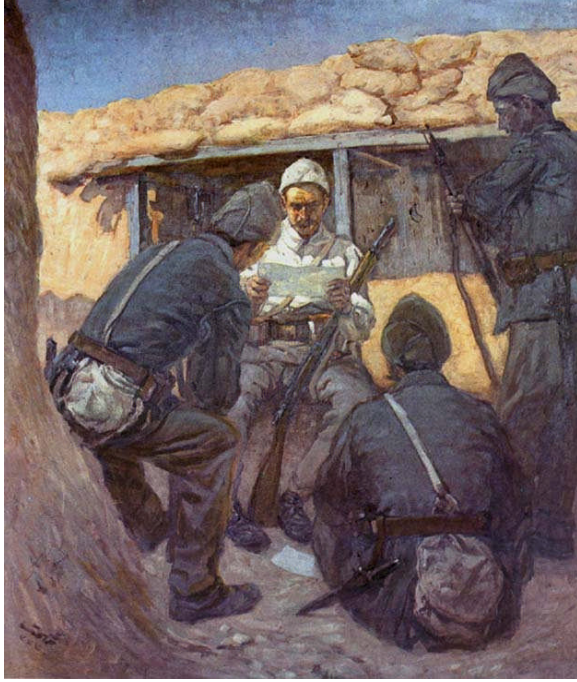
RESİM 10: Ruhi Arel, "Çanakkale", 1917

(..) Harb dolayısıyla ressamlarımızın boya ve muşamba gibi malzeme bulmaları da güçtü. Diğer taraftan bu resimler için asker, silah, at ve top gibi modellere ihtiyaç vardı. Bunların ciheti askeriyece temini takarrür etti. Verilen karara göre, Şişli'de büyük bir ahşap atölye yaptırıldı, civardaki arazide hendekler kazıldı, silahlarıyla bir manga asker, atlar, koşulmuş bir top geldi. ...Çallı İbrahim, Feyhaman, Namık ismail, Hikmet Onat, Sami Yetik ve Ali Sami gibi ressamlar, üstü camlı bu büyük hangarın birer köşesinde sehpaları önünde oturdular. Bu topluluk ve milli gaye onlara büyük bir çalışma gayreti vermişti."²⁵

2.2.3. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

Meşrutiyet hareketinin rüzgarı, 1880'li yılların başında doğan bir grup sanatçının Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni kurma girişiminin nedenlerindedir. Elbette, yurtdışında eğitim görmüş 1914 Kuşağı sanatçıların kurduğu dernek yine sanatçıların yurtdışında gördükleri sanat kurumlarından esinlenilmiştir.

²⁵ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK



RESİM 11: Hikmet Onat, “Siperde Mektup Okuyan Askerler”

Derneğin kurulmasında öncü görev üstlenen Ruhi Arel’in yanı sıra Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve onlardan sonra katılan Nazmi Ziya, Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Feyhaman Duran, Vecihi Bereketoğlu, Namık İsmail, Celal Esat Arseven, Mihri Müşfik ve Müfide Kadri gibi isimler bulunmaktadır. Ayrıca Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şevket Dağ, Osman Asaf ve cemiyetin hamisi kimliğinde olan Şehzade Abdülmecit²⁶ gibi yaşça daha büyük olan ressamlar da bu gençlerin arasında yer almışlardır. Bununla beraber cemiyetin etkinliklerinin odağını, sonradan 14 Kuşağı olarak tanınacak olan genç sanatçılar oluşturmuştur. Feyhaman Duran’ın “Ressamlar Grubu” adlı eseri, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyelerinden oluşan bir kompozisyonudur.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin, 1912 yılında, İttihat ve Terakki Cemiyeti’ne bağlı olarak, Tıbbiye öğrencilerinin kurduğu Türk Ocaklarıyla da bağlantısı vardır²⁷. Türk Ocakları, aydın gençler arasında milliyetçi-ülkücü-devrimci görüşü yaymak ve örgütlenmek amacıyla kurulmuştur. Cemiyetin kurucu üyesi Ruhi bey, “Balkan Savaşı Şehitleri” tablosunu Enver Paşa’nın konağında yapmış; paşa, bu tablo için

²⁶ Bkz (7), GÖREN, s. 46-47

²⁷ Bkz (24), EROL, s. 9-10

poz vermiştir. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Türk Ocağı kurucularıyla, derneğin yakın ilişkileri devam etmiştir.



RESİM 12: Feyhaman Duran,
"Ressamlar Grubu"



RESİM 13: Şehzade Abdülmecit

1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1929'da Güzel Sanatlar Birliği adı altında etkinliklerini sürdüren dernek, zamanla sanat ortamındaki önemini kaybetmeye başlamıştır. Ancak Cumhuriyetin ilk yıllarını da kapsayan bir dönem içerisinde, Türk sanatının temsil edildiği ve çeşitli etkinlikleri üstlenen yegane kurum olarak kalmıştır. Cemiyetin çıkardığı, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gazetesi ise, sanat tarihimizde ilk süreli yayındır²⁸.

Dernek, 1919 yılında "Türk Ressamlar Cemiyeti" olarak isim değiştirir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, devlet eliyle değil bağımsız sanatçılarından tarafından oluşturulmuştur. Sanayi-i Nefise'den sonraki ikinci sanat kurumudur²⁹.

Derneğin düzenlediği tek sergi 1916 yılında gerçekleşen Galatasaray Sergisidir. Galatasaray sergileri, bu tarihten itibaren düzenli olarak her yıl Galatasaraylılar Yurdu'nda gerçekleşir. Girişin ücretli olduğu sergi, uzun yıllar Türk sanat ortamının en önemli etkinliklerinden biri olmuştur. Cumhuriyetin kuruluşunu

²⁸ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

²⁹ A. Sinan GÜLER, İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, yayımlanmamış doktora tezi, s. 85

takip eden yıllarda, sergi Ankara'ya taşınmış, Ankara Sergievinde³⁰ düzenlenmeye başlanmıştır. Galatasaray Sergileri, Türk sanat hayatının ilk sürekli sanat etkinliği olma niteliğini de taşımaktadır.

³⁰ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

3. CUMHURİYET DÖNEMİ 1923 - 1950

Cumhuriyet Türkiye'si, yoğun bir ideolojik-kültürel yapılanma temeli üzerine oturur. Amaç, dini ideolojinin toplumdaki hegemonyasını kırmak, bilimsel düşünce yapısını benimsemiş, "fikri hür, vicdanı hür" bir toplum yetiştirmektir.

Türk aydınlanmasını hedefleyen düşünce sistemine geçiş, dini reformlara bağlıdır. Cumhuriyet Türkiye'sinin özgün kimliğine önem veren ve bu alanda ciddi atılımlar yapılan devlet politikaları, kültür alanında da üçüncü dünya ülkelerine örnek oluşturacak durumdadır.

Özellikle 1933 sonrası, devletin sistemli kültür-sanat politikalarının başarısı, sanat alanında gerek teorik, gerek kurumsal birikimi henüz oluşmaya başlayan ve ekonomik zorluklar içinde olan bir ülke açısından şaşkınlık vericidir.

O tarihlerde, dünya savaşlarıyla yıpranmış Avrupa toplumunda, Mussolini İtalya'sı ve Hitler Almanya'sının sanat alanında faşizan uygulamaları karşısında, Türkiye Cumhuriyeti, "ulusallık" söylemi altında düşmanlıkları ortadan kaldıran zihinsel bir ittifak, birleşmeci, yapılanmacı ve demokratik bir karakter çizmektedir. Nitekim, batıdaki "aşırı" akımların temsilcisi olan ve ulusal sanat söylemleri içinde en çok eleştiriye uğrayan d Grubu'nun akademinin yönetim kadrosuna geçmesi bile devletin sanat kurumu üzerinde demokratik tutumunun örneğidir.

Devrimi yaşayan bir ülkenin sanatçılara karşı özgürlükçü tavrının birkaç nedeni olabilir. Her şeyden önce, Türkiye'de sanatı yönlendirecek burjuva yapılanması, koşulları karşılayacak entelektüel altyapı yoktur. Hatta burjuva sınıfı henüz oluşum aşamasındadır. Bu nedenle, sanata devletten başka destek olacak bir kurum da yoktur. Fakat buradan devletin, bir boşluğu doldurduğu fikri edinilmemelidir. Cumhuriyet yıllarında devlet, her alanda olduğu gibi, halkçı politikalarını sanat alanında da uygulamak, kişilikli bir toplum için kişilikli bir sanat oluşturmak amaçlarını gütmüş, bunun öncülüğünü yapmıştır. Daha da önemlisi, cumhuriyet, sanatçılara önemli bir itibar kazandırmış, çağdaş anlamda sanatçı kimliğinin kazanılmasını sağlamıştır. Bunu, devletin sanatçılardan düzenli olarak

eser satın alması, sergiler düzenlenmesine öncülük etmesi ve sergilere en yüksek makamlardan kişilerin katılması, sanatçıların Anadolu'ya gönderilmesi olarak örnekleyebiliriz. Devletin tavrı, gelişmekte olan burjuvaziye de örnek olmuştur.

Devletin sanat alanı üzerinde en egemen olduğu yıllarda bile, sanatçıların özerk yapılarına zarar verecek uygulamalara gidilmemiştir. Sanatçılardan “devrim resimleri” yapmalarının beklendiği, İnkılap Sergileri dönemi, sanatçı ve aydınların eleştirilerine uğradığında, devlet bu eleştirileri göz önüne alarak kendi başlattığı süreci sona erdirmiştir. Hatta “**sanatın serbest ilan edildiği**”ni³¹ duyurmuştur.

Bu açıdan, dönemin Alman, İtalyan ve Sovyet sanat yapılanması üzerinden Türkiye benzetmesi yapmak yanlış olur. Yine de, Kurtuluş Savaşı'ndan itibaren süren Sovyetler Birliği ile ilişkilerin sanat alanında da genç Türkiye'yi etkilediği görülmektedir. Fakat bu, Türkiye'nin kendi rejimi ve yapısı içinde sindirilmiş özgün bir etkileşim olarak değerlendirilebilir.

3.1. Kemalist İdeoloji ve Sanat

Mustafa Kemal, 22 Ocak 1923'te Bursa Şark Sineması'nda yaptığı konuşmada: “Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icab ettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakkide yeri yoktur”³² der. İşte bu temeller üzerine kurulan kültür-sanat politikaları zamanla ülke sanat ve yaşamı içinde somut karşılığını bulabilmiştir.

Mustafa Kemal'in ortaya koyduğu “muasır medeniyetler seviyesi”ne ulaşma teorisi, bir sentezi barındırır. Sanat alanında da bu senteze varılma hedefi benimsenmiştir.

Cumhuriyetin özünde yatan fikir, evrensel kazanımlar ve ulusal değerlerle özgün bir kimlik oluşturmaktır. Cumhuriyet Türkiye'sinin, sanatçıların Anadolu'ya göndermesinde, yerel konu ve motiflerin kullanılmasını sipariş etmesinde yatan fikir budur.

³¹ Bkz (15), Murat URAL, TURAN EROL, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri, s. 27

³² Bkz (2), ÜSTÜNİPEK



RESİM 14: Ruhi Arel, "Atatürk'e İstikbal", 1927

"Devletin sanatı himayesi" konusu, Cumhuriyet döneminde en çok tartışılan konulardan biri olmuştur. Devletin sanata verdiği desteğin uygun bir sanat ortamının gelişimi için yeterli olmadığı, sanatçıların özgürlüğünü kısıtladığı yönünde eleştiriler günümüzde de konu edilmektedir. Bu düşünce yapısı, sanatın burjuvazi tarafından himaye edilmesi gereğini savunur; burjuvazinin devletten daha özgürlükçü olduğunu iddia eder.

Cumhuriyet yıllarında, bu tartışmaların yaşandığı bir ortamda yazar ve Mülkiye Mektebi hocası Reşat Nuri Darago şöyle der: "**Devlet direktiflerine boyun eğmek sanatkarın erkinliğine dokunur da bir sarrafın resmini yapmak mecburiyeti dokunmaz mı? Birincisi yüküm sayılır da ikincisi değil mi? (...) Temsil ettiği bir ülkeye hizmet ederken sanata da hizmet olanağı veren bir devlet sanatkar için bir nimettir**"³³

O tarihlerde genç sanatçılar, gördükleri destekten dolayı devlete yakın durmakta, yeni rejimin heyecanını samimi olarak yaşamaktadırlar. Nitekim, devlet, o

³³ Bkz (15), Murat URAL, TURAN EROL, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri, s. 28

yıllardaki olanaksızlıklara rağmen gençleri yurtdışında eğitime göndermeyi ihmal etmemiş, devlet sergilerinin yanı sıra bağımsız sergilerden de eser satın almıştır.

Devletin, sanata destek verirken sahip olduğu hedefler şöyle sıralanabilir.

1. Her alanda olduğu gibi, sanat alanında da çağdaş seviyeye ulaşmak.
2. Sanatı halka yayarak halkın estetik ve fikirsel bakışını genişletmek
3. Yeni kurulan Cumhuriyeti sanat eserleriyle yüceltmek

Sanat alanında ortaya attığı kuram ve söylemler, sanatçılarla kurduğu diyaloglar ve sanat etkinliklerinde öncü kimliğe sahibi olmasıyla, Türkiye'nin kültürel temellerinin atılmasında Mustafa Kemal'in entelektüel kişiliğinin önemli bir faktör olduğu söylenebilir.

Mustafa Kemal 1923 yılında, Bursa Şark sinemasında yaptığı konuşmada şöyle der:

“Hazreti Peygamber’in ilahi emirleri telkini esnasında muhataplarının kalp ve vicdanında putlar vardı. Bu insanları Hakk’ın yoluna davet için evvela o taş parçalarını atmak ve bunları ceplerinden ve kalplerinden çıkarmak mecburiyetinde idi. (...)Aydın ve dindar olan milletimiz ilerlemenin vasıtalarından biri olan heykeltıraşlığı azami derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi ecdadımızın ve bundan sonra yetişecek evlatlarımızın hatıralarını güzel heykellerle dünyaya ilan edecektir.”³⁴

Türk halkının çağdaş güzel sanatlar anlayışını benimsemesi, Mustafa Kemal'in kişiliğinde olmuştur. Bunun en somut örneği heykel alanında görülür. Mustafa Kemal, yurtdışından Canonica, Krippel gibi heykeltıraşları çağırılmış, kendi büstlerinin ülkeye yayılmasını sağlamıştır. Böylece halk, heykel sanatını liderinin figürüyle benimsemiştir.

Yine resim alanında, portrelerinin ya da fotoğraflarının yurtiçine dağıtımında ve devlet dairelerine asılmasında onun direktifleri söz konusudur. Arthur Kampf'ın çağrılmasını emreder; sanatçının yaptığı iki Atatürk portresi Viyana'da basılarak tüm yurda dağıtılır³⁵. Fakat yabancı bir ressamın Atatürk portreleri yapması sanat

³⁴ Atatürk'ün Bütün Eserleri, cilt 14, s. 361

³⁵ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

çevresinde eleştirel karşılanır. Bu eleştirilere önem veren Mustafa Kemal, Feyhaman Duran ve İbrahim Çallı'yı köşke davet eder³⁶. Duran ve Çallı'nın yaptığı portreler bugün dahi en iyi Atatürk portreleri arasında yer alır.



RESİM 15: İbrahim Çallı, "Atatürk"



RESİM 16: Feyhaman Duran, "Atatürk"

Sanat tarihimizin önemli isimlerinden Avni Lifij, cumhuriyetin ilanından önce 1922 yılında, Mustafa Kemal tarafından Anadolu'ya gönderilmiş ve böylece "Akgün", "Karagün" adlı, Kurtuluş Savaşı'nı konu alan, iki alegorik resme imza atmıştır³⁷.

Mustafa Kemal, 28 Mayıs 1926 tarihli Türk Ressamlar Cemiyeti'nin sergisini gezerken, Çallı ile aralarında geçen diyalog, Çallı'nın "Kuvayi Milliye" adlı tablosu üzerinedir. Atları "fazla güzel", zeybekleri de "fazla süslü" bulan Mustafa Kemal, zeybeklerin oturduğu taşın üzerindeki at çulunu da gerçekten uzak bulur: "**Değil bu zeybekler, bizzat biz bile başımızı çıplak taşa koyduk. Böyle bir çul bile bulamadık**"³⁸ der.

³⁶ Atatürk'ün Bütün Eserleri, cilt 14, s. 361

³⁷ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

³⁸ "Bir millet ki resim yapmaz, ilerleme yolunda yeri yoktur!", Aydınlık, s. 53



RESİM 17: Avni Lifij, "Karagün", 1922



RESİM 18: Avni Lifij, "Akgün", 1922

3.2. Devlet Öncülüğünde Hareketler

Cumhuriyetin ilk yıllarında, resim alanında yapılan tek etkinlik, İstanbul'da Sanayi-i Nefise Mektebi ve dönemin ünlü ressamlarını bir araya getiren Sanayi-i Nefise Birliği (daha sonra Güzel Sanatlar Birliği)'nin yılda bir kez düzenlediği Galatasaray Sergileridir. Sanatçılık, bir meslek olarak kabul görmemektedir; sanatçılar yaşamlarını sürdürmek için devlet memuru olmak ya da esas işlerinin yanı sıra sanatlarını ikincil iş olarak sürdürmek durumundadır.

Cumhuriyet ilan edilmeden hemen önce düzenlenen Ocak 1923 tarihli Birinci Ankara Sergisi³⁹, devletin Ankara'yı bir kültür başkentine dönüştürme hedefini göstermektedir.

1933 yılında İnkılap Sergileri'yle başlayan düzenli kültür sanat etkinlikleri, devletin bu deneyimlerle olgunlaşmasını ve giderek daha olumlu girişimlerde bulunmasını sağlar. Halkevleri kurulumu; İnkılap Resimleri Sergileri, CHP'nin Ressamların Yurt Gezileri programı ve Devlet Resim Heykel sergileri gerçekleştirilir.

Elbette, özellikle genç kuşak kimi sanatçılar sivil girişimler de gerçekleştirmişlerdir. Cumhuriyetin ilk yıllarında kurulan Yeni Resim Cemiyeti⁴⁰ bunlardan biridir. Amaçları sanat eserleriyle Cumhuriyeti desteklemektir. Güzel Sanatlar Birliği ve asker kökenli ressamın bazıları, **“Şeflerimiz bize: ‘Sanat ordusu iş başına’ diyor”**⁴¹ derken, devrimler karşısında duydukları heyecanı, kendi paylarına düşenle yapma çabasında olduklarıdır.

İnkılap Sergileri'nin sona ermesiyle birlikte, 1937-38 yıllarında, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu ve Güzel Sanatlar Birliği gibi gruplardan ressamın katılımıyla Birleşik Resim Sergileri⁴² açılır. Bu sergiler, Devlet Resim Heykel Sergileri'nin oluşumunda önemli mihenk taşı olur.

3.2.1. İnkılap Sergileri

Atatürk, onuncu yıl nutkunda güzel sanatlara ağırlık verilmesi yönündeki isteğini dile getirmiş ve bu istek CHP tarafından yasa haline getirilmiştir. Dönemin Maarif Vekili Reşit Galip'in önerisiyle gündeme gelen bu fikirle, her yıl 29 Ekim tarihinde açılmak üzere İnkılap Sergileri projesi yürürlüğe konur. 1933-1936 yılları arasında 4 defa düzenlenen sergi serisi, kimi eleştiriler bir yana, beklenen verimi vermediği gerekçesiyle durdurulur.⁴³

³⁹ Bkz (15), URAL, EROL, s. 23

⁴⁰ A.g.e., s. 16

⁴¹ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

⁴² A.g.k.

⁴³ A.g.k.

Sergide ödüllendirme de yapılacaktır. Satın alınacak resimlerin ilerde bir İnkılap Müzesi'nde toplanması öngörülür⁴⁴. Ödüllendirmelerin küçük parçalara bölünüp, küçültücü biçimde dağıtılması yerine, büyük üç dört ödül verilmesi yönünde öneriler gelir. Ancak sanıyoruz niyet, sanatçıyı “küçültmek” değil, eşitlikçi davranarak herkesin devletin desteğinden payını almasını sağlamaktır. Sanatın kurumsallaşmadığı ve bu konuda deneyimsiz bir devletin yaptığı girişimlerin hatalı tarafları da olabilir.

I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarını takiben, Osmanlı'nın kurduğu Şişli Atölyesi'nde savaş resimleri yapan 1914 Kuşağı, bu kez Milli Mücadele alegorileri yaparlar. İtiraf etmek gerekir ki, anıt heykellerde olduğu gibi anıtsal resimler de farklı bir ustalık birikimi gerektirir. Bu birikim bireysel değil fakat tarihseldir. Tarihinde böyle bir gelenek bulunmayan Türk ressamlarının işi oldukça zor olmuştur. Nitekim, İnkılap Resimleri sergisindeki eserlerin yetersiz bulunması ve sonucunda sergilerin sona ermesinde teknik olarak böyle bir durumun da payı vardır.

Bu sıralarda devletin sanata desteği üzerine tartışmalar başlar. Burhan Belge “Sanatın toplumsal olması, milli olması, yani sanatçıdan sanatını devrime, devrim konularına adanması istenmişti ama görüldü ki sanatçı teknikte zayıf olduğu gibi konuda da heyecansızdır; yetersiz teknik bir de konuya feda edilince, ne devrime ne de sanata yaradı bu iş. Biz kendi hesabımıza bu hatalı yoldan geri dönmeyi borç biliyoruz. Sanat zaten içtimai ve milli kalmaya mahkumdur. Meğer ki abstraksiyona kaçsın, yani intihar edesin... Sanat eserinden yalnız artistik olmasını şart koşmak, sanatımızın lehine bir hareket olacaktır. Yoksa sanat ile inkılap birbirlerini inkar etmeye devam edecektir”⁴⁵ demektedir.

Devam eden tartışmalarda Salih Urallı ise şöyle der:

“Seçilecek 25 ila 30 ressama, her üç ayda bir 180 lira ücret verilecek ve bu sanatkarlar başka bir yerde ve işte çalışamayacaklar; üç sene sonra, bu sanatkarların meydana getirdikleri eserlerle büyük bir sergi yapılacak; ve hükümetin buradan seçeceği veya satın alacağı eserlerle müstakbel resim müzelerimiz kurulacak. Bu suretle bir yandan ressamlarımız himaye edilir, müşkülattan kurtarılırken, diğer

⁴⁴ Bkz (15), URAL, EROL, s. 26

⁴⁵ A.g.e., s. 16

yandan memleketimiz yavaş yavaş resim müzeleri kazanacak ve böylelikle halkın zevk ve his seviyesi yükselmiş olacaktır”⁴⁶.



RESİM 19: Ruhi Arel, “Türk Ordusunun İstanbul’a Girişi”, 1927

Birinci İnkılap Güzel Sanatlar Sergisi, Cumhuriyetin 10. kuruluş yıldönümü vesilesiyle, 29 Ekim 1933’te açılır. Başlığına rağmen serginin bir bölümü “serbest konulu” eserlere ayrılmıştır⁴⁷. İlk sergiyi gezen Atatürk, özellikle Türk inkılabını yansıtan çalışmalara ilgi göstermiş ve Şeref Akdik’in “Millet Mektebi” adlı resminin önünde uzun uzun durarak yanındakilere “**resmi çok beğendim, bu resmi aldınız mı?**”⁴⁸ diye sormuştur. Bu resim, köylü kadınlarına yeni harfleri öğreten bir bayan öğretmeni göstermektedir ve serginin içeriğine oldukça uygun düşmektedir.

Sergilerdeki önemli eserlerden bazıları şöyledir: Ali Çelebi: “Silah Arkadaşları”, “Hücum”; Zeki Kocamemi: “Nakliye Kolu”; Şeref Akdik: “Okuma Seferberliği”; Cemal Tollu: “Okuyan Köylü Kızları”; Malik Aksel: “Cumhuriyet Bayramı”; Bedri Rahmi Eyüboğlu: “İlk Tren” “Köylü Ailesi”; Halil Dikmen: “Cepheye Cephane Taşıyan Kadınlar”; Turgut Zaim: “Doğu ve Batı Halkının Atatürk’e Arzı Şükran”⁴⁹.

⁴⁶ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

⁴⁷ Bkz (15), URAL, EROL, s. 27

⁴⁸ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

⁴⁹ A.g.k.



RESİM 20: Ali Çelebi, "Silah Arkadaşları"

3.2.2. Uluslararası İlişkiler

Yazar Murat Ural, İnkılap Sergileri için aranacak bir dış etkinin, Sovyetler Birliği'nde devrim sonrası gerçekleştirilen etkinlikler ve "devrim resimleri" üzerinde durulabileceğini söyler⁵⁰. Dünya tarihinde emperyalizme karşı ilk mücadeleyi veren Kuvayi Milliye hareketi, aynı tarihlerde gerçekleşen Bolşevik devrimiyle omuz omuza vermiştir. Karşılıklı yardımlaşma ve dayanışmayla başlayan ilişkiler, Atatürk'ün ölümüne kadar sürmüştür.

Atatürk, yazdığı ve mecliste okuduğu 1935 yılı CHP Programı'nda şöyle demektedir: **"Güzel sanatlara, hele müzûge devrimin yüksek anlayışına uygun bir surette önem vereceğiz"**⁵¹.

⁵⁰ Bkz (15), URAL, EROL, s. 27

⁵¹ "CHP 1935 Programı", Aydınlık, s. 17



RESİM 21: Şeref Akdik, "Köy Mektebi"

Devlet, özellikle 1930'lu yıllardan itibaren kültür-sanat alanında atağa geçer. Gerçekleşen atılımlarda SSCB ilişkilerinin rol oynadığı açıktır. Nitekim, Türkiye'de gerçekleşen ilk yabancı sanat etkinliği SSCB'den gelen kapsamlı bir sergi ile olmuştur. Yine, Türkiye'nin yurtdışında götürdüğü ilk sanat etkinliği de SSCB'de gerçekleşir.

İnkılap Resimleri Sergisi'nin hemen ardından, 1934 yılında Ankara Sergievi'nde açılan Sovyet Resim ve Heykel Sergisi, Cumhuriyet döneminin uluslararası düzeyde ilk büyük kültür alışverişidir. Sergiye devlet büyük ilgi göstermiş, açılışa Başbakan İsmet İnönü de katılmıştır.

Ulus gazetesinde yer alan tanıtma yazısında şöyle denmektedir:

"Yeni realist sanatın Sovyet Rusya'da doğuşu, yalnız muhtevasının, esasının değişmesi şeklinde görünmez. Bu, yeni bir artistik heyecanın doğması, yahut sosyalistlik yapısının heyecanının sanata girmesi demektir..."

Sovyet hükümeti ve bunun sosyal kurumları, Rus ressamlarının, memleketin yeni yaşayışını ve sosyal hayatı tanımalarını mümkün kılmak için onlara türlü kolaylığı göstermektedir. Genç, ihtiyar, az veya çok müstaid bütün ressamlar her yıl, masrafı hükümet veya sosyal kurumlar tarafından verilen uzun yolculuklar yaparak kolhozları, Sovyetler Birliği'nin Ulusal Cumhuriyetlerini ve az çok ehemmiyetli sanayi

merkezlerini gezerek, baştan aşağı değişen tabiatın yeni peyzajlarını ve Rusya'nın yeni adamlarını yerinde tanırar.”⁵²

Burhan Belge ise, yeni cumhuriyetin sanatçıları ve SSCB sanatçıları arasında ölküsel bir yakınlıktan bahsetmektedir:

“Çeşitlilik bize gösteriyor ki, bir ulusun devrimci işlerinin buyruğuna verilmiş sanat, hiç de ileri sürüldüğü gibi, bir yanlı, yavan ve can sıkıcı değildir. Sanatkar, önüne çıkan cemiyet davasına inandıktan ve bunun heyecanını duyduktan sonra, hayat, dört duvarın içinde tecrit edilse bile değişiktir, çeşitlidir, renkleriyle anlamlarında son derece zengindir...

Bu sergiyi ve bunun gibileri bütün ressamlarımızı göstermek gerekir. İki yıldan beri bizde de başlamış olan ‘İnkılap için ve cemiyet için sanat’ hareketi, henüz pek az yardım gördüğü halde bazı iyi sonuçlar vermiştir.”⁵³

Ulus gazetesinde şöyle yazmaktadır: **“...‘Halk için’, ‘halka hitap eden sanat’ sözleriyle mübhem olarak sezdiğimiz manayı biz, bu Sovyet sanatkarları sergisini seyrederken, çok daha iyi kavırıyoruz. Sovyet sanatkarlarının bağlı oldukları gaye ‘halk için’dir. Bu yüzdendir ki beş on elitin hayranlığını çekebilecek kübizm, empresyonizm gibi cereyanların izlerini Sovyetlerde aramamalıdır.”⁵⁴**

Türk Ressamları Sergisi ise, 1937 yılında Moskova ve Leningrad’da gerçekleşir. Sergi daha sonra, Romanya, Yugoslavya ve Yunanistan’da da düzenlenir⁵⁵. Türk ressamlar arasında heyecan uyandıran bu sergiyle ilgili Nazmi Ziya şunları söylemektedir: **“Hatırlarız ki: Hepimizin hakiki bir sevgi ve hürmet beslediğimiz Rus komşularımızın bize karşı gösterdikleri naziklikler arasında bundan bir müddet evvel tiyatrocü ve musikici sanatkarlardan mürekkep bir heyet ve gayet kıymetli bir resim sergisi göndermişlerdi. Biz de buna karşılık olmak üzere pek mütevazı bir resim sergisi göndermiş bulunuyoruz.”⁵⁶**

⁵² Bkz (24), EROL, s. 38

⁵³ A.g.e., s. 39

⁵⁴ A.g.e., EROL, s. 41-42

⁵⁵ Bkz (15), URAL, EROL, s. 25

⁵⁶ Bkz (24), EROL, s. 42

Sovyet basını, iki ülke arasındaki bağılıkların, sanatsal ve entelektüel alanlara yansımaları üzerinde durur. Journal de Moscou'da⁵⁷, Türk toplumsal yaşamı, İstiklal Savaşı ve devrimleri konu alan eserler övülmektedir. Çallı'nın Atatürk portresi çok başarılı bulunur. Yazıda, değişik plastik yaklaşımlara rağmen, sanatçıların cumhuriyet ideolojisini anlatma kaygısı duyma noktasında buluştukları anlatılmaktadır.

3.2.3. Müze

Plastik sanatlarla yakından ilgilenmiş, yazılarıyla tüm tartışmalara yeni fikirler sunmuş şair Ahmet Hamdi Tanpınar, 1935 yılında, "Müzesiz Ülke" isimli bir yazısında şöyle der:

"Bizde ar (sanat) hareketleri başlayalı 100 sene oldu. Mektepler açıldı, mütahassıslar getirildi, Avrupa'ya talebe gönderildi. Ancak hiçbir zaman bu sanat terbiyesini memlekete tam bir şekilde sokmak için esaslı bir teşebbüs yapılamadı, bir resim müzesi kurulamadı..." demektedir ve yazısını şu şekilde bitirmektedir: **"Ar (sanat) işlerinin ilk sıraya konduğu bu günlerde İstanbul ve Ankara'da böyle bir müze kurulmasının da düşünülmesini dileriz."**⁵⁸

Devlet, kuruluş yıllarından itibaren, yürürlüğe koyduğu tüm sanat programlarının sonunda, bir müze hedefi saptamaktadır. İnkılap Resimleri Sergileri göz önünde bulundurularak "bir devrim müzesi" kurulması söz konusu edilmiş dahası bu fikir, daha önce de sözünü ettiğimiz 1935 yılı CHP programında yer alır. Amaç, bir devrim müzesi kurarak, **"halka devrim fikrini ve duygularını aşılamağ"**tır.⁵⁹

1936 yılında Burhan Toprak'ın müdür olmasıyla, akademide bir depoda unutulmuş değerli yapıtlar, genç ressamın da yapıtlarıyla birleştirilerek akademi salonlarında "Elli Yıllık Türk Sanatı" başlıklı büyük bir sergi düzenlenmiştir. Sergi, Ankara Etnoğrafya Müzesi'nden gönderilen Bektaşî resimleri, primitifler, asker ressamın, Osman Hamdi bey kuşağı, dönem sırasıyla tüm ressamın ve günün genç ressamın eserlerini kapsamaktadır. Sergi açılışına da katılan Atatürk,

⁵⁷ Bkz (24), EROL, s. 43

⁵⁸ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

⁵⁹ Bkz (51)

daha sonra TBMM'nin 5. dönem üçüncü yılının açılış nutkunda bu konudan bahsetmiştir: **“...ilk resim galerimizi de bu yıl açmış bulunuyoruz”**⁶⁰

1937 yılında Resim ve Heykel Müzesi'ni oluşturan öncü atılım işte bu sergidir. Türk resim sanatının her döneminden yapıtı barındıran serginin düzeni, Resim ve Heykel Müzesi'nin salonlarında da uygulanmış; bu düzen günümüze dek korunmuştur. Resim ve Heykel Müzesi halen Türk sanat tarihinin beşiği olarak adlandırılabilir. Bu hem mecazi hem de nesnel anlamıyla doğru bir söylem olacaktır.

Müzenin ilk müdürü Halil Dikmen'dir. Müze faaliyetlerinin merkezinde yer alan Cemal Tollu, müzenin kuruluş hazırlıklarının sürdürüldüğü dönemi şu şekilde anımsar:

“Levy'nin yardımcısı olarak Ankara Devlet dairelerindeki resimleri topladım. İstanbul'daki Saraydan resimler seçildi. Camlı köşkü Dolmabahçe sarayına bağlayan yerlerde pek çok resim yıılmıştı böylece. Levy bana: 'Sizin nesilden resim yok, sizin devrin de resimlerinin girmesini isterim, d Grubu ve benzeri sanatçıların resimlerini de müzeye hediye edin' demişti. Açılış için bir hayli resim hediye ettik. Louvre'un salon karesi gibi, bir nevi buna benzer, bizim resimlerimizi oraya koydu. Bir kısmının sembolik bedelini verdiler.”⁶¹

3.2.4. Devlet Resim ve Heykel Sergileri

Yurt Gezileri ile birlikte devletin gerçekleştirdiği en önemli ve uzun soluklu etkinlik Devlet Resim ve Heykel Sergileridir.

1939 yılında, Yurt Gezileri'nden de faydalanarak gerçekleştirilen ilk Devlet Resim Heykel Sergisi, 1950'li yıllara kadar sanat hayatındaki etkisini korur. Sergiler, günümüze kadar önemi azalarak devam eder. Her yaştan ve her anlayıştan sanatçıların katılımına açık olan sergi, bu anlamda demokrat bir yapıya sahiptir.

⁶⁰ Bkz (1), ÖZSEZGİN, BERK, s. 56

⁶¹ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

Sergiye katılan eserler, jüri tarafından değerlendirilir ve ilk üç esere ödül verilmesi yöntemi uygulanır. Her yıl Cumhuriyetin kuruluş yıldönümü olan 29 Ekim'de gerçekleştirilmesi öngörülen sergiler, 1948 yılında Devlet Operası'na dönüştürülene değin Ankara Sergievi'nde yer almıştır. İş Bankası ve Ziraat Bankası gibi devlet bankaları, koleksiyonlarını bu sergilerden aldıkları eserlerle oluşturmaya başlarlar. Yurt Gezileri'nde üretilen resimlerin de bir bölümünde yer aldığı sergiler, hem sanatsal açıdan verimli olmuş hem de bu verim tartışma ortamına yansımıştır. Sergiye katılan Cumhurbaşkanı, Başbakan, Maarif Vekili gibi devlet büyükleri, basın ve halkın da sergilere ilgi duymasını sağlamışlardır⁶².

Devlet Resim ve Heykel Sergisi Talimatnamesi'ne göre⁶³ gruplara bağlı sanatçılar arasından sergiye katılacaklar bir jüri tarafından belirlenmektedir. Bağımsız ressam ise yapıtlarını doğrudan sergi jürisine gönderirler.

1939 yılında Maarif Vekili olan Hasan Ali Yücel'in ülkenin kültür sanat hayatına katkıları şüphesizdir. Devlet Resim Heykel Sergileri gibi pek çok etkinliğin de oluşumunda önemli rol oynamıştır. Yücel, devlet ve sanatçılar arasındaki ilişkileri düzenleyen yapısıyla 1950'li yıllara kadar faal bir devlet adamı olmuştur.

Hikmet Onat, Mahmut Cûda, Avni Arbaş gibi farklı kuşaklardan 50'ye yakın sanatçının altı yurt gezisi süresince, Edirne'den Ağrı'ya kadar yurdun her köşesine dağılarak ürettikleri sayıları 700'e yaklaşan eser, her yıl Devlet Resim ve Heykel Sergisi ile birlikte düzenlenen sergilerle teşhir edilmiştir⁶⁴.

