

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu'nun güç ve toprak kaybetmeye başlaması, Avrupa ile yüzleşmeye başlamasının başlangıcını oluşturur. 18. yüzyıl sonlarında başlayan Osmanlı Yenileşme hareketleri içinde Çağdaş Türk resmi, bugün geldiği noktaya kadar oldukça “zor” bir süreçten geçti. Bu sürecin başlangıcı bir noktada tesadüflere dayanmaktaydı. Türk modernleşmesinin temel niteliği olan devlet merkezli planlama anlayışından resim de nasibini aldı. Çağdaş Türk Resmi de, eğitim, edebiyat, müzik, mimari vs.'de olduğu gibi devlet eliyle şekillendirildi.

Cumhuriyet 1940'lara kadar Batı anlayış ve modelini alarak devrimlerini sürdürdü. Modernleşme sürecinde çağdaş Türk resmi baştan beri gelenekle problemlili bir ilişki kurdu. İlk dönemler büyük oranda doğanın ve nesnelerin tuvale aktarımıyla sınırlı resim sanatına, Avrupa merkezli akımlar ve tartışmalar girmeye başladı. Böylece problem daha geniş bir alana yayıldı. 1950'ler sonrasında ise Çağdaş Türk Resmi gelenekle her alanda bir hesaplaşma içine girdi. Resim sanatının devlet eliyle temsil edilme olanaklarının azaldığı oranda, bireysel arayışlar serpildi ve gelişti. Bu arayışlar içinde önemli bir soruyu da “gelenek”in Özgün Çağdaş Türk Resminde kendisine nasıl bir temsil alanı bulacağına yatıyordu.

Kısacası, asker ressamlarla başlayan Çağdaş Türk Resmi, başlangıçta oldukça zorlu bir “planlama” sürecinden geçirilmeye çalışıldı. Ancak kendine bulduğu oldukça “dar özgür alanında” gelenekle iç hesaplaşmasını 1950'ler

sonrasında başlayabildi. Bu hesaplaşmanın bizi götüreceği yer konusunda henüz bir fikrimiz olmasa da, küreselleşme, kimlik, yerellik gibi kavramların bugün gerçek aydın ve sanatçılar sorumluluğu içerisinde sürdüğünü söyleyebiliriz.

SUMMARY

The Ottoman Empire's weakening period in terms of power and land is the fundamental reason of the Empire's facing the European reality. The Contemporary Turkish Drawing which had begun towards the end of 18th Century within the Ottoman Reformation Movements has had a "tough" process until the position it came today. Beginning of this process was in a way based on coincidences. Drawing was also badly affected by the understanding of state-centered planning which had been the basic principle of Turkish Modernization Process. The Contemporary Turkish Drawing was also formed by State initiatives as well as the educational system, literature, music and architecture and etc.

The Republican System continued with its revolutions as applying the Western Understanding and Model until 1940's. Within the Modernization Process and from the very beginning, the Contemporary Turkish Drawing had always a problematic relation with traditions. While nature and objects had been usually seen on artist's canvas initially, some European-centered styles and discussions started afterwards. Thus the problem spread to a wider scale. Towards the end of 1950's, the Contemporary Turkish Drawing had an argument with traditions in every area. When the art lost its power in terms of having been exhibited by State's facilities, individual researches and developments gained power. Within these researches and developments, the question arised how

“traditions” would find an area of representing itself ?“ in the Contemporary Drawing Arts.

Briefly, the very initials of Contemporary Turkish Drawing which had begun with Military Artists were forced to struggle with a tough “planning” process. However, the space that it had found for itself in a fairly “narrow and free area”, the inner struggle of itself with traditions was hardly initiated towards the end of 1950’s. Consequently, we can emphasize here that since we may have no idea about the point that this struggle takes us to, some concepts such.

IV

As globalization, identity and localization are under the control and responsibilities of today’s true intellectuals and artists.

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

**GELENEK VE ÇAĞDAŞLIK
BAĞLAMINDA CUMHURİYET
DÖNEMİ TÜRK RESMİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

**Hazırlayan :
20016067 Nedret YAŞAROV**

**Danışman :
Prof. Devrim ERBİL**

İSTANBUL 2005

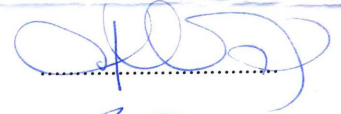
Nedret YAŞAROV tarafından hazırlanan Gelenek ve Çağdaşlık Bağlamında Cumhuriyet Dönemi adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 31 / 03 / 2005

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

İmzası :

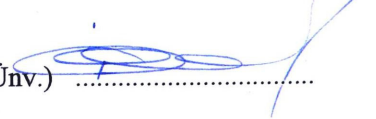
Jüri Üyesi : Prof.Devrim ERBİL (Danışman)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Tanju DEMİRCİ



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İsmet ÇAVUŞOĞLU (Kocaeli Üniv.)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
1. GİRİŞ	1
2. OSMANLI DÖNEMİ	11
3. CUMHURİYET DÖNEMİ (1923-1950) GELENEK SORUNU VE ULUSAL SANAT YARATMA ÇABALARI	20
4. BİREYSEL ARAYIŞLAR	41
4.1. <i>Gelenek Ve Figür</i>	54
4.2. <i>Gelenek Ve Soyut</i>	72
4.3. <i>Kendi Özgün , Sanat Dilimi Oluştururken Gelenek Ve Çağdaşlık Kavramların Yapıtlarıma Yansıması</i>	87
4.3.1 <i>Benim Resmim Üzerine Yazılmış Olan Bazı Yazılardan Örnekler</i>	87
4.3.2 <i>Özeleştiri</i>	91
4.3.3 <i>Kullanılan Malzemeler ve Teknikler Üzerine</i>	93
5. SONUÇ	94
6. KAYNAKLAR	97
7 . RESİM LİSTESİ I (Eser Metninde Kullanılan Resimler)	101
8 . RESİM LİSTESİ II (Özel Çalışmalarım).....	103
9. EKLER	104
10. ÖZGEÇMİŞ	137

ÖNSÖZ

“Gelenek” ve “Çağdaşlık” kavramlarının sosyal bilimler, edebiyat vs.’de olduğu kadar resim alanında da önem taşır. Gelenek toplum bilimsel anlamda eski zamanlardan kalmış, saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen ölçülerin genel adıdır. Geleneğin latince karşılığı olan “traditium”, “geçmişten gelen bir şey”, Çağdaş Türk Resmiyle ilgili araştırması yaparken, sosyal bilimler ve özellikle de tarihten yararlandım. Disiplinler arası düşünebilmenin ne kadar zor, ama bir yandan da ne kadar verimli olduğunu gördüm.

Yüksek lisans eğitimime başlamakla birlikte, geleneği, geleneksel ve çağdaş öğeleri işlerimde kullanmamdan yola çıkarak beni bu alanda kendimi geliştirmeye yöneltmesi bu çalışmanın sonucuydu.

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu'nun güç ve toprak kaybetmeye başlaması, Avrupa ile yüzleşmeye başlamasının başlangıcını oluşturur. 18. yüzyıl sonlarında başlayan Osmanlı Yenileşme hareketleri içinde Çağdaş Türk resmi, bugün geldiği noktaya kadar oldukça “zor” bir süreçten geçti. Bu sürecin başlangıcı bir noktada tesadüflere dayanmaktaydı. Türk modernleşmesinin temel niteliği olan devlet merkezli planlama anlayışından resim de nasibini aldı. Çağdaş Türk Resmi de, eğitim, edebiyat, müzik, mimari vs.'de olduğu gibi devlet eliyle şekillendirildi.

Cumhuriyet 1940'lara kadar Batı anlayış ve modelini alarak devrimlerini sürdürdü. Modernleşme sürecinde çağdaş Türk resmi baştan beri gelenekle problemlili bir ilişki kurdu. İlk dönemler büyük oranda doğanın ve nesnelerin tuvale aktarımıyla sınırlı resim sanatına, Avrupa merkezli akımlar ve tartışmalar girmeye başladı. Böylece problem daha geniş bir alana yayıldı. 1950'ler sonrasında ise Çağdaş Türk Resmi gelenekle her alanda bir hesaplaşma içine girdi. Resim sanatının devlet eliyle temsil edilme olanaklarının azaldığı oranda, bireysel arayışlar serpildi ve gelişti. Bu arayışlar içinde önemli bir soruyu da “gelenek”in Özgün Çağdaş Türk Resminde kendisine nasıl bir temsil alanı bulacağına yatıyordu.

Kısacası, asker ressamlarla başlayan Çağdaş Türk Resmi, başlangıçta oldukça zorlu bir “planlama” sürecinden geçirilmeye çalışıldı. Ancak kendine bulduğu oldukça “dar özgür alanında” gelenekle iç hesaplaşmasını 1950'ler

sonrasında başlayabildi. Bu hesaplaşmanın bizi götüreceği yer konusunda henüz bir fikrimiz olmasa da, küreselleşme, kimlik, yerellik gibi kavramların bugün gerçek aydın ve sanatçılar sorumluluğu içerisinde sürdüğünü söyleyebiliriz.

SUMMARY

The Ottoman Empire's weakening period in terms of power and land is the fundamental reason of the Empire's facing the European reality. The Contemporary Turkish Drawing which had begun towards the end of 18th Century within the Ottoman Reformation Movements has had a "tough" process until the position it came today. Beginning of this process was in a way based on coincidences. Drawing was also badly affected by the understanding of state-centered planning which had been the basic principle of Turkish Modernization Process. The Contemporary Turkish Drawing was also formed by State initiatives as well as the educational system, literature, music and architecture and etc.

The Republican System continued with its revolutions as applying the Western Understanding and Model until 1940's. Within the Modernization Process and from the very beginning, the Contemporary Turkish Drawing had always a problematic relation with traditions. While nature and objects had been usually seen on artist's canvas initially, some European-centered styles and discussions started afterwards. Thus the problem spread to a wider scale. Towards the end of 1950's, the Contemporary Turkish Drawing had an argument with traditions in every area. When the art lost its power in terms of having been exhibited by State's facilities, individual researches and developments gained power. Within these researches and developments, the question arised how

“traditions” would find an area of representing itself ?“ in the Contemporary Drawing Arts.

Briefly, the very initials of Contemporary Turkish Drawing which had begun with Military Artists were forced to struggle with a tough “planning” process. However, the space that it had found for itself in a fairly “narrow and free area”, the inner struggle of itself with traditions was hardly initiated towards the end of 1950’s. Consequently, we can emphasize here that since we may have no idea about the point that this struggle takes us to, some concepts such.

IV

As globalization, identity and localization are under the control and responsibilities of today’s true intellectuals and artists.

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

**GELENEK VE ÇAĞDAŞLIK
BAĞLAMINDA CUMHURİYET
DÖNEMİ TÜRK RESMİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

**Hazırlayan :
20016067 Nedret YAŞAROV**

**Danışman :
Prof. Devrim ERBİL**

İSTANBUL 2005

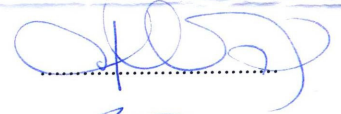
Nedret YAŞAROV tarafından hazırlanan Gelenek ve Çağdaşlık Bağlamında Cumhuriyet Dönemi adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 31 / 03 / 2005

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

İmzası :

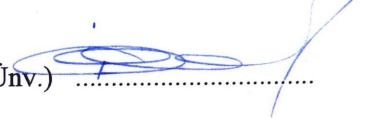
Jüri Üyesi : Prof.Devrim ERBİL (Danışman)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Tanju DEMİRCİ



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İsmet ÇAVUŞOĞLU (Kocaeli Üniv.)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
1. GİRİŞ	1
2. OSMANLI DÖNEMİ	11
3. CUMHURİYET DÖNEMİ (1923-1950) GELENEK SORUNU VE ULUSAL SANAT YARATMA ÇABALARI	20
4. BİREYSEL ARAYIŞLAR	41
4.1. <i>Gelenek Ve Figür</i>	54
4.2. <i>Gelenek Ve Soyut</i>	72
4.3. <i>Kendi Özgün , Sanat Dilimi Oluştururken Gelenek Ve Çağdaşlık Kavramların Yapıtlarıma Yansıması</i>	87
4.3.1 <i>Benim Resmim Üzerine Yazılmış Olan Bazı Yazılardan Örnekler</i>	87
4.3.2 <i>Özeleştiri</i>	91
4.3.3 <i>Kullanılan Malzemeler ve Teknikler Üzerine</i>	93
5. SONUÇ	94
6. KAYNAKLAR	97
7 . RESİM LİSTESİ I (Eser Metninde Kullanılan Resimler)	101
8 . RESİM LİSTESİ II (Özel Çalışmalarım).....	103
9. EKLER	104
10. ÖZGEÇMİŞ	137

ÖNSÖZ

“Gelenek” ve “Çağdaşlık” kavramlarının sosyal bilimler, edebiyat vs.’de olduğu kadar resim alanında da önem taşır. Gelenek toplum bilimsel anlamda eski zamanlardan kalmış, saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen ölçülerin genel adıdır. Geleneğin latince karşılığı olan “traditium”, “geçmişten gelen bir şey”, Çağdaş Türk Resmiyle ilgili araştırması yaparken, sosyal bilimler ve özellikle de tarihten yararlandım. Disiplinler arası düşünebilmenin ne kadar zor, ama bir yandan da ne kadar verimli olduğunu gördüm.

Yüksek lisans eğitimime başlamakla birlikte, geleneği, geleneksel ve çağdaş öğeleri işlerimde kullanmamdan yola çıkarak beni bu alanda kendimi geliştirmeye yöneltmesi bu çalışmanın sonucuydu.

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu'nun güç ve toprak kaybetmeye başlaması, Avrupa ile yüzleşmeye başlamasının başlangıcını oluşturur. 18. yüzyıl sonlarında başlayan Osmanlı Yenileşme hareketleri içinde Çağdaş Türk resmi, bugün geldiği noktaya kadar oldukça “zor” bir süreçten geçti. Bu sürecin başlangıcı bir noktada tesadüflere dayanmaktaydı. Türk modernleşmesinin temel niteliği olan devlet merkezli planlama anlayışından resim de nasibini aldı. Çağdaş Türk Resmi de, eğitim, edebiyat, müzik, mimari vs.'de olduğu gibi devlet eliyle şekillendirildi.

Cumhuriyet 1940'lara kadar Batı anlayış ve modelini alarak devrimlerini sürdürdü. Modernleşme sürecinde çağdaş Türk resmi baştan beri gelenekle problemlili bir ilişki kurdu. İlk dönemler büyük oranda doğanın ve nesnelerin tuvale aktarımıyla sınırlı resim sanatına, Avrupa merkezli akımlar ve tartışmalar girmeye başladı. Böylece problem daha geniş bir alana yayıldı. 1950'ler sonrasında ise Çağdaş Türk Resmi gelenekle her alanda bir hesaplaşma içine girdi. Resim sanatının devlet eliyle temsil edilme olanaklarının azaldığı oranda, bireysel arayışlar serpildi ve gelişti. Bu arayışlar içinde önemli bir soruyu da “gelenek”in Özgün Çağdaş Türk Resminde kendisine nasıl bir temsil alanı bulacağına yatıyordu.

Kısacası, asker ressamlarla başlayan Çağdaş Türk Resmi, başlangıçta oldukça zorlu bir “planlama” sürecinden geçirilmeye çalışıldı. Ancak kendine bulduğu oldukça “dar özgür alanında” gelenekle iç hesaplaşmasını 1950'ler

sonrasında başlayabildi. Bu hesaplaşmanın bizi götüreceği yer konusunda henüz bir fikrimiz olmasa da, küreselleşme, kimlik, yerellik gibi kavramların bugün gerçek aydın ve sanatçılar sorumluluğu içerisinde sürdüğünü söyleyebiliriz.

SUMMARY

The Ottoman Empire's weakening period in terms of power and land is the fundamental reason of the Empire's facing the European reality. The Contemporary Turkish Drawing which had begun towards the end of 18th Century within the Ottoman Reformation Movements has had a "tough" process until the position it came today. Beginning of this process was in a way based on coincidences. Drawing was also badly affected by the understanding of state-centered planning which had been the basic principle of Turkish Modernization Process. The Contemporary Turkish Drawing was also formed by State initiatives as well as the educational system, literature, music and architecture and etc.

The Republican System continued with its revolutions as applying the Western Understanding and Model until 1940's. Within the Modernization Process and from the very beginning, the Contemporary Turkish Drawing had always a problematic relation with traditions. While nature and objects had been usually seen on artist's canvas initially, some European-centered styles and discussions started afterwards. Thus the problem spread to a wider scale. Towards the end of 1950's, the Contemporary Turkish Drawing had an argument with traditions in every area. When the art lost its power in terms of having been exhibited by State's facilities, individual researches and developments gained power. Within these researches and developments, the question arised how

“traditions” would find an area of representing itself ?“ in the Contemporary Drawing Arts.

Briefly, the very initials of Contemporary Turkish Drawing which had begun with Military Artists were forced to struggle with a tough “planning” process. However, the space that it had found for itself in a fairly “narrow and free area”, the inner struggle of itself with traditions was hardly initiated towards the end of 1950’s. Consequently, we can emphasize here that since we may have no idea about the point that this struggle takes us to, some concepts such.

IV

As globalization, identity and localization are under the control and responsibilities of today’s true intellectuals and artists.

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

**GELENEK VE ÇAĞDAŞLIK
BAĞLAMINDA CUMHURİYET
DÖNEMİ TÜRK RESMİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

**Hazırlayan :
20016067 Nedret YAŞAROV**

**Danışman :
Prof. Devrim ERBİL**

İSTANBUL 2005

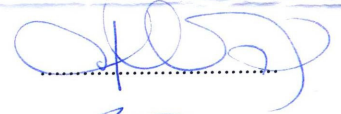
Nedret YAŞAROV tarafından hazırlanan Gelenek ve Çağdaşlık Bağlamında Cumhuriyet Dönemi adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 31 / 03 / 2005

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

İmzası :

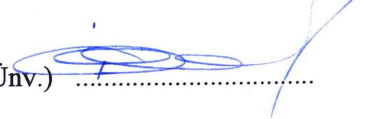
Jüri Üyesi : Prof.Devrim ERBİL (Danışman)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Tanju DEMİRCİ



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İsmet ÇAVUŞOĞLU (Kocaeli Üniv.)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
1. GİRİŞ	1
2. OSMANLI DÖNEMİ	11
3. CUMHURİYET DÖNEMİ (1923-1950) GELENEK SORUNU VE ULUSAL SANAT YARATMA ÇABALARI	20
4. BİREYSEL ARAYIŞLAR	41
4.1. <i>Gelenek Ve Figür</i>	54
4.2. <i>Gelenek Ve Soyut</i>	72
4.3. <i>Kendi Özgün , Sanat Dilimi Oluştururken Gelenek Ve Çağdaşlık Kavramların Yapıtlarıma Yansıması</i>	87
4.3.1 <i>Benim Resmim Üzerine Yazılmış Olan Bazı Yazılardan Örnekler</i>	87
4.3.2 <i>Özeleştiri</i>	91
4.3.3 <i>Kullanılan Malzemeler ve Teknikler Üzerine</i>	93
5. SONUÇ	94
6. KAYNAKLAR	97
7 . RESİM LİSTESİ I (Eser Metninde Kullanılan Resimler)	101
8 . RESİM LİSTESİ II (Özel Çalışmalarım).....	103
9. EKLER	104
10. ÖZGEÇMİŞ	137

ÖNSÖZ

“Gelenek” ve “Çağdaşlık” kavramlarının sosyal bilimler, edebiyat vs.’de olduğu kadar resim alanında da önem taşır. Gelenek toplum bilimsel anlamda eski zamanlardan kalmış, saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen ölçülerin genel adıdır. Geleneğin latince karşılığı olan “traditium”, “geçmişten gelen bir şey”, Çağdaş Türk Resmiyle ilgili araştırması yaparken, sosyal bilimler ve özellikle de tarihten yararlandım. Disiplinler arası düşünebilmenin ne kadar zor, ama bir yandan da ne kadar verimli olduğunu gördüm.

Yüksek lisans eğitimime başlamakla birlikte, geleneği, geleneksel ve çağdaş öğeleri işlerimde kullanmamdan yola çıkarak beni bu alanda kendimi geliştirmeye yöneltmesi bu çalışmanın sonucuydu.

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu'nun güç ve toprak kaybetmeye başlaması, Avrupa ile yüzleşmeye başlamasının başlangıcını oluşturur. 18. yüzyıl sonlarında başlayan Osmanlı Yenileşme hareketleri içinde Çağdaş Türk resmi, bugün geldiği noktaya kadar oldukça “zor” bir süreçten geçti. Bu sürecin başlangıcı bir noktada tesadüflere dayanmaktaydı. Türk modernleşmesinin temel niteliği olan devlet merkezli planlama anlayışından resim de nasibini aldı. Çağdaş Türk Resmi de, eğitim, edebiyat, müzik, mimari vs.'de olduğu gibi devlet eliyle şekillendirildi.

Cumhuriyet 1940'lara kadar Batı anlayış ve modelini alarak devrimlerini sürdürdü. Modernleşme sürecinde çağdaş Türk resmi baştan beri gelenekle problemlili bir ilişki kurdu. İlk dönemler büyük oranda doğanın ve nesnelerin tuvale aktarımıyla sınırlı resim sanatına, Avrupa merkezli akımlar ve tartışmalar girmeye başladı. Böylece problem daha geniş bir alana yayıldı. 1950'ler sonrasında ise Çağdaş Türk Resmi gelenekle her alanda bir hesaplaşma içine girdi. Resim sanatının devlet eliyle temsil edilme olanaklarının azaldığı oranda, bireysel arayışlar serpildi ve gelişti. Bu arayışlar içinde önemli bir soruyu da “gelenek”in Özgün Çağdaş Türk Resminde kendisine nasıl bir temsil alanı bulacağına yatıyordu.

Kısacası, asker ressamlarla başlayan Çağdaş Türk Resmi, başlangıçta oldukça zorlu bir “planlama” sürecinden geçirilmeye çalışıldı. Ancak kendine bulduğu oldukça “dar özgür alanında” gelenekle iç hesaplaşmasını 1950'ler

sonrasında başlayabildi. Bu hesaplaşmanın bizi götüreceği yer konusunda henüz bir fikrimiz olmasa da, küreselleşme, kimlik, yerellik gibi kavramların bugün gerçek aydın ve sanatçılar sorumluluğu içerisinde sürdüğünü söyleyebiliriz.

SUMMARY

The Ottoman Empire's weakening period in terms of power and land is the fundamental reason of the Empire's facing the European reality. The Contemporary Turkish Drawing which had begun towards the end of 18th Century within the Ottoman Reformation Movements has had a "tough" process until the position it came today. Beginning of this process was in a way based on coincidences. Drawing was also badly affected by the understanding of state-centered planning which had been the basic principle of Turkish Modernization Process. The Contemporary Turkish Drawing was also formed by State initiatives as well as the educational system, literature, music and architecture and etc.

The Republican System continued with its revolutions as applying the Western Understanding and Model until 1940's. Within the Modernization Process and from the very beginning, the Contemporary Turkish Drawing had always a problematic relation with traditions. While nature and objects had been usually seen on artist's canvas initially, some European-centered styles and discussions started afterwards. Thus the problem spread to a wider scale. Towards the end of 1950's, the Contemporary Turkish Drawing had an argument with traditions in every area. When the art lost its power in terms of having been exhibited by State's facilities, individual researches and developments gained power. Within these researches and developments, the question arised how

“traditions” would find an area of representing itself ?“ in the Contemporary Drawing Arts.

Briefly, the very initials of Contemporary Turkish Drawing which had begun with Military Artists were forced to struggle with a tough “planning” process. However, the space that it had found for itself in a fairly “narrow and free area”, the inner struggle of itself with traditions was hardly initiated towards the end of 1950’s. Consequently, we can emphasize here that since we may have no idea about the point that this struggle takes us to, some concepts such.

IV

As globalization, identity and localization are under the control and responsibilities of today’s true intellectuals and artists.

1. GİRİŞ

“Gelenek ve Çağdaşlık Bağlamında Cumhuriyet Dönemi” Türk resmini belirlemeleri, önce “gelenek” ve “çağdaşlık”, kavramlarını irdelemek gerekmektedir. “Gelenek toplumbilimsel anlamda eski zamanlardan kalmış olmaları nedeniyle saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen ölçülerin genel adıdır” ⁽¹⁾ “Gelenek”in Latince karşılığı olan “traditum”, “geçmişten gelen bir şey” demektir.

John Thompson geleneğin dört boyutu olduğunu söyler; ⁽²⁾ Bunlar hermenotik boyut, normatif boyut, meşrulaştırma boyutu ve kimlik boyutudur. Hermonotik boyut geleneğin geçmiş zamandan gelen ve eleştirmeksizin, bir veri olarak alınan bir dizi arka-plan oluşudur. Bu anlamıyla gelenek dünyayı anlamamıza yarayan bir çerçeve sunar. Normatif boyutuyla gelenek kavramı, geçmişten gelen ve tekrarlana tekrarlana rutinleşmiş pratikler gönderme yapar. Geleneğin bu özelliği aynı zamanda onun “kendine-içsel” meşrutiyetini oluşturur. Geleneğin belli koşullar altında iktidar ve otorite pratiklerini destekleyici olma özelliği onun meşrulaştırma boyutudur. Son olarak kimlik boyutu ile gelenek “benlik” ve “kolektif kimlik” oluşumunun belirleyicilerinden biridir.

(1) OZANKAYA Özer, Toplumbilim, 6. basım, Tekin Yayınevi, Eylül 1986, s. 124.

- (2) THOMPSON John, Tradition and Self in a Mediated World, Heelas, P. Ve Las S. (der), Detraditionalization, Oxford, Blackwell'den alıntılan E. Fuat Keymen, "Kemalizm, Modernite, Gelenek; Türkiye'de "Demokratik Açılım" Olasılığı, Toplum ve Bilim, s. 72, Bahar 1997, s. 90.

Sanatçı içinde doğduğu ve yaşadığı dünyayı belli bir ideolojik çerçevede algılar ve algıladığı dünyayı, imgelemi ve malzemeleri aracılığıyla anlatır. Bu yorum, kimi düşünörlere göre ressam için ve diğer anlatım biçimlerine göre daha özgürdür. "Bilim düşöncesini"nin genellemeci açıklayıcılığı betimlediği bir metinde Maurice Merleau – Ponty, düşöncenin ve algının temsil alanlarını karşılaştırırken sanatı, özellikle de resmi farklı bir yerde konular; "...sanat ve özellikle resim, aktivizmin hiçbir şey bilmek istemediği bu ilkel anlam örtüsünden beslenir. Bunu, tam bir masumiyetle yapan bir tek onlar vardır. Yazara, felsefeciye danışılır ya da fikir sorulur, dünyayı askıda tutmaları kabul edilmez, tavır almaları istenir; onlar konuşan insanın sorumluluklarından kaçamazlar. Müzik ise, tersine, Varlık'ın arınmış durumlarından, onun akışından ve geri akışından, büyümesinden, patlayışlarından, kasırgalarından başka bir şey gösterebilmek için dünyanın ve belirtilebilenin fazla berisindedir. Ressam tektir, hiçbir değerlendirme zorunluluğu olmadan her şeye bakma hakkı olan. Sanki onun karşısında bilginin ve eylemin emirleri erdemlerini kaybeder. "Dejenere" resme karşı çıkan rejimlerin tabloları yok ettiği enderdir; onları saklarlar ve burada neredeyse bir tanıma anlamına gelen bir "belli olmaz" vardır, ressamın kaçtığı için kınanması da enderdir".⁽³⁾

(3) PONTY – Merteau Maurice “Göz ve Tin”, Metin Yayınları, Kasım 1996, s. 30.

Kitabın izleyen bölümünün ilk cümlesinde Valery'nin “Ressamın vücudunu katmaktadır” dediğini anımsatan Ponty “görmek” ve “içselleştirmek” süreçleri çerçevesinde bir tartışmaya girer. Geldiği nokta “Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez – resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi bulundurmaktadır”.⁽⁴⁾ Resim, Rönesans sonrası, endüstri toplumlarının gelişimiyle malzeme ve teknik konusunda geçirdiği radikal evrim söz konusu olduğunda Ponty'nin sözünü ettiği “bulanıklık” çok daha anlamlı bir nitelik kazanacaktır.