Halkevlerinin 10. yıldönümü dolayısıyla CHP'nin Ankara Sergievinde 1942 yılında düzenlediği sergi katalogunda devlet-sanat politikasıyla ilgili şu sözler yer almaktadır:

“Güzel Sanatların, İnkılabın temel taşı olarak canlı bir şekilde göz önünde bulunduran Cumhuriyet Halk Partisi, Türk sanatkarıyla fikir ve el birliği yaparak öteden beri büyük ve önemli bir sanat hareketine girişmiştir. (...) Bu iki başlı inan ve güvenin önümüzdeki yıllar, halkımızın sanat zevkine ve terbiyesine daha geniş ve etraflı sanat

⁶² Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

⁶³ Bkz (15), URAL, EROL, s. 47

⁶⁴ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

hareketleri vaat ettiğine şüphe edilmez. Bilhassa Milli Şefimiz (İsmet İnönü) güzel sanatlar hakkındaki sürekli ve üzerimizden hiç eksik olmayan büyük dikkat ve direktifleri bu işlerde yolumuzun en nurlu meşalesidir”⁶⁵

1939 yılında açılan I. Devlet Resim ve Heykel sergisi açılış konuşmasında Başvekil Dr. Refik Saydam, CHP'nin Maarif Vekilliği ile 4 yıla yakın işbirliği sonucu Devlet Sergilerinin Maarif Vekilliğince bir yönetmeliğe bağlanarak bundan böyle bu topluluk ve birliktelikle Türk sanatı içinde çok iyi bir gelişme evre olacağı kanaatini belirtmiştir.⁶⁶

İkinci Devlet Sergisinin açılış konuşması Maarif Vekili Hasan Ali Yücel tarafından yapılır. Konuşmasında **“Cumhuriyet hükümeti, tüm halkçı bir ruhla, bütün Türk sanat ve sanatkarlarındaki eğilimlere tarafsız, fakat aynı oranda ilgili olmayı kendine şiar edinmiştir. Plastik sanatlarımızın çalışan elemanlarını bir araya getirmek düşüncesi, Devlet Sergisini doğuran ana fikirdir”**⁶⁷ demektedir.

Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi yine Maarif Vekili Hasan Ali Yücel tarafından açılır. Türk sanatkarının Cumhuriyet döneminde en geniş oranda yapıt verme olanağına dikkat çeken Yücel, **“...Hiçbir bilgi ve hiçbir hüner milyonların içine yayılmadıkça, ne kadar özlü olursa olsun, köklü değildir”**⁶⁸ demektedir.

I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi resim birinciliği ödülü Zeki Kocamemi'nin “Atatürk'ün Cenaze Merasimi” adlı yapıtına verilir. Kocamemi'nin ustalığını yansıttığı tablonun boyutları da görkemlidir. Cemal Tollu, II. Devlet Sergisinde, bir göl kenarında çıplak figürleri resmettiği “kompozisyonu” ile ikincilik ödülü alır⁶⁹. Cézanne etkisi resimde açıkça görülebilmektedir.

⁶⁵ Bkz (18),ÇOKER, s. 101

⁶⁶ A.g.e.

⁶⁷ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

⁶⁸ A.g.k.

⁶⁹ Bkz (18), ÇOKER, s. 102



RESİM 22: I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi

1945 yılında gerçekleşen yedinci sergide, sanata destek olmak amacıyla özel bir girişim göze çarpar. Bu sergide yer alan 562 eser arasında, ödül alanlar dışında kalan diğerleri için Amaç dergisi ve Ahmet Çanakçılı adlı bir sanatsever 1500 liralık ayrı bir ödül koymuştur. Sekizinci sergide bu uygulama, Çanakçılı Ödülü adıyla devam etmiştir⁷⁰.

Türkiye'nin önemli sanatçıları bir araya getiren, ödüller veren, sanatın topluma ulaşmasını amaçlayan sergiler için Adnan Çoker, II. Dünya Savaşı sırasında Türkiye'nin dışa kapanmasıyla sergilerin canlılığını kaybettiğini belirtir⁷¹. Ancak, iki büyük savaş geçirmiş, parçalanma sürecinde ve toplumsal çöküş içinde bulunan Avrupa karşısında Türkiye'de oldukça dinamik bir yapı bulunmaktadır. Bu yapıdan faydalanmayı bilmeyen, umudunu hala batıda arayan sanatçılarımız da olmuştur.

3.2.5. Yurt Gezileri

1 Ağustos 1933 tarihinde Akademi Müdürü Namık İsmail, Maarif Vekaleti'ne yazdığı raporda şöyle demektedir:

“Güzel sanatlar ulusal bir karakter taşıymıyordu, sanatçılar bezginlik ve anarşi içindeydi. Cumhuriyetin saygınlığı ve ulusun bütünlüğü için bir kültür ihtilalinin yapılması gerekiyordu. Bunun için, askerlik, sağlık, tarım nasıl örgütlenmiş ve denetim

⁷⁰ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

⁷¹ Bkz (18), ÇOKER, s. 102

altına alınmışsa, bunlardan daha az önemli olmayan güzel sanatlar alanında da aynı uygulamalar yapılmalıydı.”⁷².

Atatürk'ün ölümünden önce 1938 yılında başlayan Yurt Gezileri programı, CHP tarafından yürürlüğe konur ve İkinci Dünya Savaşı'nın zor koşullarına rağmen devam eder. CHP'nin 1938 -1943 yılları arasında düzenlediği “Ressamların Yurt Gezileri” programı, ülkenin dinamik yapısına, devrimci ruhuna uygun yapısıyla Türk sanatında en ilerici hareketlerden biridir. Parti (CHP), “**yurdun güzelliklerini yerinde tesbit ettirmek ve sanatkarlarımızın memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmak maksadıyla yurt içinde bir sanat tetkik seyahati tertip**”⁷³ etmiştir.



RESİM 23: Kapak illüstrasyonu Mahmut Cûda

Çoğu akademi çevresinden, 48 ressamın katıldığı gezilerde, ressamlardan 17'si gezilere iki kez katılmış, toplam altmış üç gezi sonucu 675 resim yapılmıştır. 1938 yılının ilk gezisinin eserleri, 1939 yılında düzenlenmeye başlanan Devlet Resim Heykel Sergisinde yer alır. Serginin yurdu dolaşması fikri gerçekleşemez.

⁷² Bkz (18), ÇOKER, s. 26

⁷³ A.g.e., s. 21

Son Yurt Gezileri Sergisi 1944 yılında Devlet Resim Heykel Sergisinde, gezilerin tamamını kapsayan bir şekilde sergilenir⁷⁴.

Süresiz ya da süreli etkinlikler (İnkılap Sergileri, Birleşik Ressamlar Sergileri gibi) geçmiş deneyimlerden sonra devlet, sanat konusunda daha olgundur; eleştiriler, tartışmalar, yeni kavramların ortaya atılması da bu olgunluğu pekiştiren önemli etkenlerdir. Bu pratik ya da teorik edinimler, Yurt Gezileri'nin daha sistemli bir program olmasını ve sanatçıların verimlerini artırmasını sağlamıştır.

Programın gerçekleşmesine kadar geçen sürede, ülkenin sanat gündemini oluşturan en temel konu "devrim ve sanat ilişkisidir". İnkılap Sergileri'nin "devlet güdümlü" ya da Yurt Gezileri'nin parti ideolojisini barındıran bir alt yapısı olduğu söylemleri kısmen doğrudur; saltık olarak ise sanat, zaten ideolojik bir üretdir. Yurt Gezileri'ne hakim olan parti ideolojisi ise, "ulusallık, yerellik" gibi Cumhuriyet aydınlarının da benimsediği genel kavramlarla sınırlandırılabilir. Tüm bu ikincil nedenler yanında asıl beklenti, "özgün, nitelikli" bir sanat üretimidir.

Ancak, Şerif Gürol'un belirttiğine göre **"hangi anlayışta olurlarsa olsun eserlerin çevrenin özelliklerini yansıtan yerli ve öz motiflerle zenginleştirileceği"**⁷⁵ talebi vardır.

Gezilerin, sanatsal kaygılar içeren yönü bir yana, oldukça insani bir yönü de vardır. O güne kadar İstanbul, hatta Beyoğlu'nun dışına çıkmamış, nesnel olarak ülke gerçeklerinden uzak kalmış sanat çevresinin, bu gerçeklerle yüzleşmesini ve devrimin amaçlarını kavramasını sağlamak hedeflenmiştir. Nitekim ilerleyen yıllarda gezilerin, sanat üretimlerini etkilemese de sanatçıların kişiliklerini ve dünya görüşlerini etkilediğini görürüz.

Yurt Gezileri üzerine yaptığı araştırmalar sonucu Turan Erol şöyle der: **"Ressamların Yurt Gezisi 'halka doğru' akımının bir parçasıydı. (...) Doğrusunu söylemek gerekirse köye ilk giden kentli aydınlar böylece ressamlar oldu. Yurt Gezilerinin sağladığı en önemli kazanç belki de buydu."**⁷⁶

⁷⁴ Bkz (15), URAL, EROL, s. 21

⁷⁵ A.g.e., s. 51

⁷⁶ Bkz (15), URAL, EROL, s. 14

Yurt Gezilerine katılan her ressamın o yılın sergisinde yer alan resimleri, CHP ve Maarif Vekaleti'nce satın alınmaktadır⁷⁷. Sanat eseri alıcısının olmadığı bir ülkede, sanatçılara hem maddi destek olmak hem de bu desteği yaparken mesleki saygınlıklarını artırmak anlamında devlet öncü rol oynamıştır.



RESİM 24: Mahmut Cûda, Trabzon

Bu süreçte, devletin sanata verdiği desteğin sanat çevresinde oldukça olumlu söylemlerle karşılandığı, söylemlerde devletin yüceltiildiği görülür. Çoğu akademi ya da lisede devlet memuru olan sanatçılar için Yurt Gezileri devlet tarafından verilen bir görevdir. Ancak aralarında kurumlara bağımlı olmayan, serbest çalışan sanatçılar da vardır. Resmi bir görev olmasının yanında ressamlarımız tarafından “zorunlu” bir görev olarak algılanmadığı, aksine “gönüllü” sayılabilecek bir mizaçla çalışmalarına katıldıkları gözlenmektedir.

Yurt Gezileri'nden önce, Eşref Üren, Cemal Tollu, Saim Özeren, Hamit Görele, Mahmut Cuda, Zeki Kocamemi, Ali Karsan, Turgut Zaim, Halil Dikmen gibi

⁷⁷ A.g.e., s. 11

ülkenin çeşitli illerine resim öğretmenliği yapmak üzere gönderilmiş sanatçılar da vardır⁷⁸.

Paris'teki çalışmalarını bitirip yurda dönen Eşref Üren, bir Doğu Anadolu kentinde resim öğretmeni olarak gönderilmesiyle ilgili şöyle der: **“acaba öğretmen olmakla ressamlığıma ihanet mi ediyorum.. Ama yapmalıyım.”**⁷⁹

Yurt Gezilerinde çağırılacak sanatçıların seçimi, eşitlikçi olması kaygısıyla bütün gruplar ya da farklı üsluplara sahip sanatçılar arasından yapılmıştır. Birinci Yurt Gezisine giden sanatçıları ve illeri doğrudan akademi seçmiştir; bu uygulamayla, akademiye kısmen özerk bir kurum olarak davranılmıştır. İlk yıl akademi ağırlıklı sanatçı seçimleri, Dördüncü Yurt Gezisi sergisinin Halkevleri'nin 10. kuruluş yıldönümü şerefine açılmasının kararlaştırılmasından itibaren Halkevleri'ne bağlı ya da Ankara çevresinden sanatçıların da seçimleriyle sürmüştür. Ankara'dan geziye katılacak sanatçılar Halkevi üyeleri arasından seçilmektedir. 1939 yılında Maarif Vekili olan Hasan Ali Yücel, devletin sanat konusunda tam demokrat olduğunu söylemiş, sanatçılar ve sanatçı grupları arasında tarafsız ve birleştirici bir rol üstlendiğini belirtmiştir⁸⁰.

Sanatçılar, gittikleri bölgelerin coğrafi özelliklerinden, ama özellikle de sosyal yaşantıdan etkilenmişlerdir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu gibi ressamlar, sanat yaşamları boyunca bu gezilerin etkilerini ve çıkışını Yurt Gezilerinden kaynaklanan temalarını sürdürececek ya da tekrarlayacaklardır. Eyüboğlu'nun Çorum izlenimleri ve “Han Kahvesi” teması, Cemal Tollu'nun sık sık kullandığı “kendir söken kadınlar” teması bunlara örnektir.

Sami Yetik, Feyhaman Duran, Hikmet Onat gibi eski kuşak sanatçılar da gezilere katılmışlardır. Bu sanatçıların ulaşımı zor, doğu illerine gönderilmesi, seçimlerin kurayla yapıldığı fikrini kuvvetlendirmektedir.

⁷⁸ Bkz (15), URAL, EROL, s. 16

⁷⁹ A.g.e., s. 25

⁸⁰ A.g.e., s.31



RESİM 25: Cemal Tollu, "Kendir Söken Kadınlar" (Burdur'dan)



RESİM 26: Bedri Rahmi Eyüboğlu "Muradiye'de Kahve" (Edirne'den)

Refik Epikman “bir dönüm noktası”, “sosyal bir devrim yapacak bir sanat hareketi” olarak nitelediği Birinci Yurt Gezisi’nden çıkan sonucu “**sanatkarı hayal çerçevesinden çıkararak tabiate, mütenevvi (değişik) hayat şartları içinde Anadolu’ya**” ulaştırmak ve kaynaşmanın “**ressamdaki samimi izlenimlerin ve zevklerin bir renk ve forma dönüşmesine yardım etmek**”⁸¹ olarak belirtir.

Kimi sanatçıların, hümanist yaklaşımı benimsemesi ve bu yaklaşımı bir geleneğe çevirmelerinde gezilerin etkisi olduğu söylenebilir. Nitekim, eğitimci kimliğiyle birkaç kuşak sanatçıyı etkilemiş, Eyüboğlu’nun geleneksel halk motiflerinin kullanımını öngören anlayışı, “halka doğru” hareketini bir felsefe haline getirmiştir. Eyüboğlu’nun kurduğu ve bu fikirsel oluşum etrafında toplanan Onlar Grubuna daha sonra değineceğiz.

İlk yurt gezisi 1 ay sürmüştü, süre giderek 1,5 ay, 2 aya kadar uzatılmıştır. İl seçimlerinin kurayla yapıldığı fikrini destekleyecek bir başka olay ise, Sabiha Bozcalı’nın Van’da görevlendirilmesidir. Ancak daha sonra akademi müdürü Burhan Toprak’ın talebiyle Ordu’ya gönderilmiştir. Sabiha Bozcalı gibi Melahat Ekinci ve Refia Erden gibi kadın sanatçılarımız da bu gezilere katılmışlardır. Melahat Ekinci, yurt gezilerine iki kez çağırılmış, daha önce gittiği Bilecik’e tekrar gitmiştir⁸².

Maarif Vekili Hasan Ali Yücel, Yurt Gezileriyle ilgili şu sözleri söyler:

“Devletin koruyucu ve ilerletici vazifesini plastik sanat vadisinde de tahakkuk ettirmeye çalıştığımızı bilmeyen kalmamalıdır. Bu ruh, Cumhuriyet Halk Partisi’nin sanatı teşvik ve himaye hususunda almış olduğu tedbirlerde sarıh olarak görülür. Parti tarafından gönderilen ressamlarımızın, memleketin muhtelif bölgelerindeki hayat ışığını canlandıran eserleri, bu düşünüş ve anlayışın renkli ve ahenkli delilleridir.”⁸³

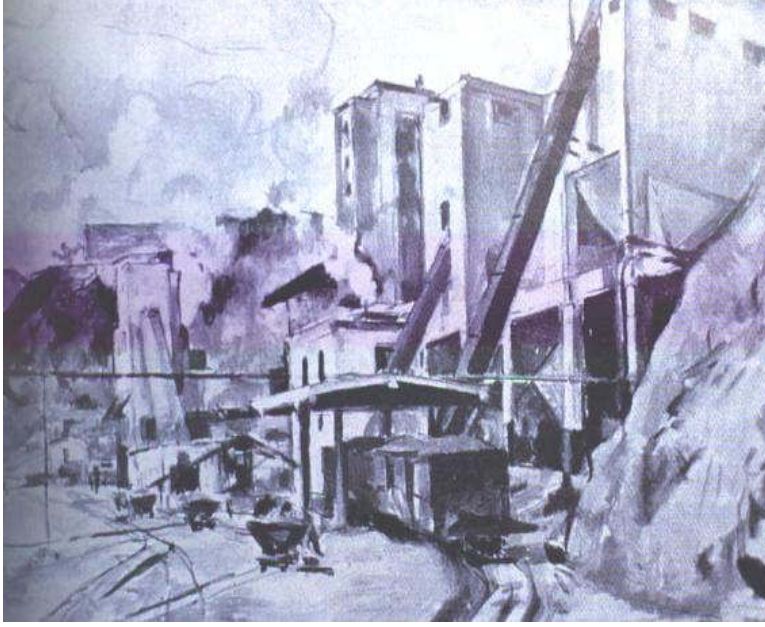
Yurt Gezileri, illerdeki Halkevleri şubeleriyle, yani Halkevleri kurumuyla paralel yürümüş bir etkinliktir. Kimi sanatçılardan gittikleri illerin Halkevlerinde resim

⁸¹ Bkz (15), URAL, EROL, s. 42

⁸² A.g.e., s. 59

⁸³ A.g.e., s. 47

kursu da açmaları istenmiş ve Halkevlerinde hazırlanacak atölyelerde çalışma olanağı yaratılmıştır⁸⁴.



RESİM 27: Sabiha Bozcalı “Maden Ocağı”, Zonguldak’tan

1943 yılının son sergi katalogunda Atatürk’ün 10. Yıl Nutku’ndan şu sözler yer alır:

“Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettireyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitri zekasını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini ve milli birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek inkişaf ettirmek milli ülkümüzdür.”

Aynı katalogda İsmet İnönü de şöyle demektedir : **“Güzel sanatlar yalnız yüksek bir insan cemiyetinin temeli olan ince ve güzel hisleri terbiye eden vasıta değildir, en sert iradeleri de yetiştirmeğe vasıta olan başlıca bir münebbih (uyarıcı), başlıca bir yürütücüdür.”**⁸⁵

Yurt Gezileri için İnkılap Sergilerinde olduğu gibi, “beklentiyi karşılayamama” eleştirisi yapılmaz. Aksine, geziler, hem sanat tartışmalarında hem de ressamların

⁸⁴ Bkz (15), URAL, EROL, s. 50

⁸⁵ A.g.e., s. 53

kişiliklerinde yön verici etkiye sahiptir. Bunun nedeni, ressamların eserlerini, buldukları çevreyi yaşayarak, serbest düşünsel ve biçimsel anlayışları ile ele almalarında bulunabilir.

Gezilerin 1943 yılında sona erdiği tahmin edilmektedir. Ancak, Zeki Kocamemi'nin 1944 yılında da Konya'ya gittiğini söylemesi ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun son tarihi 1947 yılı olarak hatırlaması akıllarda soru işaretleri bırakmıştır.

Gezilerin neden sona erdiğiyle ilgili net bir bilgi yoktur. Mustafa Kemal'in ölümünden sonra, Yurt Gezileri'nin de bağlantısı olduğu Halkevlerinin iktidarın gözünde önemini yitirmesi ve sonunda 1951'de kapatılması, "halka doğru" hareketinin zayıfladığını gösteriyor.

Yurt Gezilerinin devam sürecinde, "Milli Şef" dönemine giren Türkiye'de "Milli Şef" adlı bir resim sergisi düzenlenmiştir. Bu, Yurt Gezileri'nin önüne alternatif bir hareket oluşturma niyeti olabilir.

Yurt Gezilerinin yapısının, Sovyetler Birliği'ndeki sanat hareketlerinden esinlendiği, (kolхозlarda çalışan ressamlar gibi) düşünülmektedir. Atatürk'ün ölümünden itibaren Avrupa devletleri ile yakınlaşmanın ve Sovyetler Birliği ile ilişkilerin kesilmesinin, Yurt Gezilerinin sona erdirilmesiyle doğrudan bağlantısı bulunmasa da, ülkeyi etkileyen hava içinde dolaylı bir etkisi olabilir. Nitekim, II. Dünya Savaşı Türkiye'si, daha doğrusu "Milli Şef" Türkiye'si, Sovyetler Birliği'ni tehdit görür, Atatürk'ün ölümüne dek süren Türk-Sovyet ilişkileri sona erer ve işte bu dönemde ABD ile yakın ilişkiler kurulur. Aslında DP döneminin "küçük Amerika" söylemi, İnönü döneminde temellenmiştir. Yurt Gezileri'nin sona ermesi de bu sürece rastgelir.

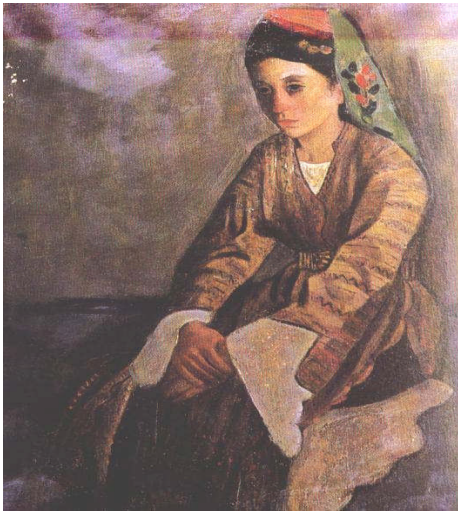
DP'nin iktidara gelmesi, CHP'nin ve Halkevlerinin 1951 yılında kapatılmasıyla mallarına el konması, sanat tarihimizin çok önemli bir döneminin yok edilmesi ile sonuçlanır. Cumhuriyet tarihinde sanat olaylarına önemli katkılar sunmuş Hasan Ali Yücel ve kadrosunun istifası da bu sonucu getiren olaylardan biridir. Hasan Ali Yücel, görevde kaldığı süre boyunca, ileri fikirli bir devlet adamı olduğunu göstermiş,

sanatçıların yaşam koşullarını gözetmiştir. 1940 yılında yayımlanmaya başlayan ve altı sayı çıkan Güzel Sanatlar Dergisi de Maarif Vekaleti'nin⁸⁶ öncülüğüyle hazırlanmıştır.

Yurt Gezilerinden elde edildiği sanılan 800 kadar eserden 650'sinin bugün nerede olduğu bilinmemektedir. Dolayısıyla, Gezilerin başlangıcında öngörülen "eserlerin bir müze oluşturularak muhafaza edilmesi" projesi, gerçekleşemeyecektir. 1935 yılı CHP programında da yer alan politikalardan birinin, böylece sona erdirildiği görülür. Resimlerin gizlice ortadan kaldırılışı, daha sonra Malik Aksel ve Bedri Rahmi Eyüboğlu tanıklıklarıyla da belgelenmiştir⁸⁷.



RESİM 28: Hamit Görele "Çankırı'da Düğün"



RESİM 29: Malik Aksel, "Sivaslı Genç Kız", 1939 (Sivas'tan)

⁸⁶ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

⁸⁷ Bkz (15), URAL, EROL, s. 61

3.3. Gruplar Dönemi

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin başlattığı birlik oluşumları, Cumhuriyet döneminde de devam eder.

Sanatçılar, henüz toplumda yeterli kabulü görmemiş mesleklerinin çıkarlarını savunmak durumundadırlar. Ülkede sanat alıcısı yoktur, bireysel olarak değil fakat toplu olarak sanat eserinin tek alıcısı olan devletle daha kolay ilişki kurabilecek, kabul görebileceklerdir. Yine bir arada bulunarak itibar sağlamak, bireysel kalarak itibar sağlamaktan daha kolaydır. Ayrıca, Cumhuriyet döneminde ülkede "birlik, beraberlik" hareketleri söz konusudur. "Bireyselleşme" ve bunun getirdiği yapılanmalar 1950 sonrasında başlayacaktır. Tüm bu sebeplerle, 1950 yılına kadar Türk sanatında "gruplar" dönemi yaşanmıştır.

Öncelikle, ülkenin sanat alanında tek resmi kurumu olan Sanayi-i Nefise Mektebi bünyesinde kalan grup oluşumları, zamanla bu yapıya karşı çıkan bağımsız sanatçı hareketlerine dönüşecektir. 1933'ten sonra devletin yürüttüğü programlarla da bir arada bulunan sanatçılar, kendi inisiyatiflerinde kurdukları bağımsız birliklerin hareketlerinde de devletten destek almışlardır.

Cumhuriyetin ilanından sonra yürütülen kültürel atılımlardan biri olan Ankara'yı kültür başkenti haline getirme hedefi, geleneksel Galatasaray Sergileri'nin Ankara'da düzenlenmesini sağlar. 1950'lere kadar devlet eliyle gerçekleşen tüm önemli sergiler Ankara'da gerçekleşir. Güzel Sanatlar Birliği'nin sergileri rutin olarak Ankara'da sürer⁸⁸.

İnkılap Sergileri 1936 yılında sona ermesinin ardından devletin bir süre sanat alanında girişimde bulunmaması, Güzel Sanatlar Birliği, Müstakiller ve d Grubu'nun bir araya gelerek "Birleşik Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği"ni oluşturmasına ve 1937-1938 yıllarında Ankara'da iki kez "Birleşik Resim ve Heykel Sergileri"

⁸⁸ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

açmasına neden olur.⁸⁹ 1938 yılında Yurt Gezileri'nin ve 1939 yılında Devlet Resim Heykel Sergileri'nin başlamasıyla bu birliğin hareketleri sona erer.

Zaten grup olarak hayatlarını sürdürebilen sanatçılar, devletin desteğinin azaldığı bir dönemde, bu grupları da bir araya getirmek ve tek çatı altında hareket etmek durumunda kalmışlardır.

Sanatçılar, d Grubu, Müstakiller ve Güzel Sanatlar Birliği gibi oluşumların altında yürüttükleri etkinliklerin yanı sıra, sanat yazıları için süreli bir yayın da çıkarmak isterler. Ar Dergisi, 1937 yılında yayın hayatına başlayarak, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gazetesinden sonra Türk sanat tarihinin sanat alanında çıkan ikinci, Cumhuriyet tarihinin ise sanat alanında ilk süreli yayınıdır⁹⁰.

1945 yılından itibaren, gruplar dağılmaya başlar. 1950'den sonra kişisel çabaların ve hareketlerin oluşumu gözlenir. Güzel Sanatlar Birliği, Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti, d Grubu ve ardından Yeniler'in sergi etkinlikleri azalarak devam etmekle beraber, artan kişisel sergiler sanat ortamındaki değişimin göstergesidir.

3.3.1. Türk Ressamlar Birliği

Kesin olarak bilinmemekle beraber, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Halife Abdülmecit'in "hamiliği" (desteğiyle) kurulmuştur. Bir süre sonra, güzel sanatların bir propaganda aracı olabileceğini düşünen İttihat ve Terakki Cemiyeti bu hamiliği üstlenir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte, hami, devlet olur⁹¹.

Türk Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluş yılı 1921 olarak geçse de, hükümetin cemiyetin dernek nizamnamesini kabulü 1919 yılıdır. Yani derneğin adı kanunen 1921 yılına kadar Osmanlı Ressamlar Cemiyeti olarak kalmıştır fakat 1919 yılı Türk Ressamlar Cemiyetinin asıl kurulduğu yıl sayılır. 1919 yılından itibaren düzenlenmeye başlanan Galatasaray Sergileri de Türk Ressamlar Cemiyeti

⁸⁹ Bkz (15), URAL, EROL, s. 61

⁹⁰ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

⁹¹ Bkz (29), GÜLER, s. 31

bünyesinde gerçekleşmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin düzenlediği tek sergi 1916 yılında gerçekleşen Galatasaray Sergisi'dir⁹².

Cemiyetin kuruluş tarihi, Kurtuluş Savaşı yıllarına denk gelir. İttihat ve Terakki desteğiyle başlayan bu süreç ile, derneğin Kuvayi Milliye hareketinden etkilendiği fikri temelli bir iddia değildir ancak, adının "Osmanlı" yerine "Türk" olarak değiştirilme ihtiyacı, milliyetçilik akımının giderek kuvvetlendiği bir ortamda anlamlıdır.

Sabri Koz'un Sanat Dünyamız dergisinde çevirdiği ve aktardığı, "Türk Ressamlar Cemiyeti'nin 7. sergisi" vesilesiyle yayımlanan imzasız tanıtım yazısında, sergilenen 233 eserden bahsedilmektedir. Yazı, Resimli Ay dergisinde, 1925 yılında yayımlanmıştır.

Eserler arasında, Sami Yetik'in "Çiçekler"i ve "Aydın Önlerinde Hücum"u, Namık İsmail'in "Yusuf Akçura portresi", Şevket Dağ'ın "Eski Bir Türk Ocağı", Halil Paşa'nın "Balıkçı Kayığı" gibi örnekler bulunmaktadır. Heykel şubesinden ise yalnız Zühtü Bey (Müridoğlu) bir kadın büstüyle sergiye katılmıştır. İmzası bulunmayan yazar, eserleri "**kusursuz denecek derece mükemmel**" olarak nitelemektedir⁹³.

Yazar, kadın ressamalara da ayrı bir önem verir:

"Ressam Sabiha Rüştü [Sabiha Bozcalı] Hanım'ın Nil ve Mısır menâzırı, bilhassa "Nil'de Akşam", "Mısır'da Hurmalık" levhaları pek ruh-nevâzdır [ruh okşayıcıdır]. Profesör Korent'in talebesinden Sabiha Rüştü Hanım'ın Hürrem Sultan Türbesi'ni derc ediyoruz.

Sergiye iştirak [eden] ressam hanımlarımızın eserlerindeki incelik, nüfûz-ı nazar [bakış sahibi olma], renklerdeki âhenk bilhassa dikkati celb etmektedir [çekmektedir].

Hanımlarımızın gösterdiği istidad ve liyâkat [yetenek ve yaraşırılık], tahsînlere, tebriklere şâyândır [beğenip alkışlamaya, kutlamaya]. Bu sene sergiye eser veren hanım ressamlarımız: Sanâyi-i Nefîse mezunlarından İhsan Rıza Hanım, Efrac Hanım, Sanâyi-i Nefîse talebâtından [kız öğrencilerinden] Efser İsmail Hanım, Bedia Hanım, maruf [tanınmış] ressamlardan Şükriye Cafer Hanım, Sabiha Rüştü Hanım, Sanâyi-i

⁹² Bkz (29), GÜLER, s. 63

⁹³ Sabri KOZ, Ressamlarımızın Bu Seneki Sergisi, Sanat Dünyamız, s. 34

Nefise Mektebi talebesinden Kudsiye Edip Hanım, Kız Hayat Mektebi Resim Muallimi Güzin Hanım, Müfide Esat Hanım, Melek Celâl Hanım'dır.

Heykel şubesinden Sabiha Ziya Hanım ile Melek Ahmet Hanım sergiye iştirak etmişlerdir.”⁹⁴

31 Temmuz'da gerçekleşen açılışa az kimsenin katıldığı, “maamafih” bunun halkımızın resme olan ilgisinin azaldığını göstermeyeceği belirtilmektedir. Çünkü her gün sergiyi ziyaret edenler, salonları hınca hınç doldurmaktadır.

Galatasaray Sergileri'nin, Ankara Sergisi adı altında Ankara'da düzenlenmeye başlamasıyla eserlerinin bir kısmının burada bulunması, İstanbul sergisindeki eserlerin bir önceki seneye göre daha az olması demektir.

Dernek, 1926 yılında Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar Birliği) olarak isim değiştirir. Dernek üyeleri, **“devrime fırçalarıyla katkıda bulunmağa da istek göstermiş, tıpkı 1917-1918'de Çanakkale Savaşlarından esinlenerek gerçekleştirdikleri büyük boyutlu düzenlemeler gibi, Kurtuluş Savaşı'ndan alınmış konulardan da dikkate değer resimler yapmışlardır”⁹⁵**

Bağımsız sanatçı gruplarının, ülke sanat yaşamında etkin faaliyet sürdürmeye başladığı zamana kadar, Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar Akademisi), ülkede sanat alanında tek kurum olarak, egemen bir yapıya sahip kalacaktır.

Dönemin ressamlarının çatısı altında buluştuğu Sanayi-i Nefise Birliği'nin (daha sonra Güzel Sanatlar Birliği) en önemli etkinliği, yılda bir kez düzenlenen Galatasaray Sergileridir.

Ülkenin sosyal yapısında sanatçılar, mesleklerini sürdürebilmek için ya Sanayi-i Nefise kadrosunda yer almak ya da liselerde resim öğretmenliği yapmak durumundadır; çoğu devlet memurudur.

Cumhuriyetin ilk yıllarında, akademi öğretim kadrosunda hala 1914 Kuşağı sanatçıları bulunmaktadır. Bu yıllarda üslupsal anlayışları açısından Türk resminin “geleneksel” çizgisini taşımaktadırlar. İzlenimci anlayışla yaptıkları İstanbul

⁹⁴ Bkz (93), KOZ, s. 36

⁹⁵ Bkz (24), EROL, s. 11



RESİM 30: Namık İsmail, "Harman", 1923



RESİM 31: Ruhi Arel, "Taşçılar", 1924

peyzajları ya da natürmortlar, Ankara'da gerçekleşen sergilerde devlet tarafından fazla sayıda satın alınmaktadır. Sergilerde, aynı zamanda Kurtuluş Savaşı ve devrimleri konu alan resimler de yer almaktadır.

Başkanlığını İbrahim Çallı'nın yaptığı Güzel Sanatlar Birliği, yeni kuşak sanatçıların, sanata farklı yaklaşımlarının benimsenmesiyle başlayan süreçte önemini yitirmeye başlar.

3.3.2. Yeni Resim Cemiyeti

Bir grup öğrenci, 1923 yılında, Yerebatan'da ahşap bir konağın birinci katında kiraladıkları bir odada Yeni Resim Cemiyeti'ni kurarlar. Şeref Kamil Akdik, Mahmud Cemaleddin Cûda, Nurullah Cemal Berk, Saim Özeren, Cevad Hamid Dereli, Turgut Zaim, Refik Fazıl Epikman ve Sabih Bey tarafından kurulan bu cemiyet, 1924 yılında bir sergi düzenler. Galatasaray Sergileri'nden farklı olarak ücretsiz gezilen sergideki eserler, henüz akademi öğrenimlerinin etkisindedir. İstanbul Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü'nde açılan sergideki eserlerin 115'i Maarif Vekaletince satın alınmıştır⁹⁶. Sanatçıların bir kısmı, Paris'te Grande Chaumiere, Académie Collarossi ve Montparnasse⁹⁷ çevresinde çağdaş sanat akımlarına yaklaşma olanağı bulmuşlardır.

Yeni Resim Cemiyeti kurucularının çoğu, burslu olarak Avrupa'ya gönderilmiş, bu nedenle cemiyet dağılmıştır.

3.3.3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Aralarında Yeni Resim Cemiyeti'ni kuran ve Avrupa'daki eğitimlerini tamamlayarak yurda dönen bir grup genç , 1929 yılında Ankara'da Etnoğrafya Müzesinde "1. Genç Ressamlar Sergisi" sergisini açar ve bir katalog bastırırlar. Katalogda şöyle denmektedir: **"Bu sergi ve bunu takip edecek olan diğer sergilerden maksat yeni doğan Türk resminin inkişaf ve terakkisine yardım etmek, fikir ve teknik sahasında daha kuvvetli eserlerle milli nefis sanatlara emin esaslar dahilinde bir istikamet vererek onu layık olduğu mevkie erıştirmektir."**⁹⁸

Sergiye katılan Refik Fazıl Epikman, Cevad Hamit Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Cemaleddin Cûda, Nurullah Cemal Berk, Muhiddin Sebati, Ratip Aşir

⁹⁶ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

⁹⁷ A.g.k.

⁹⁸ Bkz (24), EROL, s. 12

Acudoğlu, Fahreddin Arkunlar, Ali Avni elebi ve Ahmet Zeki Kocamemi birleşerek “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” adında bir dernek kurdular⁹⁹.

1929’da kurulan dernek, 1884’te Fransa’da Seurat, Signac önderliğinde, kurulmuş olan, sergiler düzenleyen ve çalışmalarını halka tanıtmayı amaçlayan “Société des Artistes Indépendants”ı (Bağımsız Sanatçılar Derneği) örnek almıştır¹⁰⁰.

Salon sergilerine karşı olan bu grupla çıkış noktaları aynıdır. Galatasaray sergilerinin ticari olduğunu, akademideki öğretim kadrosunun sanatsal birikiminin olmadığını savunurlar ve akademideki kadronun sanat ortamı üzerindeki hegemonyasına karşı çıkarlar. Sonradan akademinin öğretim elemanı kadrosunda yer alacak olan Nurullah Berk o dönemi şöyle anlatır:

“...Bilhassa hepimiz, halkın cehalet ve lakaydisini beslemekte bir zevk alır gibi görünen İstanbul’daki teşekkülün, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin, üstat geçinenlerin feci hareketlerinden müşteki idik. Mevzuubahs mektebin hocaları, talebe yetiştirmekten âciz, şahsiyeti san’atkâraneden mahrum idiler. Mektep, istidatları öldüren bir müesseseden başka bir şey değildi. Senede bir kere açılan Galatasaray Sergileri, memleketin san’at hareketlerini gösteren nümâyişler değil fakat birer ticaretgâh idiler. Ressamlar ezberledikleri formüllerin haricine çıkmadan sergilere on beş gün bir ay evel hazırlanırlar, ve sergi açıldıktan sonra bu basmakalıp eserleri bir an evel satmaktan başka hiçbir kayguları olmazdı. Memlekette san’at anlayışını yükseltmek için, bir plastik san’at cereyanının bir tek temel taşını koymak için hiçbir harekette bulunmazlardı. Bizim Avrupa’daki mesaimize bile kıskanç ve hasut nazarlarla bakan bu zevat, san’atı monopol altına alarak, onu katletmekle meşgul idiler.”¹⁰¹

Sanatçıların ortak hak ve çıkarlarını korumak olan asıl amaç, oluşumu bir meslek birliği niteliğine sokar. Birliğin diğer bir amacı, Avrupa ülkeleriyle iletişim kurarak, sanatçıları davet etmek, sergiler açmak ve Türk sanatçıların da aynı şekilde Avrupa’da tanınmasını ve sergiler açmasını sağlamaktır. Ayrıca, projelerini gerçekleştirmek üzere sergi salonu açmayı öngörmüş ve ülkeye resim-heykel müzesi kazandırmak istemişlerdir. Daha sonra gruptan ayrılacak ve D Grubunu

⁹⁹ Bkz (24), EROL, s. 13

¹⁰⁰ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹⁰¹ A.g.k.

kurarak, yeni sanat anlayışı konusunda bir birlik olarak asıl atılımı yapacak olan genç sanatçılar, yapısalcı sağlam bir desen ve geometrik yapıya önem vermektedirler. Özellikle Refik Epikman, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Mahmut Cûda, Hale Asaf, Zeki Kocamemi ve Muhittin Sebati'nin resimlerinde kübist-konstrüktif eğilimler görülmektedir.