Ponty'nin saptamaları 20. yüzyıl, yani “çağdaş” sanat için tüm geçmiş zamanlara oranla bir parça daha geçerli görünmektedir. Çünkü “yirminci yüzyıla kadar sanat temelde bir hatırlama eylemi idi, yani, değerli olanı ebedileştiren bir mimesisdi. Bu mimetrik eylemin bir düş kaypaklığının, kaosunun ötesine geçebilmesi ise ancak ona ideal bir düzen uygulamakla olabilirdi.

(4) PONTY – Merteau Maurice, Age, s. 44.

Kısacası, sanatın o güne dek en önemli iki kriteri, düzen ve betimleme doğruluğu idi. Modernizm, makine estetiğinin endüstrisinin bu sanat mitosunu yıkmasıyla başlar”.⁽⁵⁾ Modernizm öncesinde sözünü ettiğimiz geniş anlamıyla temelde belirlenmiş algı, yalnızca “değerli” olanın seçiminde karşımıza çıkabilecekken, modernizm sonrasında yalnızca sanat yapıtının temasının değil, onun anlatım biçimlerinin, estetik tercihlerin de sayısız denebilecek kadar farklılaştığı, dolayısıyla sanatçının özelliğinin daha fazla ortada olduğu, yöntem ve malzeme kullanımının çok ötesinde bir temsil sürecinin yaşandığı; sanatçının resminde neredeyse tema kadar temsil edildiği bir zaman aralığını karşılamaktadır. “Görsel ifadelerde... (görülen) teknik ve mekanik gelişmeler, o güne dek sanatçının önemli bir özelliği olan teknik beceriyi anlamsız kılınca, sanatta yeni bir savunucu tavır belirmiştir. Sanatçı, bazı değerlere bağlı bir insan olarak, birden makinenin kendi yerini alıp her şeyi kendinden daha iyi yaptığını görünce, bu duruma karşı aldırılmaz bir tavır takınmıştır. Sanatın kutsiyetini ya da ruhsallığını tümüyle yadsıyan, hatta tüm sanata karşı aldırılmaz görünen bir sanatçı türü belirmiştir”.⁽⁶⁾ Jale Erzen, bu teknik ve mekanik gelişmelerin başında, fotoğraf grafik tasarımı görmektedir. Bu düşünceler resmin kendini ve dünyayı algılamasında köklü değişimler geçirmesinin işaretidir. Şunu belirtmek gerekir, resim de diğer pek çok sanat dalı gibi yeni bir anlayış çerçevesi geliştirdi.

- (5) ERZEN Jale Nejdet, "Modernizm Sonrası Sanat", Çağdaş Düşünce ve Sanat içinde, yayına hazırlayanlar; İpek Aksüğür Düben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, s. 12.
- (6) ERZEN Jale Nejdet, agm. s. 18.

"Her yeni sanat anlayışı yerleşik kurallara, başka deyişle; geleneğe tepki ile doğar. Bu tepkiyle bize sunulan, yeni bir beğeni ve buna bağlı olarak da dünyanın / hayatın yeni bir kavranışıdır. Bu nokta göz önüne alındığında gelenekten kopuşun gerçekte, geleneğin korunmasına yönelik olduğu kolayca anlaşılır. Geleneğin korunması iktidarın da seçimidir ancak; iki koruma arasında niteliksel bir ayrım var; Sanat yapıtının geleneği koruması dönüştürme düzeyindedir; iktidarın korunmasıyla aktarım düzeyinde. Dönüştürmenin tersine, geleneğin aktarım düzeyinde sürdürülmesi, değişmeyen bir biçimleme mantığına uygun olarak, değişmez bir değerler dizgesinin, dünyanın / değişmez görüntüsünün korunması amacını güder. Daha yalın deyişle; iktidar geleneği kendi yapısını olumlama yönünde sürekli doğallaştırırken; sanat, gelenek tarihselliğine geri götürmekte, onu bir içerik olarak yeniden kazanmaktadır. İktidarla sanatı karşı karşıya getiren bu seçimin, her ikisi için de varolma zorunluluğundan kaynaklandığı unutulmamaktadır. Unutulmaması gereken bir nokta daha; Sanat yapıtının gerçeklikle hesaplaşması doğrudan değil, sahip olduğu araçların anlatım olanakları aracılığıyla. Onun biricikliği, yeniliği söz konusu anlatım olanaklarının dışına taşıdığı, onları aştığı oranda belirginlik kazanır. Sanat yapıtının konuşan özne olma özelliği buradan gelir, bu öznenin beklenense hiç kuşkusuz söylenmiş olanı söylememesidir. Söz konusu özne gerçeklik karşısında varolan biçimlerden, farklı biçimde, bir söz alışığı (gelenekten kopmayı) gerçekleştiriyorsa, egemen söylemin bir uzantısıdır. ⁽⁷⁾

-
- (7) SDAK Yalçın, Ve Yazılar, Düzlem Yayınları, Mayıs 1997, s. 9.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından, Atatürk için önemli olan söz konusu "Çağdaşlaşma Projesi"nin halka aktararak benimsetilebilmesidir. Atatürk dönemi pratikleri göstermektedir ki, bu projeden beklenen yalnızca bir kesimin, sınıfın ya da zümrenin değil, "ulus"un topyekün "muasır medeniyet seviyesi"ne ulaşması ve hatta aşmasıdır. Dolayısıyla pek çok durumda sanatın da dahil olduğu bir "üst" kültürden yararlanabilen kent insanı değil, Cumhuriyet öncesi toplumsal pratikler ve geleneklerle bağını koparmak noktasında çok da hevesli olmayabilecek köy insanı "hedef kitle" olarak belirlenmiştir. Daha da önemlisi kentli ya da köylü ayrımı olmaksızın, gündelik yaşama ilişkin üslup farklarına rağmen ortak bir "ulus" ve "gelenek" projesi olan "çağdaşlaşma"ya katılımın sağlanması konusunda, herkesin üzerinde uzlaşabileceği bir bilinç yaratılmasıdır.

Bu noktadan hareketle Atatürk 1932'de halk evlerini kurdu muştur. Kültürel ve toplumsal belleğin önemini bilen bir lider olarak Atatürk, 1937 yılında, Dolmabahçe Sarayı'nın veliaht dairesinde resim ve heykel müzesini açtırmıştır. Sanatçının ve sanatın halka ulaştırılması, "ulusal dinamik"lerden güç alması gerektiği Cumhuriyet aydınlarının genelde benimsediği (ya da benimsemesinin beklendiği) görüşlerdi. Ayrıca Cumhuriyetle birlikte başladığı düşünülen "yeni hayat", "yeni kültür"ün "ideoloji"siyle birlikte yayılmasında, bütün sanatların görev üstlenmesi gerektiğine inanılıyordu. Bu düşünce CHP bir kültür programı olarak 1938'de "yurt gezileri" adı altında gerçekleşmiştir.

Yine 1939 yılında ilk kez düzenlenen Devlet Resim ve Heykel sergisi Türk resminde yeni bir dönüşümün başlangıcına işaret eder.

Ulusal kültür programı çerçevesinde şekillenen yukarıda saydığımız üç önemli oluşum 1940 sonrası sanat hareketlerine de yön vermiştir.

“D” Grubu’nun aşırı Batı’ya dönük yüzü, Türk sanat çevresi için henüz çok yeni olan Avrupa’daki soyut sanat eğilimlerini benimsemesi, “ulusal sanat” tartışmalarını başlatmış ve “milli olan” ile “evrensel sanatı” savunan görüş arasındaki çatışma iyice belirginleşmiştir.

“Ulusal sanat” kaygısı ve “halkı aydınlatma” misyonu ile Türkiye’nin en ücra köşesine kadar giden ve yöresel yaşam, geleneksel halk motifleri, portre ve figür çalışmaları ile dönen ressamların yapıtları genel olarak betimlemelerden oluşuyordu. Özellikle D Grubu’nun ve Müstakil Ressamların eski ustaları bu harekete büyük destek vermiş, kübizm, ekspresyonizm gibi soyutlamacı eğilimlere de Türk resminde görece bir zenginlik gözlemlenmeye başlamıştır. İçerik olarak oturtulmaya çalışılan kültürel öğeler daha çok biçimsel düzeyde kalmış, bir adım sonrasında özgün bir derinlik üretebilecek entelektüel altyapıya bir türlü kavuşamamıştır.

“Ulusal sanat” yaratma üzerinde yapılan kurgular doğal olarak “ulusal” olma kriterlerinin ne olacağı sorusunu da gündeme getirir. “Ulusallık” kavramına bir öge olarak giren gelenek içeriğinin merkezine oturur. Burada bir türlü çözüm bulunamayan sorun ise, bu geleneğin bu içeriğe nasıl eklemleendiğidir. Görülen o ki; ulusal sanat yaratma adına yapılan sanatsal üretim, içerik olarak geleneğin sunumunda yaşadığı sorunu verimli bir çözüme ulaştıramamıştır.

Geleneğin içerik olarak alımlanışı noktasında Kaya Özsezgin şu tespiti yapar; “1940’ların kültür ortamında, bir resmi, yerel ya da yöresel yapacak değerlerin hangi ölçütlerden kaynaklanacağı yolunda kesin kanıtlar bulmak zordur. Hatta o dönemin sanat ve kültür yayınları tarandığında, görsel sanat olgusuna bu açıdan yaklaşımların, genellikle “debi” yorum ve değerlendirme sınırlarını aşmadığı, görülecektir”.⁽⁸⁾

(8) ÖZSEZGİN Kaya, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglaf Yayınları 1982, s. 24.

Cumhuriyet dönemi resmi, biçimsel olduğu kadar içerik olarak da farklılaşma gösterir. Resim tekniği ve anlayışı Batılı olmasına rağmen içeriği, uluslaşma ve yeni bir kimlik edinme arzusunu yansıtıcı özellikler taşır. Örneğin Ahmet Oktay, bu dönemde resme “köycülük ideolojisi”nin egemen olduğunu söyler. Resimde yönetime ilişkin bir gelenek kullanımından çok, geleneksel olduğu kabul edilenin ideolojik bir perspektifle yeniden sunumu ve temsili söz konusudur.

Dönemin kültürel tavrından, özellikle de köy enstitüleri kaynaklı yazarlarla doruğuna ulaşan “yeni” edebiyatın sunduğu içeriklerden etkilenen sanatçılar, Sovyet tarzı gerçeklikten “Anadolu” temelli mitolojik kurgulara açılırları barındıran bir çeşitlilik içerisinde, aslında biçim ve dil yaratımlarına da uzanan bu etki içerisinde, resimlerinin beslendiği “içerik”i karakteristikleri ve dolayısıyla “kimlik”i yeniden tanımlayarak üretme yoluna gittiler. Bu yeniden tanımlama eylemi, biçim arayışlarını da, belki de daha yoğun bir biçimde yönlendirdi. Türk kültür ve sanat tarihinde bir dönüşüm noktası olarak belirtilen Halk Evleri, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Yurt Gezileri vb. aslında bu sorunsalı çözüme ulaştırmak adına girişilen çabalarıdır. Resim sanatımızdaki yenilik ve kavramsallaştırmadaki sorunsallarımız, kendini modernize etmeye (ya da modernize edilmeye çalışılan) çalışan kültür ve sanat hayatımıza sancılar olarak yansır.

Resim sanatında içeriğin ve içerik yüklü bir sanat yapının kendi başına varlığı, sanat olgusunu göstergebilimsel bir anlayış içerisinde tartışmayı getirir. Sanatın kendi içinde var olma ereği, içeriği sorunsal alanına taşır onu yeniden kurar, dönüştürür ve yeni bir öneriye sunar. Batı resim sanatı üzerinde şekillenen Türk resmi Gerard George Lemaire'nin dediği gibi; "Türk sanatçısının sırtında taşımaya zorunluluğu olduğu, farkında olmadan da taşıdığı bir geçmiş yükü yok. Bugün siz, geçmişinize dönebilir, onu kazanabilir ve sadece işinize yarayacak olanları alabilirsiniz... Amaç, elbette onları yeniden, aynen yapmak değildir... Türk sanatçısının yapması gereken kendi geçmişini bu özgürlük içinde yeniden üretmektir".⁽⁹⁾

(9) LEMSIRE George, Çağdaş Topumlarda İletişim ve Sanat, Görsel Sanat Dergisi, Narinç Ataman'ın George Lemsire ile yapmış olduğu söyleşiden alınmıştır (tarihi bulunamamıştır).

2. OSMANLI DÖNEMİ

Osmanlı sosyal düzeni devletin toprak mülkiyeti üzerine kurulmuştur. Devlet tüm ekonomik güçlere egemendir. Halkın sosyal güvenliği, merkezi otoritenin gücü, Osmanlılarda derebeylik sisteminin oluşmasını engellemiş, üretim düzeni ve bağımsız ekonomik güçlerin yükselmesini yavaşlatmış bir sistem oluşturmuştur. Büyük üretim aracı olan toprak, devlet mülkiyetinde kalmıştır. Bu sistem Anadolu insanının dünya görüşü ve özellikleri ile de çok iyi uyum sağladığından önceleri pek sorun da yaratmamıştır. Toplumun geçirdiği evrime koşturarak XIX. yüzyıldan itibaren eski düzene özünü veren temel unsur değişince, tüm kurumlarda ve sosyal yapıda da değişiklikler olmaya başlamış ve sistem çökerek yerini yeni bir sisteme bırakmak zorunda kalmıştır. Toprak mülkiyetinin değişmesinden ötürü ekonomik ve sosyal yapının uğradığı çöküntü Anadolu'da çıkan isyanlarda da izlenebilir. Bu isyanlar düzen değişiminin sonucu olduğu gibi değişimin de hızlandırıcı etkenleridir. Ortaya çıkan karışıklık beylerin, ağaların, türemesine sebep olmuş, uzun bir süre toprak kapanının elinde kalmıştır.

Osmanlı imparatorluğunun ekonomik çöküntüsünün en önemli sebebi devletçi özellikler taşıyan düzenin 1800'lerden itibaren bu niteliğini kaybetmesidir. Toprakları devlet mülkiyetinin zayıfladığı oranda ekonomik ve sosyal yapı da bozulmuştur. Çünkü devletin koruyuculuğunda sağlanan

eşitlik ve güvenliğin yerini beyler, ağalar almıştır. Ticaret serbestliği, özel mülkiyet, özel teşebbüslere hareket imkanı sağlanması, yavaş yavaş gelişen başıboş ve kontrolsüz değişim burjuvazinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Batıyla karşılaştığımızda Batı toplumların bambaşka tarihsel, ekonomik, dinsel koşullar içinde geliştiğini, bu nedenle Batıdan bize aktarılan kurumların kendi memleketlerinde sağladıkları ilerlemeyi bizde sağlamadığı görülmektedir. Batı Burjuvazisi ilerici ve bağımsız nitelikler gösterirken, bizde oluşan bu yeni burjuvazi geri kalmış, bürokrasi ve derebeylikle bağlantılı olduğu gibi bir yanı ile de dışarıya bağımlı olan bir burjuvazi olmuştur.

Batıda demokrasinin doğuş nedeni, devrimci burjuvazinin siyasal iktidara ve devlete ortak çıkmak, asilerin ve kralın tutuculuğunu kırmak istemeleridir. Osmanlılarda ve Türkiye’de tutucu bir Aristokrasi olmadığı gibi burjuva kesimde devrimci nitelikler taşımamıştır. Bizde demokrasinin doğuşu bir bakıma toplum çıkarlarını da koruyan devletin, başıboş ekonomik güçler üzerindeki denetimini yıkmak anlamını taşır.

Gelenek ve Çağdaşlık bağlamında Cumhuriyet dönemi Türk resminin gelişimini belirlemeden önce geçmiş yüzyıllardaki süreci değerlendirdikten sonra olanaklı kılar. Her toplumun sanatında değişim ve gelişim evreleri vardır. İlk kez Batı anlamında tual resminin gerçekleştirildiği yıllar 19. yüzyılın sonlarında başlar ve bu tarih çağdaş Türk resmin alt sınırınıdır. Yeni

bir sanat anlayışının yerleşmesi de bir süreçtir ve çeşitli denemelerden geçmiştir. Öncelikle geleneksel resim sanatımızın 18. yüzyıla kadar örneklerini minyatür dalında vermiş ve kökünü Türk İslam geleneğine dayanan kitap ressamlığından, bu nedenle geleneksel resim sanatımız. Osmanlı minyatürünün tanımlanması gerekir. Bu sanatın nasıl oluştuğu ve hangi kültür birikimlerinin ürünüdür. Etkenler ne olursa olsun, sanat birden bire değişmemiştir.

Minyatür, ortaçağ İslam çevrelerinin kitap süslemeciliği ile birlikte gelişmiştir, el yazması kitaplarda metni aydınlatmak amacıyla kullanılmıştır. Kur-an'da resmi yasaklayıcı bir metin olmamasına rağmen, çeşitli dönemlerde hadislerinin yanlış yorumu, 18. yüzyıla kadar Batı anlamında resmin gelişimini engellemiştir. İslamın öngördüğü soyut dünya görüşü, minyatür sanatı kendine özgü kurallar oluşturmuştur. Gölgesiz yüzeysel bir resim anlayışıdır bu. Doğadan soyutlanmış biçimler kalıp halinde, simge veya birer nakış motif haline dönüştürülmüş. Biçimler gerçek görüntüsünden ve konumdan uzak; renklendirilmiş kayalar, altın yaldızlı gökyüzü. Osmanlı minyatürü bu resim geleneğinden köklenmiştir.

Genellikle tarihsel konulu kitaplarda yer alan minyatürler çoğu, padişahların savaş başarıları, törenler ve av sahneleri yansıtır. Osmanlı nakkaşı gözlemlediği çevreyi yansıtmıştır. Padişah portreciliğinden öteye

gitmemekle birlikte, bir portrecilik geleneğinden de söz edilebilir. Fatih Sultan Mehmet döneminde gerçekleşen ilk Doğu-Batı kültür ilişkisinin ürünüdür. Avrupa'dan gelen Gentile Belini gibi ressamın özendirdiği Batı anlamında yağlı boya portrecilik, nakkaşların elinde minyatür portreciliğe dönüşmüştür.

Bir başka özelliği Osmanlı minyatürün anlatımındaki gerçekçiliğidir. Tarihi olayları yansıtan kimi minyatürler bugün birer belge niteliği taşır. Kalıpcı bir gözle de yansıtmış olsa, bu görünümün gözleme dayanan çizimlerdir. 16 ve 17. y.y. çeşitli nakkaşların fırçasından izlediğimiz bu yaklaşım, minyatür sanatına Batı etkilerinin, dolaylı yolla da olsa erken tarihlerden beri sızdığını düşündürür. Örneğin 1558 tarihli Süleymanname'de Belgrad kalesini canlandıran minyatürde, Avrupa tipi kuleli yapılar ve kiliselerinin bilgiyle çizilişi, dikkati çeken gölgeli boyamalar, Batı etkilerini hissettirir.

Lale devrinde cilt kapaklarında yapılmış, çoğu İstanbul manzaraları olan resimler, yeni teknik ve üslup denemeleriyle Türk resim tarihinde önemli bir yer tutar. Abdullah Buhari'nin resimlediği 1729 tarihli bir cilt kapağı onun her yönüyle denemeci bir sanatçı olduğunu gösterir. Ön kapakta madalyon bir çerçeve içinde bahçeli bir kıyı kasrı canlandırmıştır. Duvarla çevrili bir bahçenin ortasında fıskiyeli havuzlar ve bahçe yer alır. İki yandaki yapılar, kompozisyonda derine doğru giderek daralan çizgiler oluşturur. İlkel de olsa

bir perspektif denemesidir bu. Denizde yüzen yelkenliler bu derinlik etkisini daha da güçlendirmiştir. Tepelerin arasında kıvrılarak akan ırmağın iki yanına ufak kümeleri, tepeler, ağaçlar yerleştirmiştir. En arka tepelerin arasına sıkıştırılmış köy görünümü kompozisyona ayrıca bir boyut kazandırmıştır. Abdullah Buhari'nin bu iki resmi aynı zamanda, Türk resminde bilinen en erken tarihli figürsüz manzara kompozisyonlarıdır.

18. yüzyıl boyunca izlenen üslup yenilikleri, çiçek ve meyve resimlerinde de yansır. Lale Devri'yle birlikte çiçek resimleri yaygınlaşmıştır. Canlı parlak renkleri korumakla birlikte, gölgeleme de girmiş işin içine. Bunlar birer yüzeysel süsleme motifi olmaktan kurtulmuştur artık. Levni'nin Surname'sinde bile sepetlere dizilmiş elmalar, narlar, erikler, yeni bir resim dilinin ilk belirtileri olmuştur.

Minyatürde figüre gelince, 17. yüzyıldan itibaren geleneksel kalıpcı yaklaşım giderek kaybolduğu dikkat çeker. Örnek olarak burçları simgeleyen figürlerin bulunduğu bir el yazmasında, geleneksel kalıplardan ayrılan çizimler görülür. Aralarında çıplak kadın figürlerinin de yer aldığı bu resimlerde, kumaş kıvrımlarında ve vücut çizgilerinde göze çarpan ışık-gölge uygulamaları minyatür sanatına yabancı denemelerdir. 18. yüzyıl boyunca figür işleyişindeki aşamalar daha çok sarayda hazırlanan albüm resimlerinde ve kimi geç dönem padişah portrelerinde kozmopolit bir ressam grubu

tarafından gerçekleştirilmiştir. Rafail, Konstantin gibi azınlık ustalarının da büyük katkısı olan bu albüm resimlerinde üslup ve teknik açısından birer Avrupa resmi sayılabilecek örnekler vardır. Kalın fırça vuruşlarının oluşturduğu kabarık boya yüzeyleri bu resimlere resmi görünümü vermiştir. Figürler mükemmel oranlarıyla dikkat çeker. Işık – gölge uygulamaları ve renk uyumu açısından Batı resmi örnekleri sayılabilir bunlar. Topkapı Sarayı Kitaplığındaki bir albümde yer alan 1747 tarihli portre bu yönde ilgi çekicidir. Elinde yay ve sırtında ok torbası taşıyan bu genç kadın portresi, 18. yüzyılda gerek Avrupalı gerekse yerli ressamlar arasında yaygınlaşan egzotik kıyafet resimlerine bir örnektir. Kıyafetin tüm ayrıntılarıyla sergilercesine kımıltısız duran bu kadın figürü Avrupa portrelerini andırır. Aynı albümdeki Rafail imzalı portrede, Avrupa'da öğrenim gördüğü bilinen bu azınlık ustasının, modelden çalışma olanağı bulup perspektif ve ışık – gölge kullanımı gibi Batı resim tekniklerini uyguladığını gösterir.

18. yüzyıl boyunca kitap ve albüm resimlerindeki üslup denemelerini iki açıdan değerlendirmek gerekir; Figür işleyişinde ve mekan düzenlemesindeki denemeler. Bu dönemin örnekleri, aslında Levni ve Buhari gibi Türk nakkaşlarının, figür denemelerinde minyatür estetiğinden ayrılmadıklarını gösterir. Figür işleyişindeki aşamaların daha çok sarayda hazırlanan albüm resimlerinde ve portrelerde yabancı ve azınlık ressamlar tarafından gerçekleştirildiği ortaya çıkmıştır. Oysa minyatürlerin hemen hepsinde

belirgin olan perspektif denemeleri Türk resim sanatının gelişim çizgisinde daha önemli bir noktayı belirler; üçüncü boyutu bilinçle aramışlardır. Önceleri minyatürlere ekledikleri doğa kesitlerinde araştırdıkları ışık-gölge ve perspektif gibi yenilikleri, sonraları manzara kompozisyonlarında uygulamaya koymuşlardır. Bu nedenle erken tarihlerde minyatürlerde ve el sanatları örneklerinde dikkati çeken manzara resimleri, Türk resim sanatında bir deneme dönemini yansıtır.

Osmanlı sarayı, askeri okul çıkışlı ressamı arasında yetenekli gördüklerini Avrupa'ya gönderecek, dönüşlerinde ise Harbiye ve Tıbbiye gibi okullarda resim öğretmenliğine atayarak, sanatın gelişmesi yolunda uygun bir ortam yaratılmıştı. Ülkemizde Batı anlayışında yağlı boya tuval resminin benimsenip yaygınlaşmasında çok önemli bir etken 1793 yılında açılan Mühendishane-i Berri Hümayun'a resim derslerinin konmasıdır.

Topçu, istihkam, veya haritacılık alanında yetiştirilecek subaylar için daha çok perspektif ağırlıklı olan bu ders giderek önem kazanmış, bu amaçla öğretim kadrosu oluşturmak için Avrupa'ya öğrenci gönderilmiştir. Sultan Abdülaziz'in emri ile Paris'e Mekteb-i Sultani (1860)'ye gönderilen ilk asker ressamı Batı etkilerini özümseyerek yeni ve özgün sentezlere varmışlar.

1883 yılında Osman Hamdi tarafından Sanayi-i Nefise Mektebu kuruluncaya kadar resim sanatımız askeri okullarda yetişen ressam subaylarımızın çalışmalarından ibaret kalmıştır. 1883'ten itibaren resim öğrenimi sivillerin eline geçmiş ve gelişebilmek için yeni bir zemin bulmuştur. Osman Hamdi (1842-1910) ile ondan önce Avrupa'ya gönderilen asker ressamın çalışmaları incelendiğinde resimlerinin klasik Fransız resminden çok etkilendiği ve teknik bir işçilikten, sınırlı bilgi ve beceriden öteye geçmediği görülecektir.

Sanayi-i Nefise'nin öğrenime açıldığı yıllarda, Avrupa'dan İstanbul'a çok sayıda yabancı sanatçı gelmişti. Bu akının, Osmanlı sarayı ve yönetici kesimi tarafından olumlu karşılandığı, hatta teşvik gördüğü söylenebilir. 1845'te Abdülaziz'in çağrısı üzerine Aivazovski'nin gelişiyle başlayan ve 1860'lı yıllarda Osmanlı ülkesini ve yaşamını merak eden oryantalist sanatçı ve yazarların ilgisiyle İstanbul'u batılıların yeniden keşfine açan bu akın, Pera'da bir takım özel atölyelerin oluşmasında, yerli ressamlarla yabancı sanatçılar arasında yeni diyalogların başlatılmasında ve dolayısıyla bir üslup birikiminin biçimlenmesinde yararlı olmuştur. 1880'li yıllarda Beyoğlu ve Tepebaşı yöresinde, daha çok yabancı kökenli ressamın yapıtları sergilenmekte, zaman zaman bu resamlara Türk sanatçılar eşlik etmekteydi.

Şeker Ahmet Paşa'nın iki yıl arayla, 1873 ve 1875'te düzenlediği sergilerden sonra, 1900'lerin başında Pera'da ilk ciddi ve sürekli sergilerin açıldığını, bu sergilere yerel basından destek geldiğini görüyoruz. 1901'den başlayarak, birkaç yıl arka arkaya açılan bu sergilerde, Sanayi-i Nefise'de hocalık yapan yabancı kökenli sanatçılar ve yerel ressamlar yer almaktaydı. "İstanbul'un ilk salonu" olarak adlandırılan ve A. Thalasso'nun "Türk ekolünün oryantalist ustaları" olarak yorumlandığı bu sergiler dizisini ve onlardan kısa bir süre sonra gerçekleşen Galatasaray Sergileri'ni, Cumhuriyet'e doğru hızlanan etkinliklerin öncül girişimleri olarak yorumlamak mümkün. İstanbul'daki yerel basının da destekleyici yazılarla katkıda bulunması, söz konusu sergilerin İstanbul'daki sanat heveslisi bir avuç aydın ve gazeteci tarafından, sanat olaylarının yazılı basına yansıtılması anlamı taşır ki bunun, özellikle Cumhuriyet dönemindeki gelişmeler açısından önemi vardır.

3. CUMHURİYET DÖNEMİ

Osmanlı İmparatorluğu, 1. Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle çıkmasından sonra toprakları paylaşıldı. Bunun ardından Atatürk ve silah arkadaşları tarafından başlatılan Kurtuluş Savaşı, Anadolu insanının desteğiyle zaferle sonuçlandı. Kurtuluş Savaşı aynı zamanda yeni bir toplumun da habercisiydi. O güne kadar doğrudan bir ilişki kurulmamış, unutulmuş olan halk ilk defa düzeydeki bir Osmanlı paşası ile vatanın kurtuluşu için birlikte hareket etmiştir.