Müstakiller, ülkenin sanat koşullarını iyileştirmeye ve mesleklerini meşrulaştırmaya çabalamaktadır ancak bireysel olarak üyeler plastik sanatların sorununa eğilmektedir. **“Ressamın resim yapan değil; resim yoluyla topluma rapor veren kişi”**¹⁰² olduğunu belirtmektedirler. Fakat eserleri, empresyonist Çallı Kuşağının peyzaj ve natürmortlarına alışmış olan sanat çevresinin beğenisine ters düşer ve tepkiler alır. Batıyı kopya etmekle suçlanırlar. Eleştirenlerin başında daha sonra d Grubuna katılacak olan Elif Naci yer almaktadır. Naci, arkadaşları olan sanatçılara **“...Vatandaş, Türkçe konuş!”**¹⁰³ demektedir.

1929 yılında, açılışını Maarif Vekili Cemal Hüsnü Bey'in yaptığı Ankara Etnografya Müzesi'nde düzenledikleri sergi katalogunda amaçlarını şöyle belirtirler: **“Bu sergi ve bunu takip edecek olan diğer sergilerden maksat yeni doğan Türk resminin inkişaf ve terakkisine yardım etmek, fikir ve teknik sahasında daha kuvvetli eserlerle millî nefis san'atlara emin esaslar dahilinde bir istikamet vererek onu lâyük olduğu mevkie eriştirmektir.”**¹⁰⁴

Maarif vekilinin sergi açılışını gerçekleştirmesi, eleştirilere rağmen, “bağımsız” sanatçı birliğine devletten destek geldiğini göstermektedir. Basının da böylelikle ilgi gösterdiği sergi için birçok yazı yayınlanmıştır. Bunlardan birini yazan Gabriel, sanatçıları ayrı ayrı takdir etmekle birlikte, eleştirmekten de geri durmaz:

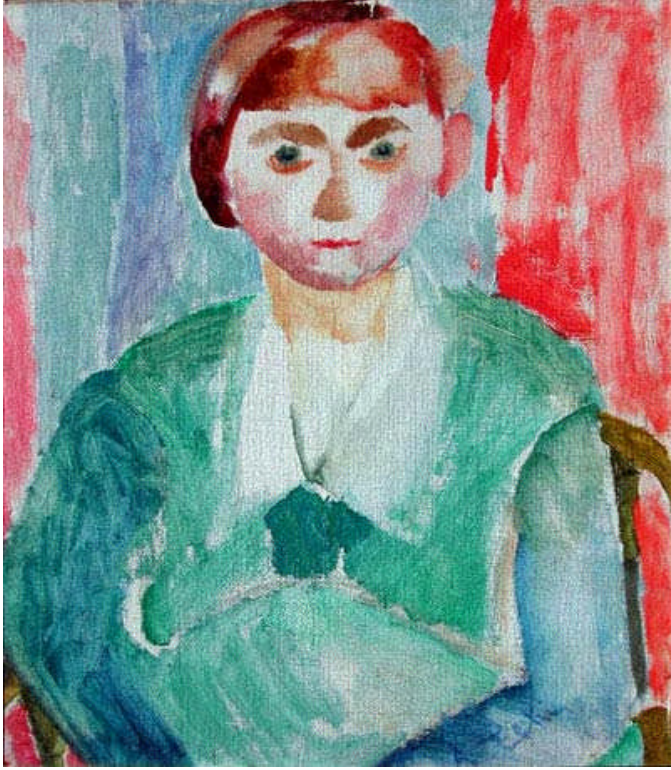
“...Eğer Avrupa'da ikametini yaptığı tesir yalnız mukallitler yetiştirmek olacaksa fena bir netice vermiş demektir. Eserlerini taktir ettiğim san'atkârların hepsi muhtelif derecelerde hususî görüş sahibidirler. Her zaman eserlerinde samimi olarak kendi anlayışlarına tercüman olmalıdırlar. (...) Eğer hakiki ve samimi bir artist iseniz başlarınızı Avrupa'dan çeviriniz ve Anadolu'daki yüksek san'at eserlerini tetkik ediniz.”¹⁰⁵

¹⁰² Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹⁰³ A.g.k.

¹⁰⁴ A.g.k.

¹⁰⁵ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK



RESİM 32: Zeki Kocamemi, Genç Kız Portresi, 1931



RESİM 33: Refik Epikman, Bar, 1938

Müstakillerle belirmeye başlayan yeni sanat anlayışının savunucularından biri, ileriki yıllarda akademi müdürü olacak, akademi sanat tarihi öğretmeni Burhan Toprak'tır. Tarihi tespit edilemeyen bir gazetede Toprak şöyle demektedir: **“Artık san’at ve san’atkar doğmuştur. Şaheserlerin doğmamasına imkan yoktur.”**¹⁰⁶

1932 yılında Halkevleri açılmış, Müstakiller 1937 yılından itibaren Anadolu'nun çeşitli kentlerinde bulunan halkevlerinde sergiler düzenlemişlerdir. Yurt Gezileri'nde devlet programıyla gerçekleşecek sanatçıların Halkevleriyle işbirliği, Müstakillerin inisiyatifinde daha önce temellenmiştir. Birlik, Zonguldak, Samsun, Balıkesir, Bursa gibi illerde sergiler açmıştır, sanat hakkında eğitici konferanslar düzenlemişlerdir. Bu etkinliklere halk ve yerel gazeteler büyük ilgi gösterir¹⁰⁷.

3.3.4. d Grubu

Güzel Sanatlar Birliği ve Müstakillerin varlıklarını ve etkinliklerini sürdürdüğü tarihlerde, eğitimlerini Paris'te görmüş ve yurda dönmüş yeni ve genç bir kuşak sanatçının oluşturduğu d Grubu da sanat ortamına dahil olur.

d Grubu'nun kendilerinden önceki oluşumlardan yapısal farkı, bir tüzük ya da nizamname ile ortaya çıkmamış olmalarıdır¹⁰⁸. Bunun nedeni, D Grubu'nun bir sanat anlayışı savunusuyla bir araya gelmesi, önceki oluşumların ise daha çok bir “mesleki örgütlenme” niteliğinde olmasında aranabilir.

1933 yılında, Zeki Faik İzer'in Cihangir'deki evinde, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu, Türk resim tarihinde ilk defa resim sanatının sorunsalları üzerinde ortak bir anlayış ile bir araya gelen ve grup oluşturan genç sanatçılardır. Çoğu Paris'te André Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde eğitim görmüş gençler, kübist ve konstrüktivist bir anlayışı benimsemişlerdir. d Grubu'nun, fovizm, dışavurumculuk, sembolizm gibi yenilikçi akımlara da açık olduğu görülür. Net olarak karşı durdukları şey ise, izlenimciliktir.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹⁰⁷ A.g.k.

¹⁰⁸ A.g.k.

¹⁰⁹ A.g.k.

d Grubunun oluşumu, Türk resminde modernleşme sürecini başlatan ilk hareket olarak adlandırılır. Amaçları, yenilikçi sanat anlayışlarını uygulamak ve yaygınlaştırmaktır. Ancak 1933 yılında düzenledikleri ilk sergi ile basında eleştirilere ve alaylara maruz kalırlar¹¹⁰.

İkinci sergileri 1934'te Beyoğlu Halkevinde gerçekleşir; bu sergide 48 yağlıboya resim sergilenmiştir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, bu sergiyle ilgili olarak Yeni Adam dergisinde bir yazı yazmış ve biçimsel olarak evrenselliği, içerik olarak yerelliği savunmuştur. Baltacıoğlu **“Sevgili çocuklar teknik yolunda selamete eriyorsunuz. Bundan şüphem yok. Fakat memleket sizi milli mücadele yolunda da çalışır görmek ister. Tekniğiniz beynelmileleştiği gibi mevzularınız da millileşirse daha iyi anlaşılacaksınız. Geçen ‘Türk ressamı uyan!’ başlıklı yazımda müdafaasını yaptığım dava budur. Sanatkar sanatı ile yaşamak için müşteriye, seyirciye muhtaçtır. Bu seyirci ve müşteri şimdi halk kitleleridir. Hoşa gitmek için halkın anlayabileceği dili kullanmak lazımdır”**¹¹¹ sözleriyle aslında “yerellik” ve “halkın beğenisi” kavramlarını bir arada ele almaktadır.



RESİM 34: Zeki Kocamemi, “Mekkare Erleri”, 1935

¹¹⁰ Bkz (19), AKAY

¹¹¹ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

Grup gerek ekonomik zorluklar, gerekse izleyicinin ilgisizliği nedeniyle zor şartlar altında sergiler açmaktadır. 20 Temmuz 1935 tarihinde eski Fransız Tiyatrosu salonunda düzenledikleri sergide, tabloları perdeler üzerine asmışlardır. 1936 yılında Ankara Sergievi'nde açtıkları sergi ise, ışıklı bir sergi salonuna kavuşmanın verdiği sevinci taşır. Bu durum, İstanbul'da sergi mekanının eksikliği konusunu gündeme taşır. Bu sıralarda, 1937 yılında yayın hayatına başlayan "Ar" dergisi, Avrupa sanatının yeni gelişmelerini ele almaktadır. Dergide, Almanya'da gelişen Nazi hareketini ve Hitler'i eleştiren kapaklarla basılmaktadır; Zeki Faik İzer'in hazırladığı hicivsel "Hitler" kapağı, henüz II. Dünya Savaşı'nın başlamadığı bir tarihte yayımlanmıştır¹¹².

Hitler Almanya'sında "sapık yapıtlar" (entartete kunst – soysuzlaşmış sanat) olarak adlandırılan öncü sanat eserleri, bütün Almanya'da dolaştırılıp, teşhir edildikten sonra yok edilmektedir¹¹³. Bu durum Türkiye'de açık bir şekilde eleştirilmemiştir. Hatta Türkiye'de de bu sanat akımları resmi çevrelerce "aşırı" bulunmaktadır. Yine de, akımı benimseyen d Grubu'na karşı kısıtlayıcı herhangi bir tavır gösterilmediği gibi, yakın bir tarihte grup üyeleri akademi ve müzelerde önemli görevlere atanır.



RESİM 35: Kirchner, 1914



RESİM 36: Dresden'de teşhir edilen "soysuzlaşmış sanat" yapıtları

¹¹² Bkz (19), AKAY

¹¹³ Bkz (15), URAL, EROL, s. 36

Akademide Burhan Toprak'ın müdür olmasının (1936-1948) ardından, eğitimde yeni bir yapılanma için, yurtdışından sanatçılar davet edilir; Léopold Lévy Resim Bölümünde bölüm şefliğine atanır (1937). Heykel Bölümünde ise Rudolf Belling eğitime vermeye başlar. Bu dönemde, Çallı ve Hikmet Onat atölyeleri de korunmuştur¹¹⁴.

Lévy, başlatacağı yeni eğitim sistemi için yardımcılara ihtiyaç duymaktadır. Böylece Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Faik, Cemal Tollu, Nurullah Berk ve Sabri Berkel gibi d Grubu üyesi genç sanatçılar akademi kadrosu içinde yerlerini alırlar¹¹⁵.

d Grubu üyeleri için zor koşullar sona ermiştir. Artık sergilerini rahatça akademide açabilecek, “devlet memuru” olarak ekonomik zorluktan kurtulabileceklerdir.

Çoğunlukla d Grubu'nun öğretim kadrosunu oluşturduğu akademide, 1939-1945 yılları arasında akademi sergileri gerçekleşir. Bu tarihten itibaren, sanatçıların “**abartmayı ve aşırı davranıp ölçüyü kaçırmayı bıraktıkları**” yolunda fikirler oluşur¹¹⁶.

Bu sırada yazarlar “hümanizmadan” söz etmekte ve d Grubu'na yeni hamle olarak “klasiğe dönüş”ü önermektedirler. Cemal Tollu, d Grubunun 9. sergisinde yaptığı konuşmada “**inşası kuvvetli, fakat daha beşeri (insancıl) bir resme varmak istiyorum..**”¹¹⁷ demektedir. Ancak, grup üyeleri, eski atılımcı, cesur tavırlarını ılımlılaştırdıkları gibi, kendilerine önerilen “klasiğe dönüş”ü de kabul etmemişlerdir.

Zühtü Müridoğlu ise, 1945 yılında Tasvir Gazetesi'nde yazdığı “Tekrar Yeniye Dönsek” başlıklı yazısında “**Yeni sanat, bazı arkadaşların bahsettiği gibi fotoğrafla rekabetten kaçtığı için akademik bir tabiat görünüşünden ayrılmış değildir.. Ne yazık ki hepimiz bu güzel ve doğru yoldan geri dönmeye başladık. Bu büyük renk, bu şekil aleminden küçük ve miskin teferruata düşmeye**

¹¹⁴ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹¹⁵ Bkz (18), ÇOKER, s. 92

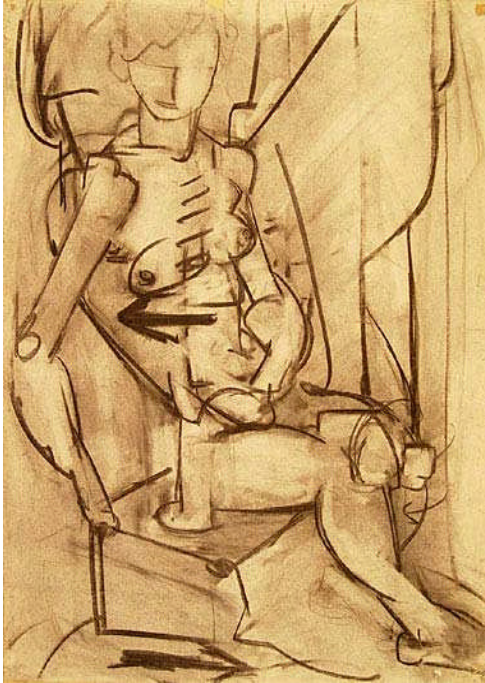
¹¹⁶ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹¹⁷ Bkz (22), ÇOKER, s. 94

başladık. Bu doğru yola tekrar dönebilsek..”¹¹⁸ demektir. Bu söylemden yola çıkarak, d Grubunun akademide mesleki itibarını sağlamlaştırdığı ve böylece atılımcı yapılarının katılaştığı söylenebilir.

Sezer Tansuğ’a göre, 1933 yılındaki üniversite reformu ve buna bağlı gelişmeler, bilim ve batı sanat çevreleriyle alış-verişi sağlamış, fakat bu akademik düzeyde kalmıştır¹¹⁹.

Grubun temel olarak benimsediği kübist akım genel olarak sanayileşme sürecinde Avrupa’nın sosyal yapısının getirilerini yorumlayan kavramsal bir akımdır. Batı dünyasında yaşanan bunalımlar ve toplumsal yapının parçalanması gibi fikirler, akımın biçimsel sorunlarının temelini oluşturur. Empresyonizmin aksine, doğa gözlemine dayalı değildir ve alt yapısı kavramsal bir nitelik taşır.



RESİM 37: Cemal Tollu, Desen, 1931-32



RESİM 38: Ali Avni Çelebi, Desen, 1928

d Grubu kübizmin hali hazırda çözülmüş sorunsallarının ürünlerini benimser ve akımı üslupsal olarak algılar. O yıllarda Türkiye, Avrupa konjonktüründen uzak, “ulusal birlik” gibi bir kavramın şekillendirdiği yapı içindedir.

¹¹⁸ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹¹⁹ Bkz (3), TANSUĞ, s. 12

Nuri İyem, bu dönemi değerlendirirken şöyle bir yorumda bulunur: **“Müstakillerle başlayıp d Grubu ile devam eden sanatçılar ‘çağın resmi budur’ diye modern resmi Türkiye’ye getirdiler. Almanya’da ya da Fransa’da kalacak olsalardı çok haklı olabilirdi. Ama yurdumuzun gerçeği çok başka. Türkiye’ye tepeden inme bir resim zevkini getirip koyamazsınız. Seyirci olmazsa, seveni, amatörü olmazsa ilgisiz kalır. Çallılarla devam eden resmi sevme ve alma olayı, onların modernist çıkışlarıyla bir kesintiye uğradı. Halkı resimden uzaklaştırdı. Aydın da bunu sevmedi, tutmadı.”**¹²⁰

Devletin ve genel yapılanmanın beklentilerini de karşılama zorunluluğu hisseden, belki bunu gönüllü yapan d Grubu üyeleri, “yerellik” kaygıları ve batı takipçiliği arasında kalmıştır.

Kübit-konstrüktivist anlayış, yerel motiflerle karışır. Grup üyelerinde yerelliği ve Avrupa sanatının etkilerini bir arada görmek mümkündür. Nurullah Berk’in 1947 tarihli “Liman” ya da 1948 tarihli “Küpçü” adlı yapıtları¹²¹ bu yapıya örnek oluşturabilir.

Yerel motiflerin kullanımı ya da toplumsal konuların işlenişinin çıkış noktası, grup üyelerinin Yurt Gezileri’ne katılması ya da devletin sanat üzerindeki genel taleplerinde bulunur. Ancak bu talep genel bir felsefe olarak Cumhuriyet aydınları tarafından da benimsenmiştir. Sanat anlayışlarının içerikten çok plastik yapının çözümüne dayanması, grubun tereddütler yaşamasına neden olur. Kabul görmek ve anlayışlarını benimsetmek için, genel beklentileri karşılayacak konular seçtikleri ve yerel motifler kullandıkları da söylenebilir.

Nurullah Berk, aktif kişiliğiyle ve yazdığı yazılarla, grubun sözcüsü kimliğini taşır. Bu açıdan sanatçının görüşlerinin grubunun da genel görüşlerini yansıttığı söylenebilir. “Milli sanat” ve devlet-sanat-sanatçı ilişkilerinin yoğun olarak tartışma konusu olduğu ülkede, Berk **“Sanatçıyla meşgul olarak onun şartlarını daha müsait hale getirecek tek kuvvet”**in devlet olduğunu, fakat son söyleminde devletçiliği bir sistem olarak savunmadığını belirtir.

¹²⁰ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹²¹ A.g.k.



RESİM 39: Nurullah Berk, “Uzanan Kadın”, 1941

Benimsedikleri tavrın meşruluğunu oluşturmaya gayret eden D Grubu, “milli sanat” konularında, eleştiriler almaktadır. “Milli sanat” kavramını reddetmeden ve buna gerek de duymadan, Nurullah Berk şu açıklamayı yapar: **“Elbette ki sanatın toplum ile, çıktığı memleket ile sıkı bir rabitası vardır, elbette ki millidir ve mahallidir. Fakat bu, sanat eserinin tasvir ettiği mevzu, tercüme etmek istediği cereyan bir ideoloji şeklinde tecelli edemez. Sanat eseri, ruhu itibariyle millidir ve gene ruhu itibariyle bir cereyanı, bir inkılabı tercüme eder”**¹²².

Bu yıllarda, Müstakiller gibi D Grubu da devlet yardımını kabul eder ancak sanatçı özgürlüğünü de savunur. Sanatçıların çoğu, devletin desteğini beklemekte, hatta “devlet sanatçılığı”¹²³ fikrine de yakın durmaktayken, iktidar bu bağlayıcı ilişkiye mesafeli kalmıştır.

1937 yılı sonunda Nurullah Berk, Ar dergisinde yazdığı “Sanat ve Devlet” başlıklı yazısında, devrim ve sanat ilişkisi ile ilgili şu sözleri söylemektedir: **“(…) Nitekim Kemalizm de bunu böyle anlar. Rejimin, güzel sanatlara verdiği ehemmiyet henüz programlanmış değilse de en geniş ve en idraklı**

¹²² Bkz (15), URAL, EROL, s, 9

¹²³ A.g.e., s. 26

manasındadır. Türk sanatkarı esasen inkılabın bir tecellisidir. Her plastik eser – mevzuu ve ifade ettiği sahne ne olursa olsun – bütün cemiyetin ekspresyonudur”¹²⁴ demektedir.

1939 D Grubu Sergisi katalogunda ise Berk, D Grubu'nun bulunduğu noktayı **“ne burjuva hizmetkarı akademizm, ne sahte cesaretli modernizm; ikisinin ortasında yaşayan bir sanat”¹²⁵** aslında bir arada kalmışlık durumunu yansıtmaktadır.

Tüm bu söylemlerde, grubun hem devletten uzak kalmak isteği, hem de devlet ideolojisini savunduğunu gösterme çabası görülmektedir.

Öte yandan, 1945 sonrası tekrar Avrupa'ya gitmeye başlayan genç kuşak sanatçılar, soyut eğilimlerin başlamasına öncülük ederler. D Grubu üyeleri, aslında batı sanatının her yeniliğini kabul etmek gibi bir esnekliğe sahip olsalar da, soyut (abstrait) sanat anlayışına başlarda temkinli ve hatta eleştirel yaklaşmışlardır. Grup üyelerinin bir çoğu, Paris'te Grande Chaumiere atölyesinde André Lhote'den eğitim almıştır; Lhote, soyut sanatı **“dünyayı saran bir bulanıklık”¹²⁶** olarak nitelendirmektedir.

1947 ve 1951 yıllarında gerçekleşen onbeşinci ve onaltıncı sergilerinde, grup üyelerinden Fahrünissa Zeid, Zühtü Müridoğlu, Sabri Berkel gibi sanatçılar soyut yapıtlar sergilemiş olsalar da akademik eğitimi, klasik çizgide sürdürmüşlerdir.

3.3.5. Yeniler

Cumhuriyetin ilanının hemen öncesinde doğmuş ve eğitimlerini Cumhuriyet düzeninde almış sanatçılar olan Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Agop Arad, Mümtaz Yener, Turgut Atalay ve Haşmet Akal gibi yirmili yaşlardaki bir grup genç, Mayıs 1941'de İstanbul Beyoğlu Matbuat

¹²⁴ Bkz (15), URAL, EROL, s. 32

¹²⁵ A.g.e., s. 38

¹²⁶ Z. Yasa YAMAN, 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve "Temsil" Sorunu 1, <http://www.sanalmuze.org>, 2006

Müdürlüğü salonlarında ortak bir amaç ve görüş çerçevesinde bir araya gelerek bir sergi açarlar¹²⁷.

Nuri İyem Yeniler'in oluşumunda varolan koşulları şöyle açıklamaktadır: **“Bizlerin akademide öğrenci olduğu o yıllarda, resim sanatı akademinin bahçe kapısından dışarı çıkamıyordu. (...) ‘ressam olacağım’ dediğimde beni zavallı bir kaçık olarak görüyorlardı. (...) Akademinin kapısından içeri girince rahatlıyor, sevinç duyuyorduk. Oysa akademi kendimizi hapsettiğimiz bir yerdi. (..) İşte ‘Yeniler’ grubunun kurulmasına neden olan ortam buydu.”**¹²⁸

Bu sanatçılar, önceki oluşumların aksine, Cumhuriyet ideolojisi ve yapılanması içinde kendilerine yer edinmeye çalışmamış, aksine bu ideoloji ve yapılanma üzerinde hareketi temel almışlardır. Sanat üretiminin halkın arasında gerçekleşebileceğine inanan ve bu yolla sanatı halka sevdirmeyi amaçlayan grup, Türk resminde asıl amacı topluma dönük ilk oluşumdur.

Temel pek çok noktada Sovyetler Birliği'nde oluşan toplumsal gerçekçilik akımıyla paralellikler taşıyan Yeniler, yabancı herhangi bir kaynağı kopya etmeden, sentezleme fikrini benimsemişlerdir. Bu anlamda, Avrupa'da eğitim gördükten sonra, Meksika'da halk arasında çalışan, dış mekanlarda duvarlar üzerine devrim içerikli resimler yapan Siqueiros, Orozco, Rivera gibi sanatçılara da öykünmüşlerdir. Kendilerinden önceki kuşakların halkla kopukluğunu derin bir şekilde hissetmişlerdir.

Halkın arasına girmek ve onların düşünce ve yaşayışlarını paylaşarak sanat üretimlerini gerçekleştirmek amacını taşıyan bu sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamında, ilk sergilerini, bir liman kenti olan İstanbul'da, balıkçıların ve liman işçilerinin arasında çalışarak hazırlamışlardır.

“Liman” sergisi adlı etkinliğin ardından sanatçılar “Yeniler” adı altında birleşmişlerdir. Özellikle akademi içinde yer alan d Grubu'na karşı bir duruş sergileyen Yeniler, akademi çevresinden destek görmemiş fakat Fikret Adil, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi pek çok yazardan övgü dolu eleştiriler almışlardır. Genç

¹²⁷ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹²⁸ Bkz (13), GÜREL

sanatçılar, Orhan Veli, Asaf Halet Çelebi gibi pek çok edebiyatçıyla da dostluklar kurmuşlardır¹²⁹.

Sanatın, halka zorla empoze edilemeyeceğini, halkla bir uzlaşma içinde olması gereğine inanan grup üyeleri için Hilmi Ziya Ülken, “Resim ve Cemiyet” adlı kitabında şöyle der: **“Bugün Türk ressamaları nihayet bu istikameti sezmiş görünüyor. Halkevlerinde ve basın kurumlarında eserleri haklı olarak teşhir edilen bu genç istidatlar, mili resmin can damarına parmaklarını basmışlardır. Çünkü milli olmak, ‘ben milliyim!’ diye bağırarak değil; fakat kendilerinin olan meseleleri içinden duyarak onları dünyaya aksettirmektir. İstanbul’un iç yüzünü yaşayan, kabile kabile köylere giden bu genç ressamlardan hakiki eserler beklemenin zamanıdır.”**¹³⁰

Grubun, 1942’de açtığı ikinci serginin teması “kadın”dır. Sergi 1943 yılında, Eminönü halkevinde de yer alır¹³¹.

Yeniler, akademi içinde konumlanmış ve avangart yapıları katılmış d Grubu’nun yanında, ülke sanat ortamına yeni ve heyecan verici bir soluk getirmiştir.

Akademinin Yeniler’e destek olmak bir yana, onlara karşı tartışmalı hareketleri de olmuştur. Yukarıda değindiğimiz gibi, akademi müdürü Burhan Toprak d Grubu’nun ilk savunucularından biridir. Toprak’ın sergi sırasında Mümtaz Yener’in “Fırın” adlı tablosunu ve Haşmet Akal’ın natürmortunu sergiden çıkarmaya çalışması, gençler arasında tepkiyle karşılanır. Resimler ancak polis zoruyla salondan çıkarılır¹³².

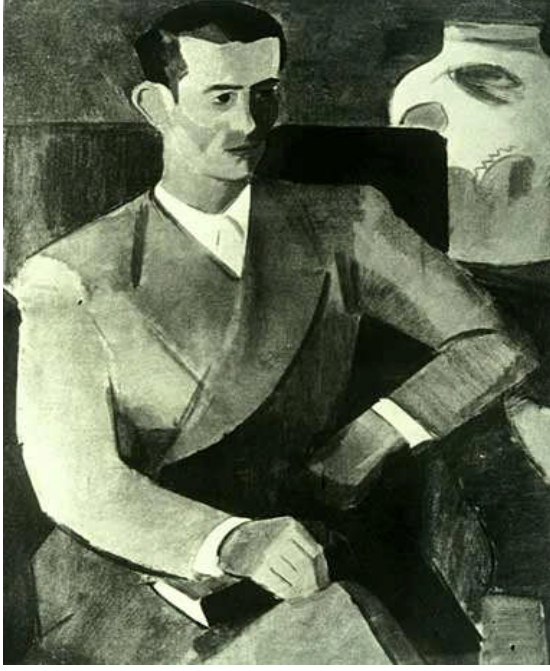
Sağ ve sol kesimlerde farklı yorumlara yol açan bu olay, sağ görüşlü gazeteciler tarafından olumlu karşılanmış ve işçilerin resmedilmesinin milliyetçilik olmayacağını anlatan yazılar yayımlanmıştır.

¹²⁹ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹³⁰ A.g.k.

¹³¹ A.g.k.

¹³² Bkz (19), AKAY



RESİM 40: Hale Asaf, “Burhan Toprak”, 1931

Ancak, 1941'deki sergi açılışında Maarif Vekili Hasan Ali Yücel'in yanı sıra sıkıyönetim kumandanı Ali Rıza Artunkal ve Vali Yardımcısı Ahmet Kınık da bulunmuştur. Tartışmaları kuvvetlendiren bu durum, devletin her şart altında genç sanatçılara destek olduğunu göstermektedir. Ülkenin sosyalist ve sol görünümü söylem ve eylemlere giderek cephe alınan yapısında, devlet içinde Hasan Ali Yücel gibi aydın kişiler de bulunmaktadır. Bu ortamda, 1942 yılında Yücel'e bir suikast düzenlenmiştir¹³³.

Ahmet Muhip Dıranas, yeni hareketi desteklediği Ülkü dergisinde kaleme aldığı yazısında “ülke ve yurt bütünlüğü”nü konu alırken, şu sözlere yer vermektedir: **“Sanki tarih Yunan misaliyle bize sanatın ancak milli bir birliğe ve politik bir istiklale bağlı olduğunu açıkça göstermektedir”**¹³⁴.

Yeniler, duruş itibariyle Türk resmi tarihinin ilk siyasi grup hareketini gerçekleştirmişlerdir. d Grubu'ndan ayrıldıkları diğer bir nokta, grup üyelerinin üslupsal tek bir noktada bağımlı kalmamış olmalarıdır. Gerçekçi diyebileceğimiz anlayışları, bireysel olarak değişimler gösterir.

¹³³ [http://www.mebnet.net/kultur/2004/kulturumuz icin isbirligi.html](http://www.mebnet.net/kultur/2004/kulturumuz%20icin%20isbirligi.html), 2006

¹³⁴ Bkz (19), AKAY

Sezer Tansuğ, Yeniler'in d Grubu'na karşı sosyal içerikli sergi düzenleme faaliyetlerini yüzeysel bulur. **“Üstü kapalı ideolojik tercihlerin”** grubu çözülmeye götürdüğünü söyleyen Tansuğ, bu çözümlenin sebebini, hareketin **“bilimsel temele oturmuyışı”**¹³⁵ olarak yorumlar.



RESİM 41: Nuri İyem, Balıklar, 1947

3.3.5.1. Liman Sergisi

Halkla kopukluğun ortak endişelerini oluşturduğu bir grup genç, üretimin de halkın içinde gerçekleşmesi fikrini benimserler. Buradan hareketle, halkın günlük yaşamının içine girmek, onların sorunlarını ve kendi üretimlerini ortaklaşa paylaşmak kararına varırlar.

Selim Turan bu durumu şöyle izah eder:

“Nuri ile Kemal’in ilk fikirleri şöyleydi: ‘...ilgiyi artırmak için, halkın arasına girer resim yaparsak, bizi çalışırken görenler sergimize de gelir. Onun için İstanbul’un bir mahallesini seçelim. Birlikte oraya gider resimler yaparız.’... Konuyu seçerken ‘İstanbul bir liman şehri(..) Bir mahalle seçeceğimize, limandan başlayalım’ dedik. Böylece Liman Sergisi adı kendiliğinden ortaya çıktı”¹³⁶

¹³⁵ Bkz (3), TANSUĞ, s. 13

¹³⁶ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

Böylece atölyelerinden çıkan sanatçılar, işçi kesiminin arasına girerek çalışmaya başlarlar. Grup üyelerinden Kemal Sönmezler o zamanı şu sözlerle anlatmaktadır:

“Liman işçileriyle ahbab olduk. Onların kahvelerinde, balık mezatlarında, demircilerin, sandalcıların, kayıkçıların, kürekçilerin çalışma yerlerinde eskizlerimizi hazırladık. Bu arada mavnacılardan, sandalcılardan, motorculardan büyük yardımlar gördük. Liman işçileri arasında hazırladığımız tüm eskizleri Galata Kulesi civarındaki Yazıcı Sokak’taki (Serdar-ı Ekrem Sokak) Komando Hanı’nın üst katında Arif Dino’nun atelyesinde tuvalerimize aktarıyorduk.”¹³⁷

Çalışma süreci sona erdiğinde ortaya çıkan resimleri sergileme kararı alırlar. 1941 yılının Mayıs ayında, Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü salonlarında sergilerini açarlar. Açılışa, İstanbul Valisi Lütfü Kırdar, basın mensupları, üniversite hocaları, sanatseverler ve özellikle genç sanatçılara bir yıl boyunca yardımlarını esirgemeyen liman işçileri gelmişlerdir. Böylece, her zaman seçkin davetlilerin katıldığı sergi açılışları geleneği kırılmış olur.

İstanbul’da sıkıyönetim olduğu bir dönemde düzenlenen serginin açılışını balıkçı Ferman Reis yapar. Şık kurdeleler yerine balık ağları vardır.¹³⁸ Halktan bir kişinin sergiyi açması, halka duyulan saygının ve sanatçının varlığının halka borçlu olduğunun sembolik bir hareketidir.

Liman Sergisi, çağdaş Türk sanatının tarihsel etkinliklerinden birisidir. Sanatın toplumsal yönünün vurgulandığı yeni bir çıkışın ilk tavrıdır ve başlı başına bir manifesto özelliği taşımaktadır.

Yeniler’in başlattığı toplumsalcı hareketin, Türkiye’nin toplumsal yapısının değişime uğradığı farklı dönemlerde kimi zaman ivmeler kazandığına, kimi zaman unutulduğuna sonraki konu başlıklarımızda değineceğiz.

¹³⁷ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹³⁸ A.g.k.

4. 1950 – 1960 DÖNEMİ

4.1. Sosyal – Siyasal Yapı

1946 yılında CHP'nin DP karşısında seçimleri kaybedeceği belli olmuş, 1950 seçimlerinde ise DP iktidarı büyük ara farkla kazanmıştır. O dönemde, CHP'nin uzun yıllardır iktidarda olmanın güvenini taşıdığı ve bu seçimlerin sürpriz bir sonuç yarattığı söylenebilir.

Bu tarihe kadar, devletin desteğiyle ekonomik alana hakim, kuvvetli bir burjuva sınıfı oluşmuştur. CHP'nin burjuvayla kurduğu yakın ilişkiler, ve halkçı tavrının nispeten zayıflaması DP'nin o dönemde “CHP'nin bir parmak solundaydık” gibi beyanlar verebilmesine neden olur.

1950'lerden sonra, Türkiye Cumhuriyeti'nin en temel prensibi “bağımsızlık” ilkesinin giderek zayıflaması; Atatürk zamanında reddedilen ticaret anlaşmasının, İnönü zamanında İngiliz ve Fransızlarla imzalanması; SSCB ile ilişkilerin tamamen kesilmesi ve komünist rejim çekincesiyle birlikte ABD ve Avrupa devletleriyle yakınlaşılması; eski İttihatçı ve eski TKP üyesi Celal Bayar'ın Türkiye'yi “küçük Amerika” kavramıyla tanıstırması; NATO'ya girebilmek için meclisten izin alınmadan Birleşmiş Milletler'in Kore müdahalesine Türk askerinin gönderilmesi; Marshall Yardımları; “halka doğru” hareketinin en önemli kuruluşları, ülke genelinde pek çok aydın insan yaratmış, halkı üretime ve bilime teşvik etmiş Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nin kapatılması; 6-7 Eylül olayları; yoğun bir sol karşıtı mücadele ile aydınların tutuklanmaları bir dönemin başlamasına neden olan ya da başladığını işaret eden önemli olaylardan bazılarıdır. 1950 yılı, Atatürk dönemi ilkeleriyle yetişmiş “halkçı” yeni gençlik için zor bir geçiş dönemidir.

Liberalleşme hareketinin başladığı Türkiye'de, liberal sistemin toplum üzerinde olduğu gibi, sanat alanında da etkilerini görmek mümkündür. Cumhuriyet döneminin sanat politikaları bir kenara bırakılmış; devletin desteğiyle ekonomik ve sosyal kazanımlar edinmiş sanatçılar yalnız kalmıştır. Böylece bireysel kaygılar, toplumsal kaygıların önüne geçmeye başlar.