Toplumunu tam olarak arkasına alan Atatürk, artık Cumhuriyet Türkiye'sini kurabilirdi. Atatürk'ün en büyük özelliği, yeni bir düzene geçerken halkın desteğini ve güvenini kazanmış olmasıydı. Özellikle geleneği dini normlara göre şekillenmiş bir toplumun desteğini almak, laik, demokratik, hukuksal bir düzene geçerken çok önemliydi.

Atatürk'ün düşünsel ve eylem hazırlığı, yeni bir ulus-devlet kurmasının da alt yapısı olarak gelişti. Halkın da desteğini alarak, Cumhuriyet'in ilk yıllarında bütün devrimleri gerçekleştirdi. Artık yeni devletin şekli belli olmuştu; Laik, demokratik, çağdaş, hukuka dayalı, hak ve özgürlüklerin olduğu bu devlet Türkiye Cumhuriyeti'dir.

Atatürk, yeni ulusun şeklini belirlerken hem de alt yapısını oluşturmaya çalıştı. Kılık kıyafet kanunu, medeni kanunu, bir taraftan da toplumu bir arada tutan kimlik ve yurttaşlık bilinciyle, ulusal bir alt yapı ve içerik oluşturmaya çalışmaktaydı. Aslında tam da bu geleneksel bir yapıdan, modernliğe geçiş süreci yaşayan toplumların tipik bir aşaması olarak gözüküyor. Bilim adamları geçiş dönemi sorunlarıyla uğraşmaya başlayınca “iki önemli varsayım geliştirdiler; modernleşme süreci, ekonomik, politik ve diğer kurumsal alanlarda oldukça benzer kalıplar izler; bu alanlardan herhangi birinde modern sistem gereği olan çekirdek kurumlar oluşmaya başlayınca, bütün diğer sosyal alanlarda benzer gelişmeler, bir daha geliştirilmeyecek yapısal ve örgütsel gelişmeler oluşur ve bunlar artık bir evrim yönünde büyümeyi sürdürür.”⁽¹⁰⁾ İşte böyle bir ulusal evrimleşme modern devletin gerekliliği olan tüm kurumlarda, örgütsel ağ kurulmaya başlarken, bir yandan da bu yeni modelin kurumları milli karakter kazandıracak ulusal bilincinin giydirilmesiydi.

Geleneğin çalışma konumuzun coğrafi ve politik sınırını oluşturan Türkiye örneğine dönmekte fayda var. Mehmet Bedri Gültekin, Gelenek ve Gelişme adlı kitabında geleneğin belli bir “ilerlemeci” tez tarafından nasıl algılandığını görebilmemiz için oldukça verimli bir örnek oluşturur.

(10) EISENTADT S.N., “Kemalist Yönetim ve Modernleşme”, Bkz.; Atatürk ve Türkiye'nin Modernleşmesi, (Haz; Jacop M. London), İstanbul, Sarmal Yay. 1999, s. 56.

“Geleneklerin bir kere oluşup kurumlaştıktan sonra, toplumların içinde bulunduğu mevcut statükoyu muhafazaya hizmet etmeleri olgusu dünyanın her tarafında bütün tarih dönemleri için geçerli olmuştur. Ama hiçbir yerde gelenek, Ortadoğu, Hint ve Çin toplumlarında olduğu kadar etkili olmamıştır. Doğu toplumlarında gelenek faktörü, bu toplumların tarihin çok uzak derinliklerine uzanan geçmişleri dolayısıyla, diğer toplumlara göre çok daha büyük bir rol oynamıştır. Son yüzyılın henüz tamamlanmamış olan gelişmelerini hariç tutarsak, bu uzun tarihi gelenekte, toplumun bilincinde büyük bir kopma ve kırılma olmadı. Toplumsal dönüşümlerin bir yılları alan bir zaman süreci içinde çok yavaş gerçekleşmesi, düşüncede, her şeyin durağan olduğu fikrine yol açmış, böylece her şeyin geçmişte olduğu sanısını kuvvetlendirmek kendine özgü bir düşünce sistemi yaratmıştır. Dolayısıyla kafalar önemli ölçüde geçmişe bağlanmış, insan enerjisinin bütünüyle açığa çıkması önlenmiştir. Bahsettiğimiz düşünce tarzı en sistemli ve olgun ifadesini, Ortadoğu kaynaklı tektanrılı dinlerde ve Uzakdoğu'nun felsefi akımlarında, özellikle Konfycyüs öğretisinde bulmuştur. ⁽¹¹⁾

(11) GÜLTEKİN Mehmet Bedri, Gelenek ve Gelişme, Kaynak Yayınları, Kasım 1998, s. 22.

Geleneği gelişmenin önünde önemli bir etken olarak gören Gültekin, kitabının ilk bölümünün epigrafını da kendi ölçülerinden alıyor. Namık Kemal'in, "Acaba bu dünyayı insanoğullarına gerçekten bir çile yeri etmeye gelenek dediğimiz yalmış inançlar karışımından daha büyük hizmet etmiş bir Şey var mıdır?" sorusunu hatırlatan Gültekin'e göre "gözlerin geçmişe dönük olması" kapitalist aşama öncesi dönemde kalmıştır. ⁽¹²⁾

Gelişmelerini tamamlayan toplumlarsa, açıkça geleneklerinden kopuşu gerçekleştirebilmiş, geçmiş yerine geleceğe bakmayı öğrenmiş toplumlardır. Böyle olması hiç de rastlantısal değildir. Türkiye'de, Cumhuriyet'in kurulduğu 1920'lere kadar yüzünü geçmişe dönmüş bir ülkedir ve bu nedenle gelişmemiştir. Oysa 1920'lerden sonra "gelenek bağından kendini kurtarma yolunda önemli adımlar" artmıştır ve meyvelerini de ekonomik, kültürel, siyasal tüm alanlarda büyük gelişme kaydederek almıştır. Bu dönemde Cumhuriyet yöneticileri geçmişe yapılanlarla övme yerine kendi yaptıkları ve yapacakları işler için övünç duyarlar.

(12) GÜLTEKİN Mehmet Bedri, Gelenek ve Gelişme, Kaynak Yayınları, Kasım 1998, s. 30.

Türkiye toplumunun ama daha çok da aydın ve yönetici kesimlerin imparatorluğun son yüzyılından bu yana içinde buldukları ve artık kendisi de gelenekselleşmiş “modernleşmeci”, “batılaşmacı” paradizma, “gelenek” kavramını gelişmenin önündeki en önemli engellerden biri olarak görür. Her türden değişimi, geçmişten gelen değerleriyle mahkum eden gelenek, kültür, birey, tarih ve ekonomik gelişmeyi dizginleyen bir unsurdur. Çünkü yeni olanı reddeder. Geleneksel, bir başka deyişle kapitalizm öncesi toplumlarda “umumiyetle değişme istenmemektedir.”⁽¹³⁾ Varolan toplumsal düzenin korunması temelinde ortak bir bilince sahip olan bu toplumlardaki “kanaatkar” öz, “romantik” bir durağanlığın belirtisidir. Oysa modernleşme paradizması bir “muasır medeniyeti aşma” gayretinin adıdır ve toplumun geleneklerinden yaşayacağı kopuşla varlığını sürdürebileceğini öne sürer.

(13) ÜLGENER Sabri F., Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler, Mayıs Yayınlar, Ocak 1983, s. 40.

Aslında modernleşme paradizması, uluslararası düzende “güçlü olan” tarafından icat edilmiş geleneğin bir tür devşirilmesidir. Bu geleneğin ve onu üreten zihniyetin toplumda yerleştirilebilmesi için ciddi bir kopuş gerekmektedir. Ülgener bu bakıma biçimin yanlışığına işaret eder. Ona göre az gelişmişliğin, geri kalmışlığın nedeni bu “romantik kanaatkarlık” değildir. Bu ülkelerde sorun “çıkarıcı” ve “maceracı” gücün disiplinli bir çerçeveye içine alınmamış olmasıdır”.⁽¹⁴⁾

Tam da bu noktada sanatın kendine içkin yeniden üretme geleneğiyle, modernleşme paradizması üst üste oturur. Üçüncü dünyada, gelişmekte olan ülkelerde sanatın bu yönü değişimin dinamiğini oluşturan elitler ve zaman zaman da yöneticiler tarafından desteklenir. Çünkü sanat geleneğe yönelttiği eleştiri oklarıyla, gelişmenin üzerinde temelleneceği değişimin estetik bir sunumunu gerçekleştirebilir, dolayısıyla değişme gerekliliğini ve değişimi öngören düşünme ve politika biçimlerini meşrulaştırabilir. Batının kendi gelişim çizgisinde geleneğin eleştirisini yapan sanatçılar kendisi de oluşum ve güçlenme çağını yaşayan burjuvazi tarafından destekleniyordu. Çünkü sanatın kendi var oluş biçimi olan yeni değerler sorunsallığı açması, bu yeni sınıfın duruşu arasında kaçınılmaz ve “konjonktürel” bir paralellik vardı.

(14) ÜLGENER Sabri F., Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler, Mayıs Yayınlar, Ocak 1983, s. 45.

Bu paralellik sanatta olabildiği kadar yeniliğin yaşanmasına neden oldu. Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde ise, böylesi bir burjuvazi yoktu, sermaye birikimi Ülgener'in sözünü ettiği "hırs dağınıklığı" nedeniyle olanaklı değildi, ama dönüşümün yine de bir sese, görüntüye; ruha gereksinimi vardı. Bu noktada sanatçı ile değişimi, gelişmeyi politikalaştıran yönetici elitler arasında kaçınılmaz bir paralellik doğdu.

Böylesi bir çalışmanın vazgeçilmez kavramlarından biri de kuşkusuz "kültür"dür. Kültür de en az "gelenek" kadar değişken ve üzerinde uzlaşılmamış bir kavramdır. Dolayısıyla bir toplumun kültürü, kendi içindeki sınıfların ve fertlerin kültürlerini oluşturan unsurların toplamıdır. Bu unsurlar sayısınca da karmaşık ve çözümlenemezdir aynı zamanda.

Nermi Uygur genelleme yaparak "... insanın ortaya koyduğu, içinde insanın var olduğu tüm gerçeklik demektir" şeklinde tanımlar kültürü ve devam eder, "öyleyse 'kültür' deyimiyle insan dünyasını taşıyan, yani insan dünyasını taşıyan, yani insan varlığını gördüğümüz her şey anlaşılabilir. Kültür, doğanın insanlaştırılma biçimi, bu insanlaştırmaya özgü süre ve verimdir. Kültür, insanın kendi evinde duymasını sağlayacak bir dünya ortaya koymasıdır".⁽¹⁵⁾ Kültür tam da bu noktada tarihseldir ve kaçınılmaz olarak "ideolojik" bir belirlemeye olduğu kadar belirlenmişliğe de açıktır.

"Günlük kullanımıyla kültür, bazen bilgi ve deney birikiminin arınmış bir biçimini, bazen de ruhsal zenginliğin yalnızca özel ilişkiler içinde elde edilebilir bir halini, bir seçkinliği ifade eder. Kültür kavramına yüklenen bu sosyal statü belirleyici içerik, onun burjuva tarzda kavranışının bütün temel karakteristiklerini vermektedir. Bir diğer gündelik kullanış biçiminde kültür kavramı, nesnel ve ürünler üzerinden kurulur. Burada yapılar, sanat eserleri, uygarlığın belli başlı nesnel belirtileri ve bunların kullanımına ilişkin değerler, kültür tanımının kapsamını oluşturur. Böylece kültür, bir nicel birikim olarak ele alınır."⁽¹⁶⁾

(15) UYGUR Nermi, Kültür Kuramı, YKY, 1984, s. 17-18.

(16) ÇUBUKÇU Aydın, Kültür ve Politika, Evrensel Basım Yayım, Kasım 1991, s. 14.

Bu kavramların ele alınmasının nedeni başlangıçta belirttiğimiz gibi “Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu” gibi bir çalışma başlığının beraberinde kavramsal çelişkilere dikkat çekmektir. “Çağdaş” derken her ne kadar bir zaman vurgusu yapsak da, kavramın kullanım biçimleri bundan çok daha fazlasını karşılar. Her şeyden önce Türkiye Cumhuriyeti’nin “Çağdaşlaşma” gibi bir “resmi” emeli vardır. Bu sözcük her tekrarlandığında, tekrarlayanın ve dinleyenin / okuyanın düşünce evreninde farklı tonlarda karşılık bulmaktadır. “Türk” dediğimiz zaman belli bir “kimlik”de, modern bir “ulus”un adına gönderme yapıyoruz. Kimlik kavramının içerdiği sorunlar elbette, bu kavramın da içsel olarak taşıdığı pek çok probleme gönderme yapmaktadır. Gelenek kavramı da bizim için oldukça tartışmalı bir alandır. Çünkü gelenek özellikle Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran iradenin elitlerince büyük oranda “reddiye” ile karşılaşmış, buna gerekçe olarak da “kalkınma”nın, “ilerleme”nin önünde en büyük engel olması iddiası gösterilmiştir. Oysa “gelenek” özellikle son dönem düşünürlerince sürekliliğin, “var” kalmanın vazgeçilmez koşullarındandır. Her ne kadar reddiye ile karşılaşsa da her şeye rağmen “kolektif bilinç”te ve edimlerde varlığını sürdürmektedir. Üstelik gelenekle sorunlu bir ilişkiye geçmek gelenek, geleneği sürdürenler ve onu reddedenler arasında kaçınılmaz bir gerilim nedeni olmaktadır.

Son olarak “resim” kavramı bizim için “estetik” bir anlatım biçimine karşılık gelir. “Sanat”, tıpkı yazmak ve konuşmak gibi bir tür ifade etme yöntemidir. Ne var ki, varoluş nedeni olarak “gelenek” ve “yeni” arasında kendi içinde gerilimli bir iletişim de sağlamaktadır. Bu yönüyle “gelenek” kendi eleştirisiyle bile olsa “sanat”a siner. Ama “sanat”, estetik ve kavramlar paralelinde yeni sorunsallık alanları açarak daima “yeni” kapılar aralar. Özellikle de resim, doğası itibarıyla yeni bir şeyler üretme zorunluluğu ve “eleştirel” niteliğiyle daima “yeni”ye kapı açar.

Sanatçı yapıtını özne olarak kendi seçtiği ideolojik, kültürel, kimliksel duruştan bağımsız olarak yapmaz. Varolan düzenin, geleneğin olumlaması bile olsa ki bu varolan düzenin eleştirisine yönelik yeni önermeler üretir. Sanatçının içkin, ütopyik diyebileceğimiz kültürel, ideolojik aktarma sürecidir resim. Sanatçı da bu aktarımın öznesidir. Aynı zamanda özgün yöntem ve anlatım biçimiyle, içine doğduğu kültürün bir parçası olarak bu kültürdeki değişimin temsilcisidir.

Cumhuriyet’in ilanıyla “çağdaşlaşma”ya tüm “ulus”un bağlanması ve çaba sarf etmesini sağlayabilecek kişi olarak sanatçı görülüyordu. Resmi söylem olarak sanatçı bir tür öğretmen gibi görülüyor, ondan “inkılapları”, cumhuriyetin yönelmelerini ve “ulus” olmanın gerekliliklerini halka öğretmesini bekliyordu.

Cumhuriyet kendisine yeni bir insan tipi, bir “vatandaş kimliği” üretmeye çabalıyordu”. “Ulusal kimlik yeni bir insan tipi gerektiriyordu. Bu tür bir yapılanma ancak genç nesillerin eğitimiyle mümkündü. Cumhuriyet’in ilkelerine sahip çıkan, akılcı, laik bir Cumhuriyet nesli rejimin temel güvencesiydi”.⁽¹⁷⁾ Eğitimin en temel niteliği ise kuşkusuz “milli” oluşuydu.

Bu neslin yalnızca okul sıralarından beklenemezdi, sanat yeni rejimin ve devrimleri anlamaları için en temel yardımcı öğelerden biriydi. “1926 yılında, Cumhuriyet’in ilanından hemen üç yıl sonra Fındıklı’da bulunan Osmanlı Meclis-i Mebusan binasının Güzel Sanatlar Akademisi’ne tahsis edilmesi, hükümetin programında sanatın öneminin kanıtı sayılmalıdır”.⁽¹⁸⁾

1930’lara gelindiğinde genç Cumhuriyet’in temel kurumları kurulmuştur, sürekliliğin sağlanması bakımından politikalar tespit edilmeye başlanmıştı. M.K. Atatürk bir konuşmasında “Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettirmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir” diyordu.⁽¹⁹⁾

(17) TOPRAK Zafer, Bir Yurttaş Yaratmak: Muasır Bir Medeniyet İçin Seferberlik Bilgileri içinde “Toplum Kesiminde Köklü Dönüşümler, Laik Yapının Oluşumu, Eğitimde Kültürde ve Sanatta Reform”, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Ekim 1998, s. 81.

(18) GİRAY Kıymet, “Cumhuriyetin 75. Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi”, s. 100.

(19) Anonim, aktaran Zeynep Yasa Yaman, “Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş” Toplum Bilim, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Sayı 4, Haziran 1996, s. 35.

Her ne kadar 1930'larda genç Türkiye Cumhuriyeti resmi bir sanat politikası belirleme gereği duydu ise de, resim sanatının Osmanlı döneminde de "sivil" bir gelişim çizgisine sahip olabildiği söylenemez. Türk resminin kısa tarihinde devlet okullarının, özellikle de askeri okulların oldukça büyük rolü olduğu unutulmamalıdır. Bunun bir tesadüf olduğu söylenemez. Çünkü Osmanlı Batılaşması, ilk önce askeri yenilgilerin sebebi sayılan askeri teknolojilerin Batı'dan transferiyle başlamıştır.

Resim alanında henüz asker ressamlar dönemi bitmemişti. Mehmet Ruhi, Hikmet Onat, Ali Cemal, Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Mehmet Ali Laga ve Cemal Üsküdarlı gibi ressamların oldukları bir başka asker ressamlar kuşağı geldi, bu kuşak ressamlar I. Dünya Savaşı'nın acı sonunu ve Cumhuriyet'in kuruluşunu yaşamışlardı.

Bu dönemde Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emriyle Şişli'de kurulan Atölye, bu kuşağın belirleyici teması savaş ve askerlik oldu. "Şişli atölyesinde sanatçıların milli heyecanları uyarılmış, kendileri cephelere de götürülerek savaşın atmosferi hakkında gözlemler yapma fırsatı yaratılmıştır. Fakat faaliyetleri atölye içinde gerçekleştirildiğinden, model olarak kullanılan top vs. gibi savaş araçlarıyla, askerler de getirilerek bu sanatçılar poz vermeleri sağlanmıştır.⁽²⁰⁾

Bu bağlamda Cohen'in "Topluluğun Simgesel Kuruluşu" adlı kitabından toplumsal değişimle ilgili satırlarını anımsamakta fayda var. Toplumsal değişim esnasında toplulukların kendi sınırlarının dışından gelen etkilere gittikçe daha fazla maruz kalmalarından ötürü, biçim ve töz arasında ya da görünüşteki işlev ve yerli anlam arasında bir karışıklık yapma sorunu, toplumsal değişim bağlamında önemli bir sorundur. İç içe geçen sanayileşme ve kentleşme süreçleri, para ekonomisinin ve kitlesele üretimin egemenliği, pazarların merkezleşmesi, kitle iletişim araçlarının gelişerek toplumsal hareketliliğin artması, bunların hepsi topluluk sınırlarının temellerini zayıflatır.

(20) TANSUĞ Sezer, age., s. 152.

Bunların hepsi topluluğun kendi üyelerini içinde tutma gücüne karşı gelişen ve toplumsal biçimlerin bariz bir homojenleşmesiyle sonuçlanan çok – yönlü birer saldırıdır. Herhangi bir ülkedeki toplulukların dilleri, aile yapıları, politika ve eğitim kurumları, ekonomik süreçleri ve dinsel faaliyetleri ile yeniden üretim faaliyetleri birbirine belli ölçüde benziyorlar görüntüsü vermeye başlar. Hiç değilse kendi ülkelerindeki öbür topluluklara başka ülkelerdeki topluluklardan daha fazla benziyor görüntüsü verirler”.⁽²¹⁾ Sebahattin Eyüboğlu, Cohen’i Türkiye bağlamında tamamlayan şu cümleleri sarf eder; Avrupa ne kadar bizden yana gelse de bizim sanat okulumuz yine Avrupa’da olacaktır. Ulusal değerlerimize de ancak bu okulda kazanacağımız bilinçle varabiliriz. Dünya sanat tarihinde ulusal değerler, hep ulusların yabancı kültürlerle çevrildiği, hatta kendilerinden çok onlara değer verdiği zamanlarda ortaya çıkmıştır. Shakespeare Latin dünyasına, Goethe İtalya’ya, Sinan Bizans’a bağlanmakla daha az ulusal mı olmuşlardı? İnsan her zaman kendini, içine kapanarak değil, dışına çıkararak buluyor”.⁽²²⁾

(21) COHEN Anthony P. , Topluluğun Simgesel Kuruluşu, Dost, 1999, s. 47.

(22) EYÜBOĞLU Sebahattin, Mavi-II, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ağustos 2000, s. 81.

“Ulusal değerler” Türk resminde nasıl temsil edeceğini Batı’dan öğreniyordu. Sebahattin Eyüboğlu’nu bu şekilde düşünmeye iten gerçekse, kuşkusuz Batı’ya giden Cumhuriyet dönemi ressamlarının, orada bariz ve “tanımlanmış” Doğu’yla karşılaşmış olmalarıydı. Bu şaşkınlık verici durumu şöyle yorumluyordu Eyüboğlu: “Cumhuriyet döneminde Avrupa’yla ilişkilerimiz sıklaşıp da ressamlarımız bize Paris’ten yeni eğilimleri, yani bizim eski nakışlarımızı andıran tabiat dışı bir resim anlayışını getirdikleri zaman, elbette şaşıracaktık. Koca Avrupa bula bula bizim eskilerimizi, bit pazarına dökülmüş suretli suretsiz, insanı insana, ağacı ağaca benzemeyen renk ve çizgi oyunları mı buluyordu? Gerçekten birçok yeni resimler bizim Karagöz figürlerine, kelimelerin anlamlarından sıyrılıp yalın bir nakış haline gelen eski yazılarımıza ne kadar yakın görünüyordu. Fakat bu yakınlık aslında Avrupa resminin doğulaşması demek değildi”⁽²³⁾ Avrupa’nın doğululaşması mümkün değildi, çünkü “sınırsız bir anlatım özgürlüğüne varmıştı” ve bu sınırsızlık içinde her türlü form yerini bulabiliyordu. Bir Doğulunun resminde aynı temalar ise geleneğin sınırlarına hapis olmaktan kurtulamadığı anlamına gelebilirdi Eyüboğlu’na göre. Resim sanat, nakış zanaattı. Yeni Türk ressamının kendi geçmişindeki nakışları bireyci bir bilinç açısından ve Avrupalı bir ressam gözüyle değerlendirmesi gerekiyordu.

(23) EYÜBOĞLU Sebahattin, Mavi-II, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ağustos 2000, s. 81.

Kıymet Giray uygarlık değiştirme sürecini şöyle yorumluyor; "Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması, Türk insanının yaşamında yeniden varoluşun başlangıcıdır. Bu tarihsel bir gerçektir. Bu gerçeği önemli kılan değer ise, Türk toplumunun, Doğu toplumlarının kaderci düşünce yapısında rasyonel düşünce yapısına geçmeye yneltilmesidir. Cumhuriyetin Türk toplumuna kazandırmaya çalıştığı en önemli atılım "bilim"ın önemi olmalıdır. Türkiye, bilimin ışığı ile aydınlanacak ve bu ışığın önderliğinde kalkınacaktır. Güçlü bir ekonomik kalkınmanın ve sağlam politika temellerinin bilimsel doğrular üzerine oturtulması ereği. Atatürk'n Cumhuriyet'e yansıyan utkusudur. Sanatsa, yoktan var edilen bu devletin varlığının evrensel boyutlarını kanıtlayacak ve gelecek nesille aktaracaktır. Bu nedendir ki, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasında ilk görev alanlar mimarlar olacaklardır.

(24)

(24) GİRAY Kıymet, "Cumhuriyet'in 75. Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi", 1998, Bilim Sanat Galerisi, s. 100.

Cumhuriyetin kuruluşundan sonra geleceğinin hangi alanlarda nasıl bir şekilde bürüneceğine dair tüm kurgu, bilinçli bir şekilde yapılmaktadır, resim sanatının da nasıl bir yol alacağına ve bu yolun ölçülerine Cumhuriyet'in "tepesi"nden karar verilir. "Sanat ortamının gelişmesi için gerekli olan sergilerin önemi üzerinde düşünen Atatürk, Cumhuriyet'in kuruluş kutlamalarının, büyük resim ve heykel sergileri düzenlenerek yapılmasına karar verir ve her yıl Ekim ayında Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin açılması kararı alınır. Türk ressamları ve heykeltıraşlarının yapıtlarının toplu olarak sergilenmelerini gerçekleştiren bu büyük etkinlik sanıldığından da önemlidir. Öncelikle bu sergiler sanatçılara ödül dağıtan bir sistem ile gerçekleşecektir. Rekabet ortamının yanı sıra resmin tecimsel değerinin önemini ortaya koyan bu uygulama, sanatçıların meslekleri ile yaşamlarını kazanmalarının ilk resmi adımını atacaktır".⁽²⁵⁾

Böylece, resim meslek ve sanat olarak resmen tanımlanacak ve tanınacaktır. Cumhuriyet'in kazandırdığı ivmeyle, sanatçıların yalnızca bu işi yaparak geçinebilecekleri bir meslek alanı kazanmıştı.

(25) GİRAY Kıymet, "Cumhuriyet'in 75. Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi", 1998, Bilim Sanat Galerisi, s. 102

Cumhuriyet'in ilk yıllarında bağımsız gelişmiş iki akım Müstakiller ve "D" Grubu'dur. Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği 1929 yılında kurulur. Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati ve Ratip Aşir Acudoğlu tarafından kurulduğu Birlik ilk sergisini Ankara Etnografya Müzesi ile İstanbul'da Türk Ocağı'nda açar. Sergide "Türkiye"den çok Paris manzarasının bulunması nedeniyle eleştirilir. Müstakiller Birliği ressamları aldıkları bu ilk eleştirilerin ardından, Cumhuriyet'in ve inkılapların öngördüğü çerçeveye dahil olmakta gecikmediler. Dolayısıyla açtıkları 4. Müstakiller Sergisi'nde oldukça büyük ilgiyle karşılaştılar. Özellikle ressam Hale Asaf ve heykeltıraş Hadi Baran'ın eserlerinin Türkçe ve Fransızca gazetelerde geniş yer bulabildikleri görüldü. Ancak genel eleştiri yine de son bulmadı. Çünkü gazetelerde yer alan yazılarda Turgut Zaim'in yerel tat araştıran resimlerine arkadaşlarının değer vermedikleri belirtiliyordu. ⁽²⁶⁾

(26) TANSUĞ Sezer , age., s. 167.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği çağdaş eğilimlerin kapılarını Türkiye’de aralarken 1933 yılı daha belirli, bir bakıma daha cesaretli bir grubun doğuşunu görecekti. “D” Grubu, en azından otuz, kırk yıldan beri Batı’da yaygın kimi eğilimleri yurda getirmekle çağdaş sanatın neredeyse klasikleşmeye yüz tutmuş bir yüzünü aydınlatıyor, tanıtıyordu.

Türk resmine yeni bir adım attırmak istediklerinden ötürü, “D” Grubu kurucularını Müstakil Ressamlar’ı oluşturanlardan üstün tutmak yanlış bir yargı olur. Müstakiller’in kadrosu içinde kendilerini tanıtan Cevat Dereli, Refik Epikman, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi gibi sanatçılar vardı ve bunlar resim sanatımızda ağırlığı hiçbir zaman silinmeyecek önemli katkılarda bulunmuş, değerleri hiçbir zaman kaybolmayacak yapıtlar vermişlerdi.

“D” Grubu kurucularının, Müstakil’lerden en belirli farkı, belki belli bir estetiğin çevresinde toplanmış olmaları, eylem bakımından dayanışmalı hareket etmeleri, getirmek istedikleri anlayışı savunuşlarında daha dinamik olmalarıydı. Bu davranışları onlara, “D” Grubu’nu uzun yıllar sürdürmek, sergilerini yayınlar, söylevler, konferanslarla güçlendirmek olasılığını sağlıyordu.

Müstakillerin pek belirlenmeyen sanat eğilimlerine karşın “D” Grubu’nu, ne getireceğini baştan saptamıştı. Konstrüksiyon – inşacı, kurucu anlamına gelmekten, özellikle resim planında yeterince açık bir anlam taşımaktaydı.

“D” Grubu’nun çalışmalarını uzun yıllar izlemiş olan Fikret Adil, şöyle diyor; 1933 yılı Eylül’ünde Cihangir’deki Yavuz apartmanının beşinci katında ressam Zeki Faik İzer’in evinde beş ressam ve bir heykeltıraş toplanarak bir sanat cemiyeti teşkil ettiler ve adını “D” Grubu koydular. “D” Grubu ilk sergisini 8 Ekim 1933’de Beyoğlu’nda Narmanlı hanının altındaki Mimoza şapka mağazasında açtı. Yalnız desenlerden ibaret olan bu sergi, mağazanın alt ve üst salonlarını doldurmuştu. Grubunun üyeleri, daima olduğu gibi, alfabe sırasıyla şunlardı; Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu”.

Bizi burada ilgilendiren Grubun ressamlarını alfabe sırasıyla sayıp, sona getiren Fikret Adil’in listesi başına Cemal Tollu’yu getirmek gerekiyor. Yaşça en büyüğü olan Cemal Tollu’nun Türk resim sanatındaki yeri seçkindir. Sanatta devrimci olan Tollu, yaşamında ağırbaşlı, kimi prensiplere bağlı, değerli bir hoca, bir eğitici, bir sanat yazarı olarak ön plana geçecekti. “D” Grubu’nun 1933 ve sonraki yıllarda açılan sergilerinde Tollu’nun eski hocası Gromaire’in etkisi altında belirliyordu. Ama bu etki, Fransız hocanın görüşüne uymaktan çok, çizgi ve biçim anlayışının sırrına varma çabasıydı. Nitekim,

sonra, Tollu'nun yapıtlarındaki önemli değişimler ona, Türk çağdaş resminde birinci sırayı verecekti. 1950 yıllarından ölümüne yakın dönemlere dek, özellikle büyük çaptaki kompozisyonlarında Eti heykellerinin tutkunu olmuş, onların boşlukta yer kaplayan iri, kunt, üsluplaştırılmış biçimlerini çizgi ve renk alanında aktarmıştı.

“D” Grubu uluslaşmayı ve inkılapları doğrudan temaları içine alsa da, bu konu üzerinde ısrar etmiyor, daha çok resmin “konstrüktif yönde plastik çözümlerine ulaşmayı amaçlayan “bir üslubu yansıtıyordu”.⁽²⁷⁾

Bütün bu tartışmalar göstermektedir ki, Cumhuriyet, siyasal anlamda olduğu kadar kültürel anlamda da etkili bir dönüşüm sürecinden geçer. Resimde, edebiyatta, mimaride, müzikte kısacası sanatın her dalında kimlik arayan bir süreç.

(27) TANSUG Sezer , agm., s. 183.

4. BİREYSEL ARAYIŞLAR

1940'lar tüm dünya için sorunludur. Kaçınılmaz olarak içine çekildiği koca bir Dünya Savaşı'ndan arta kalanların paylaşılması ve yapılanmasıyla geçer. Türkiye'de bu yeniden yapılanmanın dışında kalmayacaktır. Türkiye savaşla ayrımları iyice belirginleşen iki sistemden birini tercih etmektedir.

Gerek ekonomi politikalarında, gerek siyasi yapılanmasında, gerekse kültürel gelişme planında zaman zaman esinlendiği Sovyet Modeli'nden tamamen ayrılmak durumundadır. 19 Mayıs 1945'te yaptığı bir konuşmasıyla İsmet İnönü, savaş bittiğine göre artık demokrasi yolunda yeni adımlar atılabileceğini söyler. 17 Haziran 1945'te 6 milletvekilliği için yapılan ara seçimlerde CHP, tek parti olmasına rağmen aday göstermez. 1 Kasım 1945'te İnönü yine Meclis kürsüsünden yaptığı konuşmada, ciddi bir muhalefet partisine duyulan ihtiyaçtan söz eder. Türkiye kaçınılmaz olarak Batılı bir modeli kabul etmiştir. Bu, aynı zamanda Cumhuriyet'in ilanından itibaren artık resmi bir devlet politikası haline gelen Batılaşma ile uyumlu görünmektedir.

Bütün bu değişimler olurken Türk resmi de elbette kendi arayışlarını sürdürüyordu. 1940'lara girerken üç önemli adım atılmıştı Türk resim sanatı

için. Bunlardan ilki İstanbul'da 1937 yılında Atatürk'ün emriyle kurulmuş olan Resim ve Heykel Müzesi, ikincisi 1938'de başlayan yurt gezileri ve üçüncüsü de 1939 yılında Ankara'da yapılan Devlet Resim ve Heykel sergisiydi. Üçünün ortak özelliklerinin başında kuşkusuz resme verilen devlet desteğini temsil etmeleri geliyordu. Ancak resim sanatının halk arasında daha fazla benimsenmesini sağlayacak çalışmalar için gereksinim hala sürüyordu. Bu da belli bir altyapı arayışı demektir. Dönemin yazarları, halkın resim sanatını benimsememesini yine sanatçıların sorumlulukları arasında sayıyor ve onlar için tıpkı 1930'lardaki gibi bazı reçeteler hazırlıyorlardı. Örneğin Burhan Belge'ye göre "eğer herhangi bir plastik sanat eseri memleketin toprağını, havasını, renklerini, yani maddesini ve duygularını, adetlerini ve folklorünü, yani insanını verecek olursa, böyle bir sanatın anlaşılmaması ve sevilmemesi için hiçbir sebep kalmazdı" ⁽²⁸⁾. Suat Kemal Yetkin'e göre ise, "ifade ve tebliğ vasıtaları ne olursa olsun, büyük sanat eserleri, içinde doğdukları cemiyetin külli ruhunu şahsi bir şekil içinde tebessüm eden eserlerdir. Bütün sanat şubelerimizi garp tekniğiyle işlerken, onları yeni imkanlarla zenginleştirirken, milli kaynaklarımızı daima göz önünde bulundurmak" ⁽²⁹⁾ mecburiyetindeydik.

(28) AR, Sayı; 6, 1937.

(29) AR, Sayı; 15, 1938

Bütün bu düşünceler hemen tüm ressamlar tarafından da paylaşılmaktadır. Sorun, bu ülkeye ait olmanın nasıl olup da Batılı estetik anlayışı içerisinde yansıtılabileceği sorunudur aslında. 1940'lar ve sonrasında sistematik olarak olmasa bile sık sık bu konuda tartışılır. 1940'larda "milli sanat" söylemi neredeyse doruğa ulaşmıştır. D Grubu'nun "sanatta ihtilal yaratma" fikrine ilk karşı çıkanlardan biri olan Malik Aksel, bu düşünce gelenekler dışında bir sanat oluşturma çabasına denk düşer ki, sonuçta sanatın anlaşılabilirliği düşme tehlikesi kaçınılmazlaşacaktır der. Ari Kaptan, Türk ressamının mutlaka bir "milli karakter"e sahip olması gerektiğini savunur. Kazım Nami Duru "halkiyat" kavramını üretir katkı olarak. Halkın, yaptığı resmi anlamasını isteyen ressamların bu ülkeye ait gelenekleri görenekleri Fransız gözüyle anlatmaktan vazgeçmesi gerekmektedir. Bu sırada "Yeniler" adıyla ortaya çıkan grubun temsilcilerinden Nuri İyem, toplumcu gerçekçi resmi sokar resim gündemimize. Destek felsefeden gelir. Hilmi Ziya Ülken, İyem ve arkadaşlarının resmini "vaadlerle dolu" olarak niteler ve ülkenin bunalımlarını, acılarını sahiplendikleri için onları tebrik eder (30).

(30) ÖZSEZGİN Kaya, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt 3, s. 50.

Ancak bu yönelimi 1950'lere doğru kaybeder. Yeniler 1960'lara kadar soyut resimle ilgilenirler. 1960'lardan sonrası ise yeni bir figüratif akım başlayacaktır. 1945-1960 yılları arasındaki önemli akımlardan biri Paris Okulu'ndan yetişmiş ressamların çalışmalarıdır. II. Dünya Savaşı sonrasında Kıta Avrupası dünya sanatının merkezi olma özelliğini yitirir. Ancak savaşın hemen ardından tıpkı ekonomi ve politikada olduğu gibi sanat alanında da yaraları sarma çabaları başlar. Paris bu konuda Avrupa'nın başkentliğine soyunur. Varoluşçulukla birlikte tohumları atılan Yeni Dalga akımı edebiyatta oldukça etkindir. Resimde ise bu gelişmeler Paris Okulu aracılığıyla izlenmeye başlanır. Soyut resim kabaca, resim zaten doğadan bir soyutlanma olduğu düşüncesiyle figürden uzaklaşmasıdır. II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından Kandinsky, Maleviç ve Mondrim gibi Avrupalı ressamlar tarafından izleği sürülen soyut resim, bir önceki kuşağın figüratif ressamları (Picasso, Matisse, Benque, Ronault, Derain, Bonard ve Leger) gibi karşısında bir devrim niteliği taşıyordu. Figüratif resim bu yeni dalgayla birlikte tutuculuğun ve "yozlaşmış burjuva değerlerin" bir sonucu olarak görülüyordu. Yaşanan kanlı savaşın ardından herkes gibi sanatçılar da dünyayı sorgulamaya başlamışlardı. Bu sorgulamanın merkezinde de kuşkusuz Batı uygarlığı yer alıyordu. Tıpkı Sartre'ın, Camus'nun ve Beckett'in yaşadıklarına benzer bir bulantı yaşıyorlardı deneyimledikleri yıkımın arkasından. Her ne kadar insanı figür olarak uzaklaştırmak gibi bir temel

düşünceleri olmasa da resimlerinden, figürün kodlayıcı tüm özelliklerinden sıyrılmayı amaçlıyorlardı. Dünyanın her yerinden gelen onlarca ressam ortak bir dilin peşine düşmüştü. Figürden uzaklaşmanın temelinde de işte bu ortak dil arayışı yatıyordu. Bazaine, Tal Coat, Bissiere, Lapicque, Manssier gibi ressamlar bir yandan Fransız geleneğine bağlı kalırken, bir yandan da Rus Poliakoff, Lanskoy, Alman Hartung, Fransız Soulages, Mathieu ve Degottex, Kanadalı Riopelle, Amerikalı Sam Francis, İspanyol Tapies, İtalyan Burri, Çinli Zao Wouki gibi ressamlar bu geleneğin dışında bir dil arıyorlardı. Onlara göre resim doğadan, ışıktan, insandan, ifadeden, şeylerden, düzenden, zamandan ve mekandan bağımsızlaşmalıydı. Bu arayış elbette malzemeye de yansdı. Kum taneciklerinden kumaş parçalarına, eski afişlerden, paslı metallere, camlara, ahşaplara kadar pek çok malzeme yüzey ve renk olarak resme girdi. Sonsuz bir deneme çağıydı bu dönem resimde. Tüm bu denemelerin altında da protest bir ruh gizliydi.

Delenunay'ın lirik soyutlamaları, Mondrian'ın evrensel çerçeveyi belirleyen, fiziksel ve ruhsal bir dünyanın uyumu özlemi, Maleviç'in teknolojik dünyaya karşı çıkan tinsel resimleri, Kandinsky'nin öncülük ettiği soyut ekspresyonizm, II. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında soyut resimle birlikte özellikle Paris sanat ortamının baskın olarak paylaşılan görüşü haline geldi. Bu görüşle bugüne kadar ki Batı Avrupa resim köklü bir değişime uğradı,

modern resim ve en radikal izlekleri olan izlenimcilik ve kübizm gibi akımların altüst edilifine sahne oldu.

Soyutlama, bireyin i dünyasının en uç noktalarını ele alırken bir yandan da izlerini Aristo'ya kadar sürebileceğimiz bir felsefe geleneğini sorgulamaya başlamıştı. "Dış dünyaya tinsel bakımdan daha fazla egemen olma ve ona alışma, bu içgüdünün körelmesi ve bulanıklaşması sonucunu verir. Ancak insan ruhu binlerce yıllık evrimi içinde rasyonalist bilgi yolunu baştan sona geçtikten sonradır ki, bu "kendinden şey" duygusu ondan bilginin nihai kaderi olarak yeniden uyanır. Daha önce içgüdü olan şey, artık bilginin en son ürünüdür".⁽³¹⁾

Avrupa resim sanatı gelişim kronolojisi geleneğini Rönesans'tan almıştır, bugün ise en uç noktalarını yaşamakta ve insan varoldukça da yaşayacaktır. Bilindiği gibi ilkel dönemde, reel dünyanın bilinmezliği karşısında insan dünyayı mistik güçleri olan bir yer olarak algılanmış ve çözemediği nesnel dünyaya somut imgeler yüklemiştir. Batı insanın tarihsel perspektifinde bu dünyaya aldığı karşı tavır, bugün doğu toplumları için hala bir sorun olarak ortada durmaktadır.

(31) WORRINGER Wilhelm, "Soyutlama ve Empati", Modernizmin Serüveni (Haz.; Enis Batur), 1997, İst. YKY, s. 279-280.

Herman Behr, dışavurumculuk yazısında ilkel insan ve uygar toplum insanındaki soyut imgelem konusunda şunları söyler; “İlkel insan kendi içinde doğanın tehdit edemeyeceği kadar büyük olma cesaretini bulmuş ve fırtınaların, vahşi hayvanların, bilinmeyen nice tehlikenin doğurduğu korku ve dehşete rağmen onu hiç terk etmeyen, asla teslim olmasına izin vermeyen bu esrarengiz güç onuruna çevresinde koruyucu işaretlerden oluşan bir çember yaratmıştı. Aynı şekilde “uygarlık” tarafından yok edilmenin eşiğine gelmiş olan bizler de, içimizde yok edilemeyecek güçler buluyoruz. Üstümüzdeki ölüm korkusuyla, bunları alıp “uygarlık”a karşı tılsım gibi kullanıyoruz. Dışavurumculuk güvendiğimiz, bu korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir. Paniğe kapılmış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir ⁽³²⁾.

Herman Behr ve Worringer’in bu açıklamalarında betimledikleri, soyut sanatın özünü oluşturan ve Avrupa’nın, Sosyo-kültürel, ekonomik yapısı ve toplumsal duyarlılıkları nedeniyle, dolayısıyla da sanatçının bu hayat karşısında aldığı tavrı ile bireyin içe yönelmesi “var oluş” kavramının ortaya çıkmasına neden olur. soyut sanat, özgür bireylerin olduğu kadar özgür toplumların da simgesidir. Bu durum kaçınılmazdır, çünkü sanat bulunduğu ortamın koşullarında kendi var oluş nedenselliği içerisinde tavrını alır.

(32) BEHR Herman, Dışavurumculuk, Modernizmin Serüveni, Hazırlayan Enis Batur, Çev. D.Ş.S. 229, YKY, 1997.

Romantizm, izlenimcilik, kübizm, futurizm, özellikle de Dada hareketleri sanatın tavrı açısından örnek teşkil eder. Savaştan sonra gelişen soyut resim, ABD’de olduğu gibi Avrupa’da da temel olarak karmaşık anlam taşır. Oldukça çarpıcı görsel terimlerle, insanların çektiği acılar ve felaketlere dair mesajlar iletiliyordu. Bu yapıtlara bakanlar, savaşla ilgili korku verici, belki de tüyler ürpertici anılarını anımsıyor ve bunda aynı zamanda haz verici bir yan bile buluyorlardı.

Soyut resmin sanatçıların tutumları, öncülerinden farklı değildi, kısaca onlar da dış dünyadaki toplumsal temalarla ilgileniyorlardı, yaşadıkları ortamı eleştirmekle onaylamak arasında bir tutuma sahiptilerdi. Öncelikle kendi iç dünyalarına dönüyor, yaşadıkları arayışı tüm evrenin paylaşabileceği bir şekilde ifadelendirmeye çalışıyorlardı.

Soyut sanat ya da eskiden kullanıldığı biçimiyle “Abstre” deyimi, yirminci yüzyılda, tabiat taklitçiliğine bağlı, geleneksel Avrupa resmine karşı tepkiyle ortaya çıkmıştı. Burada “tabiat taklitçiliği” deyimi, kuşkusuz yalnızca belli bir realizmi değil, Aristoteles estetiğinin öngördüğü “mimesis” (özdeşleyim/taklit) kavramına bağımlı sanat üsluplarını ifade etmek için kullanılıyordu. Nitekim 20. yüzyılda görülen modernist sanat geleneklerinin hedeflerinden biri de bu kavramı sorgulamak yerine “soyutlama (einfühlung) ve kinesis” kavramlarını getirmektir. Terimin gereksiz yere ve belli belirsiz kullanımı, soyut sanatın

yanlış anlaşılmasına neden oldu. Aslında “soyut sanat”, birbirlerinden farklı ve ilkesel bağlamda birbirine karşıt iki eğilimi anlatıyordu. Bunlardan ilki doğal görünümü basit formlara indirgemek, diğeri ise doğal görünümün taklidi olmayan salt kurgusal (spekülatif) elemanları, form, çizgi ve renk öğelerini, figür dışı (non-figüratif) bir yapısal durum içinde kendi başına bir varlık oluşturacak şekilde inşa etmektir.

Birincisi, yani doğal görünümleri basit biçimlere indirgemek suretiyle doğayı “arkitektonik” bir yapı içinde soyutlamak anlamındaki eğilim, gelişimini iki ayrı yönde gösterdi. İlki, modelde, nesnelere ayrıntı ve rastlantısal çeşitlemelerini elimine ederek, onlara esas olan “genetik” (kendi içine ait, zorunlu) formlarını ortaya koymaktı. Bu yaklaşım, 1788-1866 yılları arasında yaşayan Schopenhauer tarafından, “sanat, nesnel dünyanın değişen dış görünümü yerine platonik ideleri taklit eder” biçimindeki anlayışı ile de örtüşüyordu. İkinci modelde ise, müzik ve mimarlık sanatlarının tavrı ile, dünyayı ve aktüel görünüşleri kendi başına bağımsız bir biçim oluşturacak şekilde parçalayıp yeniden kurmanın yolları deneniyordu. Bu türden estetik denemeleri ifade eden en basit formül şuydu. Estetik haz kendi kendimizden duyduğumuz hazzın nesneleştirilmiş halidir.

Önceki estetik, haz ve acı kavramlarıyla bir çelişki söz konusuydu bu noktada. Lipps, bir rengin açık ya da koyu tonlarının o rengin kendisi olmayıp

tonu olmaları gibi, bu iki duyguyu yalnızca duygu tonu değeri verir şeklinde bir iddiaya sahipti. Dolayısıyla ona göre belirleyici etken bunlar değil, duygunun kendisi, yani iç devinim, iç yaşamın gerçeklerine, yani daha yüksek anlamdaki natüralizme yöneldiği yerde bir sanatsal iradenin ön koşulu olarak görülebilir. Organik açıdan güzel olan canlılığın yeniden üretilmesiyle bizde uyanmaya başlayan haz duygusu, bir başka deyişle modern insanın güzellik dediği şey, Lipps'in empati sürecinin ön koşulunu bulduğu o iç etkinleşme gereksiniminin doyurulması olarak da anlaşılabilir şu halde. Dış dünyaya tinsel bakımdan daha fazla egemen olma ve ona alışma, bu içgüdünün körelmesi ve bulanıklaşması sonucunu doğuracaktır. Dolayısıyla düzenli, soyut biçimler, insanın doğasının karmaşıklığı ile karşısında huzur bulabildiği biricik ve en yüksek biçimleridir.

Türk resim sanatı, yüzünü Batı'ya dönük olmakla tüm bu tartışmalardan kaçınılmaz olarak etkilenir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde gelişen yenilikçi Batı sanatı ile bir paralellik kurması da yine kaçınılmazdır. Bu süreçte Batı'dan öğrendikleri ve kendi ülkesinin koşullarıyla kendince bir sentez üretmeyi başardığını söylemek abartılı olmayacaktır. Özellikle Paris'in II. Dünya Savaşı sonunda yeni bir içerikle kazandığı dünyanın kültür başkenti olma işlevi Türk ressamı için de pek çok yeniliğin habercisi olmuştur. Paris'te 1946'da Musée d'Art Moderne'de düzenlenen "UNESCO-Exposition Internationale d'Art Moderne" sergisine, söz konusu ortak dilin

araştırılmasında bir aşama olarak onlarca ÷lkeden katılım oldu. Serginin amacı, dñnyadaki tüm ekollerin Paris ekolünde karşı karşıya gelmesidir. “Düşünce biçimleri ve doğanın biçimleri, farklı kıtaların farklı bölgeleri nasıl istiyorsa öyle boy gösteriyor. Keşke izleyici yeryüzünü buradan yola çıkarak yeniden kurabilse, bu uyumun içerisinde, insanın çoğul birliğinin, güçlü birliğinin yeniden bilincine varabilse” (33).

Sergiye Türk ressamı da büyük ilgi gösterir ve çağdaş Türk resmi ilk defa uluslararası düzeyde bu kadar geniş bir temsil olanağı bulur. Serginin Türkiye bölümünü Zeki Faik İzer düzenler ve varolan gruplar arasında hiçbir ayırım gözetmemeyi benimser ilke olarak. Özellikle Ali Çelebi, Nejad Devrim ve Fahr El Nissa Zeid'in resimleri büyük ilgi görür. Henüz bu sergi kapanmada Nurullah Berk ve Zeki Faik İzer, yeni bir serginin hazırlıklarına başlar ve tamamlarlar.

(33) COSSU Jean; Introduction, UNESCO Expositions Internationale d'art Moderne, Paris 1946, s. 5.

Yakın ve Uzakdoğu Sanatı'nın sergilendiği Musée Cernuschi'de "Peintures Turques d'Aujourd' hui-Turquie d'Autrefois" (Bugün Türk Resimleri, Bir Zamanların Türkiyesi) başlığı altında düzenlenen sergiye Hakkı Anlı, Avni Arbaş, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Cevat Dereli, Nejat Devrim, Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Hamit Göreli, Zeki Faik İzer, Arif Kaptan, Fikret Mualla, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman, Cemal Tollu, Eşref Üren, Turgut Zaim ve Fahr El Nisa Zeid'in resimleri gösterilir. Serginin bir başka bölümünde ise geleneksel Türk sanatları yer alır. Paris'te yaşayan Türk ressamlar zaman zaman burada kişisel sergiler de açarlar. Paris Ekolü'nün Türkiye'ye taşınmasında bir başka önemli etken de kuşkusuz yayınlanan dergilerdir. "Aujurd'hui", "Prisme des Arts", "XXe Siecle", "Cimaice" gibi dergilerin yanı sıra, özellikle Nurullah Berk ve Cemal Tollu'nun yazdıkları yazılar, Fikret Adil ve Safa Yurdakul'un eleştirileri ve çevirileri ile Paris Ekolü içinde yaşanan gelişmeler ve tartışmalar Türk resmine taşınır. Burada önemli olan, altı çizilmesi gereken nokta, Türk ressamları Paris Ekolü'nden yalnızca etkilenen bir grup ötesinde bir öneme sahip olmalarıdır. Paris Ekolü'nün bu dönemde yaşadığı elektrik ve dünyaya açık özelliğinin etkisiyle bu dönem Türk Ressamları Paris Ekolü'nün bileşenlerinden birini oluşturmuşlardır aynı zamanda.

Osmanlı döneminden bu yana Türk ressamaları için bir okul olan Paris'te yaşanan bu değişimin Türkiye'yi de etki alanına alması kaçınılmazdı; "Kim ne derse desin, savaşın hemen sonrasında başlayarak, 1960'lara uzanan yıllarda, Paris'te yaşayıp da, soyut sanatın çekim alanına girmemek neredeyse olanaksızdı. Paris'te yaşayan o dönemin Türk ressamaları, Selim Turan, Mübin Orhon, Hakkı Anlı, sanki kendiliğinden ve tartışmasız bir biçimde benimsemişlerdi soyut resmi. Onlardan önce Nejad'ın figüratiften soyuta geçişi, bir Nicolas de Stael'in, 1950'lerin başlarında soyuttan figüratif resme geçişi gibi olmuştu; Resmin dilini, özünü değiştirmeden, doğal bir gelişmenin sonucu gibi" (34).

(34) EDGÜ Ferit, Paris'te Soyut Sanat Yılları (1945-1960), Paris Okulu ve Türk Ressamları (der), YKY, s. 10.

4.1. GELENEK VE FİGÜR

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılaşma dönemine girmesiyle Türk resminde figür geleneği ciddi bir ivme kazanmıştır. Bu eğilim Müstakiller ve D Grubu ile birlikte modern resmin içeriği bu biçimiyle eklenmeye çalışmıştır. Figüratif resim D Grubu'nun son bulmasıyla birlikte yeni Türk resmi, Cumhuriyet'in bir sözcüsü olmuş Osmanlı geleneğinden kopuşun ve Anadoluçuluk fikrinin temsilcisi olmuştur. Bu oluşum özellikle 1950 sonrasında ciddi bir şekilde temsilcileri tarafından sürdürülmüştür.

Gelenek; toplumların içinde yaşadıkları döneme geçmişten bu yana getirdikleri değerlerin toplamı olarak kabaca tanımlanabilir. Figür bu geleneğin bir parçasıdır. Figüratif resmin geleneği yeniden üreten ya da gelenekten yeni bir farklı değerler üretebilen konumu, bulunduğu toplumun düşünme ve kavramsallaştırmadaki yetkinliğiyle ilgilidir.

1950 öncesi Türk resmi genel olarak figüratif ağırlıklıdır. Resmin içeriği de ulusal-yerel kavramlarla oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu içerik bir toplumun zaten var olan değil oluşturulmaya çalışılan değerleri üzerine temellendirilmek istenmiştir. 1950 sonrasında figüratif resmi ise geleneği de arkasına alarak içeriğin ve içerik yüklü figürün kişisel vurgularla yeni eğilimler kazanmasıyla çeşitlilik kazanmıştır.

Cumhuriyet dönemi sanatı gelenek ve figür birlikteliğini yeni bir kimliği oluşturmak için ele almıştır. Gelenek kelimesi “Türk’e işaret ederken, figür, Batı tekniği ve biçimine (modern olana) işarete edecektir. Türk resminde eğilimler genel olarak figür ağırlıklıdır. Çünkü Türk resminin yeniliği kadar, toplumsal bir sorun olan kavramsallaştırmanın resim sanatımızda da izliğini sürdürmüş olmasıdır. Bu durum daha çok 1950 ve öncesi için geçerlidir. Bu nedenle figüratif resmin dışında, belirli dönemlerde soyut eğilimlerden başka, modern Batı resmini hızla dönüştüren başka eğilimleri göremiyoruz.

Türk resminde kimlik oluşturma adına yararlanılan “gelenek”, geleneksel formların, yalın, dolaysız anlatım biçimleri modern Batı figür resmine bir içerik sorunu olarak girmiş, içerik ve biçim verilerine giderek yoğun bir zenginlik kazandırmıştır. “Genellikle Picasso’nun Afrika sanatına çok şey borçlu olduğu söylenir. Fakat bu uzak kabile insanların yapıtlarına ilk ilgi gösterenlerin “Vahşi Hayvanlar” diye tanımlanan fovlar olması daha akla yakındır. Fovlar bu tahta oymaları son derece dramatik nesnelere olarak görmüşler, önceleri yüzlerde ve figürlerdeki çarpıtmalar yüzünden kendilerine ürkütücü gelen bu yapıtların garip anlatımında zamanla güçlü uyumlar, hatta çekici ve inandırıcı bir doğalcılık ögesi bulmuşlardır, bu örneklerden kullandıkları malzemenin niteliğine doğrudan doğruya yaklaşmanın değerini öğrenmişlerdi”⁽³⁵⁾.