Emre Kongar, DP iktidarının ülkenin entelektüel yapısı üzerinde yaptığı etkiyi şöyle tespit etmektedir: **“Demokrat Parti yönetiminin ilk niteliği, sivil ve asker bürokrasi ile aydınlara karşı olumsuz bir tutum sahibi olmasıydı.”**¹³⁹

1950 yılı kimi yorumculara göre, Türkiye Cumhuriyeti’nde bir karşı devrim başlangıcını işaret eder. Kongar’ın yukarıdaki yorumu ile bu teori yan yana geldiğinde, aydınlara karşı sürdürülen olumsuz tutumların temelinin Atatürk devrimleri bekçilerine yönelik olduğu söylenebilir.

Turan Erol, DP iktidarının, batı ve dolayısıyla ABD ile bütünleşmenin tartışmasız işbirliği gereğine inanan politikaları ile **“halk ile aydın kesimin arasını açacak türden tutucu eğilimleri körüklediğini”**¹⁴⁰ belirtmektedir. Batı işbirlikçisi politikalar dolayısıyla, batı kültürü bütün ürünleri ve araçlarıyla ülkede yayılmaya başlamış; batı kaynaklı pek çok sanat kitabı ülkeye girmiştir.

Sanatçılarda bireysellik bilincini doğuran başka koşullar da vardır: Artık az da olsa resim almaya başlayan bir burjuva sınıfı oluşmuştur. Bankalar da sanatçıları desteklemekte ve koleksiyon oluşturmaya başlamaktadır. Böyle bir ortam azar azar kişisel sergilerin açılmasını sağlar.

Adalet Cimcoz’un Maya Galerisi, batıdaki galeri sisteminin çok dışında, naif ve aydınların desteğiyle zar zor hayatını sürdüren bir galeridir. Bedri Rahmi, 1951 yılında Maya ile ilgili olarak şöyle bir şiir yazar:

“Maya? Sanat Galerisi?

Maya! Maya! Maya!

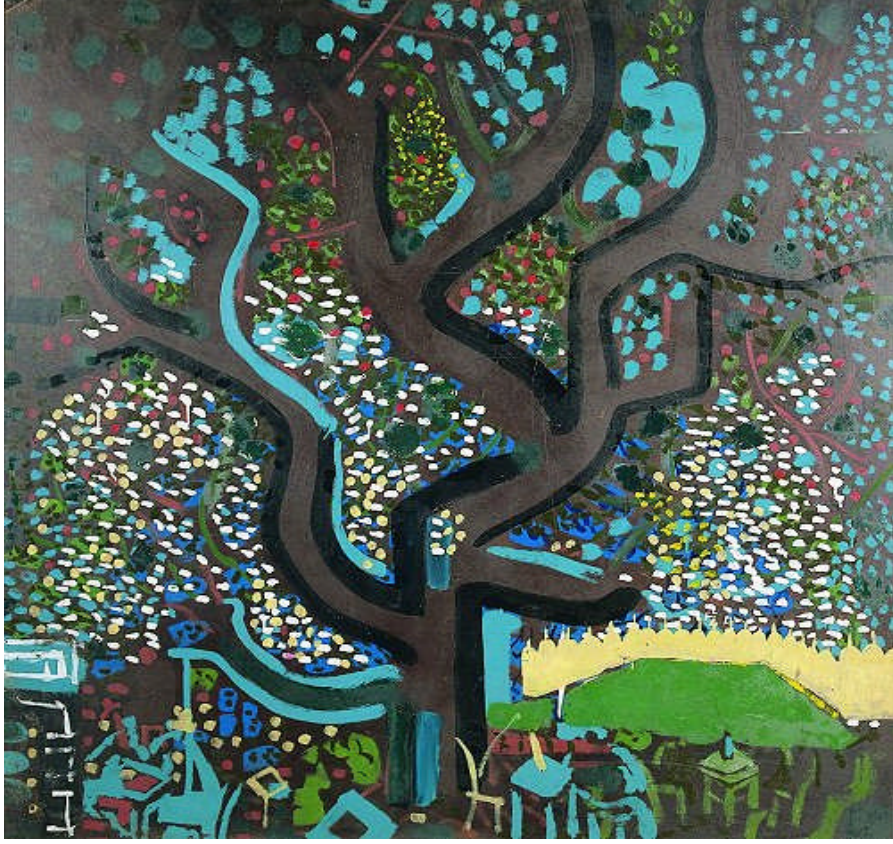
Gel de Nasrettin Hoca’yı hatırlama!

Ya bir de tutarsa?...”¹⁴¹

¹³⁹ Bkz (24), EROL, s. 104

¹⁴⁰ A.g.e.

¹⁴¹ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK



RESİM 42: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Kartal Baba Çınarı", 1946

1950 yılı aynı zamanda II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle tekrar Avrupa'ya gitmeye başlamış Türk ressamlarının etkilendikleri yeni akımları Türkiye'ye taşıma sürecinin canlandığı tarih olarak anlamlıdır. Bu tarihten itibaren, Türk resminde soyut sanat hareketleri başlayacaktır.

Bu yıllar aynı zamanda Türk sanatçıların ortak hareketlerinin sona ermeye başladığı dönemi getirir. Grup hareketlerinin zayıflaması, giderek sona ermesi ve bireysel hareketlerin başlaması, bireysel özgürlüğü sağlarken, sanat tarihine de ağır bir yük getirmiştir. Nitekim grup hareketleri ya da dönemin avangardı, bir önceki dönemlerin birikimiyle, geçmişle hesaplaşma bilinciyle gerçekleşmiştir. Tekil üslupların da getirdiği renklilikle, gruplar çoğunlukla demokratik bir hesaplaşmadan, ileriye doğru sağlam sentezler çıkarmışlardır. Bir ülkede sanat hayatının sadece bireysel hareketler etrafında dönmesi ise, sanatçıların geçmişlerine ya da kendi zamanlarına karşı getirdiği muhalif duruş, kişisel hesaplaşmalara döndürmüştü; bütünsel bir yenilikten bahsetmenin zorluğunu getirmiştir.

Yine de, Tavanarası Ressamları gibi kısa süreli bir grup hareketi, sanat çevresinde akademi tekeline yıkıcı tavrıyla dikkat çekici atılıma imza atmıştır. Akademi dışından, naif sanatçıların da sahnede söz almaya başladığı dönem böylece başlar.

1923 sonrası devletin başlattığı sanat hareketlerinin tümü, sanatın ülke çapında yayılması, benimsenmesi ve sanatçıların ülke gerçeklerini tanıması yönünde, ulusalcı hareketlerdir. Devletin kültür-sanat politikalarının zayıflaması, bu tür programların sona ermesiyle birlikte, sanatçılar tümden otonom bir yapıya kavuşur. Bu dönemde, Osmanlı Dönemi örneğinde gördüğümüz gibi, sanatçıların yine İstanbul'da, akademi çevresi ve Pera (Beyoğlu)'nda konuşlandıkları görülür.

“Kent” ve “kentli” kavramlarının ortaya çıktığı bu dönem, “kentli sanatçı” tipolojisini de oluşturur. Anadolu'daki kalkınma hareketlerine verilen önemin azalması, kente göç olgusunu başlatır. Kent kültürünün çağdaşlaşmasının plansız bir süreçle ilerlemesi, sanatçıların çarpık yapılaşma ve kent içindeki işçi kütlelerine ilgi duymalarına neden olur.

50'li yıllar, farklı düşünce yapılarının karşı karşıya geldiği, geniş bir üslup yelpazesi demektir. Meşrutiyet döneminin tanıdığı İbrahim Çallı'dan, 50 sonrası Türkiye'nin Ömer Uluç'una kadar uzanan bir kuşak bir arada üretim vermektedir.

Dönemin, Yeditepe, Esi ve Arkitekt gibi süreli yayınları da görüş ve eleştirilerle sanat yaşamının tartışılmasına katkıda bulunmaktadır¹⁴².

1950 yılı, gerek ülke rejimi tarihinde, gerekse güzel sanatlar alanında bir dönüm noktası ya da milat olarak saptanabilir. Sezer Tansuğ, 1950 sonrası dönemin Türk sanat hayatının değişimlerini özetle şöyle saptar¹⁴³:

1. Sosyo-ekonomik yapının liberalleşmesi çabalarına paralel olarak sanatsal davranışlar ve üslup değerlerinin bireysel özellikler kazanması

¹⁴² Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹⁴³ Bkz (3), TANSUĞ, s. 11-12

2. Resimsel temaların seçiminde sanatçıların iç dünyaları ve kişisel yaşantılarına ilişkin gerçekleri ön plana almaları; dıştaki doğal ve toplumsal çevrenin resim diline aktarılmasında öznel yorum haklarının serbestçe kullanılmaya başlanması

3. Sanayileşme ve kentleşme sürecinin hız kazanışına paralel olarak kentsel temaların kırsal temalara tercih edilmesi. Düzensiz kentleşme ve nüfus yoğunlaşmasının getirdiği sosyo-ekonomik ve kültürel sorunlara karşı genişleyen ilgiler

4. Sanat eğitiminde, sanayileşme ve ürün çeşitlenmesinden doğan biçimsel tasarım ve tanıtım ihtiyaçlarının ele alınması, ancak sanayide dışa bağımlılık yüzünden bu tür programların başarıya ulaşamaması

5. Batıdaki sanat ve düşünce akımlarının daha hızlı bir tempoyla izlenmesinde yeni zorunlulukların ortaya çıkması

6. İkinci dünya savaşından sonra ABD'de doğan sanat akımlarının Avrupa'da etkinlik hakları araması sonucunda ortaya çıkan kültürel savaşım ve rekabetten Türkiye'ye de bir takım yeni üslup sorunlarının yansması

7. Resim alanında evrensel değerler savı karşısında, yerel ulusal kültürlere ilişkin değerler sorununun güçlenerek gündemde kalması

8. Ülkede resimsel üslup etkinliğinin sanat eğitimi yapan kurumlar dışında gerçekleşmesi

9. Figüratif ve soyut eğilimler alanında ortaya konan alternatif üslup çabalarının yeni teknikler ve çeşitli malzeme kullanımıyla farklılaşan yeni boyutlara yönelmesi

10. Liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin geçerlilik kazanması sonucunda resmin bir meta olarak yatırım ve sanatsal değer ikileminden oluşan yeni bir kültürel boyut kazanması.

4.2. Soyut Sanat

Vassili Kandinski'nin 1912 yılında yazdığı "Sanatta Zihinsellik Üzerine" adlı kitabı soyut sanatın ilk teorik alt yapısını anlatır. Ardından Mondrian'ın "Doğal Gerçeklik ve Soyut Gerçeklik" adlı 1919 tarihli kitabı gelir. Bu iki sanatçının teorik anlatımları ve eserleri öncülüğünü yaptığı soyut sanat, Delaunay, Picabia, Jean Arp ve Franz Kupka'nın¹⁴⁴ da öncü eserleriyle yayılmaya başlar.

Sovyetler Birliği'nde ise süprematizm akımının yaratıcısı, "to free art from the burden of the object" (Sanatı objenin yükünden kurtarmak) söylemiyle minimal soyut anlatımın da öncülerinden olan Maleviç, Kandinski ile birlikte soyut sanatın ilk temsilcilerindendir.

Sanatçılar, sosyalist rejime muhalif olmamakla birlikte, devletin sosyalist gerçekçi sanat politikasına karşı, sanatlarını otonom kalarak sürdürmek ve resmi kendi disiplini içinde sorgulamak yoluna gitmişlerdir.

Soyut sanatın ortaya çıkması ve yaygınlaşmasını sağlayan bu sanatçılar, Avrupa üzerinden dolaylı olarak Türk sanatçıları da etkiler. Sanat tarihçileri tarafından 20. yüzyılın sanat akımı olarak nitelenen soyut (abstrait) sanat ile kübizm, fütürizm, ekspresyonizm, süprematizm, konstrüktivizm, dada, sürrealizm gibi akımlar 1950 öncesi dünya sanatını etkileyen belli başlı akımlardır. Kökenini, dünya savaşlarının ya da sosyalist düşünce yapısının yaşamsal alanlara yansımalarıyla bulan bu akımlar, Türk sanatçıları tarafından Avrupa gezileri vesilesiyle yurda getirilir.

Soyut sanatın, Alman ve İtalyan faşist yönetimlerince engellenmesi ve "soysuz sanat" olarak adlandırılması, akımın gelişimini sekteye uğratar. II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından değişmeye başlayan dünya dengeleri ile ABD'nin

¹⁴⁴ http://www.russianavantgard.com/master_pages/Master%2005%20-%20unovis.html, 2006

Avrupa devletleri önünde bir süper güç haline gelme sürecinde, ABD'nin ele aldığı ilk konulardan biri kültür-sanat hareketleridir. ABD, kapitalist sistemin dünya üzerinde yeni büyük gücü olarak, politikalarını sosyalist rejimle yönetilen ve kendi rejimine tehlike oluşturan SSCB odaklı yürütecektir.

Merkezi istihbarat servisi CIA tarafından desteklenen sanat hareketleri, özellikle sosyalist gerçekçi akıma karşı yürütülmüştür. Böylece, özellikle soyut dışavurumcu akımın ortaya çıkması, bu akımın sanatçıları ve akımın yaygınlaştırılması için galeriler, müzeler, süreli sanat yayınları dünya çapında örgütlenir. CIA Plastik Sanatlar Dosyası Başkanı Donald Jameson şöyle demektedir: **“SSCB'deki figüratif ve çerçeve ile sınırlanmış resim anlayışına karşı en verimli potansiyel anarşist abstrakt ekspresyonizmdi. Biz de bu alanda çalışmaya başladık. En büyük sorun devlete sempatik bakmayan ve hele hele CIA'ya asla yaklaşmayacak olan ve kendilerini New York'tan ziyade Moskova'ya daha yakın hisseden bu solcu avant-garde sanatçıların faaliyetimize nasıl kazandırılacağıydı. (...) yazarları, müzisyenleri, sanatçıları topladık. Bunu başarılı bir şekilde yaptık. Kimse CIA'dan şüphelenmedi. Bütün parayı biz koyduk ve tanıtım faaliyetini de yürüttük”**¹⁴⁵

Batı devletleri, özellikle ABD tarafından yönlendirilen kimi uluslararası sanat hareketlerinin oluşum hikayesi, yakın tarihimizde açıklanan belgelerle öğrenilmiştir; 1950'li yıllarda Türk sanat çevresinin bilgisi dışındadır. Bu anlamda, 50 sonrası toplumsal gerçekçi anlayışı savunan sanatçıların, dünya sanat piyasası koşullarında içgüdüsel ya da mantıksal bir tepki verdiği fikri söz konusu olabilir. Bir diğer yanılla da, ABD'yle ilişkilerin yoğunlaşması ve Celal Bayar'ın deyimiyle “küçük Amerika” sürecine giren Türkiye'nin sosyal yapılanmasına duyulan tepki de vardır.

Bu koşullarda grup hareketinin önemini ve işlevini kaybettiği bir ortamda ortaya çıkan bireysel hareketler, kişisel sergilerin de çoğalmasını getirir. Onlar Grubu ve Yeniler'in sergileri bir süre daha devam etmiştir. Genç kuşak sanatçıları, Tavanarası Ressamları, Soyutçu 7'ler gibi isimlerle geçmiş grup hareketlerine nispeten çok etkili olmayan oluşumların içinde yer alırlar.

Dönemin basınında gruplaşma hareketlerine karşı eleştirel bakış yükselir. **“Bu gruplaşmanın da kokusu çıktı galiba. Neydi o bir zamanlar şu grup, bu**

¹⁴⁵ Kağan GÜNER, Düşünce Kontrolü, Bilim Ütopya, s.25-26

grup, berikilerin grubu, ötekilerin grubu. Bir iddia, bir bölümleşme, bir zıtlaşmadır gidiyordu! Galiba belirli bir yere, bir olgunluğa eriştik ki, bazı öğrencilerden gayrısı böyle pazarlıklı uyuşmalara yeltenmiyor.”¹⁴⁶

1940-60 yılları arasında en yaygın ve geçerli dönemini yaşamış soyut ekspresyonizm, Paris yoluyla Türk sanat çevrelerine uzanmıştır. 1950-60 arası Türkiye'sine soyut sanatın damgasını vurduğu söylenebilir. Bunun ipuçları 40'lı yılların sonunda belirmeye başlar. 1947 yılında Paris'e giden Selim Turan ve heykeltıraş İlhan Koman, onlardan önce burada bulunan Nejat Melih Devrim, yeni gelişmeleri incelemiş ve yurtdışına kısa süreli ziyaretlerine devam ederek bunu sürdürebilmişlerdir. O yıllarda Paris'e giden sanatçılardan biri de Nurullah Berk'tir; Adnan Turani, Berk'in hocası André Lhote ile görüşüğünü ve soyut sanat üzerine tartışmalar yaptıklarını, Berk'in Lhote'nin bu akım üzerine kesin fikirlerini sorduğunu aktarır¹⁴⁷.

1950'li yıllarda soyut sanata eğilen Türk sanatçılarının, o dönemin şartlarına göre “maceracı” bir tavır gösterdikleri söylenebilir. Nitekim, devlet sanatçılardan daha az eser satın almaktadır ve buna rağmen hala satış için uygun olan piyasa oluşmamıştır.

Oktay Rifat, Esi'de yazdığı 1956 tarihli “İşin Ticaret Tarafı” başlıklı yazısında şöyle demektedir: **“Bugün figüratif resme yatmış bir sermaye var ki, bu sermaye soyut resme kayıncaya kadar figüratif resmin borusu batıda ötüp duracak. Memleketimizde tüccar resme para yatırmadığı için böyle bir şeyin olabileceğini pek anlamıyoruz.”¹⁴⁸**

Soyut resim anlayışının atağa geçmesinde, sanatçıların yurtdışında edindikleri yeni fikirler kadar devletin sanata desteğinin azalmasının da rol oynadığı söylenebilir. 1923'ten sonra şekillenmeye başlayan ve 1933'ten sonra programlarla resmileşen sanat politikaları devletçi, halkçı, inkılapçı tavırla ve “halka doğru söylemiyle” sanatçılardan “ulusal sanat” yapıtları üretmelerini beklemektedir. Halkevlerinin açılması, Yurt Gezileri ve Devlet Resim Heykel Sergileri bu

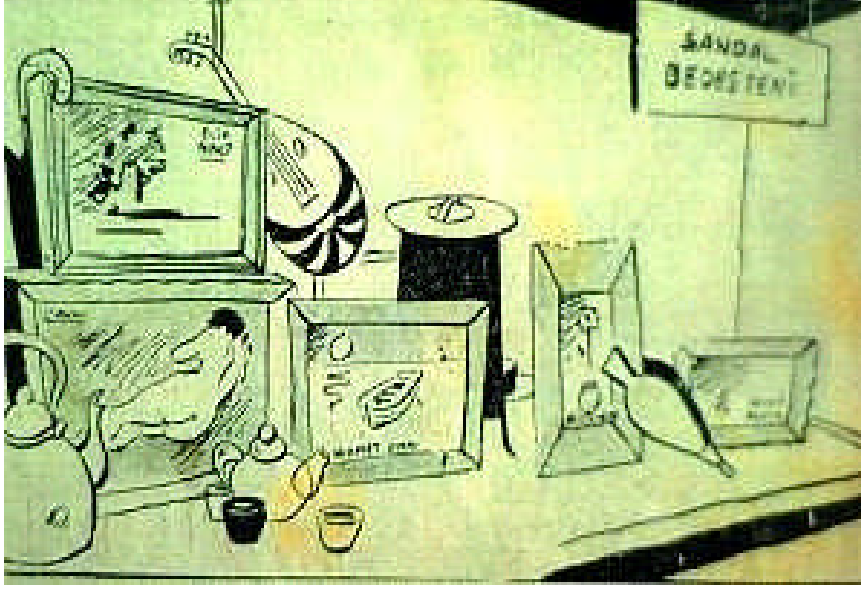
¹⁴⁶ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹⁴⁷ Adnan TURANİ, Çağdaş Resim Sanatı Tarihi 2, s. 140

¹⁴⁸ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

programlardan en verimli olanlarıdır. Çok partili seçime doğru giden süreçte ve nihayet seçimlerin sonrasında, devlet-sanat/sanatçı ilişkisi kopuşa geçmiştir.

1951 yılında İstanbul Sergisi ile bağlantılı olarak açılan Devlet Resim Heykel Sergisi sonrasında resmi makamlarca satın alınan bazı eserlerin daha sonra Sandal Bedesteni’de müzayedelerde görüldüğü şeklindeki haberlerin yanı sıra Yurt Gezileri resimlerinin de kaybolması devletin sanat politikalarındaki değişimin bir göstergesidir¹⁴⁹.



RESİM 43: Ali Ulvi, “Resmi Makamlarca İstanbul Sergisinden Alınan Resimler”, 1951

1950’li yıllarda, Türk sanat çevresinde birbirine karşıt görüşlerin bile ortak bir hareketle soyut sanat anlatımına yönelmesinin farklı sebepleri bulunabilir. Öncelikle soyut sanat “evrensel bir dil” olarak kabul görmüştür. Bu durumun “yerel sanat” söylemlerini zayıflattığı ve böylece toplumsal gerçekçi resmin taraftarlarının azaldığı söylenebilir. Diğer yandan, sanatçıların yalnızlığı, içe kapanmalarına neden olmuştur. Böylece, Turan Erol’un da belirttiği gibi “yaşamdan çok kurama”¹⁵⁰ dayalı işler üretmeye başlanmıştır.

¹⁴⁹ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹⁵⁰ Bkz (24), EROL, s .105

Temel olarak d Grubu ve Yeniler çatışmasının hakim olduğu ortamda başlayan soyut sanat süreci, d Grubu sanatçıları arasında “batıda kabul gören” bir akım olarak benimsenir. Meşruluğunu savunmak için, Picasso, Gris, Gleizes ve Metzinger, Lhote, de la Fresnaye ve Delaunay’ın eserlerinden ve söylemlerinden örnek verilir¹⁵¹.

d Grubu, avangart akımları Türkiye’ye taşıyan isimlerden oluşmaktadır; bu yönüyle soyut sanat örneklerini ilk uygulayan üyelerin yanı sıra soyut sanata çekimser yaklaşan üyeleri de barındırır. Daha çok grubun sözcüsü konumundaki Nurullah Berk’in söylemlerinden yola çıkarak, soyut sanat karşısında çekimser tavrın, ciddi bir eleştirel söyleme dönüşmediği görülür. Nitekim, ilerleyen yıllarda Berk’in de soyut sanat söylemine ılımlı yaklaştığı görülmektedir.

Yeniler grubu üyeleri içinse, soyut sanat, resim disiplini içinde anlatımın ulaştığı en yüksek noktadır. “Sanatın evrensel forma kavuşması” gibi bir içerik taşıyan süprematist anlayışı da destekleyen, konstruktivizmin temsilcisi Sovyet sanatçı El Lissitzki tarafından da destek alır. Yeniler grubu sanatçıları, El Lissitzki, Maleviç ve Sovyet toplumcu gerçekçilerin eserlerini, akademide Nâmık İsmail’in kurduğu kütüphaneden bulabilmiş, araştırabilmişlerdir¹⁵². Bu anlamda, Yeniler grubunun soyut sanata adım atmalarındaki nedenlerden biri bu araştırmalar olabilir. Bir başka neden ise, artık akademizm içinde erimiş kübist yaklaşımın d Grubuna maledilmesi ve bu duruma karşı alternatif bir tepki getirilmesi olabilir.

Türkiye’de ilk sosyalist gerçekçi anlayışı başlatan Yeniler’in, yine Sovyet sanatçılarının öncülüğünü yaptığı soyut akımı benimsemeleri de doğal sürecinde gerçekleşmiştir.

Yeniler’in kurucularından Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Selim Turan da soyut yapıtlar üretmeye başlarlar. İçlerinde bir tek Nuri İyem, 1960’lı yılların başına dek sürecek soyut sanat serüveninden vazgeçerek, figüratif sanata geri dönüş yapar.

d Grubundan Sabri Berkel’in “Taksim Meydanı” ve Yeniler’den Ferruh Başağa’nın 1949 yılında Devlet Resim Heykel Sergisi’nde yer alan ve ödül alan

¹⁵¹ Bkz (126), YAMAN

¹⁵² Bkz (14), s. 95

“Aşk” adlı resimleri soyut anlayışa giden yolun ilk örneklerindedir. Ardından yine d Grubu üyeleri Elif Naci, Abidin Dino, Hakkı Anlı da soyut sanat örnekleri vermeye başlarlar¹⁵³. Kimilerine göre Türk resminin ilk soyut resmini yapan isim Nejat Melih Devrim’dir. Yahşi Baraz, şöyle demektedir: **“(…) değerli sanatçımız Nejat Melih Devrim’in 1947’de Fransa’da yapmış olduğu ilk Türk soyut resminin yaratıcısı olarak dünya soyutundaki ayrıcalığını vurgulamak isterim.”**¹⁵⁴ O sıralar Paris’te yaşamakta olan, Devrim’in annesi Fahrünissa Zeid de soyut resme yönelmiştir.

Türkiye’de soyut sanat, figürden yola çıkan soyutlama, geometrik ya da lirik-dışavurumculuk, olarak sanatçıların bireysel üsluplarına göre şekillenmiştir. Semra Germaner, Türk resminde soyut eğilimleri teknik ve biçim açısından iki farklı çizgiye ayırır: **“..ilki, her türlü fırça oyununu ve dokusal etkiyi dışlayan geometrik – soyut, diğeri ise hareketli fırça vuruşlarının biçimlendirdiği dışavurumcu, renk dinamizmini kullanan ve mekanda devingenliği arayan lirik – soyuttur.”**¹⁵⁵

Batı sanatı için de yeni bir anlatım olan soyut sanat, aslında özellikle sembolik anlamlar taşıyan geometrik motiflerin kullanıldığı Türk halk sanatıyla ve hat sanatıyla sentezlenmeye uygundur. Bu da pek çok sanatçımızın özgün yapıtlar üretmesini sağlayan etkenlerdendir.

Bu yıllar aynı zamanda, kimi sanatçıların Türk-İslam sanatını ele alınmaya başladığı yıllardır. 1955 yılında, Selçuk figürlerinden ve armalarından esinlendiği hayvan figürlerini ele alan Yüksel Arslan¹⁵⁶, 1959 yılında eski hat (kaligrafi) unsurlarını kullanmaya başlar. Benzer yaklaşımlar Adnan Çoker gibi genç sanatçılarda da görülmeye başlanır.

¹⁵³ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

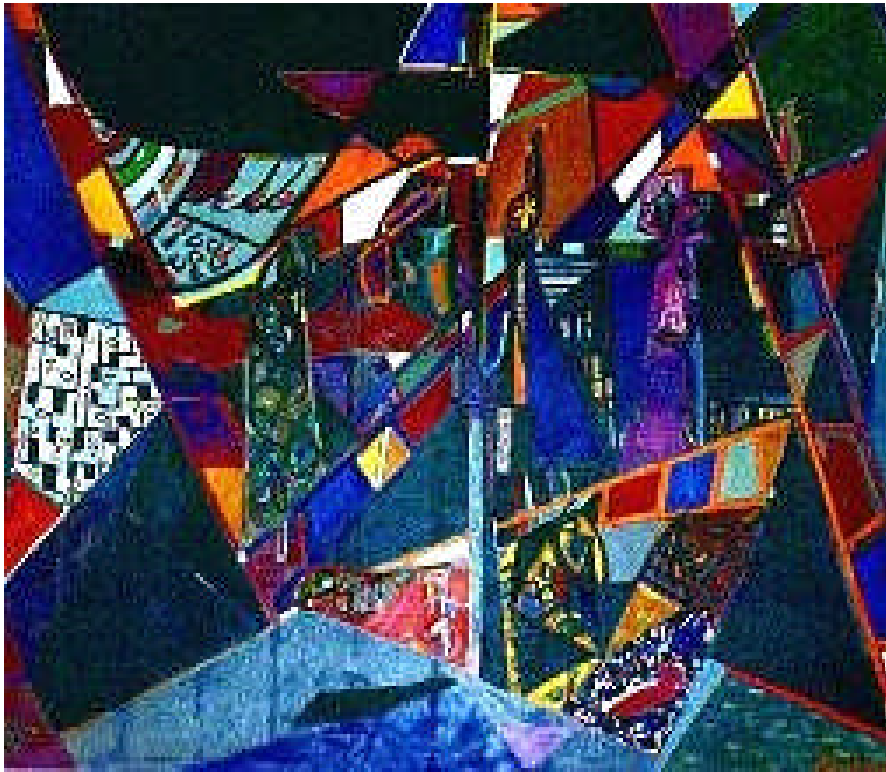
¹⁵⁴ Yahşi BARAZ, Soyut Eğilimler Sergisi Kataloğu, s. 8

¹⁵⁵ Semra GERMANER, Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı, s. 21

¹⁵⁶ Bkz (3), TANSUĞ, s. 17 ve 21

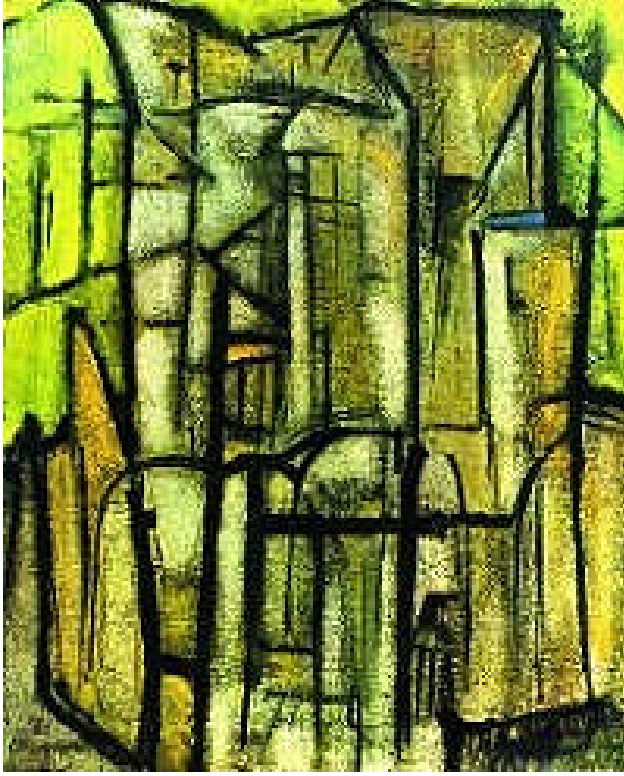


RESİM 44: Fahrünissa Zeid, Soyut Kompozisyon, 1955



RESİM 45: Nejat Melih Devrim, "Les Apprimées de la Turquie", 1947

Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Zeki Faik İzer ve onları takip eden kuşaktan Adnan Çoker, Lütfü Günay, Ali Durukan ve akademi dışından Ömer Uluç; 50'li yıllardan itibaren yaşamlarını Paris'te sürdürmüş Selim Turan, Nijad Melih, Mübin Orhon ve Erdal Alantar gibi sanatçılar Türk soyutunun belli başlı yapıtlarını üretmişlerdir¹⁵⁷. Artık olgunluk dönemine gelmiş, Zeki Faik İzer'in birden lekeci ya da non-figüratif üsluba geçmesi ilginçtir.



RESİM 46: Adnan Çoker, "Soyut Modanya", 1952

Bununla birlikte 1950'yi izleyen yıllarda akademi hocası olan çoğu sanatçının da soyut sanat akımlarından etkilendiği ve bu yolda yapıtlar ürettikleri bilinmektedir. Örneğin; İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda yeniden yurt dışına gitme olanağı bulan Zühtü Müridoğlu, Ali Hadi Bara, Sabri Berkel gibi sanatçılar 1950-51 yıllarından başlamak üzere soyut denemelere girişmişlerdir¹⁵⁸.

Orta kuşak sanatçıların yanında akademili gençler de soyut sanata ilgi duymaya başlamışlardır. Aslında, akademinin sanat yaşamının tekeli olması hali

¹⁵⁷ Bkz (3), TANSUĞ, s. 69

¹⁵⁸ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

sürmektedir; soyut sanatın öncülerinin de akademi içinde yer alması, akımın Türkiye’de yaygınlaşması, gelişmesi ve meşrulaşmasını kolaylaştırmıştır.

Gruplara dahil olmamış sanatçılarımızdan bazıları bireysel çizgilerinde figüratif üsluptan vazgeçmemişlerdir (Neşet Günal, Orhan Peker, Nedim Günsur, Cihat Burak, Turan Erol gibi). Yurtdışında yaşayan Avni Arbaş ve Fikret Mualla da hiç soyut yapıt üretmemiş isimler olarak bu kapsamda ele alınabilir.



RESİM 47: Turan Erol, “Köy Evi”

4.2.1. Soyut Sanat Tartışmaları

Nisan 1954’te İstanbul Kuyucu Murat Paşa Medresesi’nde Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi yirmi genç ressamın düzenlediği sergi, “Halkımıza Çağrı” başlıklı bir manifestoyla açılır.

“Sizin yeni resmi yadırgayacağınızı sanmıyoruz. Yeni resmi yadırgayanlar, resmin yalnız bir tür benzetmeci olması gerektiğine karar kılmış olanlardır. Halbuki, Karagöz’ü, yazmayı, kilim nakışlarının türlü türlüşünü bilen sizler, resmin her çeşidini anlayacak, sevecek kadar zengin bir geçmişin mirasçılarısınız. Bu sergiye böyle resim olmaz diye gelmeyin, acaba ne yapmak istiyorlar diye gelin. Yeni resim uzun sözün kısası taklitten kurtulup, türkü gibi, nakış gibi, insanın duyduğunu, düşündüğünü

aracısız içine doğduğu gibi vermek istiyor. Siz de sergimize, aracısız, içinize doğduğu gibi hüküm vermeye buyurun.”¹⁵⁹

Resim ve edebiyat çevrelerinden Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Orhan Hançerlioğlu, Muvaffak Sami Onat, Orhan Veli, Nurullah Ataç, Munis Faik Ozansoy gibi isimler soyut sanatı savunurken, Malik Aksel, Nurullah Berk, Şevket Rado, Vedat Nedim Tör, Avni Arbaş, Fikret Mualla, Eşref Üren, Saip Tuna, Mahmud Cûda gibi isimler soyut sanata kuşkulu ve eleştirel bakmışlardır.

Varlık dergisinin "Non-figüratif için ne düşünüyorsunuz?" sorusuyla başlattığı tartışmaya, Bedri Rahmi Eyüboğlu **“nakış”**; Sabri Berkel **“dekoratif”**; Atıf Hançerlioğlu **“sanatkarla sanatı baş başa bırakan sanat”**; Orhan Hançerlioğlu **“yalnızca renk ve çizgiden ibaret, sanatçının kendisini gösteren”**; Sabahattin Kudret Aksal **“Resim sanatının değerlerini araştıran, tartışan bir metod, eskiden beri süregelen çabanın, resmi katıksız olarak çizgi ve renkle kurma çabasının bir sonucu, soyut resmin son aşaması”**; Zahir Güvemli **“resmi sadece göze hitabeden bir renkli imkan olmaktan kurtarıp asrın felsefi görüşünü sığdırmak istemiş bir tekamülün mahsulü”**; Oktay Akbal **“kişioğlunun yaratıcı zekasının ve sanat gücünün yepyeni bir hamlesi, değişik bir arayışı”**; Adalet Cimcoz **“tabiatın taklitçisi ve modelinin kopyacısı olmayan”** diyerek yanıtlamışlardır¹⁶⁰.

Sabahattin Eyüboğlu'na göre, akademizmden batıya göre nispeten daha kolay kurtulan Türk sanatçıları, “soyut sanat”ı batı kadar acımasız sorgulamamış, karşı çıkmamıştır¹⁶¹. Bu olumlama, aslında diğer yenilikçi hareketler gibi “soyut sanat”ın da bir üslup olarak benimsendiğini ve düşünsel olarak sorgulanmadığını gösteren ip uçlarından biridir. Osman Hamdi bey döneminden itibaren batı sanatındaki yenilikleri, tarihsel olarak biraz geç de olsa takip eden Türk sanatçıları için batıda kabul görmüş akımların sorgulanması genel olarak yapılmamıştır, hatta bu sorgulamalar, “yenilik karşıtı ve çağ dışı” tepkileriyle karşılanmıştır.

Soyut sanat ya da başka deyişle nonfigüratif sanat, kimileri tarafından da “resim yapmasını bilmeyen sanat heveslilerinin sığındığı bir biçim dili”dir. Malik

¹⁵⁹ Bkz (27), GÜREL, PELVANOĞLU

¹⁶⁰ Bkz (160), YAMAN

¹⁶¹ A.g.m.

Aksel şöyle demektedir: **"İnsan durup dururken şu suali sormak istiyor. Acaba resim ne suç işledi de bu kadar değerinden kaybetti, küçüldü, şekilsizleşti. Eciş bücüş bir hale geldi."**¹⁶²

Soyut sanat anlatımının hangi problemleri çözdüğü, kendi içinde tutarlı olup olmadığı gibi bakış açısıyla yaklaşanlar, soyut sanata tepki duymuşlardır.

Mustafa Şekip Tunç, yeni resmi, yıkıcı ve yadsıyıcı bir ideolojiye bağlayarak kötülemekte; pozitivist ve materyalist dünya görüşüne uygun bulmamaktadır. Yanı sıra, Sabahattin Eyüboğlu, süsleme sanatlarının düşünceden yoksun olup olmadığı¹⁶³ sorusuyla bu fikrin karşısında durmuştur.