(35) LYNTON Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 1982, s. 30.

Günümüzde evrensel kültür görüşü sanatçıya geleneksel değer ve formları kullanarak yeni bir içerikle, farklı estetik ve anlatım olanaklarının yollarını açıyor. Matisse'in Batı resminin geleneksel perspektifi ve İran minyatürlerinden öğrendiği düz mekan anlayışına odaklanan yüzey çözümlemesi, Brancusi'nin Afrika oymacılığının biçimsel özelliklerini dolaylı olarak kullandığı Afrika masklarından hareketle dolaysız anlatım zenginliğine varan Picasso, Gauguin'in geleneksel hayattan yola çıkarak post-empresyonist diyebileceğimiz çözümlmeleri Batı sanatçısının gelenekten yararlanarak modern sanata ciddi katkılar sağladığını gösterir.

Batılı sanatçıların değişik kültür geleneklerinden yararlanarak gelenek-figür ekseninde yeni ifade olanakları sunmaları açısından önemlidir. Modern sanatçı geçmişe ait değerlere, estetik olgulara bir karşı tavır olarak yeni ifade imkanları ararken, doğunun geleneksel değerleriyle karşılaşması, geleneksel biçim ve formlardan yararlanarak figüratif anlatıma farklı bir içerik kazandırdığı gibi, yeni eğilimlerin oluşmasına da olanaklar sunmuştur. Bu açılımlar aslında Batı dünyasının öz eleştirisi, kendi kalıplarını kırma istencindeki öz duruşla ilgiliydi. Bugün ciddi boyutlarda eleştirilen modernite 20. yüzyılın ortalarında kendi geleneğini oluştururken, kendi ürettiği estetik değerleri öz eleştirisini de içeriyordu.

“1950’li yıllardan başlayarak Türk resim sanatında gündeme gelen arayışlar arasında geleneksel kaynakların esinlerinden yola çıkarak bir Türk resmi kimliği yaratma ereğinin büyük bir önem kazandığı açıklanmıştır. Milliyetçi değerlerin itibar görmeye başladığı bu yıllarda birçok sanatçı bu itibardan yararlanmak adına, bireysel biçimine yeni bir anlam kazandırmaya yönelecek ve Osmanlı el sanatlarının kaynaklarına ilişkin motifleri resimlerine katmaya özen göstereceklerdir. Bu uygulamalar çoğaldıkça, Türk resim sanatına yeni bir görüş daha eklemeye başlar”⁽³⁶⁾.

Ulusal değerlerle, geleneksel sanatlar yaklaşım kurarak özgün Türk resim sanatını oluşturma fikrinin savunucusu Bedri Rahmi Eyüboğlu, özellikle Akademi çevresinde geniş öğrenci kitlesi tarafından desteklenmiştir. Bu amaca ulaşmanın yolu yine Batı sanatının teknik özellikleri ile varılacağı savunuluyordu. Geleneksel kültüre bakma fikrinin Batı üzerinden şekillendiği gerçeği bize kendi kültür değerlerimize bakabilmemizin yine Batılı düşünme sistematığının tercümesiyle edinilmesi ilginç bir durum olarak algılanabilir. Eyüboğlu’nun tezyini sanatlara olan ilgisinin nereden kaynaklandığına ilişkin açıklaması, yaptığımız bu tespite ışık tutması açısından önemlidir. “İlk defa Van Gogh’a beni şeytan gibi çarpan onun ressam tarafı değil, doğrudan doğruya tezyini tarafı idi.

(36) ÖZSEZGİN Kaya, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglaf Yayınları, (C.3) 1982, s. 16.

Nitekim tezyini zevki Van Gogh'tan çok daha üstün, fakat ondan çok daha az ressam olan Gauguin'in eserleriyle karşılaştığım zaman Van Gogh'u unutmuş, ona sarılmıştım. Gauguin'den Matiss'e, Dufy'ye ve onların vasıtasıyla doğrudan doğruya tezyini sanatların kucağına düşmüştür. Bir aralık doğa karşısında resim yaparken şu sözleri hatırladım. O kimseler kapıyı baltayla açarlar ve odunu anahtarla kırarlar..!"⁽³⁷⁾.

On'lar Grubu altında birleşen Bedri Rahmi Eyüboğlu ve bir grup sanatçı, motifsel yorumlara öncelik verecek, geleneksel motifleri yeniden gündeme getirecektir. Halılar, kilimler, hat ve minyatürler bu grubun esinlendiği temel kaynaklardır. On'lar Grubu'nun işaret ettiği milli değerler ve geleneksel sanatlar, 1950 sonrası sanat ortamına yeni bir üslupla yeniden girmiş, geleneksel kültürün renkleri, motifleri figüratif resme farklı bir zenginlik katmış, bugün çağdaş sanat, gelenek üzerinde yeni değer ve söylemler üretir duruma gelmiştir.

1950'li yılların sanatı On'lar Grubu'nun milli sanat görüşü ya da evrensel bir çizgiyi koruma gayreti ile non-figüratif sanat tartışmalarının yoğunluğu içerisinde şekillenmiştir.

(37) GİRAY Kıymet, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türkiye İşbankası Resim Koleksiyonu, T. İş Bankası Y. 1998, s. 464.

Figüratif sanat ve gelenek üzerine şekillendirilmeye çalışılan özgün Türk sanatı D Grubu'nun önemli isimlerinden de destek bulacaktır. Ancak 1950'lerdeki tartışmalar D Grubu ustalarının da geleneksel kaynaklara eserlerinde yer verecek kübist eğilimle kullanma genel yaklaşım halini alır. Kübik yorumlarla milli geleneksel kullanımı daha da netlik kazanır. Nurullah Berk "Son yılların en dikkat çeken kaygısı, bence bir Türk resmi yaratma iradesidir. Resmimiz bu güne kadar büründüğü "anonim" şahsiyetsiz kisveyi atarak kendine has karaktere varmak yolunda görünüyor" ⁽³⁸⁾. Bedri Rahmi, Nurullah Berk, Cevat Dereli, Cemal Tollu gibi D Grubu ve 1940 döneminin sanatçıları 1950 sonrasında da folklorla dayalı figüratif eğilimlerin sürdürülmesidir. 1950 sonrası Türkiye'sinde ve dünyadaki yeni oluşumlar kaçınılmaz olarak Türk sanatçıları da eklemeye devam etmiştir. Kuşkusuz bu yeni yönelimler beraberinde oluşturulan birlik ve ulusal ruhun getirdiği gelişmeler sanatçıların 1950'lere kadar sanatta Batı modeline kapalı bir kopuş devresi yaşandığını göstermektedir. Savaşın bitmesi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin demokrasiye geçiş ve liberalizme yakınlaşma çabaları nedeniyle Türk resmi de yeniden yüzünü Batı'ya çevirmeye başlamıştır. Hızla gelişen iletişim olanakları, endüstriyel gelişmeler döneminin düşünme biçimini yeniden sorgulamaya başlaması, yeni oluşum ve sanatsal dönüşümleri de beraberinde getirecektir.

(38) BERK Nurullah, "Sanat Dünyamızın Sorunları Kuşaktan Kuşağa", Sanat Çevresi, Sayı, 6, Nisan 1979,

Pekçok sanatçımız soyut resme yönelirken ve bu çalışmalarını kararlılıkla sürdürürken bir kısım sanatçımız ulusa sanat ekseninde kendi eğilimlerini sürdürürler. Bazı figüratif sanatçımız da Batı'da gelişen yeni eğilimler doğrultusunda ve ulusallık anlayışı içerisinde yeni anlatım olanakları sunmaya çalışmışlardır. Diğer bir grup sanatçımız ise evrensel düzlemde figüratif çalışmalar yapma girişimlerinde bulunmuşlardır.

Türk resminde figür geleneği Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk Batılaşma dönemecine girmesiyle ciddi bir ivme kazanmıştır. Türk sanatçısı figüre karşı ciddi bir eğilim göstermiş ve bu eğilim Müstakiller ve D Grubu ile birlikte modern resmin içeriği ve biçimiyle eklenmeye çalışmıştır. Figüratif resim D Grubu'nun son bulmasıyla birlikte yeni Türk resmi, Cumhuriyet'in bir sözcüsü olmuş, Osmanlı geleneğinden kopuşun ve Anadoluculuk fikrinin temsilcisi olmuştur. Bu oluşum özellikle Bedri Rahmi ile özdeşleşmiş ve 1950 sonrasında ciddi bir şekilde temsilcileri tarafından sürdürülmüştür.

Bu nedenle çağdaş Türk resminde soyut faaliyetlerinin en yoğun sürdüğü dönemlerde bile figüre yönelik yeni üslup faaliyetleri de kendini göstermeye başlamıştır. Özellikle Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde güçlü bir atölye ruhu yaratabilen Bedri Rahmi'nin öğrencileri (10'lar) adı altında bir grup oluşturarak sergi düzenlemeye başlamışlardır. Fakat bu gruplaşma süreklilik kazanamamıştır. 10'lar grubu dağılarak sanatçılar özel sergi

etkinliklerine girişmişlerdir. Bu gruptan başta Orhan Peker, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız etkinlik yönünden sürekli oldular. Bu sanatçılarda hocaları Bedri Rahmi'den yansıyan bir folklor ilgisi vardı. Fakat sürekli bir gelişme temposu içine girenler bu ilgiyi çok farklı ve yeni yorum hedeflerine ulaştıran bir gelişme temposu içine girenler bu ilgiyi çok farklı ve yeni yorum hedeflerine ulaştıran bir figüratif etkinlik sağlamaya çalışmışlardır.

1950'lere değin resim sanatımız bir tür çalışmalar ortamı içinde şekillendi. Bu dönemde kuramsal ve pratike evrensel anlamda çıkışlarla yöresel ya da ulusal nitelikli anlayışların bir arada yürüdüğü söylenebilir. İzleğini sürdürdüğümüz Türk resminin gelişmesinde büyük katkı sağlamış olan sanatçılar genellikle iki kavrama bağlı kalmışlardır: Yöresellik ve özgünlük arayışı. Yani sanatçılarımız bir yandan 1940'lardan beri etkisini sürdüren yerel sanat olgusunun dışında kalmaya özen gösterirken, bir yandan da çağdaş ve yeni oluşumlardan etkilenmeye açıklardı.

“Bu gelişmeler, genç Türk sanatçılarının yapıtlarında ulusallık kavramının da çağdaş bir anlam ve içerik kazandığına değinmek yararlı olur. bezden bir takım, konuların işlenmiş olması resme ulusal bir nitelik veremeyeceği gibi, geleneksel biçim kalıplarının şemalarının kurgusal bir davranışlar tekrarlanması da o yapıtı ulusal düzeyde götürmez. Çünkü milli sanatı biçimsel benzerliklerinin tarihi devamlılığı zannetmek bilimsel bir

yorumdur. Fonksiyonel ve teknik değişikliklerle beraber biçimlerde değişirler. Aksi takdirde bu gelişmelerle biçim arasında hiçbir ilişki olmadığı şeklinde garip bir yargıya varılırdı. Biçimlere milli sıfatı verdiren şey onları doğuran çevre koşullarının doğru ifadesi olmalarıdır”⁽³⁹⁾.

Doğan Kuban'ın tespitini tersine de çevirebiliriz. Bir başka açıdan baktığımızda herhangi bir sanatsal üründe geleneksel öğelerin üstelik de Kuban'ın “milli sıfatı”nı kazanabilecek anlamına gelmez. Kısaca bir resimde geleneksel öğelerin kullanılması onun evrensel bir değer taşıyabileceğini de gösterir. Bir önceki bölümümüzün son paragrafında sözünü etmeye çalıştığımız şey tam da budur. Batılı teknikler üzerinden giderek keşfedilen geleneksel öğeler Türk resminde evrensel bir özgürlük yaratılabilmesine önemli bir olanak sağlamıştır. Türkiye’de 1960’lar sonrası İstanbul, Ankara, İzmir gibi kentlerin nüfus yoğunluğunun artması, yurtdışına göçün hızla yayılması, başarısız bir modernleşme çabasının ardından dine referans veren muhafazakar siyasal görüşlerin ortaya çıkması ve bu dağılma / bölünme neticesinde, sanatsal gelişmelerin aldığı yeni görünüm, merkezi tabanlı siyasal eğilimlerin yerine çoğulcu bir anlayışın yaygınlaşması yönünde olmuştur.

(39) KUBAN Doğan , Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Aralık 1984, s. 5.

Bu hızlı gelişim kültürel yapıda da kendini gösterecek, yabancı dildeki olduğu pek çok yayın, çeviri yoluyla dilimize kazandırılacaktır. Sanat alanında 1950'lerde başlayan kıpırdanmalar, 1930'larda izlenimcilik ve kübizm gibi iki temel akım çevresinde gelişen eğilimlerle alternatif oluşturan bağımsız arayışlara dönüşecektir.

1950'ler kuşağı için genel anlamda her sanatın kendi yorum çizgisine sadık kalarak çalışma yapıt gücünü kullanmasına ait genel bir görüş sanat ortamına yeni bir ivme kazandırmıştır. 1950'lerden 60'lara doğru belirginleşen bu görüş her sanatçı için bir karakteristik tutum halini alır. "Genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, Batı etkisiyle başlayıp gelişen resimdeki modernizm karakteri yaygın deyimiyle mektepten memlekete yönelişin getirdiği olağan dönüşler ve özgün kimlik arayışlarıyla, bağımsızlık yönündeki eğilimleri özendirmiştir. Kendine özgü anlatımın, bu nedenle değişik aşamaları zorunlu kılmış ve bu aşamaların birbirine bağlanması ve pekişmesi sonucunda ekol ya da akımlara bağımlı gelişmeler olgusunun daha kalın çizgilerle belirlendiği çalışma yöntemlerine bırakmıştır ⁽⁴⁰⁾.

(40) GİRAY Kıymet, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998.

1950 sonrasının kendine ait yorum ve üslup arayışları çağdaşlık üzerine şekillenmeye başlasa da milli olma kaygılarını sanat yapıtlarındaki izlerden sürebiliriz. 1960'lı yılların toplumsal söylemleri ulusal ya da milli sanat kaygılarıyla da çelişmeyecek bir görsellik içerir. Burada belirtmemiz gereken önemli nokta Neşet Günal'ın Nedim Günsur ve Cihat Burak'ın toplumsal gerçekçilik söylemlerindeki ulusal ya da yerel olmanın dönüşerek, içeriğe farklı anlatım olanağı sunmasındaki zenginliktir. Sanatçı artık burada ne yerlidir ne Batılı. Şu kadarını söyleyebiliriz ki, Türk resim sanatçısı artık sadece Batı'nın tekniğini değil sanat yapıtının toplum değerleri üzerine kuran durumundan ve de iktidara olan yakınlığından uzaklaşmıştır. Türk sanatçısı artık nesne ve hayat karşısında bir özene durumuna gelmenin ilk adımlarını atmıştır. Toplumsal gerçeklik, çağdaş Türk resim sanatının önünü açan belli başlı eğilimlerdenidir. Bu tarz sanat bir akım olmaktan çok bir sanat anlayışına işaret eder. Özellikle toplumsal ve siyasi çalkantıların gündemi belirlediği dönemlerde sanatçılar tarafından sıkça tercih edilmiştir.

Fakat burada 1960'lardaki toplumsal gerçeklikte, özellikle 1940'lardaki toplumsal değerler üzerine kurgulanmış yerel ve ulusal kaygılarla üretilmiş sanat yapıtları arasındaki ayrımı koymak gerekir. Yeniler, resimler de geleneksel formlara başvurmakla birlikte, dikkatlerini sıradan çalışan insanların yaşamına (liman işçilerine) yönelterek şehirden çeşitli görünümleri işlemişlerdir. Onlar, yurt gezilerinden dönen sanatçıların beraberinde getirdiği

doğa görünümlerinin karşısına halkın gerçek durumunu yansıtan tablolar çıkarır. Toplumsal sanatın, yenilerden sonra bir grup halinde belirmesi 1959 yılında kurulan Yeni Dal Grubuyla gerçekleşmiştir. Aralarında İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu gibi sanatçıların bulunduğu grup 1963'te dağılmıştır. Yeniler Grubu'nun Türk resmine konusal düzeyde yaptığı katkı 1960 -1971 askeri darbeleri arasındaki özgürlükçü ortamda iyice şekillenmiş ve toplumsal gerçekçi eğilimler Türk sanatında kendine sağlam bir yer edinmiştir. Toplumsal gerçekçi anlayış yerel temaları belli bir toplumsal gerçeğe işaret etmek ve evrensel bir mesajı iletmek için kullanırken diğer grup betimlemeci, belgeci ve estetik açıdan topluma bakar. Sanatçının amacı yerel atmosferi yansıtmaktır. Öyle ki, konu ve tercih üslubuyla sanatına ulusal bir kimlik kazandırmayı amaçladığı görünür.

Toplumsal gerçekçiler, çalışan kesimi, köy gerçeğini, sınıf farklılığının yarattığı derin yarıkları sanatçılarına içerik olarak taşıırken, onların yaşam gerçeğini aynen betimlemek yerine dönüştüren, gözükene arkasındaki ifade etmeye çalışan bir çabaya işaret ederler. Nedim Günsur, Nuri İyem, Neşet Günal, Cihat Burak gibi her biri yerellik üzerinden evrenselliğe varmayı amaçlayan sanatçıların toplumsal gerçekçilikle tanışmalarıyla birlikte özgün bir ifadeye kavuşmuşlardır.

1950'ler milli ve non-figüratif sanat tartışmalarının karmaşıklığı içerisinde sanatçılarımızın bireysel yorum ve üslup arayışları, özgün olma kaygıları genel görüş olarak sanat ortamına ciddi bir ivme kazandırmıştır. 1960 -1970 arası sanatçının bireysel yorum ve üslup çabaları toplumsal gerçekçi yapıtlara özgün bir nitelik kazandırmıştır.

Özellikle 1950'lerde oluşturulmaya çalışılan özgün Türk resmine, çok rahat eklemenebilecek naif resim, sanat ortamında yerini almıştır. Naif sanat, kendi anlatım olanakları içinde "gelenek-figür" ilişkisine özgün bir değer katan yapıtlar olarak sanat ortamına girer; "Onlar tıpkı ışığa doğru büyüyen bitkiler gibidir. Düşledikleri ya da özlemini çektikleri şeylerin resmini yaparlar. Sade bir yaşantı günlük davranışlar, sevimli bir evren çiçeklerle çocuklarla, şen bayramlarla yaşamın acıklı kesimleriyle yapılan diyaloglar merakı çekecek bir şekilde bize ulusallık kavramının yanı sıra, hangi ülkeden olursa olsun, insanların her zaman ortak soluklu olduğunu düşündüren bir ortaklık içindedirler. Bu yanları ile de evrensele ulaşmaktadırlar" (41). İlke ve kuralları tanımaz ama kendi kendilerine var ettikleri bir disiplin uzantısı ile özgün yaratımlar olarak sanat hayatımıza girer naif sanat, çocuksu duyguların dolaysız anlatım biçimi ile halkla, toplumla rahatlıkla bütünleşebilirdi.

(41) AKSOY Fahir, Naif Sanat ve Türk Naifleri, Ak Yayınları, 1990, s. 9.

Özellikle etkinliklerini 1960'tan sonra duyurmuş bir grup sanatçı, çağdaş Türk resminde "gelenek-figür" ilişkisine çok daha bilinçli bakmış, geleneği figür ya da soyut düzlemde dönüştüren bir alana doğru çekmeye çalışmışlardır. 1960 -1970 arası, sanatçı dünyayla bağlarını daha da geliştirmiş, farklı eğilimlerin sanat ortamına kazandırdığı zengin anlatım olanakları içerisinde sanat-sanatçı, sanat-iktidar, gelenek-sanat gibi pek çok kavramda Türk sanat ortamında yanıtlarını arayacak yeni tartışma alanı açacaktır.

Turgut Zaim, Bedri Rahmi, Nurullah Berk ve Abidin Elderoğlu'nun işlediklerine, akıma öncülük yapmış sanatçılar olarak daha önce değinmiştik. Çizginin süslemeci biçimlerine önem veren Salih Urallı ile Abidin ve Arif Dino'yu da bize özgü bir çizginin doğuşunu hazırlamış sanatçılar anabiliriz. Çizgisel yüzey duyarlılığını geleneksel Türk resminden aldığı esinlerle çağdaş doğrultuda değerlendiren Devrim Erbil'de yine bu sanatçılar arasında sayılabilir. 1960'tan sonra etkinlikleriyle gündeme gelmiş küçük de olsa bir grup sanatçı, çağdaş Türk resminin yöresel niteliklerini resimlerinde kendine özgü bir açıdan değerlendirmekte bir sakınca görmemiş hatta, bu niteliklerini büyük bir coşkuyla özümsemiş görünmektedir.

Yerel ve ulusal kaynaklı resimleriyle 1950 sonrasının kendi özgüne yapıtlar üreten sanatçılardan biri de Nedim Günsur'dur. Evrenselliğe

ulaşmada ulusallığa inanan Nedim Günsur'un toplumsal gerçekçi resimlerinden sonra naif bir çizgi duyarlılığına ulaştığı gözlemlenir. Açık hava kurlar, sokaklar, lunaparklar, uçurtma uçuran çocuklar gibi resimlerle 1950 sonrasında farklı bireysel bir çizgisini oluşturur.

1950'li yıllarda Türk sanat ortamına hakim olan bireysel ve özgün olma düşüncesini benimseyen diğer bir sanatçımızda Nuri Abaç'dır. Fantastik ekspresyonist diyebileceğimiz resimlerden sonra 1970'lerde geleneksel kaynaklara yönelecektir. Arabalar, kuşlar, balıklar, deniz, insanlar, tekneler Nuri Abaç'ın resimlerinde motifsel öğelere dönüşürken tek, çift ya da üçlü olarak kuğu gemileri resimlerine fantastik öğeler olarak girer.

Yeniler Grubunun aktif bir sanatçısı olan Nuri İyem 1950'li yıllarda soyut sanatın etkisinde kalarak soyut resme yönelmiştir. Daha sonra bireysel arayışların öne çıktığı dönem de Anadolu kültürüne yönelen sanatçı, toplumsal gerçekçi tadın izlerini de taşıyarak resimler yapmaya başlar. Göç temalı resimler, kadın başları, kadın grupları, köy kasaba yerleşimleri, bir kadın figürünün ardından geri plana sıralanmış evler bir motifi tekrarlarlar gibidirler. Nuri İyem'in anıtsal diyebileceğimiz kadın başları, yaşanmışlığın izlerinden daha çok mitolojik etki uyandırırılar.

Bu çerçeve içinde izlediği geleneksel çizgiyle farklılaşan bir başka ressam da Ergin İnan'dır. Tasavvuf geleneğini takip ederek resimde yeni bir anlayış içerisinde resimlerini üretiyor. Doğanın her ögesinin iç içe, "ilahi" bir bütünsellikle görsel bir dile büründüğü Ergin İnan resimlerinde fantastik öğeler yakalamak da mümkündür. Geleneği resimlerinde kullanırken Ergin İnan her hangi bir kavrama veya mesaja işaret etmediğini, geleneği sezgilerin dışı vurumu olarak algıladığını belirtir. Sanatçı için edindiği birikimlerin çok önemli olduğunu, kendi birikimlerinin de hem modern yaşamdan hem de doğunun kültür verilerinden yararlanıyor.

Çağdaş Türk resmi için çok önemli bir isimde Cihat Burak'dır. Toplumsal, eleştirel, figüratif ekspresyonizm diyebileceğimiz resim anlayışıyla 1950 sonrasının içerik ve biçim özgünlüğünde ayrı bir yere sahiptir. Daha önce değindiğimiz ilk toplumsal gerçekçi eğilim 1940'lardaki yeniler ya da liman ressamı ile başlamıştır. Yeniler Grubu, hem toplumsal gerçekçi, hem de geleneksel kültürümüze bağlanmak gerekliliğini öne süren bir manifestoya sahipti. Yenilerin dağılmasından sonra Yeni Dal'cılar bu anlayışı sürdürmeye çalışsalar da kısa bir süre sonra dağıldılar. Bu anlayışa bağlılık bir grup dahilinde olmasa da bazı sanatçılar üzerinde etkili olmaya devam etti. Neşet Günal da yöresel ve toplumsal içerikli resmin öncülerinden biri olarak kabul edilebilir. Yine bu gruba dahil edebileceğimiz isimlerden Mehmet Pesen, Fikret Otyam, Nuri İyem bu anlayışta resimleri olan Nedim, Cihat Burak'ın

toplumsal yorumları, Balaban'ın da bu yaklaşımda yapıtlar ürettiklerini görebiliriz.

Figürcü Ressamlarla ilgili yukarıdaki tespitleri yaparken ilgi çekici olan nokta, söz konusu ressamın özellikle de toplumcu gerçekçilerin resmi ulusal kavramından ve bu kavramın dayattığı kaygılardan uzaklaştıkça, gelenekle daha sıcak ve doğrudan bir iletişime geçebiliyor olmalarıdır. Resmi söylemeden uzaklaşma onlara Anadolu'nun gösterilmesi istenenden fazla olan gerçeğini keşfetme şansı tanır. Özellikle toplumcu gerçekçilerde bu öylesi bir noktaya ulaşır ki, figür, geleneksel öğeler protest bir içerik bile kazanma fırsatı bulur. Bu anlamıyla figüratif resim de bir noktadan başlayarak gerçek evrensel resim niteliğine kavuşabilir. Naifler de gördüğümüz entelektüel kaygılardan uzak, içten geldiği gibi yapılan resimler böylesi bir içeriğe sahip olmakla birlikte daha "rahat" olduğunu söyleyebileceğimiz bir gelişme alanı sunar.

Sonuçta bu dönem soyut resimde olduğu kadar figürde de özgürleşme ve bireysel arayışların ivme kazandığı bir zaman aralığını işaret eder.

Bir yanda Bedri Rahmi tarzını izleyen, güncel kırsal yaşamla Anadolu mitolojilerini anakronik bir kurguyla sunan fantastik folklorizm, öte yanda köy enstitüleri dönemindeki ütopyaların güncel versiyonlarını üreten etnolojik folklorizm ve ikisi arasında "avant - garde" Batı sanatının "devrimci" tarzları ile

“yorumlamaya” çalışan çok-katmanlı ve sürekli çatışma yaşayan bir yelpaze. Farklı içerikleri, farklı tonlarda, ama her zaman “otantik figür” arayışında ifade etmeye çalışan bir figüratif dilin oluşumunu yaşadık ve değişen konjoktürel-kültürel koşullarla etkilenecek yaşamaktayız. Özellikle son 15 yıldır, soyut ile figüratif arasındaki kimi zaman ise sinerjik ilişki, “Postmodern Durum”un ⁽⁴²⁾ düşünürü Jean François Lyotard’ın “saf figüral” dediği, figürden tümüyle vazgeçmeden figüratif olandan kaçmayı yeğleyen sanatçının soyut ifadeleri uyumlu ve özgün bir birlikteliğe ulaştırmasının yolu olarak gösterdiği, figürü figüratif olandan çekip çıkartarak ona özgürlüğünü veren figüral dile yönelişlerin de olduğunu gözlemliyoruz. Figüratif olandan kaçınmak ve bir yeniden – temsiliyetin mantığı içerisinde hikayeler anlatmak zorunda kalmamak isteyen sanatçının bir yolu soyutlamayla saf formlara yönelmekteydi. Bir diğer yolu da, hele “figür” dediğimiz gizemli ve tarih – ötesi işaretin simgesel evreninde yatan güçlerden vazgeçmek istenmiyorsa, figürü her türlü figürasyondan söküp alarak, yalıtıp arındırarak “saf figüral”e ulaşmaktır. Ülkemize özgü “postmodern durum” bu tür arayışla da şekillendi. Gerek figür ile gelenek arasındaki karmaşık bağıntının, gerekse sanatın bu bağıntıyı kurma tarzının, Türkiye’nin sosyo-kültürel dinamikleri ışığında ve disiplinler arası bir bağlamda yeniden gözden geçirilmesi gerekiyor.

(42) LYOTARD Jean – François, Postmodern Durum, çeviren Ahmet Çiğdem, Ara Yayıncılık, 1990.

4.2. GELENEK VE SOYUT

Çok partili döneme geçiş ekonomik ve sosyal alanda da yeni açılımların önünü açmıştır. Sanat, özellikle resim sanatı bu yıllarda ciddi ilerlemeler gösterdi. Bu dönemde demokrasiye geçiş sonrasında çalkantılı döneminin, yarattığı düşünsel farklılıklar sanat alanında da ortaya çıkmaya başladı. İlk bakışta dinsel gibi gözükken geleneğin pek çok farklı ögesi, aslında Batılı olan teknik ve düşünme biçimleriyle bu alana girdi. 1950'li yıllarda çok partili dönem, ulusal ve yerel sanatın yerine, milli yerine, milli olana işaret edecek geleneksel el sanatlarına, Osmanlı motiflerine; kaligrafi, hat, minyatür gibi kültür katmanlarının özgün Türk resim sanatının oluşması için gerekliliği savunulmuştur. Bu görüşle popüler söylemi de arkasına alarak pek çok motif, modern resmin kompozisyonu içinde kendisine sağlamlığı çok da tartışılmayacak bir var olma alanı oldu. Diğer bir görüş ise, Cumhuriyet döneminde ağırlığını çokça hissettiğimiz, tüm alanlarda olduğu gibi sanat alanında da çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak için Batı'yı izlemek gerektiğini söylüyordu. 1950'ler boyunca bu görüş özellikle soyut eğilimlerde kendini gösterdi.

Farklı görüşler ışığında gelişen bu dönem, basın hayatının da gelişimiyle bu ivmeye hız katmıştır. "Non-figüratif sanat, soyut resmin Türk sanatına katılmasını sağlamakla kalmayacak Cumhuriyet'in muasır

medeniyet seviyesine ulaşmak ülküsünün devamı olarak sembolleşecek ve savunulacaktır”⁽⁴³⁾. Baha Çalt, Şakir Sırmalı, Nimetullah Öztürk, Süleyman Velioğlu, Kemal Çilingirlioğlu, Doğan Aker, Selçuk Demirbaş gibi yazarlar bu tezi büyük bir kararlılık ve içtenlikle savunacaklardır.

1950’lerde hiç de rastlantısal olmayan soyut resim ve geleneksel sanatlarımız arasındaki bağ kurma çabaları da gündeme gelmeye başlar. Daha önce Batı modern resim sanatından anlaşılan kübizm ve konstrüktivist eğilimlerdi, 1950’lerde ise, modern sanatın karşılığını non-figüratif eğilim karşılayacaktır. Ulusal sözcüğü biçimsel bir değişiklikle “milli”ye dönüşecektir. Çok partili dönemle popüler bir düzleme çekilen geleneksel değerler ön plana çıkartılmaya çalışılmış, Batı öykünme ve taklitçiliğine karşı söylemler de daha etkin hale gelmiştir.

(43) GİRAY Kıymet, Türkiye İşbankankası Resim Koleksiyonu, Türkiye İşbankası Yayınları, s. 433, 1998.

Bu nedenle yem popülist politikalara yanıt vermesi açısından, hem de halkın daha iyi anlaması ve bağ kurması maksadıyla geleneksel sanatlarımızın gündeme gelme süreci başlatılmıştır. “Betimsel olmayan, hiçbir öykü taşımayan non-figüratif eğilimler, yeniler grubu üyelerinin, yenilikçi kimlikleri ile örtüşecektir. Doğada var olan hiçbir nesnel değeri çağrıştırmayan soyut resimler yaygınlık kazanacaktır ⁽⁴⁴⁾. Yeniler Grubu içinde yer alan ve dönemlerinin sanatına soyut yorumlarla yeni bir biçimi katan Ferruh Başağa, Selim Turan ve bu anlayışa katılan Nejat Devrim ve Mübin Orhon bu akımın öncülerindendir.

Özellikle 1940’lı yıllarda ulusallık ve yerellik gibi kavramlarla bir kimlik üzerine inşa edilmeye çalışılan sosyal ve sanat alanı bu kavramları aşma dönemine girmiştir. Daha önce köye ilişkin tasvirici yaklaşım toplumsallığın bir ölçüsü iken, 1950 sonrasının sanatçısı daha özgün bireysel yaratımlara doğru kendine yol bulmuştur.

(44) EROL Turan 1969, Kıymet Giray, Türkiye İşbankası Resim Koleksiyonu, 1998, s. 24.

Burada üzerinde durmamız gereken nokta, Batı sanatıyla eş zamanlı olarak Türk resmiyle buluşan soyut resmin, Türk resim sanatında kendini var etme noktasındaki sorunsaldır. Şunu biliyoruz ki; Türk resminin, Batı resmiyle eklemlenmede bazı sorunsallarla yüzleşmesi kaçınılmazdı. Bu noktada Türk resim sanatının gelişiminin entelektüel bir dizgesi olmadığı ileri sürülebilir. Bu sorunun da aslında ekonomik ve siyasi olduğu kadar, bu olgulardan ayıramayacağımız aydın – birey kavramları ile ilgisi vardır. Aydınların teorik bilgisi “yerellik / ulusallık” boyutu ile sınırlı kaldı. Evrensel deneyim kazanamadı.

Bu aydın tipi toplumsal ve sanatsal alanın yönlendiricisi olmuştur. Batı tekniğinin, ulusal kimliğin üzerine inşa edilmeye çalışıldığı Türk resim sanatı, sanat etiği açısından hiç de verimli olmayan bir döngüye sokulmuştur. Ulusal kimlik üzerinden tanımlanmaya çalışılan Türk ressamı, özellikle Osmanlı’dan beri birey olma sorunu yaşayan bir toplumun sanatçısı olması nedeniyle özne olma sorununu yaşıyordu. Bunun ardından bir de Cumhuriyet ideolojisinin taşıyıcısı olarak yeniden konumlanan sanatçı, kendi var oluş sebeplerinden uzaklaşıyordu. “Sanat ne yalnızca üretici güçlerin ve üretim ilişkilerinin diyalektiğinin yoğunlaştığı ortaya çıkış tarzıyla ne de içeriğin toplumsal izlekçisi yoluyla toplumsaldır. Toplumsallığı daha çok topluma karşı olan konumuyla belirir; bu konuma da ancak özerk sanat olarak girer, kendisini geçerli olan toplumsal ölçülere uydurmak, toplumsal olarak yararlı niteliğini

kendisine vermek yerine, kendini bir “kendine özgürlük” olarak kendi için billurlaşmasıyla öne çıkar ve toplumu salt var oluşuyla eleştirir”⁽⁴⁵⁾. Adorno bu tanımı yaparken özerk bir sanatın toplum karşısındaki duruşunu işaret etmektedir. Bu da ancak bir toplum içerisinde öznenin var olması, iktidar tarafından üretilen söylemler karşısında bir tavır alması ve kendi söylemini üretmesi ile ilgilidir.

Bu noktadan bakıldığında Anadoluçuluk üzerinden “yerel ve ulusal” kavramları, sanatçıya iktidar tarafından üretilmiştir. Üretilen yapıtlar üzerinden gidildiğinde gelenek gibi kendi içerik özelliğine sahip olan verileri sanatçı tekrar üretmek zorunda kalmıştır. Oysa Adorno’nun sanat üzerine yaptığı tanıma göre sanatçı nesneye bilgi ile bakıp, onu düşüncesinde soyutlayarak yeni öneriler üretecektir. Bu da geleneği tekrar etmeyecek, gelenek üzerinden yeni öneriler sunacaktır.

(45) ADORNO Theodor W., “Modernizmin Serüveni”, Estetik kuram içinde, derleyen Enis Batur, YKY, 1997, s. 263.

Yine de Türk resminde uzun süredir hakim olan estetik değerler 1950'lerde gerçekleşen toplumsal dönüşüm sayesinde yavaş yavaş erimeye başlamıştır. Bu erime sürecinde kuşkusuz yurt dışındaki sanat merkezlerine giden sanatçıların kendilerini tanımlamalarıyla ilgili süreçlerdeki değişimin payı büyüktür. Özellikle Paris'te simgeleşen "ulussuz" çağdaş sanatın tanındığı metropoller de yaşayan sanatçılar, "milli kimlik" gibi kaygılar taşımayan arayışlar içine girmişlerdir. Üstelik pek çoğunun, bu uluslar arası platformlarda öğrendiklerini, kendi ülkelerine taşımak gibi bir amaçları da çoğu zaman olmamıştır.

Dolayısıyla bu sanatçılar için sanatsal kişilikleri, kendilerine "buradan" biçilen misyonun önüne geçmiştir. Çok farklı coğrafyalardan gelen meslektaşları gibi, onlar da kendi kültürlerinin esintilerinin yapıtları içerisinde imgesel düzeyde kullansalar da, kendi ülkeleriyle sınırlı olmayan, global bir eğilimin içerisinde (marjinal bile kalsalar) yerlerini almışlardır. 1950'lere döndüğümüzde, Türk resmindeki soyut eğilimlerin, aslında Batı'da çığ gibi büyüyen soyut sanatın popüler çekiciliğinden kaynaklandığını görebiliriz. Oysa bir sanatsal anlayışı dönüştüren, kuran ve üreten dinamiklerin, zaman içinde gösterdiği değişim, resmi yaratan bilincin onlardan etkilenmesi ile birlikte esas olarak sanatçının tanımı gereği sahip olması beklenen "yaratım istenci" ile ilgilidir. Soyut dışavurumcu sanat anlayışın bireyin özgürlüğü, bağlardan kurtulma isteği gibi savaş sonrası Avrupa insanının kendine ilişkin

düşünceleriyle yeni esinler aradığı Doğu düşüncesinden etkilendiği görülüyordu. Bu düşüncelere bağlı olarak sanatçı bireyin özgür ve bağımsız tavrına uygun yeni yöntem ve teknik yaratılmış oluyordu. Nitekim tinsel ve düşünsel kaynağını Doğu'dan arayan pek çok sanatçı savaş sonrasında anlatım işaretlerine kaynaklık edecek yeni öğeleri bulmuş oldular. Bu yeni öğeler, kaligrafi ve ritimdi. Mathieu, Schneider, Soulages, Hartung gibi sanatçılar eğilime ilgi göstermiştir. Ancak Türkiyeli ressam Batı'daki gibi bireyin kendisini öne çıkarıp, figürü reddetmemiştir. Soyut resim yapan sanatçı figüratif eğilimlerde resimler yaptığı gibi, figüratif resim yapan diğer bir sanatçı da soyut çalışmalar yapabilmıştır. Bu açıklamadan şöyle bir sonuç çıkarmak mümkün; Batı aydını, çöken değerler üzerinde kendi bireysel varlığını ararken, kendisine pek de tanıdık olmayan Doğu geleneğinin, nesneyi kendi gerçeğinden koparan soyutlama mantığını kavrayıp kendine yeni ifade olanakları yaratmıştır. Doğulu aydın ise, kendi kültürüne ait geleneği yine Batılının gözüyle keşfetmiştir.

Tam da bizim kurduğumuz sorunsallık alanına tekabül eden bu açıklama, Türk resim sanatındaki farklı resim anlayışlarını kuran, üreten, özellikle dönüştüren bir yapı ve izleğin olmayışıdır. Bu sorunu temellendirirken, bir toplumun ekonomik dengelerinin, sosyo-politik içeriğinin ve hayata bakıştaki entelektüel tavrın ne kadar önemli olduğunu Osmanlı toplumunu ve Cumhuriyet dönemi başlıklarında irdlemiştik. Böylesi bir izleği

dönüştürme sorununu, 1950 sonrasının eğilimi olan soyut sanatta da görmek mümkün. Kaligrafi, hat, minyatür gibi geleneksel hayata bakışın verilerini içinde barındıran bu öğelerin, soyut resmin bir öğesi olarak kullanılması şöyle bir soruyu gündeme getirmektedir. Farklı soyutlama imgeleri barındıran bu geleneksel veriler, çağdaş anlatım diline bir biçim olarak giriyorsa, bunu kullanan sanatçı hangi yeni imgeler üzerinden yapıyordu ve çağdaş bir anlatım öğesi olarak bu yeni imgeler hangi açılımları sunuyordu?

Şu bir gerçek ki, 1950'lerin getirdiği toplumsal dönüşüm, kendi geleneği ile yeniden buluşma dönemi ile, soyut sanatın popüler olduğu döneme rastlaması Türk sanatçısı için şanstı. Bu aynı zamanda "milli ve çağdaş" gibi bir anlayış yumağına da çok kolay eklenebilirdi. Türk sanatçısı şunu da biliyordu ki, Kandinski, Klee, Picasso gibi sanatçılar gelenekten yararlanmış ve o gelenekleri yeniden üreterek yeni imgelem yolları açmışlardır. Yine o günün yazılı metinlerinden ve sanatçılarından aldığımız bilgiler Türk ressamlarının soyut sanat konusundan fazla haberdar olmadıklarını göstermektedir. Fakat bütün dünya sanatçıları ciddi bir biçimde etkileyen soyut sanatın er geç Türk sanatçısını da etkilemesi kaçınılmazdı. "Oysa yüzyılımızın başlarında non-figüratif ve soyutlama gibi iki temel kavram çerçevesinde gelişen soyut sanat, zamanla diğer akımları ve yer yer bazı ifade biçimlerini de kapsamına almıştır. Örneğin, soyut dışavurumculuk, geometrik, kaligrafik, dekoratif soyutlama, aksiyon ressamlığı, doku ve yüzey soyutlaması, lekecilik

(ta chisme), ressam sonrası soyutlama (post-painterlyabstraction), yeni geometrik soyutlama (neo-geo) gibi. Bu nitelermelerin tümü kuşkusuz “soyut sanat akımları” olarak ele alınabilirler. Ancak, birçok durumda bir prensip karşıtlığını bile ortaya koyan bu akımların resmimizdeki yeri ve niteliği oldukça belirsizdir”.

Türk resim sanatının temelinde batı sanatının teknik, yöntem, kural ve bir düşünsel potada geliştirilen eğilimlerin ürünü olduğu gerçeğidir. Fakat şu da bir gerçek ki 1950 sonrasının özgün bireysel arayışları “Gelenek ve Soyutlama” gibi iki sözcüğün (özellikle 1960’lardan sonra) içeriğe yönelik ilişkisi, daha kavramsal bir alana çekilmiştir. Gerard George Lemaire’nin dediği gibi.... Türk sanatçısının geçmişine döndüğü zaman değil de, yüzünü ne olursa olsun Batı’ya çevirmesi gerektiğini düşündüğünde kendisini yanılttığı kanısındayım. Bugün çok iyi bildiğimiz gibi sanatta sistemler ve kavramlar aşılmıştır. Her şey sanatın nesnesi ve malzemesi olabilir. Taştan boyaya kadar, her şey. İşte bu koşullar altında Türk sanatçısının yapması gereken kendi geçmişini bu özgürlük üzerinden hem de evrensel ölçekler üzerinden yeni öneriler üretme yolundaki çabaları daha anlam kazanmıştır”.

1954’te toplanan Uluslararası Sanat Tenkitçileri (AICA) kongresi soyut resim için önemli bir aşama kaydedilmesine de tanıklık etti. Aliye Berger’in büyük bir yağlı boya tablosunun ödül aldığı toplantıya İtalya’dan Lionelo

Venturi, Belçika'dan Paul Fierens, İngiltere'den Herbert Read gibi pek çok ünlü eleştirmen katıldı. Venturi yaptığı değerlendirilmede şunları söylüyordu: "Akademide açılan resim sergisi beni çok ilgilendirdi. Bu sergide en çok beğendiğim resim Adnan Çoker'in bir köşede duran küçük bir mücerret tablosudur. Mücerret resme meyleden iki ressam daha sergiye katılmış ressamlar arasında önemli göründüler bana. Buraya geldiğimden beri Akademi çevresinde yaptığım temaslardan Akademi profesörlerinin mücerret resme karşı müsait bir tavır takıntılarını gördüm. Bu bir istisnadır. Bu Türk resminin gelişmesine dair ümit vericidir" (46).

(46) GENÇ Adem, Batı Sanatına Yönelik Türk Resminde Soyut "Soyut" ve "Soyutlama" kavramları, DYD Haberleri, Nisan 1988, sayı 84, s. 13.

Adnan Turani'nin görüşlerine göre, doğa ile yapıtın ayrılığını gösteren sanatsal soyut biçimlerinin figürlü figürsüz tüm resimlerde var olduğunu teorik olarak bilmenin, hatta bunu bizzat figürlü resimde uygulamanın salt soyut resim sorunlarına içten bir yaklaşım için yeterli olmadığını belirtiyordu. Ayrıca, daha belirgin bir biçimde ortaya çıkan bir başka gerçek konunun yaratma olayındaki geçersizliği idi. Ona göre, soyut ressamlarca resim aynen müzik notaları ile çalışan müzisyenin yaptığı işleme benzer bir uğraşı sonucu meydana geliyordu. Adnan Turani'nin bu açıklaması bizdeki soyut eğilimlerin Türk resminin kendi gelişim ve sorunsallığı içinde gelişmediği ortaya koyuyor. 19. yüzyıldan başlayacak izlenimcilik, kübizm, konstrüktivizmde olduğu gibi soyut resim de Batı resminin kendi iç sorunsallığı içinde gelişmiştir. Bu durumda, Türk resmindeki soyutlama eğilimleri ile Batı sanatı arasında bir eş zamanlılıktan söz edemeyiz. Dolayısıyla Batı'da 20. yüzyılın başında gelişmeye başlayan soyut eğilimler, bizde ancak 1950'lerden sonra bir "sorun" alanı olarak belirlenebilmiştir. Bütün bunlar dikkate alındığında Türk resminin bu anlamda Batılı eğilimlerden ne denli kopuk olduğu anlaşılacaktır. Dolaylı olarak Batı'nın soyutu yaratmış sürecindeki sıranın bize yansıyamadığı anlaşılabilir. Burada benimsenen sınıflamanın sanatçılarımızın rastlantısal olarak konuya yaklaşımları açısından yapılabileceği, bunun da bizdeki durumu yansıtmaması bakımından daha

gerçekçi olacağı anlaşılır. Bizdeki soyut grafiğin sınıflanmasını Adnan Turani, şu biçimde yapıyor;

- A) Geometrik soyutlamacılar.
- B) Lirik soyutlamacılar.
- C) Geometrik nonfigüratifler.
- D) Lirik nonfigüratifler.

Bu sınıflama içinde yer alan sanatçılardan kesin olarak tek bir soyut anlayış içinde çalışmalarını sürdüren azdır. İlgi çekici olan Batı'dakinin aksine bizdeki geometrik nonfigüratif çalışmaların giderek lirik soyutlamaya ya da lirik bir nonfigüratife itibar ettikleri, hatta giderek kimilerinin bir o bir bu anlayışta çalışmalarını sürdürdüklerine tanık olmak zor değildir. Ayrıca bizde Batı'dakinin aksine kimi sanatçıların bir grup halinde tek anlayış çerçevesinde birleşmediklerini daha önemlisi yeni bir akım yaratmadıklarını saptıyoruz ⁽⁴⁷⁾.

(47) VENTURI'den alıntılan Ayşe Nur, "Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü", Yeni İstanbul, 16 Eylül 1954.

Geleneği ve soyut resmi birlikte bir sentezleme yoluyla eklelemeye çalışan sanatçılarımızdan Abidin Elderoğlu'dur. Lirik bir çizgide bulunan Elderoğlu, Doğu'nun kaligrafisi üzerinden mistisizmini sezmekteyiz. Batılı tekniği ve sanat anlayışını benimseyen Elderoğlu, Batı'nın zmlleme anlayışını kaligrafi geleneğimizde birleştirmeye gitmiştir. Figür-hat geleneğimizi kullanarak kendine özgü yapıtlar üretmeye çalışmıştır. "Kandinski, Klee, Brague ve Japon resimlerine duyduğu ilgiyi, özünden kaynaklanan geleneksel el sanatlarımızla birlikte yorumlamıştır. Nakış sanatımızın, soyut iek biçimleri, kıvrım dalları 1950'li yıllarda yaptığı resimlere esin kaynağı olmuştur. 1960'lı yıllarda devinimli çizgi örgülerinin yazısal düzenlemeleri anıştırdığı yapıtları üretmiştir ⁽⁴⁸⁾.

Çağdaş Türk resminde çok yönlülük gösteren ve farklı bir yeri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu da zaman zaman lirik soyutlamaya yönelik yapıtlar üretmiştir. Bedri Rahmi'nin bu lirik soyut örneklerde resimlerinden hiç eksik etmediği folklorik motifleri ve yazıları da yine görmekteyiz.

(48) TURANI Adnan, ağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglaf Yayınları, C.2, 1982, s. 174.

Adnan Turani, eski yazımızın non-figüratif, soyut özelliğinin daha soyuta ilk girişimlerinde ressamlarımızın büyük çoğunluğunun aklına geldiğini söyler. Eski yazıyla ilk denemelerinde 1957 yılında Sabri Berkel’de görüldüğünü öne sürer. Berkel’in 1958 Brüksel Dünya Fuarı’nda sergilenen resmi, eski yazımızın kullanımına ilk örnek olarak gösterilir. Sabri Berkel, lirik non-figüratif örnekler verdiği gibi, geometrik non-figüratif resimler de yapmıştır.

Devrim Erbil, 1960’ların başından itibaren lirik soyutlama çabalarının içerisine girmiş, sanatta felsefenin ve bireysel duyarlılığın önemine inanan biri olarak kendine özgü yapıtlar üretmiştir. Çizgisel yüzey değerlendirmeleri ve geleneksel Türk resminden aldığı esinlerle kendine özgü yapıtlar üretmiştir. Geleneksel öğelerden sıkça yararlandığını söyleyen Devrim Erbil geleneği sürdürmek değil gelenekten yeni anlamlar üretmenin önemine değinir. Çizgi dokusunun ritmik anlatımlarında doğa soyutlamalarını araştıran yapıtları, kimi zaman ağaçları, kuşları, mekanları kendine özgü ritmik bir biçim diliyle görsel bir anlatım oluşturur. “Doğa kesitleriyle ilişkilendirilen ve yerleşim birimlerini araştıran, özellikle de İstanbul kesitleri sunan bu resimler 1950’lerin Türk resim sanatının temel tasası olan geleneksel kaynaklara yönelik ve non-figüratif resim anlayışlarının uzantısının izlerini taşır⁽⁴⁹⁾.

(49) GİRAY Kıymet, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, s. 25, 3/22, Nisan 1084.

Yine de bu çabaların ne Batılı resim çevrelerinde ne de Türkiye’de çok “tatminkar” olabildiğini söylemek mümkün değil, Nurullah Berkürk resminin özellikle de soyut resmin bir özeleştirisini yaparken bu “tatminsizliğin” nedenlerini de ortaya koymaya çalışıyor: “Öteki memleketlerde olduğu gibi burada da bizim soyutlar üstünde durulmadı. Türk sanatı denilince kendi çevresinde yapılandan ayrı bir görüş, bir üslup bekleyen Batılı aydın, bütün dünyada yapıla gelen biçimler karşısında hayal kırıklığını saklamıyor ve beğenisini, görmediği biçimde, atmosferde eserlere bağlıyor. Bizim estetlerin ve kimi soyut sanatçıların “folklor” diye dudak büktükleri, Türk havasını taşıyan eserler Avrupa’da en çok beğenilen ve üstünde durulan çalışmalar oldu. Avrupa kopyalarını yerli piyasaya sürüp kendilerine öncü, ilerici süsü veren ressamlarımız dünya turuna çıksalar tutumlarını değiştirirler kanısındayım. Batının bize sunduğu ısıtıp ısıtıp yine onun önüne koymak, o Batılı’da nasıl bir tepki uyandırır, bunu kolayca tahmin edersiniz”⁽⁵⁰⁾.

(50) Kıymet Giray, Devrim Erbil, Katalog 2000, s. 4.

4.3. KENDİ ÖZGÜN, SANAT DİLİMİ OLUŞTURURKEN GELENEK ve ÇAĞDAŞLIK KAVRAMLARIN YAPITLARIMA YANSIMASI

4.3.1. BENİM RESMİM ÜZERİNE YAZILMIŞ OLAN BAZI

YAZILARDAN ÖRNEKLER

1."Demokrasi" gazetesi, 17.11.1996 Bulgaristan :

Nedret YAŞAROV'un resmi üzerine Prof. Nikolay Rusçukliev Nedret'in işlerindeki karakteristik özellikleri nelerdir?

Beş yıl önce Resim bölümüne girdiğinde, Nedretin işlerini diğerlerinden ayırt eden özelliklerini bugün de görüyoruz.

Her şeyden önce farklı renk anlayışı, zıt harmonilerinin uyumu, kendine has örgü motiflerin, rengin ve formun taşıyıcısı olarak öne sürülmesi. Böylelikle rengin saflığı, temizliği korunmuş oluyor ve renk lekelerin arasındaki uyum sağlanmış oluyor. Sembolün ve simgesel öğelerin içeriğin ana taşıyıcıları olarak öne sürülüyor.

Nedret'in işlerinde duyguların ve geleneğin samimi birleşiminin spontane olarak dökülmesini görüyorum. Belki farkına varmadan taşıdığı hislere dayanarak geleneklerin yüzyıllarda oluşturduğu ve bize sunduğu karışık alışımın neticesinin mirası; individualizimdir".

2. “ Çağa Resim koleksiyonu”, 2002 Zeynep RONA :

Nedret YAŞAR'ın resimlerinde Doğu ile Batı'ya özgü öğeler birlikte varolurlar. Sanatçı, Batı'nın yalınlaştırılmış ve siluet biçiminde verilmiş imgelerinin yüzeyinde ve arka planında Doğu'nun dekoratif motiflerini kullanarak birbirinden farklı bu kültürleri ortak yaşamsal anlamda bir araya getirir. Sanatçının beneklerden, örgü motiflerden, küçük üçgenlerden ve kıvrık dallarda oluşan girift bezemeleri kimi zaman silüetlerle birlikte tüm kompozisyonu kaplar, kimi zaman da ayrıştırılmış bir ana kompozisyona arka plan oluşturur.

3. “Nedret YAŞAR” 2004 Gülseli İNAL :

Bir zaman bükülmesi dev bir adımla birdenbire geldiği yeni çağda sanatçı ait olduğu yerlerin cazibesine kapılmış büyük bir arzuyla önünde duran boş tuvale yeni bir kompozisyon çiziyordu. Kompozisyonda meditatif konuşmalar sonucu Mantram'ın anlattığı bir aşk efsanesi fısıldamaktaydı. Tuvalin yüzeyinde betimlediği çok renkli diagramlar, enerji boyutunda hiç durmaksızın değişen madde dünyasının atom altı parçacıklarını çağrıştırmakta, tuvalin yüzeyinde yaratılan espasta durmadan devinen dairemsi ve yarı dairemsi formlar sanatçının dinamik kurgusunu belirlemekteydi. Ve kim bu tuval karesinde yer aldıysa, başkalaşmış

illüzyonun kahramanları olarak sanatçının yetkin figürleri olarak karşılıyordu bizi. Çünkü kompozisyonlarını tasarlayıp tuval üzerinde kurarken, sanatçıyı evrenin ve kozmosun kaderi değil insanın özgürlüğü, insanın sonsuzluğu ilgilendirmekteydi.

Resimsel ifadede özdeşleşme; betimlediği varlıkla kendini aynı görme etkinliği, sanatçının kullanmakta olduğu resim malzemelerine ya da diğer ruhsal süreçlere sanatını aktarmaya başlayacağı modellerini oluşturma demektir. Efsanelerin doğdu toprakları, kehanet merkezlerini adım adım dolaşan sanatçı her gün ayrı bir edayla doğan güneşin her ayrı prizmatik rengini özgürlük adına zapt edip resim diline aktarır. Resimde yerleşik ifadeleri bozan, protest bir fırça kullanımıyla kendi valörlerini ileri süren sanatçı yarattığı espasta tematik olarak da protest davranmaktadır.

Resimsel kompozisyonlarında görülen kadın figürlerdeki yalın ve duru betim, saf yorum sanatçının yeni bir anatomi ileri sürerek, tipolojik farklılığını resim okuyucusuna duyurmayı hedefler. O toprağın, gökyüzünün, rüzgarların geride yüzyıllardır bıraktığı yaşanmışlık izlerinin alaşımını kendi aksanıyla ileri sürmekte ve insanlığı yeniden çağırmaktadır. Köklerdeki bereketi sezmiş biri olarak kadim çağların seslerini çizimlerinde titreşimler doğru, tarihsel bilinçaltından gün ışığına bir kazı gerçekleştirmektedir.