Nurullah Berk, Paris'te yaptığı gözlemler ve André Lhote'yle yaptığı soyut sanat üzerine tartışmalardan sonra, bu kavram hakkında bir bilgilendirme yazısı yazar. "Mücerret (soyut) Resme Dair Notlar" başlıklı yazısında şöyle demektedir:

"'Mücerret' denilen sanat şekli dünyada hayli gelişmiştir. Paris'te New York'ta, belki daha birçok büyük şehirde 'tecrid'i öğreten atölyeler, akademiler kurulmuş, tabiattaki şekillerden kaçınan ve ilk bakışta tamamıyla 'hermétique' görünen eserler, sergiler dolusu, galeriler dolusu, çoğalmıştır. Plastik sanatlar dünyasının bu yeni lisanı batı kültürüne bugün o kadar çok girdi ki, geçenlerde, Fransız Milli Eğitim Bakanlığı'nın yüksek idarecilerinden biri, 'Yirminci yüzyılın lisanı, mücerrettir', diye bir hikmet de savurdu"¹⁶⁴.

Soyut sanatı eleştiren fikir, "yeni sanatın" yıktığı şeyin yerine ne koyacağını bilmediğini savunur. Bir yandan da, yeni anlatım dilinin, cumhuriyetin devrimci yapısına uygun olduğu ve "soyut sanat" söyleminin ulaşılacak bir "merhale" olduğu savunulmuştur.

Batının yeni akımlarını getiren Türk sanatçıları, bu akımların savunusunu genellikle batı düşünürleri ve sanatçıları örneklemeleriyle yapmıştır.

¹⁶² Bkz (126), YAMAN

¹⁶³ A.g.m.

¹⁶⁴ A.g.m.

4.3. Kurumlar ve Etkinlikler

Serbest piyasa ekonomisinin ülkede özel sektörün girişimlerini arttırmaya başladığı tarihlerde, İstanbul'da ilk özel galeri açılır.

1950 yılının son günlerinde İstanbul'da, çevirmen ve dublaj sanatçısı Adalet Cimcoz, Maya Sanat Galerisi'ni açar. Türkiye'nin ilk özel sanat galerisi olan Maya'da, sanat çevresinin pek çok siması bir araya gelmektedir. Maya Galerisi, Bedri Rahmi, Orhan Peker, Kuzgun Acar, Mengü Ertel, Aloş gibi sanatçıların sergilerine yer vermiştir¹⁶⁵.

Galeri sahibesi Cimcoz, genç sanatçılara destek vermeyi öngörmekle birlikte, o dönemde gençleri etkileyen soyut sanat anlayışına karşı temkinli yaklaşır. Cimcoz şöyle demektedir:

"Non-figüratif resim için, resmin ileri şeklidir diyemem. Hatta bence (...) eksikliği de vardır. Non-figüratif, ressamın yalnız düşünüş ve duyuşunu yalın bir resim ile anlatmaya çalışır. Görünüşü anlatamaz. Non-figüratifte ressam tabiat ve modelden faydalanmadığı için daha sınırlı bir çalışma içindedir ki, bu da oldukça zor ve terletici bir iştir. Bir ressam non-figüratifte kalamaz ve kalmamalıdır. Ama her ressamın resim dilini ve bu dilin imkanlarını daha iyi kavrayabilmesi için bu zorluğa denemesi ve bu dilden de bir şeyler söylemesi lazımdır."¹⁶⁶

Maya Galerisi, var olmayan bir piyasa ortamında tek başına ayakta kalmanın mücadelesini vermektedir. Batıdaki galeriler, sanatçıları finansal olarak da destekleyerek, sanat ortamına kazandırmaktadır. Oysa Türkiye'de bu sistemin tam tersi bir örnek meydana gelir; 1954 yılında Maya Galerisi'nin kapanmaması için "Kurtarıcı Sergi" düzenlenmiş, sanatçılar eserlerinin satışı ile galeriye destek vermişlerdir. Yine de kapanmasına engel olunamayan Maya Galerisi'nin başlattığı öncü etkinlik işlevini Dr. Robert Anhegger'in yönettiği Türk-Alman Kültür Derneği Galerisi almıştır¹⁶⁷.

Ülkedeki galeri boşluğunu yabancı bir derneğin doldurması, Sezer Tansuğ'a göre cumhuriyet dönemi Türk resim sanatının en ilgi çekici olaylarından biridir. 1956

¹⁶⁵ Bkz (19), AKAY

¹⁶⁶ Bkz (126), YAMAN

¹⁶⁷ Bkz (3), TANSUĞ, s. 18 ve s. 40

yılında Türk Alman Kültür Derneği'nde başlatılan çabalar, 1959 yılında verimli olmaya başlamıştır.¹⁶⁸

Aynı tarihlerde, Ankara'da bir grup genç Helikon Derneği'ni kurar; soyut sanat çalışmalarını destekleyici bir tavır sergilenir. Dernek, devlet ve özel kuruluşların destek önerisini geri çevirmiştir ve resim satışlarıyla ayakta kalma gayreti göstermektedir.

Bülent Ecevit, Helikon'cular için şöyle der:

“O yıllarda resim ve heykelde, çağdaşlığın simgesi de, soyut ve non-figüratif sanattı. Onun için Helikon'cular, soyut ve non-figüratif resim ve heykellerden oluşan sergilere ağırlık vermeyi kararlaştırdılar (...) Fakat bu ilkelerle ve bu kararlarla derneği nasıl bir gelir sağlanabilirdi? Kaç kişi ilgi gösterir, kaç kişi para verirdi o resimlere, heykellere? Fakat hepsinin umudunu aşan bir şey oldu: Birbiri ardına açılan sergilerdeki yapıtların çoğu bazen tümü, kapış kapış satın alınmaya başladı.”¹⁶⁹

İki galeri de, ticari kaygılardan uzak denebilecek bir niyetle kurulmuş, idealist oluşumlardır. Resim alıcısının hala oluşmadığı bir çevrede böylesi bir işe atılmak, “macera” olarak da nitelenebilir.

1953 yılında Ankara Üniversitesi, Dil, Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın açmış oldukları sergi Türkiye'de açılmış ilk soyut resim sergisidir¹⁷⁰.

Maya, Helikon gibi özel galerilerin etkinlikleri sürerken, bankalar da sanat piyasası açısından önemli bir rol oynamaktadır.

İş Bankası, Ziraat Bankası gibi devlet bankaları, 1939 yılında gerçekleşen ilk Devlet Resim Heykel Sergisi'nde eser almaya başlamış ve bunu günümüze kadar sürdürmüşlerdir. Böylece o dönemde banka koleksiyonlarının ilk temeli atılır.

¹⁶⁸ Bkz (3), TANSUĞ, s. 42

¹⁶⁹ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹⁷⁰ http://poetikhars.com/belgeler/cumhuriyet_doneminde_guzel_sanatla, 2006

Bu bankalardan sonra 1944 yılında kurulan Yapı Kredi Bankası da sanat ortamına katkı sağlamaya başlar. Bankanın kültür sanat danışmanı Vedat Nedim Tör, sanata destek olma konusunda önemli rol oynar. Ferruh Başağa şöyle anlatır: **“1954-55 yıllarındaydı... Sergi için paraya ihtiyacımız vardı. Burhan Toprak önce söz verdiği halde sonra vazgeçti. Ne yapacağız diye şaşırдық. Sergi açamıyoruz. Yapı Kredi Bankası’na giderek Vedat Tör’e durumu anlattık. ‘Kaç para gerekiyor?’ diye sordu. ‘300 lira’ dedik. Muhasebecisini çağırarak bize 500 lira sağladı. Panolarımızı yaparak sergimizi açabildik. Sonradan Vedat Nedim Tör 500 liralık resim aldı sergimizden.”**¹⁷¹

Yine Yapı Kredi Bankası çağdaş sanat tarihinde önemli bir ilk olan bir başka etkinliğe imza atmıştır; “İstihsal” yarışması... Aynı tarihlerde İstanbul’da toplanacak Uluslararası Sanat eleştirmenleri Derneği’nin (AICA) yıllık kongresi fırsat bilinerek, yarışma jürisini yabancı eleştirmenlerin oluşturması sağlanmıştır¹⁷². Jürinin soyut bir yapıtı birinci seçmesi, Türk sanat ortamında soyut eğilimlerin daha da canlanmasına neden olacaktır.

4.3.1. İstihsal Yarışması

1950-60 arasının en önemli olaylarından biri 1954 AICA (Uluslararası Sanat Eleştirmenleri) Kongresi’nin İstanbul’da yapılması ve Yapı Kredi Bankası’nın 10. kuruluş yıldönümü vesilesiyle düzenlediği “İstihsal (Üretim)” konulu yarışmadır. Yarışma jürisi, ressam Venturi (İtalya), Herbert Read (İngiltere), Raymond Cogniat (Fransa)’tan oluşmaktadır¹⁷³.

“Yapı ve Kredi Bankası’nın 9 Eylül 1954’te kuruluşunun onuncu yıldönümü münasebetile tertiblediği sanat mükafatları ve kültür yardımları arasında yer alan resim müsabakasına, Türkiye’nin iktisadi hayatından çeşitli istihsal faaliyetlerini gösteren tablolar katılacaktır. (...) Yapı Kredi Bankası, Türkiye’nin üniversite, akademi, enstitü, fabrika, hastane, bakanlıklar ve diğer büyük amme müesseseleri binalarının boş duran duvarlarının süslenmesi ile çalışmada rahatlık, halkın gözüne güzellik ve ferahlık getirecek olan ‘çıplak duvarlar davasını halletme’ yolunda güzel bir adım atmış olacaktır. Dolayısıyla sanatçılara geniş iş imkanları açılacaktır. (...)

¹⁷¹ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹⁷² A.g.k.

¹⁷³ Bkz (3), TANSUĞ, s. 23



RESİM 48: Aliye Berger, "İstihsal", 1954 (YKY'nin "İş ve İstihsal" konulu yarışma üzerine basılan kitabın kapağı)

Beynelmielel Sanat Tenkitçileri Birliği'nin Eylül ayında şehrimizde yapacakları 5 inci kongreleri devamına hazırlanan programda yer alacak olan 'Türkiye'de iş ve istihsal' resim sergisi (...) jüriye gösterilecektir. (...) Böylece Türk ressamları ilk defa beynelmielel bir sanat jürisi karşısına çıkmış olacaktır.¹⁷⁴

Yarışmanın birincisi akademi dışından bir sanatçı olan Aliye Berger'dir. "İstihsal" konulu, soyut eserinde "güneş" figürünü kullanmıştır¹⁷⁵. Berger'in birinciliği akademi çevresinde, özellikle de yarışmaya katılan orta kuşak sanatçıların büyük tepkisini çeker.

Başta Cemal Tollu ve Bedri Rahmi'den gelen ağır eleştirileri, Sezer Tansuğ **"tokat yemişlik"**¹⁷⁶ olarak yorumlar.

Akademide eğitmen olan ve kendisi de yarışmaya katılarak altıncılık ödülü alan Cemal Tollu, 15 Eylül 1954 tarihli Yeni Sabah gazetesinde sert bir eleştiri yazar. d Grubu üyesi diğer sanatçılar gibi batı sanatının temsilcisi olan Tollu, bu kez

¹⁷⁴ Bkz (18), ÇOKER, s. 143

¹⁷⁵ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹⁷⁶ Bkz (3), TANSUĞ, s. 87

batılı jüriyi “resimden anlamamakla” suçlamaktadır. Tollu, Berger’in tablosunun “Türkiye’yi temsil etmediğini” ifade eder.



RESİM 49: Cemal Tollu, “İstihsal”, 1954

“Türkiye’nin iktisadi hayatından çeşitli istihsal (üretim) faaliyetlerini gösteren tablolar isteniyordu. Bütün bir kainat veya bu kainatın gelişigüzel alınmış bir parçası değil Türkiye’nin belirtilmesi lazım geldiğini, bankanın bu sahadaki sözcüsü ısrarla istemekte idi. Sonra da Türkiye’nin yer altı ve yerüstü veya deniz mahsullerinin istihsal faaliyetini göstermesi şarttı. Bu faaliyet insan zekası ve insan eliyle yapılacağına göre tablolarda herşeyden evvel Türkiye’de yaşayan insanların birinci planda yer almaları lazımdı. Halbuki, birinci seçilen tabloda yalnız, arzı ısıtması dolayısıyla başlıca istihsal unsuru sayın güneş gösterilmektedir. Güneş ise, Türkiye’nin sembolü olmadığından, mevzuu ifade etmeyen bir tablonun, hakiki bir sanat eseri olsa dahi jüriye arzedilmemesi lazım gelirdi.”¹⁷⁷

Aslında, özellikle Yurt Gezileri’nden sonra, “üretim” konusunu sıkça ele almış bir sanatçının anlayışla karşılanabilecek bir tepkisidir bu.

¹⁷⁷ Bkz (18), ÇOKER, s. 145

4.3.2. Vilayet Resimleri Sergisi

Aralarında Bedri Rahmi Eyüboğlu ve İbrahim Çallı'nın da bulunduğu 7 kişilik seçiciler kurulu, "Vilayet Resimleri" başlığı ile meclis binasına asılacak resimlerin bir yarışma ile seçilmesine karar verirler. **"Her ile istekliler arasından bir ya da birkaç ressam gönderilecek, sanatçılara masraflarının karşılığı olarak 1000'er lira verilecektir. Her sanatçı yapılacak sergiye en az 1 m2 büyüklüğünde iki resim getirmek zorundadır. Jürinin seçeceği resimlerin hükümet tarafından 500 liraya satın alınacağı duyurulur"**¹⁷⁸

Etkinliğe 160 ressam başvuru yapar. Seçilen 100 sanatçının 208 tablosu, Mayıs 1956 tarihinde bugünkü Senfoni Orkestrası olan sergievinde bir açılış töreni düzenlenecektir. Ancak DP Grup Başkanı Burhanettin Onat ve bazı milletvekilleri "tablolardan hiçbirinin meclise layık olmadığını, sanat değeri taşımadığını iddia ederek" açılış törenini iptal ederler. Basında, DP'li milletvekillerinin "modern" resimden hoşlanmadığı yazılır.¹⁷⁹

4.4. Grup Hareketleri

4.4.1. Onlar Grubu

Savaş sonrası dönemde devlet-sanat çözümlerinin yaşandığı bir ortamda 1947 yılında kurulan Onlar Grubu, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencileri Mustafa Esirkuş, Nedim Günsur, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Fahrünissa Sönmez, İvy Stangali ve onlara sonradan katılan Turan Erol, Osman Oral, Fikret Otyam, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Adnan Varınca'dan oluşmaktadır.

Genç sanatçıları etkileyen Bedri Rahmi Eyüboğlu, batı sanatı ustalarına olduğu kadar, yerli kültüre ve halk sanatına da hayranlık duymaktadır. Bit pazarında bulunduğu halk sanatı işlerini toplayan Bedri Rahmi'yi bir dostu "Bitpazarı Snobizmi" ve "Piyerloticilik"¹⁸⁰ yapmakla suçlar. Bu suçlamanın özünde yatan vurgu aslında,

¹⁷⁸ Meryem UZUNOĞLU, Toplumsal Olayların Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, s. 41

¹⁷⁹ A.g.t., s. 42

¹⁸⁰ Bkz (24), EROL, s. 54

oryantalizme yöneliktir. Gerçekten de Onlar Grubu'nun çağdaş-yerli sentezi fikrinin oryantalizme yakınlaştığı söylenebilir.

Nuri İyem, B. R. Eyüboğlu için şöyle demektedir:

“Mesela Bedri Rahmi, sonradan kendine çok güzel bir yol buldu, nakış ekledi, folkloru kattı, halk hayatına girmeye çalıştı, kahveleri çizdi ve çok sevilen bir ressam oldu. Böylece Türk seyircisine yaklaştı ve kendisine mahsus amatörler yaratabildi. Bedri diğerlerinin yapamadığı şeyi başardı. Yani Avrupa’da gördüğü, öğrendiği resmi halkına sevdirmenin yolunu, yöntemini buldu.”¹⁸¹

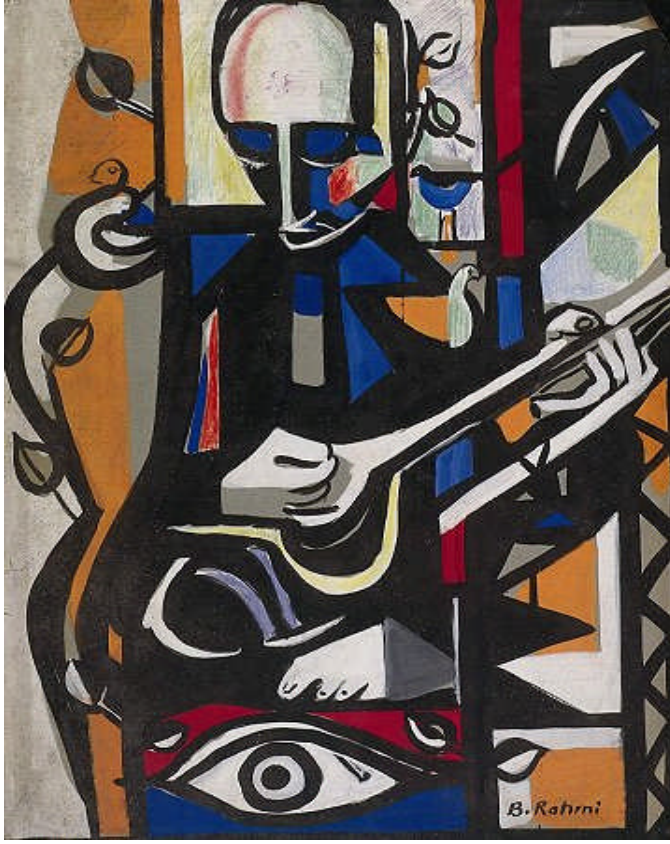
Grup üyelerinden Mehmet Pesen, Bedri Rahmi'nin getirdiği etkiyi şöyle anlatır: **“Bedri Rahmi ile tanışmayla birlikte, insanda doğuya yani yerel sanatlara karşı bir sevgi, bir sempati, hatta bir tutku oluşuyordu.”**¹⁸²

Onlar Grubu, Yeniler'i takip eden benzer bir söylemden oluşmaktadır. Halkla iletişim kurabilmek, sanatı topluma sevdirmek, yani “izleyici yaratmak” grubun benimsediği kavramlardır. İlk sergilerini akademinin yemekhanesinde açarlar. Ortak noktaları yerel sanatlara bağlılıktır.

Sergi girişinde, El Greco'dan bir kopya ve hemen yanında bir Anadolu kilimi asılmıştır. Bu da grubun, yerel ve evrensel sentezini oluşturma anlayışını göstermektedir. Batılı anlamda resim sanatını reddetmezler; plastik olarak batı sanatını uygulayacak, yapıtların içine yerel öğeler serpiştireceklerdir.

¹⁸¹ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹⁸² A.g.k.



RESİM 50: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Âşık Veysel”, 1953



RESİM 51: Mehmet Pesen, “Kastamonu”

Köy temalarını konu alan ve halk sanatı motiflerinin kullanıldığı resimler üretirler. Grup arasında Orhan Peker, soyut-lekeci tavrıyla ayrılır. Anadolu'da resim öğretmenliği de yapmış olan Mustafa Esirkuş'un "Folklör", Mehmet Pesen'in "Kastamonu", Fikret Otyam'ın "hatıra", İhsan İncesu'nun "Balık Pazarı", Onlar Grubu'nun karakteristiğini taşıyan eserlerden bazılarıdır. Yine grup üyelerinden Turan Erol, Bedri Rahmi'den esinlendiği gecekondü temasını kullanır. Toplumsal gerçekçi olarak adlandırılabilir yaklaşımları, sentez bilinciyle özgün bir yorumla dönüşür.



RESİM 52: Orhan Peker, "Midye"

Onlar, 1955 yılına kadar varlığını sürdürür; Türk resim tarihinde iz bırakmış son grup hareketidir.

4.4.2. Tavanarası Ressamları

"1950 yılında, Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş, Beyoğlu; Asmalımescit Sokağı S. Önay apartmanının çamaşırhane olarak kullanılan çatı katını atölye olarak kiralarlar. Çoğu öğrenci gençlere, resim kursları verdikleri bu mekanda, Tavanarası Ressamları adlı bir kümenin oluşumu da gerçekleşmiş oluyordu."¹⁸³

¹⁸³ Bkz (160), YAMAN

Yeniler grubunun kurucularından Nuri İyem'in öncülüğünü yaptığı Tavanarası ressamı 1951-52 yılları arasında, kısa bir dönem etkinlik göstermiştir. Temel özelliği "akademi dışında ve akademi karşıtı", "yeni, soyut, özgün" sanatın savunucuları olmaktır. "Resme tefekkürü (düşünce) sokmayı, skolastik bilgilerle değil, ressamların kendi dünyalarının kültürü ile çalışmayı amaçladıklarını" dile getirmektedirler.



RESİM 53: Nuri İyem, Soyut Kompozisyon, 1950

1951 ve 1952 yıllarında, Taksim'deki Fransız Konsolosluğu'nun sergi salonunda gerçekteşen toplam 2 sergiyle varlığını tamamlayan Tavanarası Ressamları içinde, tümü akademi dışından sanatçılar Erdoğan Behnasavi (Behnasov), Baha Çalt, Atıfet Hançerlioğlu, Seta Hidiş, Ömer Uluç, Haluk Muradoğlu, Ümit Mildon, Vildan Tatlıgil, Yılmaz Batıbeki ve daha sonra sinema alanına yönelecek olan Atıf Yılmaz Batıbeki yer almıřtır¹⁸⁴. Öğrencilerin çoğu sanat dışındaki alanlarda öğrenimlerini sürdürmektedir.

Nuri İyem'in kişiliğinde temellenen görüşleriyle grup, akademi yapısına ve kadrosuna karşı çıkar. Sergi davetiyelerinde şu sözler yer alır: "**Elbise inkılâbı yaptığımız zaman, kadınlarımız eski Yunan kıyafetinden başlayarak garp**

¹⁸⁴ Bkz (160), YAMAN

aleminin bütün geçmiş kıyafetlerini hazmetmeli ve ondan sonra mı 20. yüzyıl elbisesine bürünmeliydiler?”¹⁸⁵.

Fikret Adil, öğrencilerin bir seneyi bile bulmayan çalışmalarla sergiye katılmalarına “**Altı ayda İngilizce gibi, altı ayda resim**”¹⁸⁶ benzetmesi yapar. Çoğunu d Grubu üyelerinin oluşturduğu akademi çevresi ise yeni oluşum karşısında olumsuzdur.

Bu eleştirilere cevap vermekte ısrarlı olan Tavanarası Ressamları, batı anlamında sanata sıfır noktasından başlamayı savunan bir akademi hocasının “**biz henüz klasik devreyi bile geçirmedik, binaenaleyh yeni resme girmekte acele etmemeliyiz**” görüşüne, “**geçmişimizde batılı anlamda bir resim olmadığı için klasik resim yapmak da bir tür taklit olacak**”¹⁸⁷ yanıtı verirler.

Tavanarası Ressamları, Hilmi Ziya Ülkeni'nin 1942 yılında Resim ve Cemiyet adlı kitabında karşılaştırmalı olarak yayımladığı ve üstü kapalı bir suçlama getirdiği Eugène Delacroix'nin "İnkılâba Rehberlik Eden Hürriyet"i ile Zeki Faik İzer'in "İnkılâp"ı, Moreau'nun "Tayyareciler"i ile Nurullah Berk'in "Tayyareciler"ini örnek gösterirler¹⁸⁸.

Konuyu, “İlk Sergimiz” adlı broşürde tekrar ele alırken, d Grubu sanatçıları açıkça suçluyor ve yakın tarihte yeni bir broşür basarak, pek çok Avrupalı sanatçının eserlerinden kopya edilmiş resimleri yayımlayacaklarını söylemektedirler. Bu tartışma basın gündemini de meşgul eder; Nuri İyem, Vatan Gazetesi ile yaptığı söyleşide, bu resimlerin esinlenme değil, kopya olduklarını vurgular¹⁸⁹.

¹⁸⁵ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

¹⁸⁶ Bkz (160), YAMAN

¹⁸⁷ A.g.m.

¹⁸⁸ A.g.m.

¹⁸⁹ A.g.m.



RESİM 54: Nurullah Berk, Tayyareciler, 1933

Tavanarası Ressamları ayrıca, yukarıda sözünü ettiğimiz Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde açılan sergide de yer almışlar, "halka çağrı"¹⁹⁰ metnine katılmışlardır.

¹⁹⁰ Bkz (3), TANSUĞ, s. 55

5. 1960-70 DÖNEMİ

5.1. Sosyal ve Siyasal Yapı

27 Mayıs darbesine giden süreçte, 1959 yılı iktidara karşı muhalefetin yükseldiği bir tarihtir. Ankara ve İstanbul'da öğrenciler ve İstanbul Üniversitesi öğretim üyelerinin protestoları gerçekleşir. Bayar ve Menderes'in protesto edildiği 555K (5'inci ayın 5'inci günü saat 5'te Kızılay Meydanı'nda) çağrısı, gençliğin efsane hareketlerinden biri olarak tarihte yerini alır.

27 Mayıs sabahı, Silahlı Kuvvetler adına, "**Bugün demokrasimizin içine düştüğü buhran ve son müessif hadiseler dolayısıyla ve kardeş kavgalarına meydan vermemek maksadıyla Türk Silahlı Kuvvetleri memleketin idaresini eline almıştır**"¹⁹¹ denen bir bildiri yayınlanmıştır.

Böylece Yassıada duruşmalarında, onlarca davadan yargılanan yüzlerce kişi arasından Menderes, Hasan Polatkan ve Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu, Türk askerinin meclisten izin çıkmadan Kore Savaşı'na gönderilmesi yani "Anayasanın ihlali" sebebiyle idam edilirler. Cumhurbaşkanı Celal Bayar'ın idamı hastalık gerekçesiyle ertelenir.

Bir askeri darbe olarak 27 Mayıs ve peşi sıra 12 Mart ve 12 Eylül askeri darbeleri, "biçimsel bir bakışla" aynı kategoriye konur fakat 27 Mayıs toplum hareketinin ateşlediği bir "**orta sınıf hareketi**"dir¹⁹². Darbeyi askeri hiyerarşinin altında subaylar hazırlamış, Cumhuriyet tarihinde ilk kez Genelkurmay başkanı, askeri hiyerarşi ve sıkıyönetim komutanları hapse atılmış, önce idama mahkum edilmiş, sonra cezaları ömür boyu hapse çevrilmiştir¹⁹³.

Beyazıt ve Kızılay meydanlarının adını, "Hürriyet Meydanı" olarak değiştiren, 27 Mayıs hareketi, hürriyetçi yapısı ile dönemin aydınlarıyla da bir araya gelmiştir.

¹⁹¹ <http://www.wikipedia.org>, 2006

¹⁹² Doğu PERİNÇEK, Toplum ve Devlet, s. 256

¹⁹³ A.g.e., s. 290

Aydınların, işçi sınıfının ve emekçilerin bir araya geldiği oluşumlara izin veren 1961 Anayasası için Cüneyt Arcayürek şöyle der: **“1961 Anayasası size Nazım Hikmet’in kitaplarını hediye etti”**¹⁹⁴. 1961 Anayasası, pek çok siyasi özgürlük getirmiştir; sendikalaşma başlar, siyasi örgütlenmeler olur, yapılan seçimlerde Türkiye İşçi Partisi TBMM'ye 15 milletvekili ile katılır. Siyasileşen öğrenci kitleleri, 60'lı yıllarda örgütlenmeye başlamış, üniversitelerdeki fikir kulüpleri üyeleri Türkiye İşçi Partisi bünyesinde yer almışlardır; 1965 yılında ise merkezi bir örgüt olarak Fikir Kulüpleri Federasyonu'nu kurmuş ve Milli Demokratik Devrimciler olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. 1968 yılının öğrenci hareketlerinin koşullarını sağlayan olaylar kısaca bu şekilde sıralanabilir.

5.2. Sanat Hayatı

Turan Erol, Sanat Tenkitçileri Cemiyeti'nin 1969'da Ankara'da tertiplediği “Gençler Arası Resim Yarışması” için yayımlanan katalogda, “Resmimizin Son On Beş Yılı” başlığı altında şu saptamayı yapmaktadır:

“... 1960 yılına doğru, resim dünyamızda adı geçen sanatçılarımızı dört kümede toplamak mümkün olabilirdi:

- 1 – “Boğaziçi manzaraları” geleneğini sürdürenler ve onlara yakın olanlar.**
- 2 – Bir dereceye kadar doğaya bağlı kalıp nesnelere Batılı yöntemlere göre soyutlayanlar ve bu yoldan giderek sonunda ortak bir şemacılıkta birleşenler.**
- 3 – Doğayı kendilerine göre yorumlama ve kişisel üsluba ulaşma belirtisi gösterenler, yöresel motiflere folklorla ilgi duyanlar, bazı naifler,**
- 4 – Genel ve yuvarlak bir niteleme ile “Nonfigüratifler” diye anılanlar”**¹⁹⁵

1960'ların Türk resminde, 1950'lerde oluşan koşullarla, bireyselleşme sisteminin devam ettiği fakat demokratik ve özgürlükçü 1961 Anayasası ve kitle hareketleriyle birlikte, toplumsal bakış açısının yeniden kazanıldığı görülür. Figüratif resmin ivme kazanmasının nedenlerinden birini de burada bulabiliriz. 27 Mayıs'ın getirdiği özgürlük ortamının, resim sanatında da belirmesi bir yana, bu dönem akademi hegemonyasının kırılması açısından ayrıca önemlidir.

¹⁹⁴ Bkz (190), PERİNÇEK, s. 294

¹⁹⁵ Bkz (1), ÖZSEZGİN, BERK, s. 84

Dışarıda özel atölyelerde sanat eğitimi alanların ya da naif sanatçıların da sanat çevresinde ismi duyulmaya başlar. Bu yıllarda, edebiyat, sinema gibi farklı disiplinlerde öğrenim gören ya da üretim veren isimlerin, güzel sanatlar alanındaki isimlerle bir arada bulunduğu görülür. Bu yakınlığın, “alaylı” ressamların da doğmasında rol oynadığı söylenebilir.

Turan Erol, 60'lı yıllara “yerellik – ulusallık” ve “evrensellik” çatışmalarının egemen olduğunu söylemektedir¹⁹⁶. Bir yanda demokratik özgürlüklerden cesaret alarak, toplumsal gerçekçi sergiler açanlar; bir yanda Türk-İslam sentezi yapanlar ya da yerel motifleri kullananlar; diğer yanda da Avrupa'ya gidip resim-heykel geleneğini yıkan kavramsal sanat çalışmalarını yurda getiren gençlerle 1960'ların sanat ortamı çok yönlü bir profile sahiptir.

Genel görünümüyle, 27 Mayıs darbesi ve 1961 Anayasası, siyasal içerikli sanat üretimine neden olmuş ve sanatçılar arasında ideolojik bir duruş olarak yaygınlaşmıştır.

1950'lere kadar süren, “milli sanat” ve “batı taklitçisi sanat” tartışmaları, 1950'lerden itibaren “non figüratif sanat” ve “figüratif sanat” tartışmalarına dönüşür. Yalnız, üslup ne olursa olsun, “özgün” olma tartışmaları her dönemde güncelliğini korumuştur. Cihat Burak, “özgün sanat” kavramıyla ilgili ilginç bir benzetme yapmıştır:

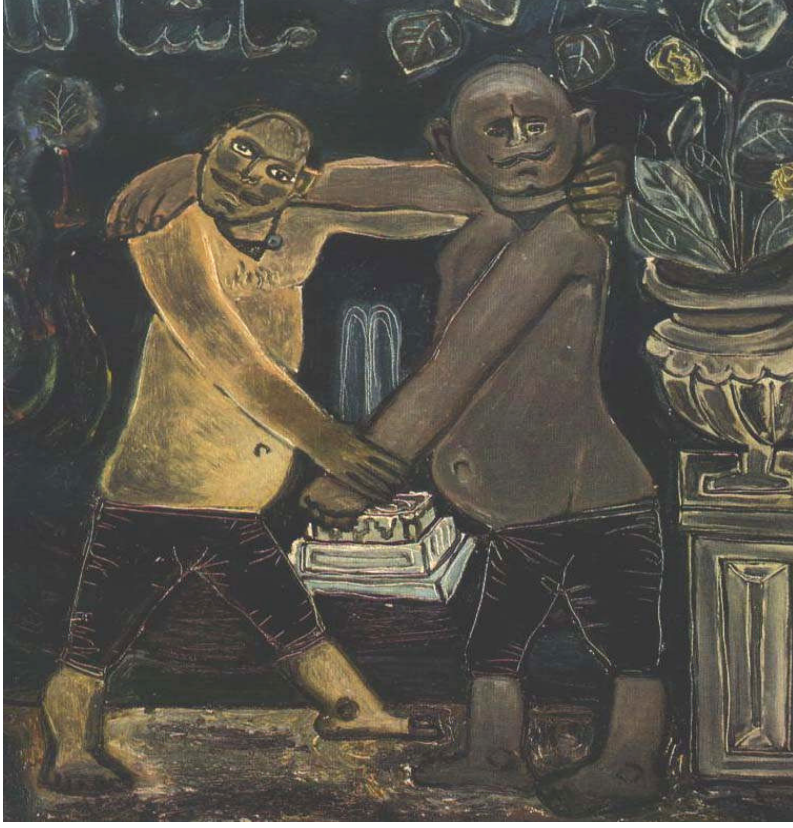
“Edebiyatı Cedideciler nasıl batı edebiyatına hayran idilerse, nasıl Sami Paşazade Sezai ‘görmemiş, görmesin bu kızları Monde, birbirinden güzel brün e blond’ gibi acayip bir Türkçe’yle Türkçe şiir söylediğini sandı ise, ressamlarımız da bir an bile gözleri kamaştıracak kadar zengin ve kendine özge kişiliği olan Türk toplumunun plastik sanatına eğilme lüzumunu duymadan Avrupa resmini kopya ettiler.”¹⁹⁷

ABD’de doğup Paris’e de yayılan, pop sanat, op sanat gibi akımlar ve Duchamp’ın “ready made” (hazır yapım) etkisiyle oluşmaya başlamış kavramsal sanat çalışmaları, 1960'larda kimi Türk sanatçılarının da ilgisini çekmiştir. 1960-63 yılları arasında İstanbul’da düzenlenen Uluslararası öğrenci festivalleri, gelenek dışı

¹⁹⁶ Ahmet OKTAY, Aydın Ayan, s. 18

¹⁹⁷ Aktaran Haşim Nur GÜREL, <http://www.sanalmuze.org>, 2006

alternatif arayışların hakim olduğu batı sanatının Türk gençliği arasında da tanınmaya başladığı etkinliklerden biridir¹⁹⁸.



RESİM 55: Cihat Burak, "Pehlivanlar", 1955

5.3. Kurumlar ve Etkinlikler

Güzel sanatların akademi dışına da yayılması, sanat piyasasının oluşumunda önemli bir etkidir; yayılma, eser talebini doğurur. Yavaş yavaş oluşmaya başlayan piyasa koşulları, sanatçı adaylarının çoğalmasına etki eder. Böylece, galeriler, kurumlar, yayın ve etkinlikler ivme kazanır.

1950'li yıllarda devlet desteğinin çekilmesiyle oluşan boşluk, 1960'lı yıllarda özel kişi ve kurumların atılımlarıyla yeni bir şekil alır. Yapı Kredi, Akbank gibi bankalar sanat galerileri açar; Vakko, DYÖ, Çanakkale Seramik gibi özel şirketler,

¹⁹⁸ Bkz (3), TANSUĞ, s. 91-92

galeri açmanın yanı sıra ödüllü yarışmalar da düzenlemeye başlarlar. Ali Koçman gibi işadamları da, ilk bireysel koleksiyonculuğun öncüleri olur¹⁹⁹.

Sanat eserinin meta-yatırım aracı haline dönüşmesi 60'lı yılların sanat piyasasını oluşturan koşulları içinde gerçekleşir. Maya Galerisi'nden sonra, 1960'ların ortalarında açılmaya başlayan özel sanat galerileri, koşulların yerine oturmaya başladığını gösterir. Ankara'da 1966 yılında açılan Doğu Galerisi, İstanbul'da 1968 yılında açılan Galeri 1 ile 1970 yılında açılan Melda Kaptana Sanat Galerisi profesyonel bir ortamda açılan ilk özel sanat galerileridir²⁰⁰.

Bu dönemde önemli sanat etkinliklerinden biri Çağdaş Türk Sanatı sergisidir²⁰¹. 1964 yılında Paris, Brüksel, Münih ve Viyana'da gezen serginin seçici kurulunda yabancı uzmanlar yer almıştır. Batılı eleştirmenlerin "doğuya özgü" nitelikler aradığı sergide, **"altmışını devirmiş olgun bir Türk sanatçısının kendisinden birkaç yıl daha yaşlı bir Fransız ressamın izinde gören yabancılar durumu iğnelemişlerdir"**²⁰². Aynı eleştirmenlerin bu tutumlarının yanında çağdaş sanata uzak yapıtlara ilgi duymaları, batıdaki oryantalizmin hala yaşadığının göstergesidir.

1968 yılında düzenlenen bir başka önemli etkinlik ise "Resim Sanatı ve Toplum" başlıklı figüratif resim sergisidir. İstanbul Harbiye'deki Yapı Endüstri Merkezi Galerisi'nde düzenlenen sergide **"sanatın toplumsal yaşam içindeki yeri, kitleleri eğitme aracı olarak anlamı ve sanatçıların topluma karşı sorumluluğu"**²⁰³ gibi sorunları ortaya koymayı amaçlanmaktadır.

5.4. Politik Sanat

27 Mayıs ordu müdahalesi, sol partilerin kurulmasına, sendikal hareketlerin yaygınlaşmasına ve ülkede sol görüşlü aydınların önceki yıllara nispeten daha serbest çalışma imkanı bulmalarına sebep olur. Şüphesiz, sanat ortamı da 60'lı

¹⁹⁹ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

²⁰⁰ A.g.k.

²⁰¹ Bkz (178), UZUNOĞLU, s. 46

²⁰² A.g.t., s. 46

²⁰³ A.g.t., s. 46

yılların toplumsal-siyasal sürecinden de etkilenerak, tekrar ulusal söylemlere ve toplumsal gerçekçiliğe dönüş yaşar.

Yine bu dönemde, Yeniler grubunun da esinlendiği, Meksika Sosyalist Realizmi tartışılmıştır. Dergi sayfalarında **“herkesin bir Orozco albümü olmalı”**²⁰⁴ sözleri geçmektedir.

Sanat alanında toplumsal fikirlerin yeniden can bulduğu, belki cesaretlendiği bu dönemde, sol görüşlü ressamalar da bir takım atılımlar yaparlar. 1960'lı yıllarda, sol hareketi savunan sanatçılar, daha çok afiş ya da illüstratif nitelikte resimler üretmişlerdir. Sezer Tansuğ'un **“sanatta nitelik ve düzey bunalımı yaratmak”** amaçlı olduğuna inandığı, siyasi temelli sanat hareketleri, tekil olarak ya da gruplaşmalarla ortaya çıkar.

5.4.1. Yeni Dal

Yine Tansuğ'un belirttiğine göre, askeri darbeden sonra devlete tepki niteliğinde olan sanat eserlerine, devlet resmi bir girişimde bulunmamıştır. Bazı sinema filmlerine sansür uygulanmış, bazı kitaplar toplanmış ama sergilerle ilgili bir olay olmamıştır. Oysa bu örnekleme, sanat tarihimizde belgeli bir ilk olarak, Yeni Dal grubunun resim sergisine düzenlenen tatbikatla bozular.

1959 yılında kurulan ve Kemal, İhsan, Vahi İncesu kardeşler ile Marta Tözge, Avni Mehmedoğlu ve İbrahim Balaban'dan oluşan Yeni Dal grubu, sonraki yıllarda çalışmalarını sürdüren Mehmedoğlu ve Balaban dışında resimsel açıdan sanat tarihinde önemli eser ya da söylemlere sahip değildir. İncesu kardeşler sonradan, resim hocalığı ya da matbaacılık benzeri piyasa işleri yapmışlardır²⁰⁵. Ancak Nisan 1961'de açtıkları sergi ile grup üyelerinin maruz kaldığı tutuklama ve mahkemeler, sanat tarihine ibret olacak cinstendir.

²⁰⁴ Bkz (3), TANSUĞ, s. 22

²⁰⁵ A.g.e., s. 61



RESİM 56: İhsan İncesu, "Balık Pazarı"

27 Mayıs'ın verdiği güven içinde sergilerini açan grup üyeleri bu olayı şaşkınlıkla karşılarlar; oysa darbe öncesi, yani 1959 yılında açtıkları benzer bir sergide ise hiçbir olay yaşanmamıştır.



RESİM 57: Avni Memedoğlu

Ek 1'de bu sergiyle ilgili suç duyurusunun belgesi yer almaktadır:

5.5. Toplumsal Gerçekçiler

1960'lı yılların toplumsal gerçekçi Türk resminde öne çıkan dört isim vardır: Neşet Günel, Nuri İyem, Nedim Günsur ve Cihat Burak.

1950'li yıllarda başladığı ve 10 yıllık bir dönem içinde gerçekleştirdiği soyut resim çalışmalarından sonra, İyem, 1960'lı yıllarda figüratif resme dönüş yapar. Nuri İyem, gençlik döneminde Yeniler Grubu'nun da temel amaçlarından olan, "sanatı toplumda yaygınlaştırma" fikrini korumuştur. Bu nedenle, benzer bir portreyi ya da konuyu defalarca işlediğini belirtmiştir. Sanatçının amacı, resimlerinde bir toplum tipi yaratmaktır.

Onlar Grubu'nun üyelerinden Nedim Günsur, fabrikaları, işçileri, gurbetçileri (iç ve dış göçler)²⁰⁶ konu almıştır. 1958 yılında gerçekleşen "Grizu Patlaması" konulu eserleri bilinen, çarpıcı örneklerdir. Sanatçı, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Ceyhun Atif Kansu gibi dönemin toplumsal gerçekçi edebiyatçılarından da yola çıkarak eserler üretmiştir. Nedim Günsur, kentleşme ve sanayileşmenin ülkede yarattığı toplumsal dramı ele alan bir sanatçıdır. Sanatçı, geniş manzaranın içine yerleştirdiği figürlerle, Anadolu insanının güncel dramasını işlerken, hiciv unsurunu da kullanmıştır.



RESİM 58: Nuri İyem, kadın portresi

²⁰⁶ Bkz (178), UZUNOĞLU, s. 50



RESİM 59: Nedim Günsur, Köylü Ailesi

Cihat Burak, toplumsal eleştiriyi, hakim sınıf üzerinde yürütmüştür. Hicivsel unsurların ağır bastığı resimlerde, gerçeküstü fantezilere başvurur. 555 K'nın "1960 19 Mayıs" töreni Cihat Burak'ın ilk sosyal-siyasi içerikli resmidir²⁰⁷.

Aslen mimarlık eğitimi almış Cihat Burak, Türk sanatı üzerine fikirleri ve resimsel üslubuyla ilginç bir sanatçıdır. Batılı anlamda resim dendiğinde **“başka anlamda bir resim türü olabilir mi diye de bir soru sorulursa, resmin mağara devrinden beri yapıldığını, ne batının ne doğunun tekelinde değil, bütün sanatlar gibi insanlığın müşterek malı olduğunu söylemek gerekir”** diyen Burak, kendisiyle yapılan 1968 tarihli bir söyleşide ise sanat anlayışını şöyle ifade eder: **“(…) Türkiye'de resim sanatının toplumun çeşitli katlarınca benimsenmesi yönünde Türk ressamına düşen görev , kanaatimca her türlü politik baskıya karşı çıkmak ve topluma karşı olduğu kadar kendisine karşı da sorumlu olduğunu hiç bir zaman unutmamaktır.”**²⁰⁸

²⁰⁷ Bkz (178), UZUNOĞLU, s. 55

²⁰⁸ Bkz (198), GÜREL

Siyasi portreleri de hicveden sanatçı, kent kültürünün çarpık yapısını ele almıştır. Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet'in de resimlerini de yapan sanatçının Nâzım Hikmet'in ölümüne dair bir kompozisyonu bulunmaktadır²⁰⁹.

Haşim Nur Gürel'in aktardığı, Cihat Burak'ın 1973 tarihli bir söyleşi, Cumhuriyet aydını bir sanatçının, döneminin koşullarını ve sanat yaşamını nasıl yorumladığı üzerine ilginç bir belgedir. Çanakkale ve Milli Mücadele ile yüzbinlerce şehit vererek bağımsızlığını kazanmış bir ülkede, **“denize dökülen düşman kadar kendi yurduna düşman, (...) ondan da yabancı yoz politikacının, belirli bir sınıfın çıkarı uğruna Türkiye'nin kaderini enflasyonun her türlüüne bağladığını”**²¹⁰ söyleyen Burak, Türkiye'ye bir Rönesans çağı getirmesi gereken Cumhuriyetin yarattığı fırsatların kaçırıldığını düşünmektedir.

Burak, Cumhuriyet devrimlerinin batı sömürsüne karşı silahlandığını, bütün sömürülen ülkelere ışık tutan bu devrimlerin, iktidarın elinde ülkeyi sömürü düzenine soktuğunu belirtir. Burak, sanatçıların, kendi kültüründen kopması ve kendinden nefret etmesi eksenli bir öğretide yetiştiğini söylemektedir. Bu durumun ironisini, Türk sanatçıların, Hartung, Klee gibi Türk yazı sanatından, minyatüründen etkilenen sanatçılarından esinlenmelerinde görülür. **“...Kendi sanatının değerlerini bu derece inkara itilmiş bir toplumda elbette dünya çapında değerler çıkamazdı... Bu koşullar içinde Türk sanatçılarının yine de plastik değer açısından batılı sanatçılardan hiç de geri olmadıklarını, aksine bütün bu zor şartlar içinde çabalarını sürdürmeleri göz önüne alınırsa daha da güçlü olduklarını kabul etmek gerekiyor...”**²¹¹

Cihat Burak, nev-i şahsına münhasır sanat biçimiyle, yaşadığı dönemlerin ünlü politikacılarını hicveder - eleştirir. İktidara karşı oldukça sert söylemler içeren söyleşi şöyle sona ermektedir: **“Şimdi artık plastik sanatta mimarlık alanında neler yapıldığını anlamak için üstünde bu düzenin sorumlularının çocuklarının Mustang arabalarında babalarından kalma o çakal sırtmalarıyla bir ecel rüzgari gibi kol gezdikleri Bağdat Caddesinden, ya da İstanbul'un herhangi bir semtinden geçmek yeter de artar bile...”**²¹²

²⁰⁹ Bkz (3), TANSUĞ, s. 31

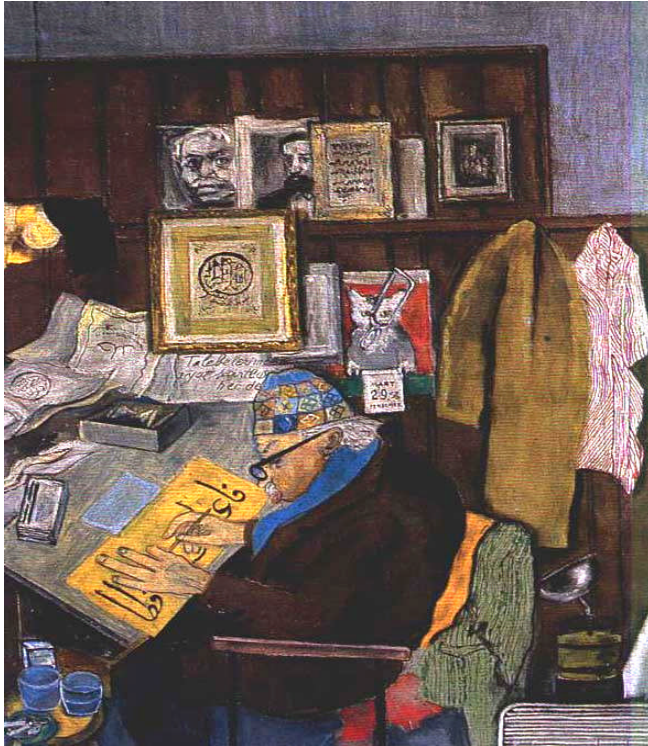
²¹⁰ Bkz (197), GÜREL

²¹¹ A.g.m.

²¹² Bkz (197), GÜREL



RESİM 60: Cihat Burak, "Süleyman Demirel", 1969



RESİM 61: Cihat Burak, "Hattat", 1975

Neşet Günal, Orta Anadolu insanını konu almıştır; kendisi de o insanlardan biridir. Günal'ın resimleri, plastik olarak toplumsal-gerçekçi akıma sadık bir yapıdadır. Sanatçının eserlerinde varolan karakterler kurgusaldır, yakın çevresinden değildir. Toplumsal sorunları resme konu etmeyi sorumluluk kabul eden Günal'a göre **“sanattaki gerçek aynı zamanda toplum ve insanın gerçeğidir”**.

Neşet Günal, kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak oluşturduğu figüratif anlatımını şöyle açıklamaktadır: **“1960'lardan sonraki resimlerimde geriye düşme risklerini de omuzlayarak 'anlatım'ı baş ilke edindim. Yaşam çabalarını, tasalarını, acılarını, yoksulluklarını yaşadığım 'toprak adamları'nın gerçeğinde kendi gerçeğimi yeniden buldum... Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu 'duyarlık' çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene. İçinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak toprak adamlarının yaşamı ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeyim.”**²¹³

Akademi çıkışlı bu sanatçıların yanı sıra, Yeni Dal grubunun da üyesi olan İbrahim Balaban alaylı bir ressamdır; 1940 ve 1950 yılları arasında 4 kez Bursa Cezaevi'ne girmiş ve bu arada şair Nâzım Hikmet'le tanışmıştır. Hapishanede kendisi de resim çalışmaları yapan Nâzım, Balaban'ı ressam olması için teşvik etmiştir.

İlk sergisini, 1953 yılında İstanbul Fransız Konsolosluğu'nda açan Balaban, **“Konu bir özdür, her öz kendi kabuğunu, yani sanatsal biçimini oluşturur”** kuramını benimsemiştir²¹⁴. Sanatçının bu sergisi, daha sonra TİP başkanı olan Mehmet Ali Aybar tarafından, Cumhuriyet gazetesinde değerlendirilir²¹⁵.

Yeni Dal grubu üyeleriyle birlikte yargılandığı, 1961 yılı sergisinden sonra, 1968 yılında Gazi Dergisi'nde basılan bir tablosundan dolayı da yargılanmıştır. İki mahkemede de aklanan sanatçının, 1969 yılında Adana'da düzenlediği sergideki resimleri de saldırıya uğrar. Balaban, kendisini “Anadolu insanının yaşamından ve

²¹³ Mehmet ERGÜVEN, Neşet Günal, s. 126

²¹⁴ http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0brahim_Balaban, 2006

²¹⁵ Bkz (3), TANSUĞ, s. 22



RESİM 62: İbrahim Balaban, "İşçiler"



RESİM 63: Neşet Günel "Duvar Dibi III", 1971-72

halk efsanelerinden yola çıkarak toplumsal gerçekçi yapıtlar üreten ressam"²¹⁶ olarak tanımlamaktadır.

²¹⁶ Bkz (214)

Bedri Rahmi Eyüboğlu ve öğrencileri Orhan Peker, Turan Erol da 60'lı yılların figüratif anlayışta ısrar eden genç sanatçılardır.

5.6. Soyut Sanat

Figüratif sanatın tekrar ivme kazandığı bu dönemde, 50'li yıllarda başlayan soyut sanat yaklaşımlar da devam etmektedir. Sabri Berkel, Adnan Çoker, Ferruh Başağa, Altan Gürman gibi sanatçıların farklı boyutlardaki soyut çalışmaları yanı sıra soyut ve figüratif arasındaki çizgide bireysel yaklaşımlar ortaya koyan sanatçılar da vardır.

Anadolu kral ve kraliçelerini konu eden ve daha sonra "Sinek Kral" dizisini gerçekleştiren Özdemir Altan, ekspresif fırça tekniğiyle figür soyutlamalarına giden Ömer Uluç, bu dönemin dikkat çeken genç sanatçılardır.

Türk sanatçılarının daha çok yurtdışına çıkması ve giderek buralara yerleşmesi ile Burhan Doğançay, Erol Akyavaş gibi isimlerin Türkiye dışında da varlık göstermesi söz konusudur.

1962 yılında ABD'ye yerleşen Doğançay, yurtdışında 55 müzeye eserleri kabul edilmiş, oldukça özgün üslubuyla da önemli sanatçılarımızdan biridir. 1960-73 yılları arasında Amerika'da Hans Hoffman'ın öğretisi "Push and Pull" (İt ve Çek), "Hareket ve Mekan" olgularını tanıyan Tomur Atagök, kavramsal sanatın izlerini veren soyut çalışmalar üretmiştir²¹⁷.

²¹⁷ Bkz (154), BARAZ



RESİM 64: Özdemir Altan, "Sinek Kral"



RESİM 65: Özdemir Altan, "Antik Anadolu Kralları", 1967

6. 1970 – 1980 DÖNEMİ

6.1. Sosyal ve Siyasal Yapı

12 Mart 1971 tarihindeki askeri darbeye sona eren özgür ve demokratik ortam, 12 Eylül 1980 darbesini hazırlayan süreci başlatır.

Türkiye Halkın Kurtuluş Ordusu'nu kuran ve aktif eylemlere giren Deniz Gezmiş ve arkadaşları Yusuf Arslan ve Hüseyin İnan'ın 1972 yılında idam edilmesi, bunun 27 Mayıs darbesiyle Adnan Menderes, Fatin Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan'ın idamına karşılık yapıldığı yorumlarına neden olur. Bu ve benzeri olaylar, toplumu derinden etkiler; öğrenci hareketleri sıkıyönetim dönemi sonrasında giderek ivme kazanır.

1974'te yapılan Kıbrıs Barış Harekati dönemin diğer önemli olayıdır. Ege sorunu nedeniyle, Yunanistan "baş düşman" olarak görülmektedir. Suriye ve İran'la süregiden çekimser ilişkilerin yanı sıra, Türk azınlığa uyguladığı baskılar nedeniyle Bulgaristan'la ilişkiler de gergin durumdadır. Ve Ermeniler'in yurtdışında sürdürdüğü terör eylemlerinin yanına içte, Kürt ayrılıkçılığı da terörün tırmanması sürecini başlatır.

70'li yılların sosyo-ekonomik bunalımı, toplumsal gerginliği artırmış, kimi ajitatif, illegal sol örgütler ve devlet içindeki bazı mihraklar tarafından destek gören İslamcı ve ülkücü gençlerin çatışmaları, toplumu 80'li yıllara doğru "askeri darbe" talebi doğurtacak kaotik bir ortama sürüklemiştir.

12 Mart muhtırasıyla birlikte öğrenci ve işçi hareketlerinin etkisi, sanat alanında özellikle gençler üzerinde hissedilir. Meşrutiyetten beri, siyasallaşmanın odaklarından olan üniversiteler arasında, akademinin ayrıcalıklı bir yeri olmuştur. Hiçbir zaman belli bir siyasi söyleme karışmamış ya da içinde bu anlamda bir hareket olmamış akademinin en siyasi dönemini yaşadığı yıllardır 1970'ler.

Deniz Gezmişlerin asılmasına neden olan Kemalist ideoloji temelli Milli Demokratik Devrim söylemleri canlılığını korumuştur. Genç sanatçılar, ülke kapsamında bir sanat hareketi gerçekleştirme ve sanatı geniş kitlelerin ihtiyaçlarını giderecek düzeye ulaştırma kaygıları duymaktadır.

Sanat üretiminin, biçimsel olarak ulaşacağı kitlenin kültürel yapısına hitap etmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu olay ve tartışmalar yaşandıktan yıllar sonra “Resimde ulusallık sorunu” üzerine kaleme aldığı yazıda Mehmet Ergüven konuya şöyle yaklaşır: “(...) **Türk resmini ardı arkası gelmeyen kopyalarla kısırlığa itiş, elbette karşı tepkiyi de beraberinde getirecekti: 1950'lerden sonra başlayan bir karşı tavır ise, ne yazık ki, aşırı bir duygusallığın etkisinde, resimsel dilin ancak resimle kurulabileceği gerçeğini göz ardı ederek, çoğun figür ve konuyla sınırlı bir halk duyarlılığının açmazına saplanmıştır**”²¹⁸.

70'li yılların toplumsal gerçekçi anlayışının temelinde, toplumsal olayların, ideolojik tutumların yanı sıra, akademi içinde hocalığı ve resimleri ile gençler üzerinde etkili olan bir ismin, Neşet Günal'ın bulunmasının da payı vardır. Öte yandan, “yerel sanat” söylemini savunan Bedri Rahmi atölyesi öğrencileri de benzer bir tavır ve duyarlılıkla üretimlerini sürdürmektedir.

Neşet Günal biçiminin izlerini, dönemin genç sanatçılarının yapıtlarında bulmak mümkündür. Tansuğ'un söylediği gibi “**iri elli ayaklı, koca koca figürler**” hakimdir resimlere²¹⁹. Günal'ın atölye mirasını 1980'li yıllarda öğrencisi ve asistanı Neşe Erdok devralır.

Kaya Özsezgin, 70'li yılların sanat yaşamımızdaki belirgin değişimlerine dikkat çekmektedir. Özsezgin'e göre: “**Öncelikle, akademinin taşıdığı sorumluluk, başka kurumlarca dengeli bir şekilde dağılmıştır. Bireysel sanat eylemleri de yaygın bir kimlik kazanmış, sanatçıların yeni bir akıma yönelimleri, bağnaz kalıpların kırılmasının getirdiği hoşgörüyle karşılanmıştır**”²²⁰.

²¹⁸ Mehmet ERGÜVEN, Resimde Ulusallık Üzerine-Yoruma Doğru, <http://www.sanalmuze.org>, 2006

²¹⁹ Bkz (3), TANSUĞ, s. 10

²²⁰ Bkz (1), ÖZSEZGİN, BERK, s. 118-122



RESİM 66: Neşet Günal, “Bunalım”, 1965

Özsezgin’in sözünü ettiği “bağnaz kalıplar”ın, aslında yeni hareketlerin oluşumunu sağlayan dinamikler olduğu söylenebilir. Yeni akımların sanat tarihinde meşruluğunu kazanması, bir muhalif karşısında yapılan tartışmalarla mümkün olmuştur. Böylece tez, antitez, sentez üçlemesinde sağlam bir üretime ulaşılabilmiştir²²¹.

6.3. Kurumlar ve Etkinlikler

70’li yılların ikinci yarısından başlayarak, özel sanat galerileri sayıca artmış, bunlar Ankara ve özellikle İstanbul’un Nişantaşı, Beyoğlu gibi elit kesimlerinde konuşlanmaya başlamıştır. Sadece 1978 yılında, İstanbul ve Ankara’nın seçkin semtlerinde açılan özel galeri sayısı 40’tır²²². 70’li yılların çalkantılı sosyo-ekonomik durumunun, sanat alıcısı olan kesimi çok da etkilemediği bu örnekle görülebilmektedir.

²²¹ Bkz (1), ÖZSEZGİN, BERK, s. 121

²²² Bkz (178), UZUNOĞLU, s. 68

1950'lerde başlayan liberalleşme, sanat yapıtının maddi karşılığının oluştuğu bir yapıyı 70'lerde tamamlar. Özel kesimin sanat kurumlarındaki olgunluğu da bu süreçlerle tamamlanır. Yanı sıra, günlük basın, sanat olaylarına daha çok yer vermeye başlamıştır.

“Sanatçının ekonomik bağımsızlığına kavuşması yolunda yeni umut ışıkları”²²³ olan, özel galeri ve kurumların sanat piyasasını yaratma çabaları mevcuttur. Bu oluşum içinde, nesnel bir bakış açısıyla sanatçının, galeriye bağımlı bir ekonomik düzenin içine girdiği söylenebilir.

70'li yıllar, özel sektörün oluşturduğu piyasa içinde, sanat tarihinden önemli isimlerin de gün ışığına çıkması ve piyasa içinde değer kazanması sürecini başlatır. Bu dönemde, sadece kurumlar düzeyinde değil, bireysel olarak koleksiyonerler de koleksiyonlarını genişletmek ve çevreleri içinde isim duyurmak amaçlı, genç sanatçılara yönelik yarışmalar düzenlemeye başlarlar.

1950'lerden itibaren başta Paris ve ABD olmak üzere, batı ülkelerine yerleşen sanatçılar, koşulların oluşmasıyla yurda dönerek sergiler açmaya başlamışlardır. Fikret Mualla, Avni Arbaş, Abidin Dino, Utku Varlık, Adnan Varınca, Ömer Kaleşi, Mübin Orhon, Selim Turan, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Oktay Günay gibi sanatçılar bu birikimin örnek isimleridir.

70'li yılların piyasa koşulları ilginç bir gelişmeye de neden olmuştur. Şefik Bursalı, Cevat Dereli, Eşref Üren, Ali Avni Çelebi, Malik Aksel, Mahmut Cûda, Hamit Görele, Şeref Bigalı, İlhami Demirci gibi, çok az kişisel sergi açmış ya da hiç açmamış eski kuşak sanatçılar, sergiler açarak tekrar gündeme gelmişlerdir.

²²³ Bkz (237), ÖZSEZGİN, s. 119



RESİM 67: Avni Arbaş, "Nâzım", 1961



RESİM 68: Avni Arbaş, "Kuvâyi Milliye Atları"

Sanat alıcısı olan burjuva sınıfı bireyleri de, güzel sanatlarla tanışıklıkları itibariyle, bir “uğraş” olarak resim-heykel ya da seramik yapmaya heveslenmiş, bu talep ile özel atölyelerin sayısı artmıştır.

1970’lerde, çoğu yurtdışında eğitim görmüş, farklı biçemsel ve düşünsel yaklaşımlara sahip genç sanatçılar varlık göstermeye başlamıştır. Burhan Uygur, Neş’e Erdok, Mehmet Gülyüz, Utku Varlık, Altan Gürman, Komet, Nur Koçak, Alaeddin Aksoy, Balkan Naci İslimyeli, Timur Kerim İncedayı, Şükrü Aysan, Aydın Ayan, Cihat Aral, Zehra Aral, Avni Yamaner, Nevhiz Aksın ve İbrahim Örs bu isimlerden bazılarıdır²²⁴.



RESİM 69: Cevat Dereli, “Balıkçı”, 1940

²²⁴ Bkz (3), TANSUĞ, s. 9 ve 106



RESİM 70: Malik Aksel, "Kadınlar", 1957

6.3. Yükselen Sol Hareket

1970 yılı, yükselen siyasi hareketin, "milli demokratik devrim" yolunda ivme kazanması ile, sanat ortamında yeniden "memleket, yerellik" gibi konuların ele alınmasına neden olur. Bu dönemde, figüratif sanatın, özellikle toplumsal gerçekçi anlayışın hız kazandığı görülür.

Belli bir örgüte ya da partiye bağlı olmamalarına karşın, politik içerikli sanat üreten sanatçılarımız sayıca fazladır. 1980 yılından sonra çoğu sanatçı politik duruşlarını açığa vuran eserler üretmekten vazgeçmişlerdir.

Sol görüşlü olduğunu vurgulayan sanatçılar, dünyadaki siyasal gelişmeleri takip ederek, temalarını belirlemiş, Meksika duvar resimleri ve sosyalist gerçekçi resim anlayışına öykünmüşlerdir; belli bir ideolojiye angaje olmaktan çekinen diğerleri ise, yükselen sol söylemlerin dışında kalmak istememiş, yüzeysel ve üstü kapalı bir burjuva sınıfı eleştirisine yönelmişlerdir.

1970'li yıllarda siyasal sanatın temalarını oluşturan başlıca sosyal olaylar, işçi hareketleri, Türkiye'den de devrimcilerin katıldığı Filistin'de verilen özgürlük savaşı gibi olaylardır.

Dönemin toplumsal gerçekçi ressamı, "çağdaş romantikler" olarak tanımlanır. 1975 tarihli Milliyet Sanat Dergisi'nde şöyle yazmaktadır:

**"Yeni romantizm yapıcıdır
bireyci değildir
hayalle ilgisi pek azdır
gerçeğe sağlam bağlarla bağlanmıştır
hüznü de kederi de başkadır
kaynağı, ulusal sanattan gelir"**



RESİM 71: Seyyit Bozdoğan, 1979

Aslında sosyalist realizm, SSCB'de ortaya çıkan haliyle, romantik üsluptan hayli uzak bir biçime sahiptir. Türk sanatçılarının, sosyalist realizmi ele alış biçimindeki "romantik" anlatım, "ulusal sanat" söylemine öykünen sanatçıların toplumsal yapılarıyla özgünleştirdiği fakat yapısal olarak birbirine karşıt iki akımın sentezlenmesiyle ortaya çıkmıştır. Genç sanatçılar, yeni nesnelci ve foto realist tavırlara yönelmişlerdir. Resimlerde konu kaygısı ön plandadır; bu anlamda konuyu

öne çıkaracak net çizgiler ve abartılı açıklıkla tasvir dikkati çeker. Kuramdan çok yaşamın içinde bulunma tavrı da, sanata bakışta öne çıkan temel fikirlerden biridir.

Eserlerde çoğunlukla, sembolik anlatımlara gidildiği, bu yönüyle çoğu zaman didaktik, slogancı, illüstratif üretimler ortaya çıktığı görülmektedir. Sözelimi, toplumsal gerçekçi resmin ana vurgularından biri olan, “çalışan el” figürü yine ön plandadır; devrimi temsil eden kırmızı-kan renginin kullanımı göze çarpar. Resimlerde kullanılan slogan yazıları, resim dilinin geri planda bırakıldığını düşündüren, resmi “mesaj içerikli” yerine “slogancı” yapıya dönüştüren öğeler halindedir. Zayıf-fakir, şişman-zengin gibi simgesel anlatımlar, çoğunlukla “sol yumrukların” havada olduğu miting alegorileriyle, bir ideolojiyi anıtsallaştırmak amacını taşır.

Bu dönemde, sert eleştiriler ya da destekler alan, siyasal sanat, Kaya Özsezgin tarafından “**mesajın biçimin önüne geçmesi**” nedeniyle olumsuzlanırken, Cahit Külebi tarafından “**sevgi ve bağışlayıcılıkla karşılanmalı**”²²⁵ sözleriyle müsamaha gösterilmesi gerektiği işaret edilmektedir.

Kaya Özsezgin’in vurgusu şöyledir:

“...Toplum çelişkilerinin ağırlaştığı dönemlerde sanatçının bir takım gerçeklikleri anlatmada geniş kitlelere iletmede görsel bir açıklığı, berraklığı benimsemeleri doğal karşılanmalıdır. Sözünü ettiğim akademi çevresindeki genç kuşak sanatçıları toplumsal mesajla birlikte sunulanın salt bir içerik sorunu olmadığını kavradıkları sürece ilginç sonuçlar elde edebiliyorlar... Mesajın kuşkusuz içerikle doğrudan bir bağlantısı olduğu söylenebilir. Ama görsel düzeyde kişisel ve benzersiz kılınabilecek bir yorum ve anlatım payının en azından o mesajın kendisi kadar göz önüne alınması gerektiği unutulmamalıdır.”²²⁶

Cahit Külebi ise, bu yeni akıma, yeni bir tanım aramaktadır:

“Günümüz sanatı bir çeşit yeni romantizme yönelmiştir...Yeni romantizm yapıcıdır, bireyci değildir, toplumcudur, hayal ile ilgisi pek azdır. Gerçeğe sağlam bağlarla bağlanmıştır, tazedir, çoğu kez iyimser ve neşelidir, hüznü de kederi de başkadır, kaynağı ulusal sanattan gelir. Gözü bağlı değildir. Açıkçası realizm ile

²²⁵ Ayşegül SÖNMEZ, Çağdaş Romantikler Sergisi, Milliyet, s. 34

²²⁶ Müge ARDA, “En Güzel Düş İçin”, Evrensel, s. 21

birlikte yürümektedir. Ona nasıl yeni romantizm denilirse, yeni realizm denilmesi de öylece doğru olabileceği gibi başka adlar da verilebilir."²²⁷



RESİM 72: Arslan Eroğlu, "Çağrı", 1977



RESİM 73: Hüsnü Koldaş, 1978

²²⁷ Bkz (226), ARDA, s. 21

1970-80'li yıllarda egemen olan siyasal içerikli sanat anlayışı, 2002 yılında Karşı Sanat Çalışmaları Galerisi'nin bu konuyu ele alan "Pankart" başlıklı sergide genel bir panorama olarak yeniden gündeme taşınmış ve tartışılmıştır.

Sergide eserlerine yer verilmiş 47 sanatçının 150'yi aşkın yapıtı, tanınmış sanatçıların 1980 sonrası tavırlarına bakmak açısından ilginç olmuştur. Galerinin, sergi kapsamında düzenlediği panelde, Ahmet Oktay, dönemin eserlerinin niteliğine de atıfta bulunarak, her sanat gibi resim sanatının da ideolojik işlevlerinin olduğunu, ancak "karşı durmak" için ille figüratif olmak gibi bir kuralın olmadığını, soyut tavırla da "karşı" durulabileceğini belirtmiştir.

Oktay, "İyi-kötü, güzel-çirkin ama burada bir varlık belirtme var" diyerek 1970'li yıllardaki sanat hareketlerini, "eylemsel değerleri" açısından olumlamaktadır²²⁸.



RESİM 74: Seyyit Bozdoğan, "Büyük Burjuva Banyoda", 1977

²²⁸ Başak BUGAY, "Hangi Amaçla, Neye 'Karşı'?", Aydınlık, s. 52

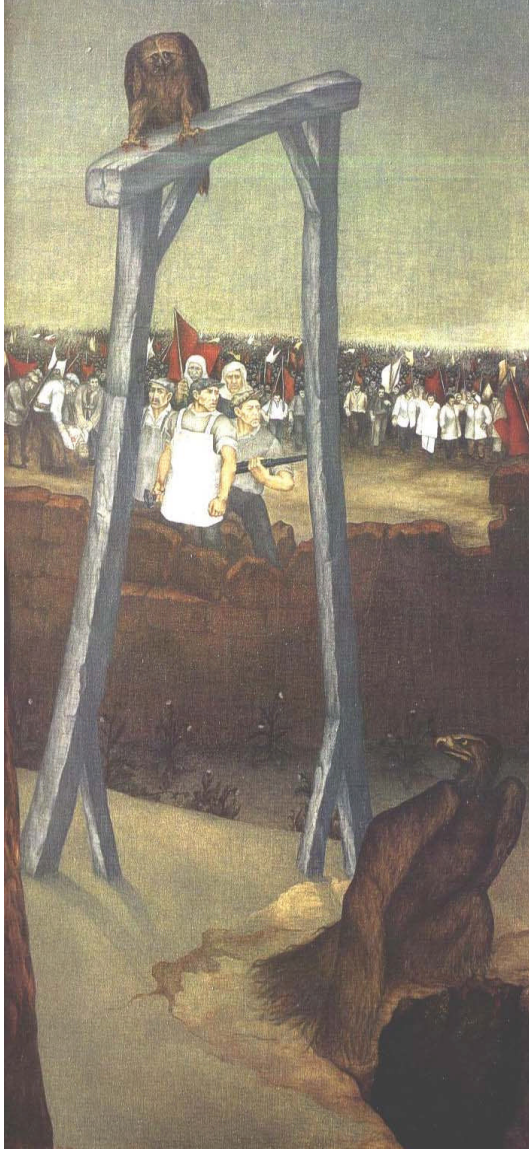


RESİM 75: Nedret Sekban, “Yerde Yatan Ölüler”, 1976-78

Pankart Sergisi'yle örnekleyebileceğimiz, 70'li yıllarda siyasi bir portre çizen kimi diğer sanatçıların çalışmaları şöyledir²²⁹:

- Aydın Ayan, 1977 “Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır, Yeni Bir Dünya Doğuyor”
- Nevhiz Tanyeli, 1980 "Kanı görmek istemem kanı"
- Zehra Aral, 1974 (Filistin konulu resim), 1978 (Türkü söyleyen ağızlar), 1978 "Güzel günler göreceğiz"
- Kasım Koçak, 1977 (Maden işçileri kompozisyonu)
- Neş'e Erdok,, 1977 "İşçi"
- Seyyit Bozdoğan, 1977 "Büyük burjuva banyoda"
- Gülgün Başarır, 1979 "Kurtuluş ellerimizde"
- Arslan Eroğlu, 1977 (Ajitatör)
- Cihat Aral, ?, "Uzlaşmazlık"
- Nedret Sekban, ?, “Yerde Yatan Ölüler”
- Hüsnü Koldaş, 1976 “Kağnılı Resim”

²²⁹ Bkz (226), ARDA, s. 21



RESİM 76: Aydın Ayan, "Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır, Yeni Bir Dünya Doğuyor", 1977

1970'li yıllar, işçi ve öğrenci mitingleri ve özellikle 1 Mayıs gösterileri için grafik çalışmaların da yoğun olarak ele alındığı bir dönemdir. Orhan Taylan, Sadık Karamustafa, Gülsün Karamustafa, Tan Oral, Canol Karagöz, Runi Kvasoğlu ve Rauf Kösemen gibi sanatçıların afişlerinde, Karl Marks portreleri, kırmızı bayraklar, işçi figürlerinin yanı sıra, orak-çekiç, yıldız gibi semboller kullanılmıştır.

Genç sanatçılarda beliren siyasal tavır, toplumsal gelişmelerin yanı sıra, akademi çevresi ressamaları için ağırlıklı olarak Neşet Günal atölyesi faktörüyle şekillenmiş, giderek akademi dışında da etki alanı oluşturmuştur.

Öte yandan, hakim sanat anlayışının dışında kalmayan fakat bu anlayışın da tam anlamıyla içinde yer almayı tercih etmeyen sanatçılar, üstü kapalı bir toplumsal eleştiri yöntemini resimlerinde kullanmışlardır. Mehmet Gülerüz'ün 12 Mart muhtırasına karşı "Generaller" başlıklı sergisi örneklerden biridir. Gülerüz gibi, yarı fantastik, yarı gerçekçi eğilimleri olan Burhan Uygur, Ergin İnan, Ali İsmail Türemen kimi genç sanatçılar başarı grafiklerini yükseltmektedir.