Sanatçı özgün estetiğini içinde kendi benliğini yada psişesini yapısal kurguda fonun zenginliğini çizgi, nokta ve daire olarak betimlemektedir. Bu

zenginlik her resimsel kompozisyonda karşımıza çıkar. O kendini üç şeyle özdeşleştirmektedir; Aşk ölüm ve sonsuzluk kozmik hiyerarşileri, kötü ve iyi güçleri, canlı kelamın tezahürlerini, durmadan çoğalan katlana katlana büyüyen varlığın kaderini çoktan kavramış olan sanatçı; hayat üzerini kaplayan külrengi tülü aralayarak kendi canlı renklerini bir yasa olarak ileri sürer. Sanatçının zihin, algı ve duyum süreçleri birbirinden farklı gözükseler de her üçü de birbirine rehberlik yaparak tematik bir resim dili kurarlar. Tanıklık yaptığımız hareketli betim göklere yükselen bir çizgide göksel döngüyle katılan resimsel elemanlarla yol alır. Tablolardaki değerler ve valörler birbirlerinin geçişlerine izin vermekte, kendi varlık alanlarının sınırları içinde kompozisyona katmaktadır. Öncülü bulunmayan bir resim dilidir bu resim okuyucusu tuvalde akord edilmiş bir yüzeyle karşılaşır. Öte yandan ileri sürülüşü, şimdiki zamanda yaşanan Ruhsal kıtlığa karşı bir başkaldırıyı dile getirmektedir. Tükenişin ve yozlaşmanın Baş meleği Lusifer hırs ve ihtirasın bir kurbanı olarak şimdiki zamanın baş oyuncusudur. İlahi boyutunu kaybetmiş olan ışık kaynaklarını, onuru ve güzelliği çağırarak, insanın düşüş mertebesindeki derecelere gönderme yaparak Resim okuyucusuna bazı değerleri anımsatmaya adanmıştır kendini. Yaşanmış hikayeler, masallar, efsaneler onun ileri sürdüğü değerler olarak karşılar bizi. Soyu tükenmiş, katledilmiş, değeri bilinmemiş ne varsa onun fırçasının hareket noktasını sonsuzluğu ve yüceliğiyle ilgilenmekte ve bir gezgin gibi onu aramaktadır.

4.3.2. ÖZELEŞTİRİ

Bu noktaya kadar sanat yazarların ve eleştirmenlerin görüşlerini yansıtan, yazıları ve alıntıları gördük. Yorumlarında farklı çizgiler olmakla beraber bazı noktalarda da birleştiklerini söyleyebiliriz.

Resimlerimin konuları, gizemlerini korumakla beraber, bunların masallara, efsanelere ve insani özlemlere değindiklerini söylemek mümkün. Kendi yaşamından da alıntılar yapıyorum, genelde insanlara uyum ve güzellik telkin eden konuları işlediğimi söyleyebilirim. İnsan bazen kendini tanımak, gerçek yönelimlerini bu tanım altında yansıtmak ister. “Ben neyim?” sorusunu karşılamak için çaba gösterir ve geriye dönerek sorgular. Resimlerimde gelenek, Doğu ve Batı kültürleri kendi varlığının kaçınılmaz bir parçası olarak yorumlamaya çalışmaktayım.

Benim için resim, her şeyden önce bir düşünce tarzı ve sonsuzluk ifadesidir. Simgesel biçimleri kullanmaya bu nedenle özen gösteririm. Örgü ve motiflere renk uyumunu katmak, plastik hacimleri oluşturmak için çaba harcarım. Işığın karanlıkta dans etmesi ve sade silüetlerin simgeleşmiş biçimlerle karşılaşması, ışık, figür ve objelerin dışından değil de bunların kendi içinden dışa doğru vuruyor. Bu nedenle birden fazla ışık – kaynağının uyumlu bir şekilde kullanılması güçlüklerin yenilmesi gerekiyor. Işığın nerelerde ne dereceye kadar yansıyacağını, yansımaların figür ve objelerin

cesametini nasıl etkileyeceğini aşılması gereken resimlerimdeki zorluklardandır.

Resimlerin genel özelliklerinden biri de fona verilen önem ve özen. Fon resimlerimdeki figür ve objeleri öne çıkarmakla beraber, başlıca bir sanatsal ifade olarak öne sürmekteyim. Fona, genelde, ince fırça tuşlarıyla, muntazam, renkli çemberler çiziyorum; bunların küçüklü büyüklü yan yana getirilmesiyle, ritmik ve enerjik görüntüler oluşturmaya çalışıyorum. Dışarıdan bakan izleyici, bulmak istediklerinden çok, kendisine sunulan biçimsel örgünün içerebileceği çağrışımlara açık olmalıdır. Somuttan ziyade soyut karakterli, enterpretasyona yatkın, ve esoterik (gizemli) olduklarına inanıyorum.

Ben, kendimi evrensel değerlerin peşinde koşan biri olarak görmekteyim. Leonardo'nun kompozisyon, Caravadjo'nun ışık, Monet'in renk ve Kandinsky'nin düşünce anlayışıyla, bana göre Rönesanstan beri evrensel sanatın temel taşları olduğuna inanıyorum.

6.1.3. Kullanılan malzemeler ve teknikler üzerine

Resimlerimde genelde renklendirilmiş tuval üzerine yağlı boya ve sadece birkaç tür fırça kullanıyorum. Bunların dozunu kaçırmadan inceltiyorum; bu nedenle de özellikle ince fırça tuşlarında hızlı kullanmama rağmen boya çapağı oluşmamasına özen gösteriyorum.

Resimlerimde “alla prima”, “kazıma”, “karma teknik” ve kolaj teknikleri kullanmıyorum; genelde, tek katman, arasına da ince katmanlarla üst üste boyama tekniği kullanıyorum. Resimlerimi dikdörtgen yüzeyler yerine kare yüzeylere yapmayı tercih ediyorum; böylelikle, resim her köşesinin aynı ağırlığı taşıyacağına ve dikdörtgenin uzun – kısa boyutlar arasındaki orantı probleminin çözülmesine gerek kalmayacağına inanıyorum.

5. SONUÇ

Araştırma boyunca çağdaş Türk resminin gelenekle arasında nasıl bir bağ kurmaya çalışıldığını irdeledik. Resim bir sanat ve estetik anlayışı olarak Osmanlı modernleşmesiyle birlikte gündeme gelmişti. Osmanlılar yüzyıllar boyunca kendi sistemini ayakta tutabilmek amacıyla geliştirdiği devşirme yöntemini andırıyordu. İkonografinin yasaklandığı bir dinsel fon üzerinde padişahlar kendi portrelerini imparatorluk coğrafyasında yaygınlaştırmak için ise özgün bir gelenek oluşturmuşlardı. Bu estetik gelenek ve dinden tam olarak bağımsız ne de iktidarın göstergeliliği anlamında temsilden uzaktı. Bir denge durumu yaşanıyor. Tıpkı Osmanlı'nın kendi iktidar sınırları içinde birbirlerinden çok farklı onlarca etnik kökeni, dinsel cemaati özgün bir denge politikasıyla bir arada tutabilmesi gibi, özgün bir "estetik denge"...

Bu denge, tıpkı diğer toplumsal ve politik dengeler gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun toprak kaybına başlaması, güçsüzleştiğini keşfetmesi ve kendisi için çözüm yolları aramasıyla birlikte bozulmuştu. Başlangıçta yalnızca teknoloji devşirilerek başlanan Batılaşma ve yeniden güç kazanma politikası giderek askeri, sonra politik, toplumsal ve kuşkusuz estetik bir değişime yol açar.

Genç Türkiye Cumhuriyeti Türk resmini de etkilemesi kaçınılmazdı. Modern sanatın adresi belliydi; Batı. Ancak içerik genç Cumhuriyet'in başarıları ve onun insanları olacaktı. Cumhuriyet kendi sanatçıları üretti.

Soyut sanat üzerinden yeniden keşfedilen yerli gelenek, siyasi iradenin biçim ve içerik değiştirmesiyle bulunduğu ilk boş alanda kendi yolunu buldu. 1950'ler sonrasında iyice bireyselleşen eğilimlerle kolayca kategorilendirilemez, sınıflandırılmaz ve yukarıdan belirlenemez bir hal aldı. Ama yine ironik bir biçimde ancak bu özgürleşme fırsatını bulunduğu andan itibaren gelenekle gerçek bir barış imzalanabildi. Geleneğin sanata içerik oluşturması anlamındaki bu belirleyicilik ortadan kalktıktan sonradır ki, gerçek anlamda "modern" diyebileceğimiz Türk resmi gelişip serpilme alanı bulabildi. Batılı teknikler, Doğulu kaligrafi ve minyatürle, hatla, kilim desenleriyle, figürlerle buluşabildi. Bugün hala gelenekle modern resim arasında sorunsuz ve açık seçik bir ilişki-iletişim yaşandığını söyleyebilecek durumda değiliz. Ancak şimdi resim ve ressam bu ilişkiyi kavramsallaştırıp, sorun olarak önüne koymaya ve bu alanda deneyim geliştirmeye daha açık, bu konuda daha rahat ve nötr bir ortam içinde.

Bu noktada, soyut ile figüratif arasında seçenekler arayan, kimi "figüral" ölçüde, kimi "yerellik" ve tarih kurgularının yapı bozumundan üretilen "Çağdaş Türk Sanatı'ndan söz edebildiğimiz, bir aşamayla karşı karşıyayız.

Öte yandan Batı toplumlarının sanat çevrelerini derinden etkileyen, 90'lı yıllara damgasını vuran ikilemlerle de karşılaşmaktayız. Bunlar alçak – yüksek, merkez – periferi, yerel – evrensel, ben – ötekini sorgulayan tavrın da etkisiyle, “gelenek” kavramı nihayet sanatın “kavramsallaştırabileceği” bir algı platformuna taşınabileceğini de söylemek mümkündür. İkilemlerden arınmak, en azından ilk aşamada bir gereklilik olarak mümkündür. “Gelenek” her ne ise, bunun Batı'nın da bagajıyla ağırlaşmış bir yerellik – evrensellik ekseninde konumlamak yerine, toplumsal bellek kayıtlarının farklı okumaları ile mümkün olan ve belki de en iyi sanatın üstlenebileceği bir bakışla ve özgürce algılamanın zamanı gelmiş görünüyor.

“Gelenek ve Çağdaşlık Bağlamında Türk Resmi”ni tartışmaya çalıştığımız çerçeve, sanatın her zaman yapmak zorunda olduğu gibi parçalanmaktadır. Artık “bağlamsal” bir nitelikte “yerel” olabilen, ancak evrenseli de yakalayan komplekslerinden ve ideolojik yüklerinden arınmış bir sanat anlayışına yönelik göze çarpar. Bu anlayışta “geleneğin algılanması”, kimlik ve miras gibi evrensel kavramlarla ilişkilendirilmektedir. Bu ilişkiyi önce çağdaş sanat eleştirisine, sonra da disiplinler arası bir “düşünebilme”ne bırakmanın zamanı gelmiştir.

KAYNAKLAR

ADORNO Theodor W. , “**Modernizmin Serüveni**”, Estetik kuram içinde, derleyen Enis Batur, YKY, 1997, s. 263.

AKSOY Fahir ,“**Naif Sanat ve Türk Naifleri**”, Ak Yayınları, 1990, s. 9.

ANONİM, aktaran Zeynep Yasa Yaman, “**Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş**” Toplum Bilim, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Sayı 4, Haziran 1996, s. 35.

AR, “**Sayı:6**”, 1937.l.

AR, “**Sayı:15**”, 1938.

BEHR Herman , Dışavurumculuk, Modernizmin Serüveni, Hazırlayan Enis Batur, Çev. D.Ş.S. 229, YKY, 1997

BERK Nurullah , “**Sanat Dünyamızın Sorunları Kuşaktan Kuşağa**”, Sanat Çevresi, Sayı, 6, Nisan 1979, s. 8-9.

ÇUBUKÇU Aydın, “**Kültür ve Politika**”, Evrensel Basım Yayım, Kasım 1991, s. 14.

COHEN Anthony P., “**Topluluğun Simgesel Kuruluşu**”, Dost, 1999, s. 47.

COSSU Jean; “**Introduction, UNESCO Expositions Internationale d’art Moderne**”, Paris 1946, s. 5.

EDGÜ Ferit, Paris’te Soyut Sanat Yılları (1945-1960), “**Paris Okulu ve Türk Ressamları (der)**”, YKY, s. 10

EİSENTADT S.N., “**Kemalist Yönetim ve Modernleşme**”, Bkz.; Atatürk ve Türkiye’nin Modernleşmesi, (Haz; Jacop M. London), İstanbul, Sarmal Yay. 1999, s. 56.

ERZEN, agm. s. 18.

ERZEN Jale Nejdet, “**Modernizm Sonrası Sanat**”, Çağdaş Düşünce ve Sanat içinde, yayına hazırlayanlar; İpek Aksüğür Düben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, s. 12.

EYÜBOĞLU Sebahattin, “**Mavi-II**”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ağustos 2000, s. 8

GENÇ Adem, “**Batı Sanatına Yönelik Türk Resminde Soyut “Soyut” ve “Soyutlama”** kavramları, DYD Haberleri, Nisan 1988, sayı 84, s. 13.

GÜLTEKİN, age, s. 30.

GÜLTEKİN Mehmet Bedri, “**Gelenek ve Gelişme**”, Kaynak Yayınları, Kasım 1998, s. 22.

GİRAY Kıymet , “**Cumhuriyetin 75. Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi**”, s. 100.

GİRAY Kıymet , “**Cumhuriyet’in 75. Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi**”, 1998, Bilim Sanat Galerisi, s. 100.

GİRAY Kıymet, agm, s. 102.

GİRAY Kıymet , “**Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**”, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998.

GİRAY Kıymet , “**Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**”, Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 433, 1998.

GİRAY Kıymet , “**Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**”, s. 25, 3/22, Nisan 1084.

GİRAY Kıymet , “**Devrim Erbil**”, Katalog 2000, s. 4.1.

GİRAY Kıymet, “**Erol Turan 1969**”, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, 1998, s. 24.

GİRAY Kıymet , “**Bedri Rahmi Eyüboğlu**” , **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, T. İş Bankası Y. 1998, s. 464

KUBAN Doğan, “**Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi**”, Aralık 1984, s. 5.

LEMSİRE George, “**Çağdaş Toplumlarda İletişim ve Sanat, Görsel Sanat Dergisi, Narinç Ataman’ın George Lemsire ile yapmış olduğu söyleşiden alınmıştır.**” (tarihi bulunamamıştır).

LYNTON Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi**, 1982, s. 30.

LYOTARD Jean François, “**Postmodern Durum**”, çeviren Ahmet Çiğdem, Ara Yayıncılık, 19 Özer Ozankaya, Toplumbilim, 6. basım, Tekin Yayınevi, Eylül 1986, s. 124. , 90.

ÖZSEZGİN Kaya, “**Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**”, Tıglaf Yayınları 1982, s. 24.

ÖZSEZGİN Kaya, “**Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**”, Cilt 3, s. 50.

ÖZSEZGİN Kaya, ”**Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**”, Tıglaf Yayınları, (C.3) 1982, s. 16.

PONTY Maurice Merteau “**Göz ve Tin**”, Metin Yayınları, Kasım 1996, s. 30.

PONTY Maurice Merteau , Age, s. 44.

SADAK Yalçın, “**Ve Yazılar**”, Düzlem Yayınları, Mayıs 1997, s. 9.

TANSUĞ Sezer, age., s. 152.

TANSUĞ Sezer, age., s. 167.

TANSUG Sezer, agm., s. 183.

THOMPSON “**John, Tradition and Self in a Mediated World, Heelas**” , P. Ve Las S. (der), Detraditionalization, Oxford, Blackwell'den alıntılıyan E. Fuat Keymen, “**Kemalizm, Modernite, Gelenek ; Türkiye’de “Demokratik Açılım”** Olasılığı, Toplum ve Bilim, s. 72, Bahar 1997, s. 90.

TOPRAK Zafer, Bir Yurttaş Yaratmak: Muasır Bir Medeniyet İçin Seferberlik Bilgileri içinde “**Toplum Kesiminde Köklü Dönüşümler, Laik Yapının Oluşumu, Eğitimde Kültürde ve Sanatta Reform**”, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Ekim 1998, s. 81.

TURANİ Adnan, “**Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**”, Tıglaf Yayınları, C.2, 1982, s. 174.

UYGUR Mermi, Kültür Kuramı, YKY, 1984, s. 17-18.

ÜLGENER Sabri F, age, s. 45.

Ülgener Sabri F. , “**Zihniyet, Aydınlar ve İzm’ler**”, Mayıs Yayınlar, Ocak 1983, s. 40.

VENTURİ’den alıntılıyan Ayşe Nur, “**Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü**“, Yeni İstanbul, 16 Eylül 1954.

WORRİNGER Wilhelm, “**Soyutlama ve Empati**”, Modernizmin Serüveni (Haz.; Enis Batur), 1997, İst. YKY, s. 279-280.

RESİM LİSTESİ I (Eser Metninde Kullanılan Resimler)

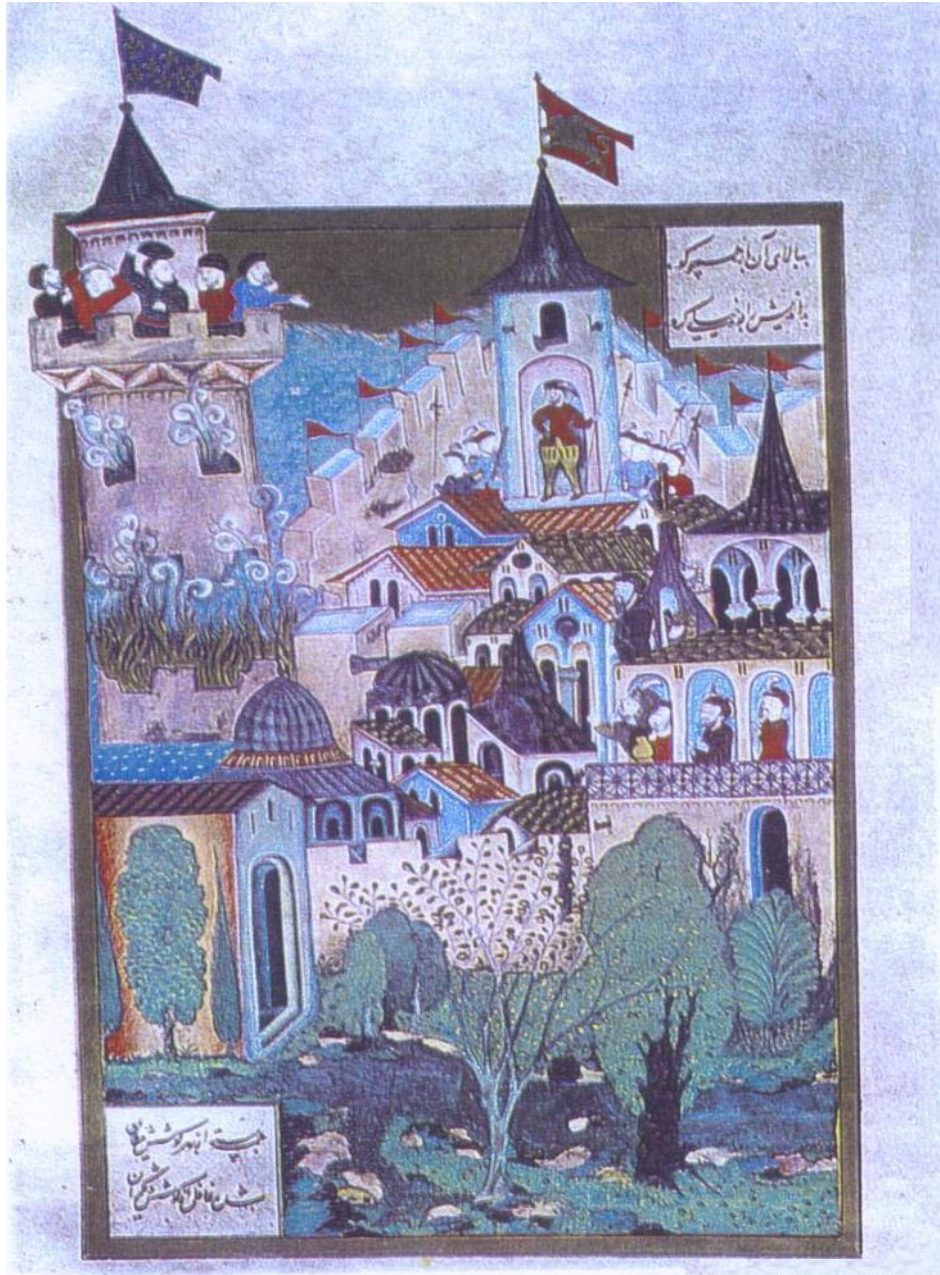
Sayfa

- Resim 1.** Belgrad Kalesi Süleymanname, Topkapı Sarayı kitaplığı H. 1517, s. 108 b, 1558 tarihli 104
- Resim 2.** Matrakçı Nasuh'un Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakoyu adlı eserinden Konya kentini gösteren minyatür 105
- Resim 3.** Talim Yapan Erler, Şeker Ahmet Paşa, 612 x 46,5 cm, y.b. tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 106
- Resim 4.** Kavunlar ve İncirler, Süleyman Seyyit, 43 x 60 cm., y.b. tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 107
- Resim 5.** Ayasofya Camii Hünkar Mahfili, Hüseyin Zekai Paşa, 100 x 81 cm, y.b. Tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 108
- Resim 6.** Türbe Kapısında – Konuşan Hocalar, Osman Hamdi, 140 x 105 cm., y.b. tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 109
- Resim 7.** Halk Mektepleri, Şeref Akdik, 150 x 180 cm., y.b. tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 110
- Resim 8.** Kabataş Kahvesi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, 50 x 60 cm., y.b. tuval, Özel Koleksiyon111
- Resim 9.** Orta oyunu, Turgut Zaim, 135 x 170 cm., y.b. tuval, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi 112
- Resim 10.** İhtihsal, Cevat Dereli, 201 x 305 cm., y.b. tuval, İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, 1954 113
- Resim 11.** Ütü Yapan Kadın, Nurullah Berk, 114 x 146 cm., y.b. tuval, 1957, Ankara Resim ve Heykel Müzesi 114

- Resim 12.** Ekin, Cemal Tollu, 194 x 114 cm., y.b. tuval, İzmir Resim ve Heykel Müzesi 115
- Resim 13.** Kompozisyon, Ferruh Başağa, 159 x 180 cm., y.b. tuval, Özel Koleksiyon 116
- Resim 14.** Soyut Kompozisyon, Sabri Berkel, y.b. tuval, 162 x 130 cm., 1976. Özel Koleksiyon 117
- Resim 15.** Tuğra Emperyal Senfoni, Zeki Faik İzer, y.b. tuval, 162 x 130 cm., 1964. Özel Koleksiyon 118
- Resim 16.** Soyut Kompozisyon, Abidin Elderoğlu, y.b. tuval, 85 x 105 cm., Lirik Non-Figüratif, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 119
- Resim 17.** Kompozisyon, Adnan Turani, y.b. tuval, 115 x 125 cm., 1995, Özel Koleksiyon 120
- Resim 18.** Gök Planı, Adnan Çoker, y.b. tuval, 114 x 147 cm., Özel Koleksiyon 121
- Resim 19.** Osmanlı'ya Saygı, Devrim Erbil, y.b. tuval, 150 x 100 cm., Özel Koleksiyon 122
- Resim 20.** Adalar Gemisi, Nuri Abaç, y.b. tuval, 50 x 60 cm, Özel Koleksiyon 123
- Resim 21.** Ürgüp – Göreme ve Köylü Kadınlar, Nuri İyem, y.b. tuval, 68 x 99 cm., Özel Koleksiyon 124
- Resim 22.** Kompozisyon, Ergin İnan, duralit üzerine karışık teknik, 125 x 85 cm., 1998, Özel Koleksiyon 125
- Resim 23.** Kapı Önü, Neşet Günal, y.b. tuval, 150 x 170 cm., Özel Koleksiyon 126

RESİM LİSTESİ II (Özel Çalışmalarım)

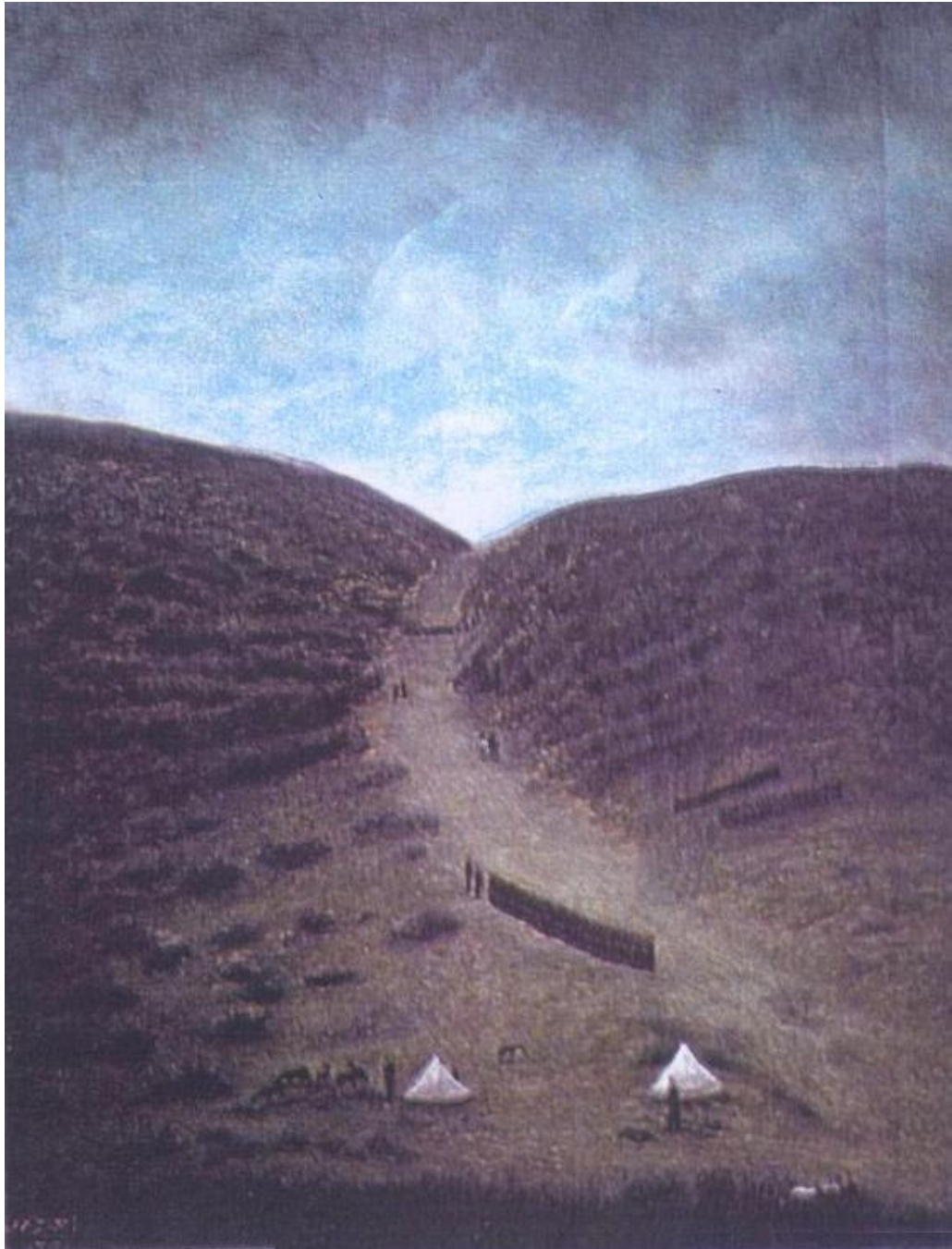
	Sayfa
Resim 1. Mavi Gölgeyle Dans , T.y.b. , 150 x 170 cm. ,1998	127
Resim 2. Kuşun Öyküsü ,T.y.b. ,130x162cm. ,1998	128
Resim 3. Cülus ,T.y.b. ,100x120cm. ,1999	129
Resim 4. Sizifoz , T.y.b. , 130x162cm. ,1998	130
Resim 5. Tinsel Buluşma , T.y.b. , 130x150cm. , 2003	131
Resim 6. Olimpia ,T.y.b. , 130x162cm. ,2003	132
Resim 7. O Uçuyor , T.y.b. ,130x162cm. ,2003	133
Resim 8. Esinti Bahçemden , T.y.b. , 90x90cm. ,2003	134
Resim 9. Mavinin Ruhunda , T.y.b. , 40x90cm. ,2002	135
Resim 10. Onların hayali , T.y.b. ,81x100cm. ,2000	136