Yurtdışında yaşayan ve biçemiyle sanat tarihimizde oldukça farklı bir yere sahip olan Yüksel Arslan ise 1969 yılında başladığı Karl Marks'ın "Kapital" adlı eserini konu alarak aynı başlıklı seri resimlerini 1970'lerin ortalarına kadar sürdürür. Sanatçının Fransız Kültür Merkezi'nde açtığı sergi, "müstehcen" olduğu gerekçesiyle kapatılmış, resimler toplatılır²³⁰. Arslan resimlerinde, bal, yumurta akı, kan gibi alışılmışın dışında malzemeler kullanmıştır.

6.4. Alternatif Disiplinler

1970'li yıllarda yükselen siyasi, toplumsal değerlerin sanat alanında güç kazanması, yine aynı dönemde ivme kazanmış "resim ve heykele alternatif", kavramsal sanatın karşısında önemli bir çelişki yaratmıştır. 70'li yıllarda "ulusal sanat" söylemi, genel olarak gençlerin dilindedir. Sömürü kültürüne karşı çıkan yapıyla gençliğin bu söylemde bulunması çok da şaşırtıcı değildir; bu, ideolojik temele oturmasına gerek olmadan ortaya çıkan bir savunma güdüsüdür.

"Alternatif"in karşısında alternatif haline gelen, toplumsal gerçekçi sanatın 1980'li yıllardan itibaren gücünü kaybetmeye başladığı ve postmodern fikrinde temellenen eylemlerin kuvvet kazandığı görülmektedir. Batıda gelişen yeni sanat akımlarını Türkiye'ye getiren gençliğin, yukarıda sözünü ettiğimiz gençlik içinde yer almadığı açıktır. Bu gençler, akademinin geleneksel yapısında olduğu gibi siyasetten uzak durmayı, sadece kuramsal kaygılar gütmeyi sürdürmüştür.

²³⁰ Bkz (178), UZUNOĞLU, s. 75

Ahmet Oktay, bu yeni anlayışı şöyle tanımlar:

“Teknolojik düzeyi ve üretim/tüketim hattını, gündelik yaşamın araç gerecini göz önünde bulunduran, sürekli yenilenen ve tüketilebilir bir sanata karşı duyulan özlem, 1980’lerde dünya kapitalizmine eklemlenmeyi öngören pazar ekonomisi uygulamalarıyla plastik sanatlar ortamında en azından kuramsal düzlemde geniş bir yer kazanmıştır.”²³¹

1960’lı yılların sonuna doğru Türkiye’de de etkisini göstermeye başlayan kavramsal sanat, 70’li yıllarda bu etkiyi artırarak, 70’li yılların sonunda gene akademi içinden gelen destekle varlığını en meşru noktaya taşır.

Bir yanda, modernizmi eleştiren tavırlarıyla toplumsal gerçekçiler, diğer yanda ipuçları belirmeye başlayan postmodern söyleme yakın, resim ve heykel geleneğini reddedenler bulunmaktadır.

Henüz yaygın bir etki göstermeyen kavramsal sanat eylemleri, döneme damgasını vuran toplumsal gerçek savunucularının karşısında bu yıllarda önemli sayılabilecek bir “sorun” olarak görülmez.

Altan Gürman, Sarkis gibi sanatçıların öncülüğünü yaptığı kavramsal sanat çalışmaları, 1977 yılında başlayan ve 1987 yılına dek süren, akademideki “Yeni Eğilimler” sergisiyle Paris’te sürdürdüğü çalışmaları sırasında minimalist ve karşı biçimci yapıtlara ilgi duyan Şükrü Aysan, Osman Dinç, Serhat Kiraz, Cengiz Çekil, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Gürel Yontan ve Gülsün Karamustafa gibi sanatçıların da o dönemde kavramsal anlayışta üretim yapmalarını teşvik eder²³².

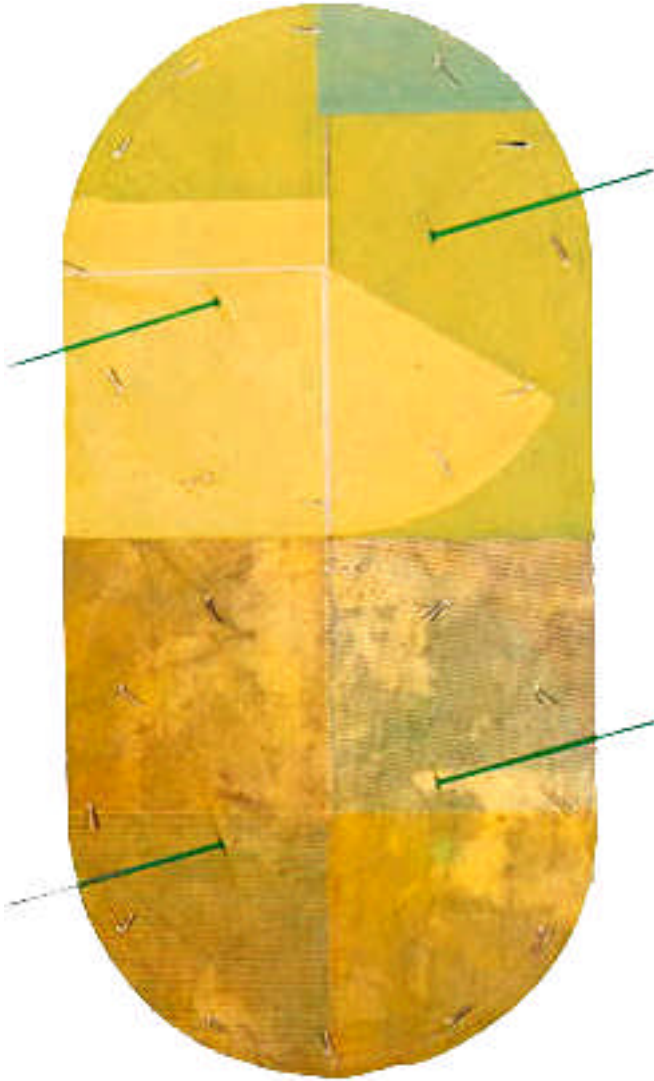
Nancy Atakan’ın “halkı şaşırtmış”²³³ olduğunu söylediği ilk sergi, aslında akademi çevresiyle sınırlı kalmış, nesnel anlamda tanımladığımız halktan bireylerin gezebildiği ve yorumlayabildiği bir etkinlik olmamıştır.

²³¹ Bkz (196), OKTAY, s. 130

²³² Nancy ATAKAN, Arayışlar – Resimde ve Heykelde Alternatifler, s. 13

²³³ A.g.e., s. 13

Şükrü Aysan, 1977 yılında, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Avni Yamaner ile birlikte “Sanat Tanımı Topluluğu (STT)”nu kurmuş, amaçlarını “**satılabilir nesnelere üretmek yerine, sanatın sınırlarını ve işlevlerini soruşturmak**” olarak belirlemiştir.²³⁴



RESİM 77: Şükrü Aysan, “Urbi et Orbi”, 1986

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin düzenlemeye başladığı “Yeni Eğilimler” sergisini konu alan yazısında, Özer Kabaş amaçlarının “**kendini yenileyen sanatçıları yüreklendirmek**”²³⁵ olduğunu açıklar. Bu yeni hareketi eleştirenlere ağır bir dille karşı çıkan Kabaş, Hans Hoffman'ın 51 yaşında

²³⁴ Bkz (232), ATAKAN, s. 14

²³⁵ Özer KABAŞ, Yeni Eğilimler Sergisi ve Değişik Çağrışımlar, Milliyet Sanat, s. 32

Amerika'ya gidişini ve burada edindiği birikimlerle, oldukça dinamik bir yapıya sahip olduğu örneğini vermektedir. Kabaş, “**yabancı düşmanlığı**” ile suçladığı eleştiri çevrelerinin durumunu şöyle belirlemektedir:

“Şimdi açımızı değiştirip böyle tartışmalı bir serginin 1970'li yıllarda neden başlamış olabileceği düşüncesi üzerinde duralım. Türkiye'de ufak bir grup aydın ister 19.yüzyılda olsun, ister Hasan Ali Yücel döneminin o beyaz kaplı siyah puntolu kitaplarıyla aydınlanmaya başlamış olsun, çağdaş düşünce ve sanatın en son aşamalarından şu veya bu biçimde kopmayı içine bir türlü sindirememektedir. Ekonomik ve endüstriyel altyapısı gelişmekte olan ülkelerde gelişmelere oranla en kolay gelişen hastalık 1) İzolasyonizm (kendini tecrit etme diyelim), sonra 2) Xenophobia (yani yabancı düşmanlığı)'dır. Bazı durumlarda bu yakın xenophobia tam bir dönüşüm yaparak ve bir sublimasyon taklası atarak total bir "yerel değerler düşmanlığı" olarak da ortaya çıkabilir. Beterin beteri de vardır”²³⁶.

Türk sanatçılarının durumunun henüz batıyla yarışmaya el vermeyeceğini belirten Özer Kabaş, yine de mücadele verilmesi gerektiğini savunarak **“Yoksa fizik dalında Nobel alamadık diye fizik ders ve araştırmalarını ders programlarından kaldırmak gerekir”** sözleriyle “batıyla yarış” temel alan düşüncelerini ortaya koymaktadır. Kabaş'ın görüşlerinde “ulusal sanat” fikri yerilirken, yeni sanat anlayışı batı sanatıyla örneklenerek savunulmaktadır.

Kemal İskender ise, Yeni Eğilimler sergisiyle ilgili şu sözleri söylemektedir:

“1977'de düzenlenişinden bu yana Yeni Eğilimler'in en çok tartışılan özelliği, hiç kuşku yok ki “yeni”liği oldu. Sadece adının içerdiği “yeni” sıfatı değil, aynı zamanda katılımın çeşitliliği de kaynaklık etti bu tartışmalara. Gerçekten de alışlagelmiş resim ve heykel kavramları dışında kalan çeşitli nitelikteki üç boyutlu işler, yapıtlar ya da uygulamalar ilk kez (üstelik de yaygın olarak) Yeni Eğilimler'de görüldü”²³⁷.

²³⁶ Bkz (235), KABAŞ, s. 33

²³⁷ Kemal İSKENDER, “Ne Anlamda Bir Yeni Eğilimler?”, s. 4

7. 1980 – 1990 DÖNEMİ

7.1. Sosyal ve Siyasal Yapı

'70'li yıllarda hız kazanan ve dönemin sonuna doğru şiddetlenen sağ-sol kavgalarının yarattığı kaos ortamını sebep gösteren Silahlı Kuvvetler, emir komuta zinciri içinde 12 Eylül 1980 günü yönetime el koyar. Sıkıyönetimin gerekçeleri aynı gün, Milli Güvenlik Kurulu Başkanı Kenan Evren tarafından kamuoyuna duyurulur. Bildiri şu satırları içermektedir:

“MGK devlet yönetimine doğrudan el koymuştur. Her türlü siyasi faaliyet her kademedede durdurulmuş, parlamento ve hükümet feshedilmiş, bütün parlamenterlerin yasama dokunulmazlıkları kaldırılmıştır. Bütün yurtdışı sıkıyönetim ilan edilmiş, ikinci bir emre kadar sokağa çıkmak yasaklanmış, yurtdışına çıkışlar durdurulmuştur. Yasama ve yürütme yetkileri MGK tarafından kullanılacak ve kısa zamanda bir bakanlar kurulu oluşturularak yürütme sorumluluğu bu kurula bırakılacaktır.”²³⁸

Bu tarihe kadar geçen sürede, on binlerle ifade edilen şiddet olayları, 1980 sonrası aniden kesilmiştir. Bilanço 5000'den fazla ölü, 10.000'den fazla yaralıdır. Kaos ortamının sona ermesinin yanı sıra, Türkiye ağır ekonomik, kültürel, sosyal ve siyasi bunalımın içine düşer. Cumhurbaşkanı olan Kenan Evren, Deniz Kuvvetleri Komutanı Bülend Ulusu'yu da Başbakan olarak görevlendirir.

12 Eylül tarihi, Türkiye'nin liberal politikalar güdümünde, farklı yapılanmalara gidildiği bir tarihin başlangıcıdır. Özellikle, 1981 yılında çıkarılan Yüksek Öğrenim Yasası ile üniversitelerin özerkliğinin kaldırılması ve eğitim alanında yapılan diğer uygulamalar, yeni neslin bir önceki kuşaklara göre oldukça farklı değerlerle yetişmesine neden olur.

7.2. Resim Geleneği

1980'li yıllar, yeni oluşum ve yönelimlerin filizlendiği, buna bağlı olarak da birinci planda resim sanatının varlığı-yokluğu tartışmalarının hüküm sürdüğü bir

²³⁸ [http://tr.wikipedia.org/wiki/12 Eyl%C3%BCl](http://tr.wikipedia.org/wiki/12_Eyl%C3%BCl), 2006

dönemin başlangıç yıllarıdır. Özellikle akademi odaklı, “figüratif resim ve soyut resim” tartışmaları, 80’li yılların ikinci yarısında başlar. Kayaalp Sanat Galerisi’nde açılan “Figüratörler Sergisi” bir başlangıçtır.

ABD ve Avrupa’da, 1960 ve 1980 yılları arasında yükseliş grafiği çizen kavramsal sanat anlayışı, yurtdışında yaşayan ya da yurtdışına giden Altan Gürman, Sarkis, Tosun Bayrak gibi sanatçıların bireysel çıkışları dışında, Türkiye gündeminde değildir. Pek çok farklı nedenden biri de, Türkiye’nin Avrupa’dan çok farklı bir siyasal-toplumsal gündemi olmasıdır. Nitekim, 1960-80 yılları arasında “ulusal sanat” sorunu halen gündemdedir; 70’li yılların iktidar karşıtı politik hareketleri, özellikle genç sanatçıların propaganda ya da söylem içeren sanatsal tavırlarında figüratif resmin öne çıkmasına neden olmuştur; topluma yönelik sanat ve toplumsal sorumluluk kaygıları gözetilmektedir. Bu durumda, kavramsal sanatın yapısal faktörleri, sanatçıların biçimsel yaklaşımına yeterli değildir.

Öte yandan, Francis Bacon’ın, başta Paris Grand Palais’de ve Tate Modern Gallery’de muazzam retrospektif sergileri gerçekleştirilmekte ve sanatçı, gerek sanat otoriteleri ve gerekse önemli siyasiler tarafından “yüzyılın yaşayan en büyük sanatçısı”²³⁹ ünvanına layık görülmektedir. Böylece, 50’li ve 60’lı yıllarda soyut sanata yönelik ibrenin tekrar figüratif resme yönelmesi temeli oluşturulmuştur. Bu durum, 68 kuşağının protest tavırlı eylemleriyle örtüşünce Türkiye’de de benzer bir sanat yapılanması ortaya çıkar.

Diğer bir önemli neden, Avrupa’da dahi kavramsal sanat yapıtlarının yeterli alıcıya ve izleyiciye ulaşmayı başaramaması, piyasa düzeninde tek başına yeterli olmayışıdır. Türkiye’de, alıcı kitlesinin oluşması, bu kitleye yönelik sanat üretimini doğurur; böylece kavramsal sanat, bireysel ya da kısıtlı alanlarda sürdürülmüştür.

Ahu Antmen, 80’li yılların Avrupa’da resim sanatının yükseldiği yıllar olmasıyla ilgili şu yorumu yapar:

“(…) o yıllarda Van Gogh’un ‘İrisler’i 53.4 milyon dolar görmüş; sanat tarihçisi Irving Sandler’in anlattığına göre Julian Schnabel’in 1979 yılında 3 bin dolar olan bir resmi, 1983 yılında 93 bin dolara alıcı bulabilmişti! Kısacası 1980’ler, sanatın ciddi bir

²³⁹ www.francis-bacon.cx, 2006

yatırım aracı olarak gündeme geldiği bir dönemdi ve resim sanatının, o zamanki popüler tabirle, belli ki 'cenazesi kalkmayacaktı!'”²⁴⁰

Hasan Bülent Kahraman ise, 80’li yıllarda figür resmin yeniden gündemde olmasını şöyle açıklar:

”Cumhuriyet, yarattığı o meşum ve meşhur bellek yırtılmasıyla, geçmişini yadsıyan ama bundan da yakınan bir insan tipini ayakları üstüne dikmişti ve o kültürün toprağında yetişen ürünler de bu ‘modernist’ mantığın nereye oturtulacağı bilinmeyen çabalarıydı. 1980'lere gelinceye değin bir türlü vazgeçilemeyen figür resmini doğuran ana etmen de budur, arada bir ayırık otu gibi biten o ‘abstre’ resim çıkışlarının toplu bir yadsımayla karşılaşmasının nedeni de budur.”²⁴¹

Aslında bu söylem doğru kabul edilirse, cumhuriyet rejiminin tam da modernist bir tavır içinde olduğu söylenebilir. Fakat sanat konusunda, Osmanlı döneminde kurulan Sanayi-i Nefise’de, Cumhuriyet döneminde “Türk Süsleme Sanatları” bölümü açılması, ressamaların Anadolu’ya gönderilmesi ve onlardan “yerel öğeleri” kullanmalarının istenmesi, aslında Cumhuriyetin geçmişle bağlarının kopmamış, aksine pekiştirmeye çalışmış olduğu görülmektedir.

Kavramsal sanat üretiminin, geleneksel resim ve heykel üretimine alternatif olarak belirmesi 80’li yılların ikinci yarısında gerçekleşir. Türkiye’de kavramsal sanat, 1977 yılında İDGSA tarafından düzenlenen ve 80’li yılların ortalarına dek süren “Yeni Eğilimler” sergileriyle izleyiciye sunulmaya başlanmış; resmi bir kurum içinde destek görerek meşruluğu sağlanmıştı. Fakat asıl büyük çıkış, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından düzenlenen ve 1987 yılından başlayarak günümüze dek süren İstanbul Bienalleriyle olmuştur.

Kavramsal sanatın, uluslararası sanat pazarında kabul gören yüzüne ve kimi entelektüel kesimde geleneksel resim ve heykel anlayışına tercih edilmesine rağmen, sanata yatırım yapan burjuva sayesinde resim sanatı pazar değerini ya da itibarını kaybetmemiş, aksine artırmıştır.

²⁴⁰ Ahu ANTMEN, Bir Bilanço-80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi, Radikal Nisan 2005, s. 19

²⁴¹ Hasan Bülent KAHRAMAN, Türk Resminin Son On Yılıının Eleştirel Portresi, s. 7

7.3. 12 Eylül'ün Etkileri

Ahmet Oktay, 12 Eylül darbesinin etkilerini şöyle anlatır:

“12 Eylül darbesinin yıkıcı olgularının aşılacağı yolunda umutlar beslenmesine yol açan Özalist uygulamalar, bir yandan sanatçının kendi kişisel ve özgül sorunları üzerinde yoğunlaşabileceği duygusunu kıskırtmış, ama reel depolitizasyon sürecinin tüketim ideolojisince güçlendirilen baskılayıcı ve manipüle edici etkisini sürdürdüğü yolundaki kaygıyı tümüyle yok edememiştir. (...) Bu ikircikli dönem, Türkiye’de kavramsal sanatın küçümsenmeyecek ölçüde ivme kazandığı dönemdir de.”²⁴²

1970'lere egemen olan siyasal yaklaşımlar, 80'lerin ilk yıllarında kısmen devam etmiş olsa da, 80'lerin profili oldukça farklıdır. Öncelikle 80'li yıllar, toplu hareketlere ve söylemlere hemen hiç rastlanmayan, tekil söylemlerde de 80 öncesi sanat hayatına egemen olmuş, dönemine göre yapı değiştirmiş tartışmaların artık var olmadığı yıllardır.

Yani, 70'li yıllarda yükselen “kişisel özgünlük” değerleri, “ulusal özgünlük” değerlerinin önüne geçmiştir. Oktay'ın sözünü ettiği Özalist yani liberal politikaların sonuçlarından biri de somut olarak bu noktada görülür. 1970'li yıllara kadar, gerek bireysel gerek toplu söylemlerde, “sanatın topluma yararı” tartışılmıştır. 80'li yıllardan itibaren, özellikle yeni kuşak sanatçıların fikirsel tavırlarında ya da sunumlarında toplumsal bir kaygı güdüldüğü söylenemez.

7.4. Güzel Sanatlar Fakülteleri

1969 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademileri Kanunu'nun kabul edilmesiyle birlikte bilimsel özerkliğe kavuşan akademi, 80 darbesinin ardından Yüksek Öğretim Kurumu'nun kurulması ve 1982 yılında çıkarılan kanun hükmüyle üniversite statüsüne geçer; İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA), Mimar Sinan Üniversitesi (MSÜ) adını alır ve farklı fakülteler açılır. Temel Sanat ve Bilimler Bölümü ile okula bağlı UESYO (Uygulamalı El Sanatları Yüksek Okulu) kapatılır. Böylece kurum, resmen bilimsel özerkliğini kaybeder; Türkiye'nin en eski, kuvvetli ve uzun yıllar “tek” olma niteliği taşıyan sanat kurumu olarak eğitim anlamında bir değişim sürecine girer.

²⁴² Bkz (209), OKTAY, s. 36

Bununla birlikte 80 darbesiyle birlikte başlayan depolitizasyonun, akademi (MSÜ) içinde muazzam değişiklikler yarattığı söylenemez. Nitekim, kuruluşundan itibaren uzun yıllar sanat çevresinin merkezi konumunda olan Güzel Sanatlar Akademisi, hiçbir döneminde tam anlamıyla “politik” bir yapıya sahip olmamıştır. Hatta Meşrutiyet yıllarında, hukuk ve askeri okullara hakim olan siyasi tutumlar, Sanayi-i Nefise’de görülmemiştir.

Kadir Demir, 12 Eylül döneminin akademi üzerindeki etkilerinden şöyle söz etmektedir:

“...12 Eylül darbesinin uygulamaları devam etmekte idi. Gene de o günleri günümüzle karşılaştırdığımızda, sakal kestirmenin dışında baskıları daha az hissedilmiştir. Sakal kestirme baskısı da çok kısa sürede de etkisini yitirmiştir. O dönemlerde yapılan sanat hareketleri, yönetim ve güvenlik kuvvetleri tarafından engellenmediği gibi izlenmiştir de. Yani Akademi, özgür yapısının özelliklerini korumuştur.”²⁴³

Demir’in sözlerinde bahsi geçen “sakal kestirme” emri, gerçekten de akademi tarihinin önemli olaylarından biridir. Cumhurbaşkanı Kenan Evren’in, MSÜ’ni ziyareti öncesinde, dönemin rektörü Muhteşem Giray, öğretim elemanlarına “kıyafet yönetmeliği hükümlerine uyulmasına” ilişkin bir yazı gönderir:

“5. Ocak. 1983 tarihli genelgeye ilave olarak bugün Yükseköğretim Kurulu Başkanlığından ve Üniversitelerarası Kurul Başkanlığından telefonla alınan talimata binaen ilgili Kıyafet Yönetmeliği Hükümlerine aynen uyulmasını, sakallarınızın derhal kestirilmesini, aksi halde hakkınızda disiplin uygulaması yapılacağına bilgi edinilmesini önemle rica ederim.”²⁴⁴

Neşet Günal’ın atölye mirasını devralan Neş’e Erdok da bu “sakal” olayından yola çıktığı ve 1985, 1987 ve 1993 yıllarında tekrarladığı “Disiplin ve Ceza” resimlerine böylece başlamıştır. Sanatçı, saç kesme eylemini, işkencenin sembolü olarak kullanmıştır.

²⁴³ Caner KARAVİT, Akademi?, s. 13

²⁴⁴ Prof. Aydın AYAN arşivi



RESİM 78: Neş'e Erdok, "Disiplin ve Ceza", 1985

Bu yazı üzerine basında protest demeçler veren öğretim üyelerinin çoğu nihayet sakallarını kesmek zorunda kalmışlardır. Öğrenciler için de geçerli olan yasak karşısında, akademi öğrencileri durumu Mayıs ayında, kalın palto ve atkılarla donanarak, Kazancı Yokuşu'ndan okula yaptıkları yürüyüşle protesto ederler.²⁴⁵

Öte yandan, 1957 yılında Bauhaus ekolünü takiben kurulan Milli Eğitim Bakanlığına bağlı Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu da, Yüksek Öğretim Kurumları yasası ile Güzel Sanatlar Fakültesi adı ile Marmara Üniversitesi'ne bağlanmıştır.

7.5. Etkinlikler

Darbeyi takip eden yakın zamanda, her alanda olduğu gibi sanat alanında da etkinlikler kısa bir durgunluk süreci yaşar.

1980'lerin başından itibaren İstanbul Devlet Resim Heykel Müzeleri Derneği'nin düzenlediği "Günümüz Sanatçıları Sergisi", Türkiye'de sanatın gelişimine, sanatçıların durdukları yere bakmak açısından senelik bir bilanço

²⁴⁵ Bkz (243), KARAVİT, s. 35

niteliğindedir²⁴⁶. Sergilere katılım koşullarında konu ve malzeme kısıtlaması yapılmamıştır. Devlet Resim Heykel Sergileri'nin etkisini yitirdiği bir ortamda böylesi etkinlikler bir boşluğu doldurmaktadır. Sergiler, 90'lı yıllardan itibaren daha çok genç sanatçıların katıldığı bir etkinlik haline gelir.

İlki AKM salonunda 1984'te düzenlenen ve İstanbul Festivali kapsamında yer alan "Öncü Türk Resminden Bir Kesit" sergisine Mustafa Ata, Tomur Atagök, Ahmet Gezgin, Serhat Kiraz, Hüsametdin Koçan, Füsun Onur, Zekai Ormancı, İbrahim Örs ve Yusuf Taktak katılmışlardır. Beşinci sergi ise yine AKM'de 1988 yılında düzenlenir. Erdağ Aksel, Hale Arpacıoğlu, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Haluk Gedik, Adem Genç, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Füsun Onur, İsmail Saray, Yusuf Taktak sergide yer alırlar²⁴⁷. Beral Madra, bu sergilerin amacının "**alışıl gelmişin ötesine geçmek, onaylanmış ve kabul edilmiş yapıtların kolay beğeninini ötesinde var olan yaratıcılığı ortaya koymak**"²⁴⁸ olduğunu söylemektedir.



RESİM 79: Hale Arpacıoğlu, "İsimsiz", 1987

²⁴⁶ Ahu ANTMEN, Günümüz Küratörleri, Radikal Temmuz 2005, s. 17

²⁴⁷ Bkz (19), AKAY

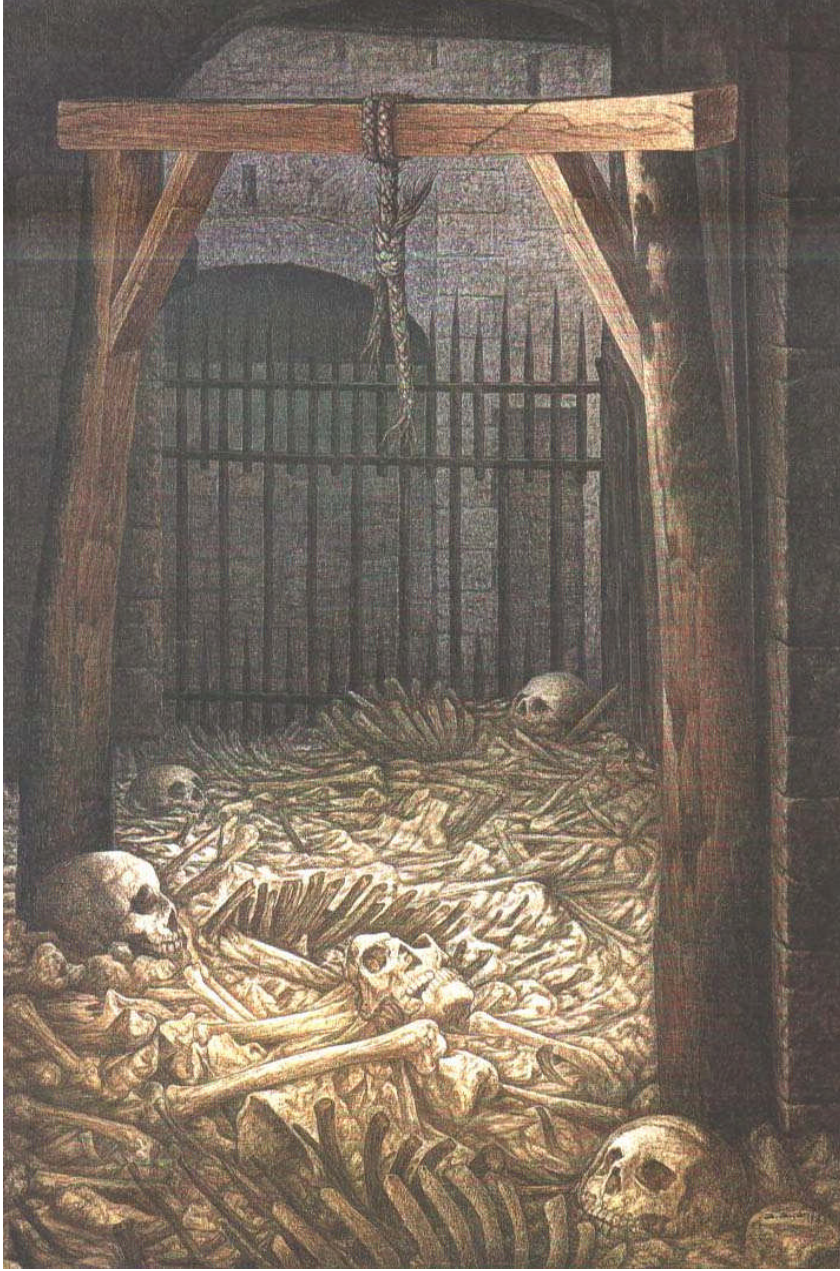
²⁴⁸ Beral MADRA, Bir Bilanço, <http://www.btmadra.com/articles/articles.html>, 2006

80'li yıllarda kişisel dünyanın ifadesi önem kazanırken, pop sanat gibi kapitalist sisteme yargı ve övgü barındıran, yeni fov, soyut dışavurumculuk ve özellikle yeni dışavurumculuk gibi akımlar genç sanatçılar tarafından benimsenir. Bedri Baykam, Hale Arpacıoğlu, Kezban Arca Batıbeki, Murat Sinkil, Fuat Acaroğlu, Arzu Başaran gibi genç sanatçıların adları duyulmaya başlanır. Öte yandan Mehmet Güteryüz, Özdemir Altan, Adnan Çoker, Burhan Uygur, Aleattin Aksoy gibi eski ve orta kuşak ressamılar da soyut ve figüratif anlayışta üretimleriyle gündemdedir.

Neşet Günal etkisinin hala kaybolmadığı 80'li yıllarda sanatçı, darbeyi ve toplumu işaret eden "Korkuluklar" dizi resimlerini sergilemiştir. Çoğu onun öğrencisi Aydın Ayan, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, Neş'e Erdok, Kasım Koçak, Mevlüt Akyıldız, Cihat Aral ile Mustafa Ata ve İbrahim Çiftçioğlu gibi isimler 80 sonrasında da toplumsal gerçekçi tavırlarından vazgeçmemişlerdir. Ancak 70'li yılların slogancı üslubunun üzeri örtülmüştür.



RESİM 80: Mevlüt Akyıldız



RESİM 81: Aydın AYAN, "İnsanın İnsana Ettiğidir", 1983

Aydın Ayan'ın, 1982 yılında İzmir Resim ve Heykel Müzesi'nde düzenlenen sergisi polis tarafından basılmıştır. Resimler incelemeye alınarak, "rejim muhalifi unsurlar" aranır. Araya giren tanıdıkların ikna çabalarıyla, serginin kapatılması önlenmiştir.

Sanatçının bir yıl sonra yaptığı, idamları konu alan "İnsanın İnsana Ettiğidir" adlı eseri ise, Devlet sergisine katılmasına rağmen hiçbir tepki almamıştır. Bunda

sanatçının simgesel anlatıma ağırlık vermeye başlamasının yanı sıra, Türkiye’de iktidar politikasının değişmeye başlaması da bir nedendir. Muhalif unsurlar, bastırılmaya çalışılmaktan öte, görmezden gelinmekte, mümkünse su yüzüne çıkmaması sağlanmaktadır.

1950-60 arasında doğan kuşak ise, toplumsaldan bireyselle doğru yol almıştır. Bu anlamda, grup hareketlerinin ve toplu söylemlerin dağılması gibi, 1950 sonrası liberalleşme politikalarının bireyci söylemlere yol açtığı ve ara dönemlerde geri dönüşlerle birlikte, 1980 sonrası kuvvetlenerek belirgin bir apolitik tavra neden olduğu söylenebilir.

Beral Madra yeni kuşağın sanata yaklaşımını açıklarken **“Siyaset dışında kalan, bilinçaltını ve bireysel serüveni ortaya çıkaran, toplumun yasak saydığı birçok şeyi (cinsellik, insan ilişkilerinin karanlık yönleri gibi) vurgulayan bir eleştiri içeren resim üretilmiştir”**²⁴⁹ demektedir. 1950-1980 döneminde yasak sayılan ve bir mücadele gerektiren politik söylemler, kültürel değişimin bilinçlerde yarattığı etkiyle ve belirgin apolitik yapılanmayla kendiliğinden ortadan kalkmıştır. Hale Arpacıoğlu, Arzu Başaran, Murat Sinkil, Bedri Baykam, Fuat Acaroğlu gibi sanatçılar 80’li yılların ilk yarısında bu ortamı hazırlayan resimler üretmişlerdir.

Bedri Baykam ise, sanatında da yer verdiği politik duruşuyla diğerlerinden ayrılır. 1987 tarihli ilk İstanbul Bienali’nde sergilenen “Demokrasi Kutusu” adlı üç boyutlu eserinin yanı sıra “Kubilay’ın Odası” ve “Referandum Kutusu” gibi yerleştirme işleri ve 1988 tarihli politika ağırlıklı Foto-Haber Resimleri dizisi üretmiştir²⁵⁰. 12 Eylül karşıtı bir düzenleme olan “Demokrasi Kutusu”nun, açılışını Cumhurbaşkanı Kenan Evren’in yaptığı bienalde sergilenme durumu ironiktir. Türk sanat tarihinde, genel olarak siyasi söylemlerin yapıt içinde yer almaları, sanatın ulaşacağı kitlenin de hesaba katılmasını getirmiştir. Yeniler Grubu ya da 70’lerin genel politik sanat yapıtları, bir izleyici hedefi üzerine üretilir. Kendine özgü popüler bir söylem geliştiren Baykam’ın bu anlamda bir izleyici kaygısı duyduğu gözlenmez.

²⁴⁹ Bkz (248), MADRA

²⁵⁰ <http://www.bedribaykam.com/tr/periods/e/page1.htm>, 2006



RESİM 82: Bedri Baykam, "Demokrasi Kutusu", 1987

Yanı sıra, resim disiplininden kopamayıp, kavramsal sanattan da geri kalmak istemeyen sanatçılar, karma disiplin prensibini benimserler. Esat Tekand, Balkan Naci İslimyeli, Murat Morova (hybrid nesne dizileri), İpek Aksüğür Duben (İslam motifleri ve şematik figürler), Hale Arpacıoğlu, Bedri Baykam (foto paintingler), Mithat Şen (gövde soyutlamaları), Selma Gürbüz (kaligrafik imgeler), Erdağ Aksel, Serhat Kiraz (evrensel/bilimsel bilginin yeniden üretilmesi), Kemal Önsoy gibi sanatçılar resim, malzemeli resim, resimli yerleştirmelerde, bireysel deneyimlerin/öykülerin belirginleşmesi ve toplumsala eklenmesi bağlamında işler üretmiştir²⁵¹.

80 sonrası serbest pazar ekonomisine geçen Türkiye’de, tüketim kültürü egemen hale gelmiş, bu yapı içinde yeni sanat akımları hızla ülkeye ulaşmıştır. İletişim olanaklarının genişlemesi de bu akışa ivme kazandıran önemli bir faktördür.

²⁵¹ Bkz (248), MADRA



RESİM 83: Balkan Naci İslimyeli "Siyahlı Kadın", 1987

Sanatsal hiyerarşinin yıkılması, sanat yapıtının kutsallığının yok olması, yapıtın demokratikleşmesi söylemleri vardır. Kitsch'in ve pop kültürün, entelektüel sanat üretimi içinde "motif" olarak kullanılması, aslında "üst kültür" ve "alt kültür" tanımlarıyla ele alınabilecek yapılanmadaki hiyerarşiyi kaldırmamış, aksine kuvvetlendirmiştir. Kapitalist sistemin kent yapısında kaçınılmaz olan alt kültürün, yeni sanat anlayışı içinde eleştirel yapısını yitirdiği, popülerleştiği ve asimile olduğu söylenebilir.

Ahmet Oktay şöyle demektedir **"Bu süreç içinde sanatın anında tüketilebilen, taşınabilen ve atılabilen seyirlik bir nesneye dönüştürülmesi tehlikesi de doğmuştur."**²⁵²

Özel kurumların sanat yaşamına tümünden egemen olmasıyla, kapital sahiplerinin ve onlara ait olan sınıfın hizmetine giren sanat yapıtı, meta haline gelmiştir. Bu anlamda, öncü sanatın tarihsel görevinde varolan "sistemle çatışkılı" yapısının kaybolduğu söylenebilir. Yukarıda sıralanan tüm özellikleriyle, yeni sanat anlayışı, elitist bir kimlik taşımaktadır.

²⁵² Bkz (196), OKTAY, s. 132

7.6. Öğrenci Hareketleri

İDGSA'nın, MSÜ'ne dönüşüm sürecini yaşayan kuşağın öğrencileri, 1980-90 yılları arasında kısa ömürlü gruplar ve eylemler gerçekleştirirler. Bunlardan bazıları Barbar't, Fosseptik, Doğa Korumacıları, Yeşil Sanatçılar, Akadeğilmi, Grup 9'dur.

Caner Karavit'in hazırladığı, "Akadeğilmi" başlıklı, akademiden üniversiteye geçiş sürecinde 1980-1990 dönemindeki öğrencilerin deneysel sanat hareketleri üzerine konferans metinlerinin yer aldığı kitapta, Kağan Güner, 80-90 arası akademide gerçekleşen sanat üretiminin, 1908 Jöntürk Devrimi'nden beri gelişimi izlenen çağdaş Türk sanatının örgütlü sanatçı geleneğinin devamı olma özelliğini taşıdığını belirtir. Güner, bu özelliğin 1908 Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 Türk Ressamlar Cemiyeti, 1928 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 1933 d Grubu ve 1940 Yeniler Grubu'ndan sonra Türk sanat tarihi birikimini arkasına aldığını savunmaktadır²⁵³.

Akademi öğrencilerinin yanı sıra, Ankara'da da kimi güzel sanatlar okulu öğrencileri ya da tiyatrocu, müzisyen, rehber, avukat gibi farklı meslek gruplarından kişiler de farklı sanat eylemlerine imza atarlar. Çoğunlukla, militarizm ve toplumsal duyarsızlığı ele alan eylemler, performans ve happening şeklinde gerçekleşir.

²⁵³ Bkz (243), KARAVİT, s. 35

8. 1990'LARDAN GÜNÜMÜZE

8.1. Sosyal ve Siyasal Yapı

90'lı yılların politik yapısının aslında 1980 darbesiyle başlayan sürecin devamı olduğu söylenebilir. 1950'li (kimilerine göre 1946) yıllarda başlayan, Marshall Yardımı, NATO üyeliği, 1959'da Ankara Anlaşması ile AET'ye katılım, 1970 yılında imzalanan Karma Protokol, 1995'te Gümrük Birliği Anlaşması ve nihayet 2000'li yıllarda ivme kazanan Avrupa Birliği'ne giriş sürecinde uyum yasaları Türkiye'nin 1923-1950 sürecinde yaşadığı Kemalist devrimin karşısında sürdürülen istikrarlı politikaların devamı niteliğindedir. ABD'nin BOP (Büyük Ortadoğu Projesi) kapsamında düzenlenen Ortadoğu savaşları da bölge ülkesi olarak Türkiye'ye önemli zararlar verir.

İrtica, terör, Avrupa Birliği ve bölge üzerinde ABD'nin gerçekleştirdiği hareketler, ülkede büyük bir kesim tarafından ulusal bütünlüğe karşı bir tehdit olarak görülmüş ve bu görüşler karşısında farklı kitlesel tepkiler ortaya konmuştur.

8.2. Etkinlikler

90'lı yıllardan günümüze, İstanbul merkezli sanat yaşamının hızı takip edilmesi zor bir yükselişe geçmiştir.

90'lı yılların ses getiren, kapsamlı ve uluslararası nitelikte sanat etkinliği, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın iki yılda bir düzenlediği bienaller olarak saptanabilir. Bu anlamda, uluslararası sanat pazarına da hitap eden yönüyle, etkinliklerde yer alan yeni sanat anlayışlarının en azından bienal sürecinde ülkenin sanat gündemine egemen olduğu da söylenebilir.

Özellikle genç sanatçıları hedef alan bu etkinliklerin ardından, Aksanat, Garanti Platform Galerisi, Borusan Sanat Galerisi gibi galeriler, küratörlerin düzenlediği, dünya gündemini izleyip Türkiye'ye taşımayı hedefleyen oluşumlara imza atarlar.

2000'lere doğru, ekonomik güce sahip bir kitleye yönelik sanat yapıtının yatırım aracı haline dönüşmesiyle birlikte, kurum ve galeriler, hedef kitlenin belirlendiği bir işletim prensibi oluşturur.

“Yenilikçi” eğilimlerin sergilenmesini amaç edinmiş galerilerin yanında Türk Sanat Tarihinin araştırılıp incelenmesini ve buna bağlı olarak kitap ve kataloglar eşliğinde sergiler düzenlenmesini hedefleyen İş Bankası Kibele Sanat Galerisi, Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi ve Milli Reasürans Sanat Galerisi gibi kültür ve sanat merkezleri de ücretsiz sergileriyle her yaştan ve kültür düzeyinden izleyiciye açık bir biçimde işlevlerini sürdürmektedirler.

1980'lerin ilk yıllarında başlatılan “Günümüz Sanatçıları Sergileri” ise 2003 yılından itibaren yapı değişikliğine uğrar; 21. sergide ilk kez bir küratör, Beral Madra “İmaja Güveniyoruz”²⁵⁴ başlığını kullanarak tematik bir sergi düzenler.

Eski yapıtların değer kazanmasıyla birlikte Türk resim sanatı tarihine ışık tutan sergiler açılmaya ve alıcı kitleye yönelik büyük açık artırmalar düzenlenmeye başlanır. İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, Pera Müzesi ve Sabancı Müzesi gibi müzeler, hedef kitle açısından resim sanatı tarihinin başyapıtlarını koleksiyonlarına katmayı hedeflemektedirler.

Körfez Krizi'nin yaşandığı 1991 yılında, TÜYAP ve Plastik Sanatlar Derneği, ortak bir hareketle 1. İstanbul Sanat Fuarı'nı düzenlemişlerdir²⁵⁵. Uzun yıllar sonra sanatın geniş kitlelere ulaşmasını hedef alan ilk etkinlik olarak, Türkiye'de çağdaş sanatlar müzesi sorunsalının da gündeme getirilmesi amaçlanmıştır. Hedeflerden biri de, kriz sırasında, sanat alıcısına yönelik geniş çaplı bir sunum gerçekleştirmektir. Üçüncü fuara, beş yabancı galerinin de katılması, fuarın uluslararası hedefleri yönünde olumlu bir gelişme olarak görülmüştür. Daha sonra, 1998 yılında kurulan Sanat Galerileri Derneği, etkinliğin sorumluluğunu üstlenir²⁵⁶.

²⁵⁴ Bkz (240), ANTMEN, s. 19

²⁵⁵ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

²⁵⁶ A.g.k.

Fuarda, genç sanatçı ve sanat eleştirmenlerine yönelik teşvik edici ödüllü yarışmalar düzenlenmesinin yanı sıra, sanatçılara, koleksiyonerlere ve sanat kurumlarına da onur ödülleri dağıtılmaktadır. Geleneksel resim ve heykel disiplinlerinin ağırlıklı olduğu eserler, etkinliğin geniş bir izleyici kitlesine hitap etmesini sağlamaktadır. Etkinlikler kapsamında panel ve söyleşiler de düzenlenmektedir²⁵⁷. Fuarlar, genç-orta-yaşlı kuşak sanatçıların eserlerinin bir arada görülebileceği yapısıyla zengin bir içeriğe sahiptir.

Hasan Bülent Kahraman, dünyanın yaşadığı küreselleşme çabalarının, üçüncü dünya ülkeleri uluslarının “**kendilerine özgü komplekslerinden arınmasını**” getirdiğini ve “**merkezin ürettiklerine kayıtsız**” kalınamayacağını anlaşıldığını belirtmektedir. Bu anlamda, ulus devletlerin karşısında olan küreselleşme (neo-empyralist) hareketinin ekseninde dönen küresel sanat hareketlerinin, üçüncü dünya ülkelerinin sanat yaşamlarında etkili ve başarılı olduğu söylenebilir. Büyük dünya şirketlerinin finanse ettiği uluslararası sanat etkinliklerinin, yurdumuzda da büyük burjuvalar tarafından desteklenmeye başladığı görülmektedir. Başta Eczacıbaşı Holding olmak üzere pek çok sponsoru bulunan İKSV'nin sanat etkinlikleri, özellikle de bienaller bunun örneğidir.

İstanbul Festivali programlarının bir bölümü olarak gerçekleşen plastik sanatlar sergileri, 1987 yılından itibaren İstanbul Bienali olarak sürdürülmüştür. 1989 yılında genel koordinatörlüğünü Beral Madra'nın üstlendiği “Geleneksel Mekanlarda Çağdaş Sanat” temalı 2. Bienal'in ardından Türk sanatçıların katılımcı listelerinde oldukça az yer aldığı dikkat çekmektedir. 1987 yılı bienalinde, resim ve heykel alanında pek çok eser yer alırken, bu tarihten itibaren kavramsal sanat yapıtları ağırlık kazanmıştır. Etkinliğe Türkiye'den katılan birkaç isimden biri olan Gülsün Karamustafa, Ayşe Erkmen, Selim Birsnel gibi sanatçılar ise kavramsal sanat yapıtları sunmuşlardır. Farklı birkaç mekanda gerçekleşen bienallerde, ana mekanlarda geleneksel anlamda resim ve heykel sanatlarına hemen hiç yer verilmezken, alternatif mekanlarda nispeten bu açık kapatılmaktadır. Vasıf Kortun'un küratörlüğünü yaptığı 3. Bienalin ardından, küratörler yurtdışından çağırılmıştır (Rosa Martinez, Dan Cameron, Paolo Colombo, Rene Block).²⁵⁸

²⁵⁷ Bkz (2), ÜSTÜNİPEK

²⁵⁸ <http://www.iksv.org>, 2006



RESİM 84: Sarkis, "Maintenant", 1987

Bienaller kapsamında 90'lı yılların "küratör" olgusunun sanat yaşamına hakim olmaya başladığı, hiyerarşik düzende sanatçı kimliğinin önüne geçme çabası içinde olduğu ve yoğun tartışmalar yarattığı bir dönemi başlattığı söylenebilir.

Karşı Sanat Çalışmaları, küratör Dan Cameron tarafından 2003 yılında gerçekleşen 8. İstanbul Bienali'ne "katkıda bulunmak amacıyla "Eksik Olan" başlıklı bir sergi gerçekleştirmiştir. Galeri sahibi Feyyaz Yaman şöyle demektedir: "**Don Cameron 'yarın' göndermesi yapıyor. 68-78 kuşağının 'Bütün Halklar Kardeştir', şiarı bugün insanlığın küresel dünya tasarımına bir öncüllük teşkil ediyorsa bu önermenin 'sınıfsız bir dünya' özleminden, çok uluslu tekellerin 'Global Dünya' projelerini nerede ayırıyoruz?'.**"

Sergiye Ahu Ergin, Ahmet Umur Deniz, Aslı Erdoğan, Burhan Kum, Deniz Bilgin, Denizhan Özer, Erdem Küçükköroğlu, Erim Bayrı, Erdoğan Zümrütoğlu, Ethem Özgüven, Gülsün Orhon, Harun Antakyalı, Maria Sezer Michels, Mehmet Güteryüz, Neşe Erdok, Sezai Özdemir, Utku Dervent, Yasemin Özcan Kaya ve Yavuz Tanyeli katılmıştır²⁵⁹.

²⁵⁹ <http://www.karsi.com/sergi/eksikolan/>



RESİM 85: Neş'e Erdok, Çiçekli Figür, 2001



RESİM 86: Mehmet Gülyüz, 1998

8.3. Resim Geleneği

Yukarıda değindiğimiz g¼ncel/egemen sanat anlayışına rağmen, ¼zellikle resim alıcı kitlesi ve beraberinde galerilerin geleneksel resim ¼retimini destekleyen yapısı, g¼ncel sanat akımlarına uzak durmayı tercih eden sanatçılarının, bu yeni oluşumlar karşısında m¼cadele vermelerini gerektirecek bir ortamdan uzak tutmuştur. Aksine, hem piyasa, hem de sanatsal olarak değer kazanan pent¼r, resim geleneğini s¼rd¼ren sanatçılarının isimlerinin duyulması açısından azımsanmayacak bir genç kitleyi de peşinde s¼r¼klemektedir.

MS¼ kadrosu i¼inde yer alan, Neş'e Erdok, Alaettin Aksoy, Aydın Ayan, Kemal İskender, Nedret Sekban, H¼sn¼ Koldaş, Cihat Aral, Ahmet Umur Deniz, Yalçın Karayağız, İrfan Okan, Fuat Acaroğlu gibi sanatçılar, fig¼ratif resmin ¼nde gelen temsilcilerindedir. Yanı sıra, ¼zdemir Altan, G¼ng¼r Taner, Mustafa Ata, Zekai Ormancı, Devrim Erbil, Adnan ¼oker, Burhan Doğançay gibi sanatçılar da soyut ya da soyutlama dozu ağırlıklı bir anlayışla ¼retimlerini s¼rd¼rmektedirler.



RESİM 87: İrfan Okan, "...Karar Verdiler Haksız ¼¼mlere", 2004

90'lı yıllarda adı duyulmaya başlayan Hakan Gürsoytrak, İsmet Doğan, Murat Akagündüz gibi sanatçılar figüratif resim anlayışında çalışmalarını sürdürmektedirler. Yanı sıra resim geleneğini yeni malzeme ve sunum arayışları içinde sürdüren İrfan Önürmen, Antonio Cosentino ve Mustafa Pancar günümüzün öne çıkan isimleridir.



RESİM 88: Hakan Gürsoytrak, "Havaalanı", 2003

Resim geleneğini sürdüren sanatçılar yine kimi zaman güncel ve toplumsal olayları konu edinmeyi ihmal etmemiştir. 70'li yıllarda açık-slogancı resimsel üslubunu, hicivsel ve düşsel bir üsluba dönüştüren Kasım Koçak, 1994-1996 yılları arasında yaptığı resimlerde enflasyon, irtica, politika gibi konuları ele almıştır. Türkiye tarihinin en vahim olaylarından biri olan, Sivas Katliamı, sadece Koçak'ın değil, Hakan Gürsoytrak ve İbrahim Çiftçioğlu'nun da resimlerine konu olur. Çiftçioğlu, aydınların yok oluşunu "Işık Biraz Daha Işık" adlı düzenlemesiyle anlatır²⁶⁰. Gürsoytrak ise, "Madımak Oteli" adlı eserinde konuyu işler.

İrtica konusunu ele alan bir başka sanatçı da Yavuz Tanyeli'dir. Sanatçı resimlerinde ülkede sayıları ve güçleri giderek artan radikal dincileri ve politikacıları işlemiştir.

²⁶⁰ Bkz (178), UZUNOĞLU, s. 96

SONUÇ

Cumhuriyet devrimleri, entelektüel yapısı kuvvetli bir toplum yaratma amacıyla, sanat alanında önemli politikalar üretmiştir. Henüz kalkınan bir devletin yürüttüğü sanat programları etkileyicidir. Ülkede yaşanan devrim heyecanının yarattığı hava, sanatçılar üzerinde de etkisini gösterirken, devletin sanata verdiği destek ve yönlendirmeler, sanatçıların o güne dek kavuşamadıkları sosyal statüye sahip olmalarını sağlamıştır. Çağdaş sanatın toplum içinde yaygınlaşmasını, çağdaş/özgün sanat üretimini hedef gösteren devlet ve sanatçı, ortak dilde konuşuyor görünmektedir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında dünya genelinde estirilen “soğuk savaş” olguları, iktidar değişimiyle de birlikte, genel Türkiye ortamında ve Türk sanatında yansımalarını bulur; 1950 yılı itibariyle çok yönlü bir sarsıntı dönemi yaşanmaya başlar. O güne dek teşvik eden, ekonomik ve sosyal destekler veren devlet, sanattan desteğini çeker ve sanatçılar yalnız bırakılır. Dahası, yeni iktidar sanata karşı bir tavır sergilemektedir. Bu durum, aydın/sanatçı kesimi ve devletin arasının açılmasıyla sonlanır.

50'li yıllar, Türk sanatında bir içe kapanma dönemi olarak gözlemlenir. Türk sanat tarihinde önemli işlevleri görülen son gruplar da böylece dağılır. Toplumsal kaygılardan uzak bir estetiğin, özellikle de soyut resmin sanat tarihine damgasını vurduğu yıllardır bunlar...

1960, 27 Mayıs darbesi ve 1961 Anayasası'nın getirdiği özgür ortamla birlikte tekrar dışa açılma söz konusu olur. Bu arada, 1950 sonrasında başlatılıp sürdürülen liberal politikalar, özel sektörün kuvvetlenmesiyle sonuçlanır. Dolayısıyla 50'li yıllarda sorunlu bir ilişki haline dönüşen devlet ve sanat konumlanması, grup hareketlerinin işlev ve etkinliğini yitirmesini, bireysel çıkışların ivme kazanmasını, ayrıca özel sektörün ve burjuvazinin aşamalı olarak sanatçılar ve sanat ortamıyla yakın bir ilişki içine girmesini beraberinde getirir.

Yine de, sanatçıların genel olarak cumhuriyet geleneğinin devamı olarak duruşları değişmemiş ve sanata bakışlarında toplumsal kaygılar alttan alta, bazen de açık olarak sürdürülmüştür.

1960 yılından itibaren, Türk resminde toplumsal gerçekçi ya da eleştirel gerçekçi tavrın, 1950 öncesi ile 1950-60 arası resim anlayışına göre farklı olduğunu saptamak gerekir. Bu noktada, 1950 öncesi devlet rejiminin, sanatçıların misyonuyla örtüştüğü, en azından oldukça yakınlığı söylenebilir. 1950 sonrası durgunluk döneminin ardından, 27 Mayıs ile birlikte toplumsal hareketlerden etkilenen resim sanatında tarihsel bir deneyim yaşanmış; 1968 öğrenci olaylarından da etkilenerek tepkisel bir duruş ortaya çıkmıştır. Nitekim 70'li yılların başında yaşanan 12 Mart darbesi, 12 Eylül 1980'e dek sürecek anti demokratik bir ortam yaratmış, böylece tepkilerin en kuvvetli gösterildiği bir dönem yaşanmıştır.

1980 yılı, Türkiye'de pek çok aydın ve sanatçıya göre, baskıcı ve militarist bir süreç açısından en önemli tarihtir. 12 Eylül sonrasında tepkilerin artmak yerine birdenbire kesilmesi anlamlı ve oldukça ilginçtir. 80 öncesinde var olan kaos ortamı, 80 darbesinin askeri rejim baskısıyla pekişince, toplum üzerinde oldukça yıpratıcı ve yıldırıcı bir etki yaratmıştır. Bu etkiyi sanatçılarda ve üretimlerinde de görmek zor değildir. Böyle bir ortamda bastırılmış tepkiler, günümüze dek devam etmiş; 70'lerin ajitatif, slogancı, açık anlatımcı tavrı, yerini sembolik ya da kapalı anlatımlara bırakmıştır. Öte yandan bazı sanatçıların ve yeni kuşakların yılgın ve tavırsız bir çizgide üretim yapmaları sonucunu doğmuştur.

Türk resim sanatı tarihine baktığımızda, topluma dönük sanat üretiminin ve toplumsal olaylara verilen tepkinin, toplumun yapısıyla doğru orantılı olduğu görülmektedir. Dolayısıyla 1980 yılında dağılan toplumsal dinamikler, sanatçıları da etkilemiştir. Bunun sonucunda yeni yetişen nesille birlikte, pek çok sanatçı, toplumsal kaygılar duymak yerine, pazara ve 80 sonrası yeni liberal (Özalist) dünya görüşünden etkilenen zümreyle yakınlaşmaya yönelmiştir. Oysa Türk resim tarihinde belli başlı sorunsallardan biri izleyici ile iletişime girmek ve sanata yakınlık duyabilen bir kitle yaratmaktır. Bugün kitle yaratma amacı değişmese de özünde oldukça farklılaştığı da bir başka olgudur.

EKLER

Ek 1: Yeni Dal Sergisi Olayı

T.C.
İSTANBUL ÖRFÎ İDARE KUMANDANLIĞI
BÖLGE ADLÎ ÂMİRLİĞİ
BALMUMCU

AD : 961/260 18 Temmuz 1961

Esas : 961/260

Karar : 961

SUÇ :

1- Sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde tahakkümünü tesis etmek, veya sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmak için propaganda yapmak 2- Halkı askerlik hizmetinden soğutmak yolunda telkinde bulunmak.

SANIKLAR :

1- MARTA TÖZGE-Françonşak kızı, 1921 Varşova doğumlu, Paşabahçe Şişe ve Cam Fabrikasında ressam, Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun, Beykoz Kavakdere caddesi, Dumansız Sokak no. 7'de mukim.

2- KEMAL İNCESU-Abdülmecit oğlu, 1339 yılında İzmir, Bayındır'da doğma, İlâncılık Kollektif Şirketinde ressam, Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun, Eyüp Nişancılar Zahireci Sokak 9 numarada mukim.

3- İHSAN İNCESU-Abdülmecit oğlu, İzmir, Bayındır, 1341 doğumlu, Güzel Sanatlar Akademisi mezunu, ressam, İlâncılık Kollektif Şirketinde ücretli.

4- VAHİ İNCESU-Abdülmecit oğlu, 1930 İZmir, Bayındır doğumlu, Güzel Sanatlar Akademisi mezunu, heykeltıraş, Eyüp Nişancılar Zahireci sokak, no 9'da mukim.

5- AVNİ MEMEDOĞLU-Mehmet oğlu, 1340 Erzurum doğumlu, Aşkale kazası Taşağıl köyünden, Güzel Sanatlar Akademisi mezunu, ressam, Belediye İmar Müdürlüğünde alışır, Fatih Horhor caddesi, Kıрма Tulumba Sokak no. 8/3'de mukim.

6- İBRAHİM BALABAN-Hasan oğlu, 1921 Bursa doğumlu, Bursa'nın Seç köyünden, ifti ve ressam.

Yukarıda hüviyetleri ve kendilerine isnat edilen suların mahiyetleri yazılı olan sanıklar hakkında yapılan hazırlık tahkikatı sonunda:

Sanıkların İstanbul Belediyesi Őehir Galerisinde 1961 yılı Nisan ayında müştereken açtıkları resim sergisinde teşhir etmiş oldukları muhtelif resimler Emniyet makamlarınca mahiyetleri calibi dikkat görülerek zabıt tanzim edilmiş ve savcılığa yapılan müracaat sonunda İstanbul 9'uncu Sulh Ceza Mahkemesi kararı ile tablolar zabtedilmiş ve İstanbul 2'nci Sulh Ceza Hkimliğince tyin edilen bilirkişiler vermiş oldukları raporda:

Yukarıda adları geçen ressamaların vücuda getirdikleri resimler hakikaten menşei Sovyet Rusya'da olan sosyal realizm cereyanının esaslarına uygundur. Resimde sosyal realizm cereyanını Fransa'da temsil eden komünist sanatkrlar dahi aynı Şekilde ve istikamette resim yapmaktadırlar. Teşhir edilen resimler ile Fransa'da komünistlerin yaptıkları resimler arasında dikkate Őayan benzerlikler vardır.

Bununla beraber teşhir edilen resimlerin arz edilen cereyana mutabık olması dolayısıyla komünist propagandası yapıldığını kati olarak ifade edebilmek de mümkün değildir; zira mevzu bahis istikametteki resimlerin, komünist propagandası maksadı ile yapılıp yapılmadığını tyin için bunu yapanların maksatlarına nüfuz etmek lzım gelir. Bir sanatkrın herhangi bir propaganda gayret ve maksadı dışında işçi köylü sefaletini eserine mevzu ittihaz etmesi, sınıf tezatlarını tasvir eylemesi mümkün ve caizdir. Sefaletin sanatta mevzu teşkil edemeyeceği tarzında

bir neticeye sevk edecek mütalaaların verilmesi elbette mümkün olmaz. Binnetice çeşitli suretlerde tefsire müsait mahiyet arzeden tetkik konumuz resimleri, sırf komünist propagandası şeklinde telâkki edebilmek mümkün gözükmez.

Yukarıda arz olunduğu üzere sosyal realizm cereyanına mutabık mahiyet arz eden bu resimlerin teşhiri bazı mütefekkirler üzerinde gayrı müsait tesirler yaratabilir. Sanat ve estetik bakımından ise teşhirlerinde bir faydaya intizar edilemeyeceği kanaati hasıl olmuştur.) demişlerdir.

İstanbul Emniyet Müdürlüğü takibat talep ettiği yazılarında:

Marta Tözge'nin yağlıboya olarak yapmış olduğu tablolar sınıf farkını ve bunların istismarını göstermek bakımından calibi dikkattir.

Kemal ve İhsan İncesu'nun karakalemle yapmış oldukları resim ve tablolar, köylü ve işçi sınıfının durumunu ve istismarını göstermesi bakımından önemlidir.

Avni Memedoğlu'nun harb aleyhtarlığı ve ebedi sulhu tasvir eden tabloları calibi dikkattir.

İbrahim Balaban'ın yine bu mevzularla işlenmiş tabloları komünizm propagandası havi olarak görülmüştür denmektedir.

Bu durum muvacehesinde sanıklara ait tabloların teker teker incelenmesi sonunda:

1- Marta Tözge: 5 ve 8 numaralı resimleri calibi dikkat görülmüştür. 5 numaralı resmin sınıf farklarını işaret ettiği, ezilen sınıfla bu sınıfı istismar eden zenginler sınıfını tebarüz ettirmek istediği ve sanatkârların bu hüznü dile getirmeğe çalıştıklarını ifade ettiği ve bir ümidin (ihtilâlin) çıkmak üzere olduğunu belirtmeğe çalıştığı, bütün bu halleriyle resmin sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmak amacını güttüğü kanaati hasıl olmuştur.

Sanığın bu hareketi T.C.K.'nun 142/1 ve 4 fıkralarına uygun mütalaa edilmiştir.

8 numaralı resmin harb aleyhtarlığını temsil ettiği ve batı blokunu harb kundakçılığı ile itham ettiği, Sovyet propagandasına tamamen uygun olduğu mütalaa edilmiştir. Bu resim sanığın siyasî hüviyetini ortaya koyması bakımından dikkate değer görülmüştür.

Bu sanığın 6 ve 7 numaralı resimlerinde dikkate değer bir husus görülememiştir.

2- Kemal İncesu: Bu sanığa ait müsadere edilmiş veya fotoğrafı alınmış bir resim bulunmamakla beraber kendi ifadesine göre teşhir etmiş olduğu tabloların birinde 27 Mayıs ihtilâlini anlatmak istediği, bu maksat için bir askerin bir tarafında köylü diğer tarafında işçiyi ve askerin arkasında bir meşale ile içinde 28 Nisan kelimelerini gösterdiği anlaşılmakta ise de 27 Mayıs hareketinin ve 28 Nisan ayaklanmasının köylü ve işçi ile bir alâkası bulunmaması, bu hareketin doğrudan doğruya üniversite talebeleri ile basın ve ordunun el ele vermiş olmasından doğmuş hareketler olması karşısında sanığın iddiası yerinde görülmemiş, kendisinin bir tablosu ile 28 Nisanı arkada bırakarak bundan sonra buna benzer bir hareketin köylü ve işçiden geleceğini ima etmek suretiyle ihtilâli yani işçi sınıfının hâkimiyetini kurmak için yapacağı hareketi kastettiği, şu haliyle T.C.K.'nin 142/1-4 fıkralarına uygun mütalaa edilmiştir.

3- İhsan İncesu: Bu sanık 2 numaralı tablosu ile köylünün hareketini, yani rejimi devirmek için ayaklanmasını, 13 numaralı resmi ile işçinin, Karl Marks'ın tabiriyle zincirlerini kırması, 12 numaralı resmi ile Sovyet propagandasına uygun olarak işçilerin silâhları yoketmesini (komünizme göre silâhlar kapitalizmin müdafaa vasıtalarıdır), 11 numaralı resmi ile sözde barışseverliği canlandırmış olmaktadır, 14, 15 numaralı resimleri de bu mahiyettedir.

Bu resimlerin heyet-i umumiyesi nazarı dikkate alındığında sanığın hüviyeti ortaya çıktığı gibi 2, 12, 13 numaralı resimleri komünizmi övücü mahiyet arzettiği görülmektedir. Hareketi T.C.K.'nin 142/1-4 fıkralarına uygun mütalaa edilmiştir.

4- Vahi İncesu: Bu sanığın bir resminin fotoğrafı mevcuttur. Bu resim elinde güvercin tutan bir köylü kızını göstermekte ise de bu resimden bir mâna çıkarmak mümkün olmamıştır. 1 Delilleri takdir yetkisi mahkemeye aittir.

5- Avni Memedoğlu: Bu sanığın 9 numarayı taşıyan tablosu halkı askerlik hizmetinden soğutucu mahiyette görölmüştür. Hareketi T.C.K.nun 155'inci maddesine uygun düştüğü gibi örfi idare kanununun 6'ncı maddesi icabı Askerî Ceza Kanununun 96. maddesinin 2 nci fıkrasına da uygun mütalaa edilmiştir.

6- İbrahim Balaban: Bu sanık da 10 numarayı taşıyan tablosu ile 28 Nisan talebe hareketini temsil ettiğini ifade etmiş ise de iki polisin yakaladığı şahsın talebe benzer bir tarafı görülememiştir. Sanık ressamın bu resmi ile memleketimizde işçiye hak ve hürriyet verilmediğini, polisin yakalayıp götürdüğünü, ancak polisin yani dolayısı ile rejimin (komünistlere göre memleketimizdeki idarî bir polis rejimidir) ayağının kaymakta olduğunu, ergeç yıkılacağını ve işçinin üzerinde bulunduğu zemini yıkmak üzere olduğunu ifade etmek istediği kanaati hasıl olmuştur. Öndeki polisle ortadaki beyaz gömlekli gencin kol hareketleri bir mengeneye benzemektedir. Ortadaki gencin talebe olduğuna delâlet eden en ufak bir emare mevcut değildir. Bu bakımdan sanığın bu yoldaki iddiası yerinde görülmemiştir. Sanığın bu tablosu ile işçi sınıfının hareketini yani ayaklanmasını kastedtiğini, bu itibarla T.C.K.'nun 142/1-4 fıkralarına uygun bulunduğu mütalaa edilmiştir.

Fotoğrafi alınmış olan Mustafa Aslier'e ait resimlerde suç konusu görülmemiştir.

Yukarıda izah edilen sebeplerden ötürü sanıkların müsnet suçlardan muhakemelerinin icrası ile hareketlerine uyan kanun maddeleri gereğince tecziyelerini talep ve iddia ederim.

Yusuf Alpmansu
Tuğgeneral
Örfi İdare Bölge K.
Adlî Amir ²⁶¹

²⁶¹ Dr. Çetin YETKİN, Siyasal İktidar Sanata Karşı, s. 234-260

11. KAYNAKLAR

AKAY, Ali (1999) **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayınları

ATAKAN, Nancy (1998) **Arayışlar – Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar**, çev: Zeynep Rona, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

BERK, N. – EROL, T. (1983) **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

ÇOKER, Adnan (1996) **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları

ERGÜVEN, Mehmet (1996) **Neşet Günal**, Bilim Sanat Galerisi

EROL, Turan (1984) **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, Cem Yayınları

EROL, T. – URAL, M. (1998) **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri 1938-1943**, Milli Reasürans T.A.Ş

GERMANER, Semra (1998) **Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası -Tarih Vakfı Yayınları

GÖREN, Ahmet Kamil (1998) **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Yayınları

GÜLER, A. Sinan (1994) **İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, yayınlanmamış doktora tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

İYEM, E. – KARAESMEN, E. vd. (2002) **Dünden Yarına Nuri İyem I**, Evin Sanat Galerisi

KARAVİT, Caner (2002) **Akadeğilmi**, Stüdyo İmge

MADRA, Beral (2005) **Bir Bilanço/80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi,**
Karşı Sanat Çalışmaları

OKTAY, Ahmet (1997) **Aydın Ayan,** Bilim Sanat Galerisi

ÖZSEZGİN, Kaya (1998) **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi,** Türkiye İş
Bankası Kültür Yayınları

PERİNÇEK, Doğu (1991) **Osmanlı'dan Bugüne Toplum ve Devlet,** Kaynak
Yayınları

TANSUĞ, Sezer (1996) **Çağdaş Türk Sanatı,** Remzi Kitabevi

TANSUĞ, Sezer (1995) **Türk Resminde Yeni Dönem,** Remzi Kitabevi,

TOROS, Taha (1988) **İlk Kadın Ressamlarımız,** AK Yayınları

TUNALI, İsmail (2003) **Marksist Estetik,** Kaynak Yayınları

TURANİ, Adnan (1997) **Çağdaş Resim Sanatı,** Remzi Kitabevi

SAUNDERS, F.S. (1999) **Parayı Verdi Düdüğü Çaldı – CIA ve Kültürel**
Soğuk Savaş, çev: Ülker İnce, Doğan Kitap

UZUNOĞLU, Meryem (2003) **Toplumsal Olayların Çağdaş Türk Resim**
Sanatına Yansımaları, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler
Enstitüsü, İstanbul

AND, Metin (2001) **"Cumhuriyetin İlk Opera Gösterimi ve Yapımcısı",**
Sanat Dünyamız, 73, Aralık: 89

ANTMEN, Ahu (2005), “**Bir Bilanço-80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi**”, Radikal Nisan, s. 19

ANTMEN, Ahu (2005) “**Günümüz Kûratörleri**”, Radikal, Temmuz, s. 17

ARDA, Müge (2002) “**En Güzel Düş İçin**”, Evrensel Kültür,144, Mayıs, s. 21

BUGAY, Başak (2002) “**Hangi Amaçla, Neye ‘Karşı’?**”, Aydınlık, Haziran, s. 52

DASTARLI, Elif (2005) “**Modernizm, Postmodernizm ve Özgünlük Sınırlamasıyla Türk Sanatı**”, Bilim ve Gelecek, Şubat, s. 46

GÜNER, Kağan (1998) “**Düşünce Kontrolü**”, Bilim Ütopya Dergisi, Şubat, s.25-26

İSKENDER, Kemal (1994) “**Ne Anlamda Bir Yeni Eğilimler?**”, Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu, Ebru Grafik, İstanbul, s. 4

KABAŞ, Özer (1985) “**Yeni Eğilimler Sergisi ve Değişik Çağrışımlar**”, Milliyet Sanat, Kasım, s. 32

KOZ, Sabri (2003) “**Ressamlarımızın Bu Seneki Sergisi**”, Sanat Dünyamız, 77, Güz, s. 34

SÖNMEZ, Ayşegül (2002), “**Çağdaş Romantikler Sergisi**”, Milliyet, Mayıs, s. 34

“**Bir millet ki resim yapmaz, ilerleme yolunda yeri yoktur!**”, Aydınlık, 2 Ekim 2005, s. 53

“**CHP 1935 Programı**”, Aydınlık, 27 Ağustos 2006, s. 16-17

“**Ulus Sanatla Kurulur mu?**”, Sanat Dünyamız, 89, Güz

ERGÜVEN, Mehmet, “**Resimde Ulusallık Üzerine-Yoruma Doğru**”,
<http://www.sanalmuze.org>, 2006

GÜREL, N. Haşim (1998) “**Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resminden bir Seçki**”, www.sanalmuze.org, 2006

GÜREL, H.N. - PELVANOĞLU, B., “**Meşrutiyetin ve Cumhuriyetin Tanığı**”, <http://sanalmuze.org/sergiler>, 2006

KAHRAMAN, H. Bülent, “**Türk Resminin Son On Yılına Eleştirel Portresi**”, www.sanalmuze.org, 2006

PELVANOĞLU, Burcu, “**Namık İsmail'in Sanatı, Sanata Bakışı, Eğitimciliği ve Yöneticiliği Üzerine**”, <http://www.sanalmuze.org/sergiler>, 2006

ÜSTÜNİPEK, Mehmet, “**Türk Resim Sanatı Tarihi**”,
http://www.lebriz.com/v3_misc/docView.aspx?doc=143&pageID=21&lang=TR, 2006

YAMAN, Y. Zeynep, “**1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil' Sorunu**”, <http://www.sanalmuze.org>, 2006

YAMAN, Y. Zeynep, “**Türk Resminde Non-figüratif Tartışmaları ve Tavanarası Ressamları**”, <http://www.sanalmuze.org>, 2006

Paris Okulu ve Türk Ressamları (Sergi Kataloğu), 2000, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

Soyut Eğilimler Sergisi Kataloğu, (1996)

I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri (Sergi Kataloğu), 1987, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı

Atatürk'ün Bütün Eserleri, cilt 14, Kaynak Yayınları

www.art-hafriyat.com

www.bedribaykam.com

www.btmadra.com

www.evin-art.com

www.francis-bacon.cx

www.iksv.org

www.karsi.com

www.lebriz.com

http://www.mebnet.net/kultur/2004/kulturumuz_icin_isbirligi.html

http://poetikhars.com/belgeler/cumhuriyet_doneminde_guzel_sanatla

www.russianavantgard.com

www.sanalmuze.org

www.turkresmi.com

<http://tr.wikipedia.org>

12. ÖZGEÇMİŞ

Başak BUGAY

basakbugay@yahoo.com

1979, İstanbul doğumlu

Eğitim:

1986 - 91 İstanbul, Namık Kemal İlkokulu

1991 - 97 Özel Saint Michel Fransız Lisesi

1997 - 2003 M.S.Ü.G.S.F. Resim Bölümü

2003 - 06 M.S.Ü.G.S.F. Resim Bölümü, Yüksek Lisans

Çalışmalar:

2000 yılından başlayarak çeşitli dergilerde sanat üzerine yazılar yazmaktadır.