Resim 1



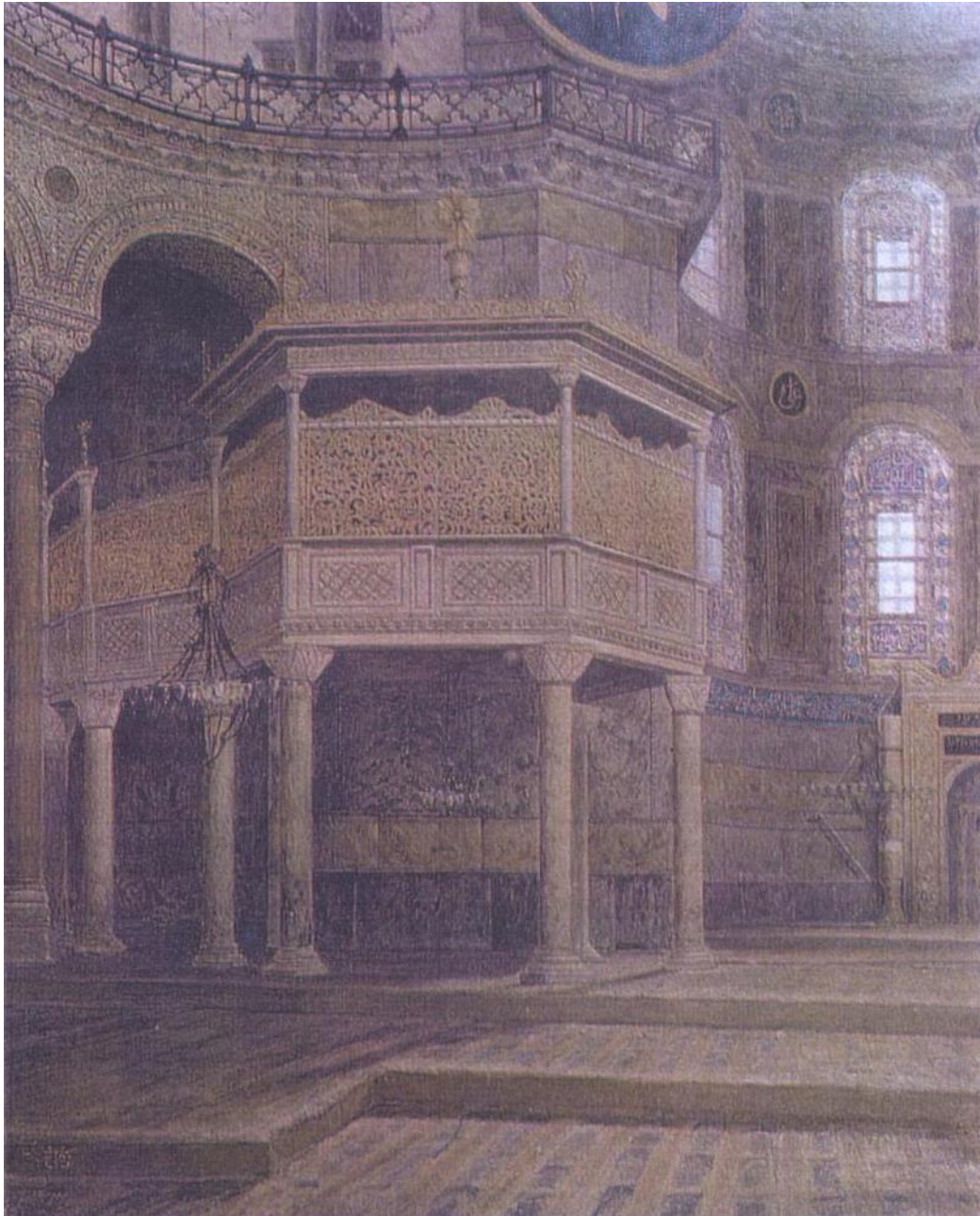
Resim 2



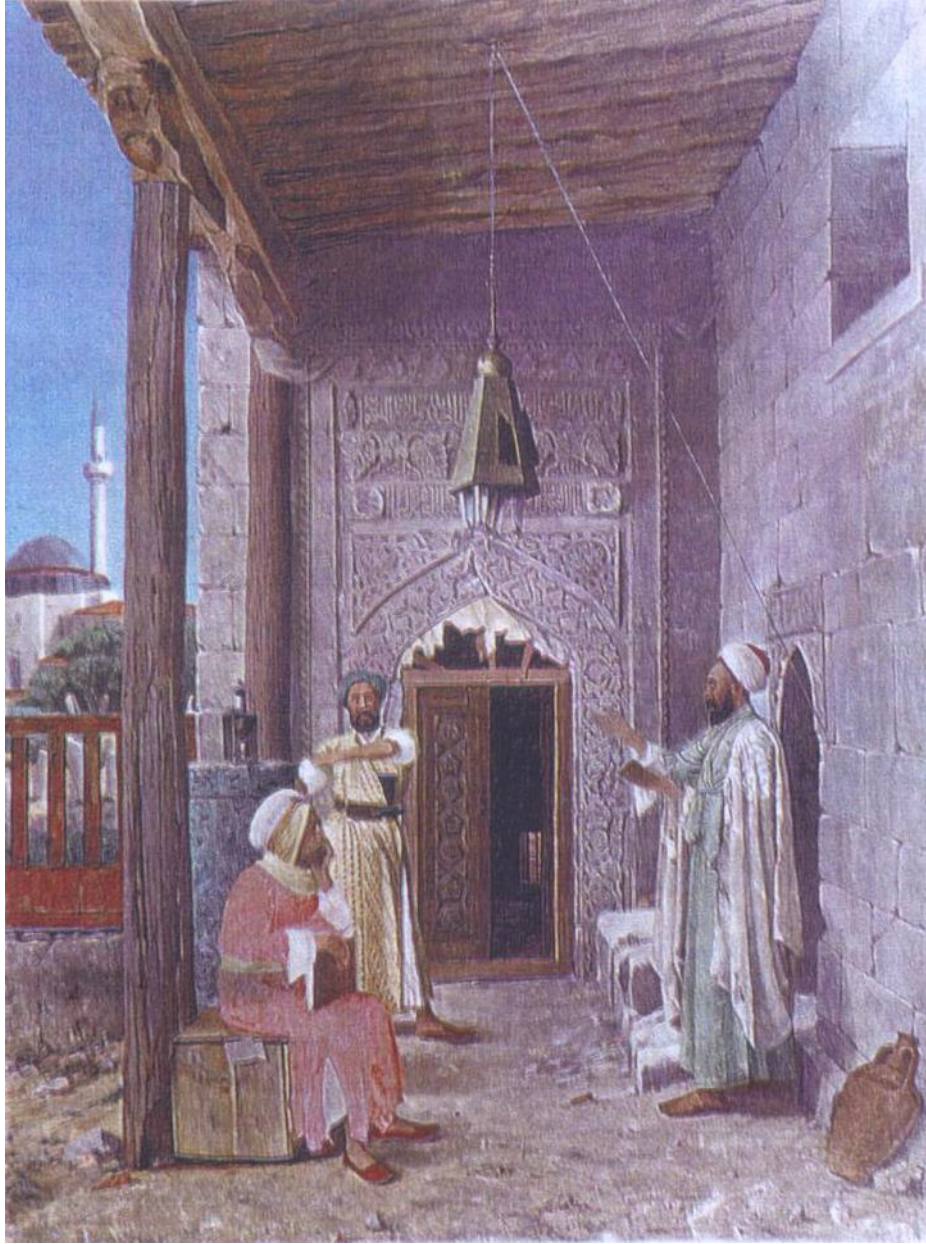
Resim 3



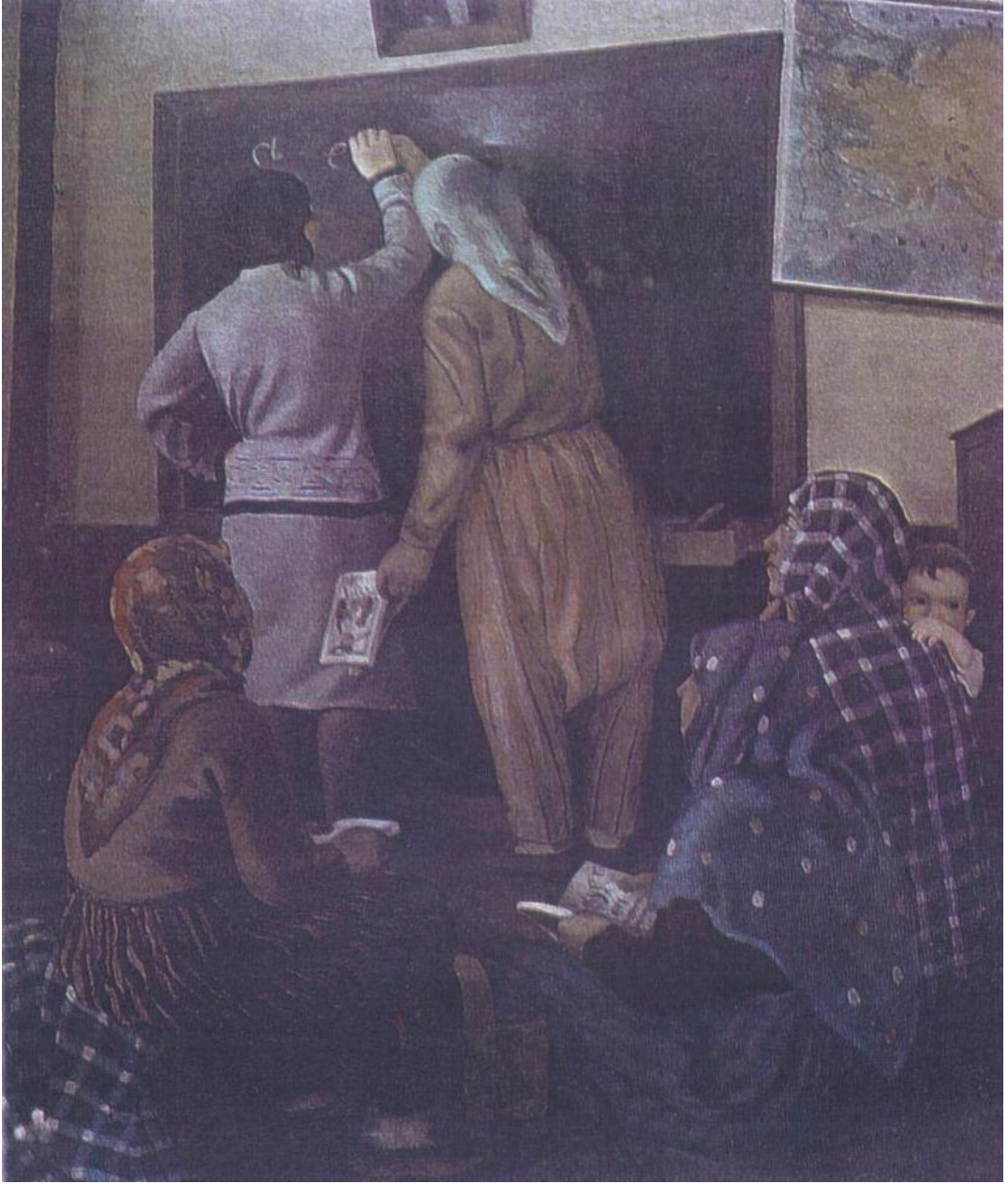
Resim 4



Resim 5



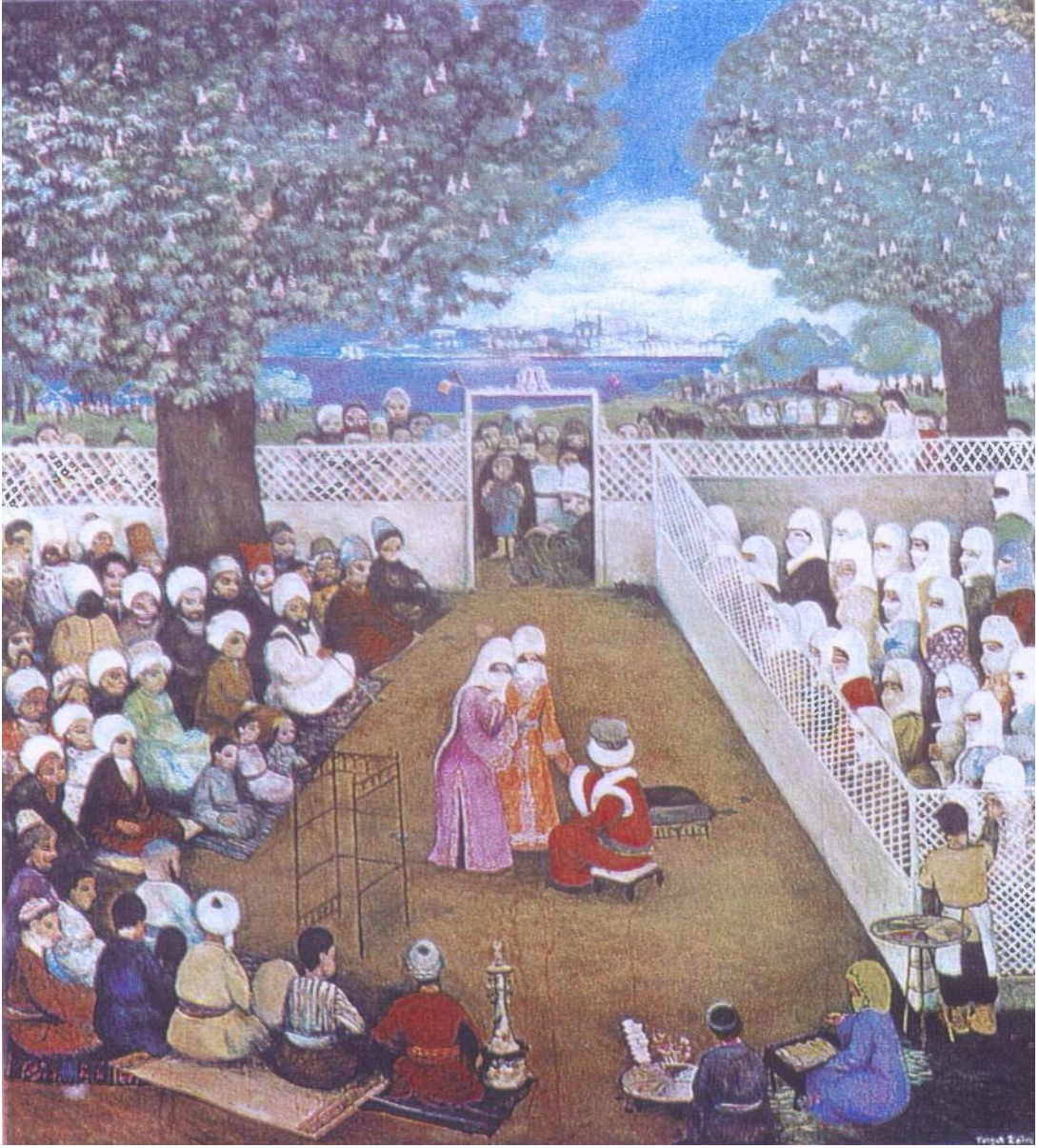
Resim 6



Resim 7



Resim 8



Resim 9



10

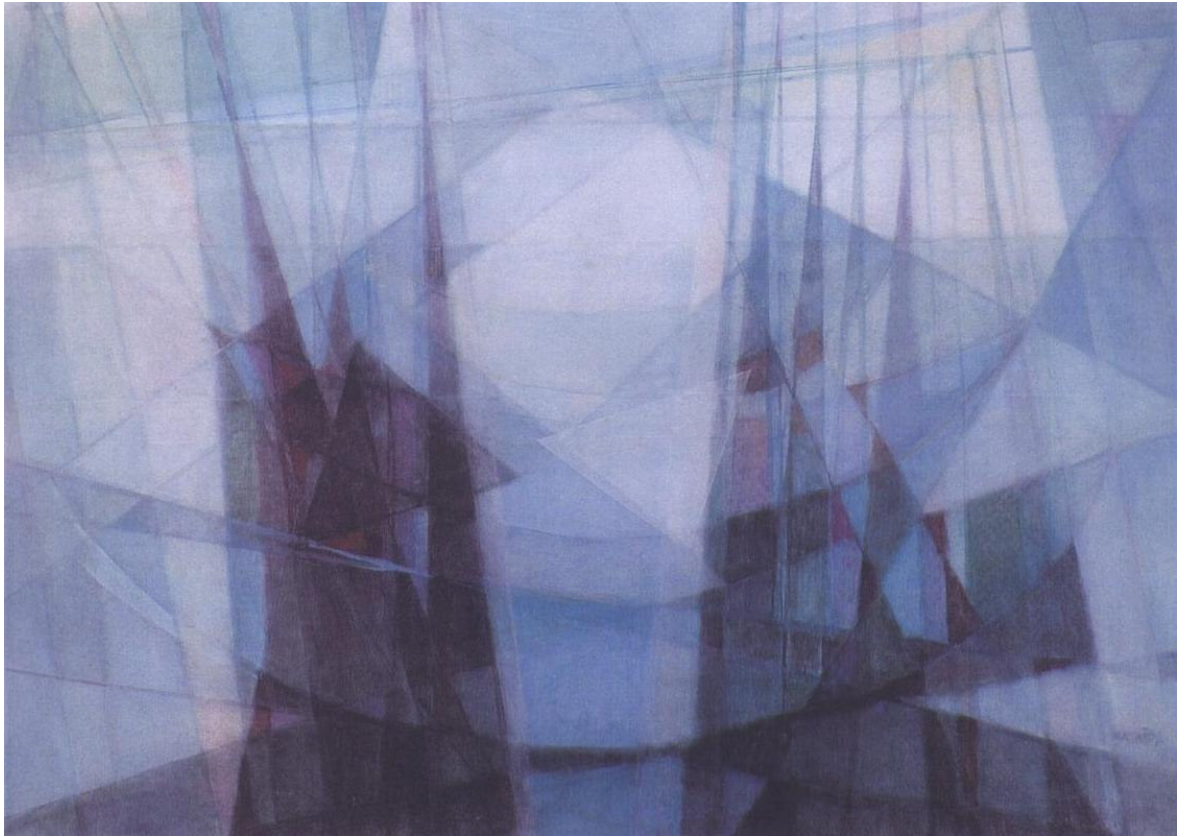
Resim



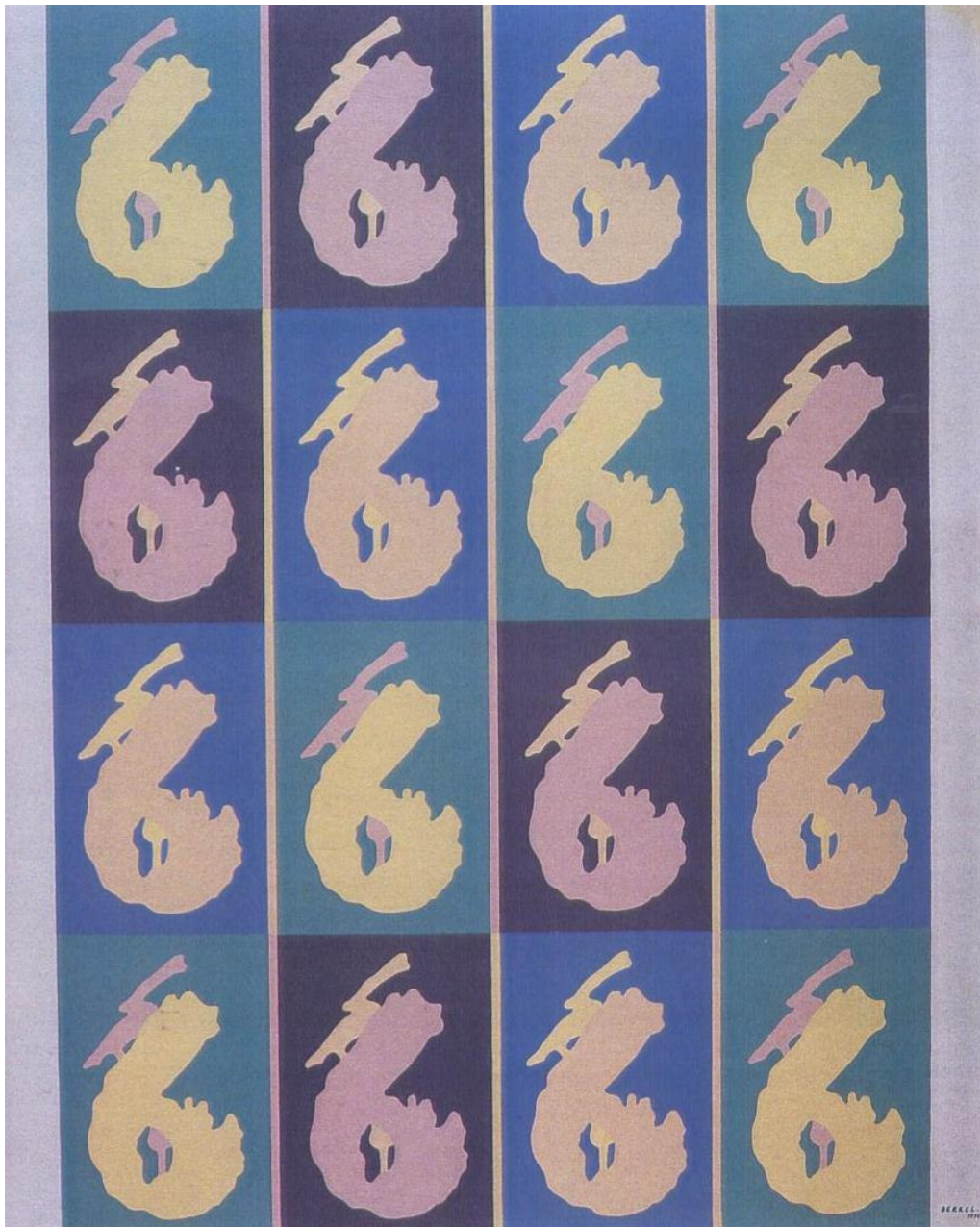
Resim 11



Resim 12



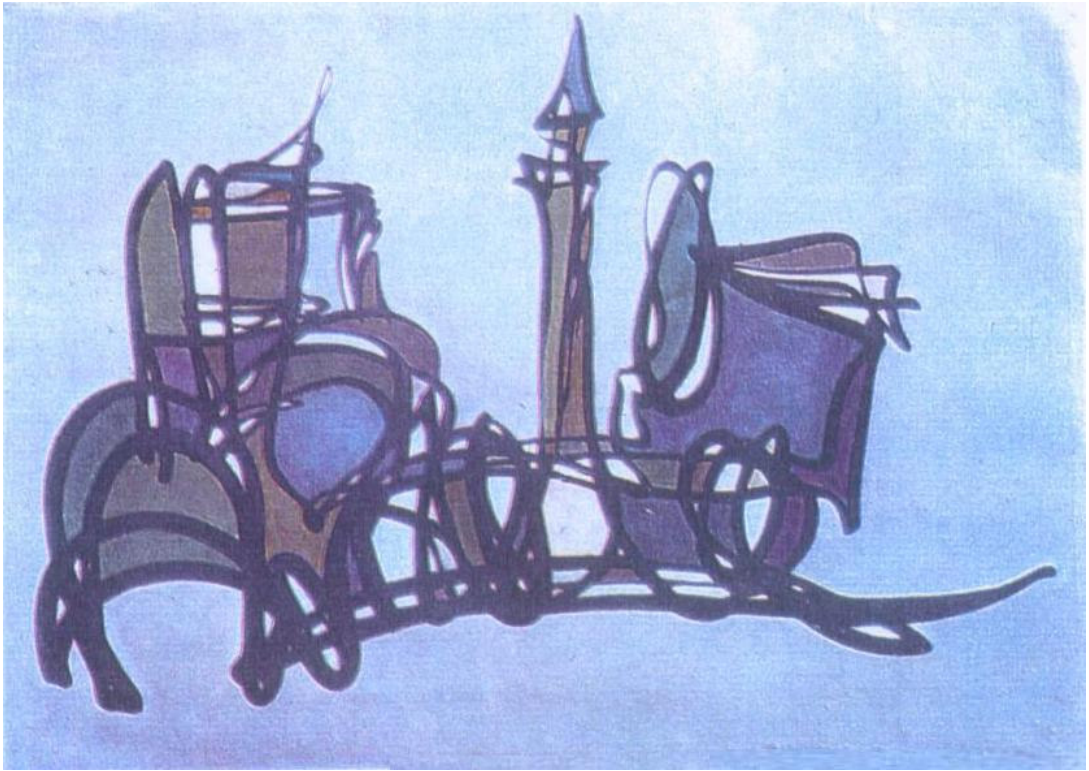
Resim 13



Resim 14



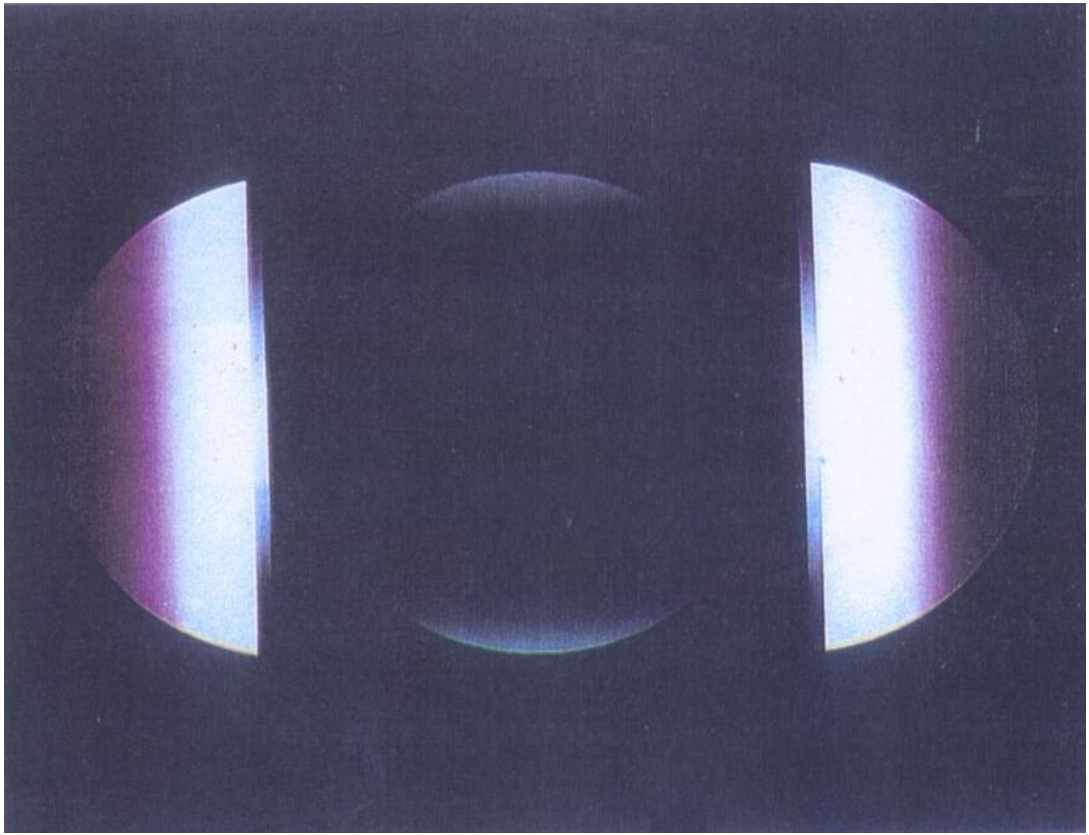
Resim 15



Resim 16



Resim 17



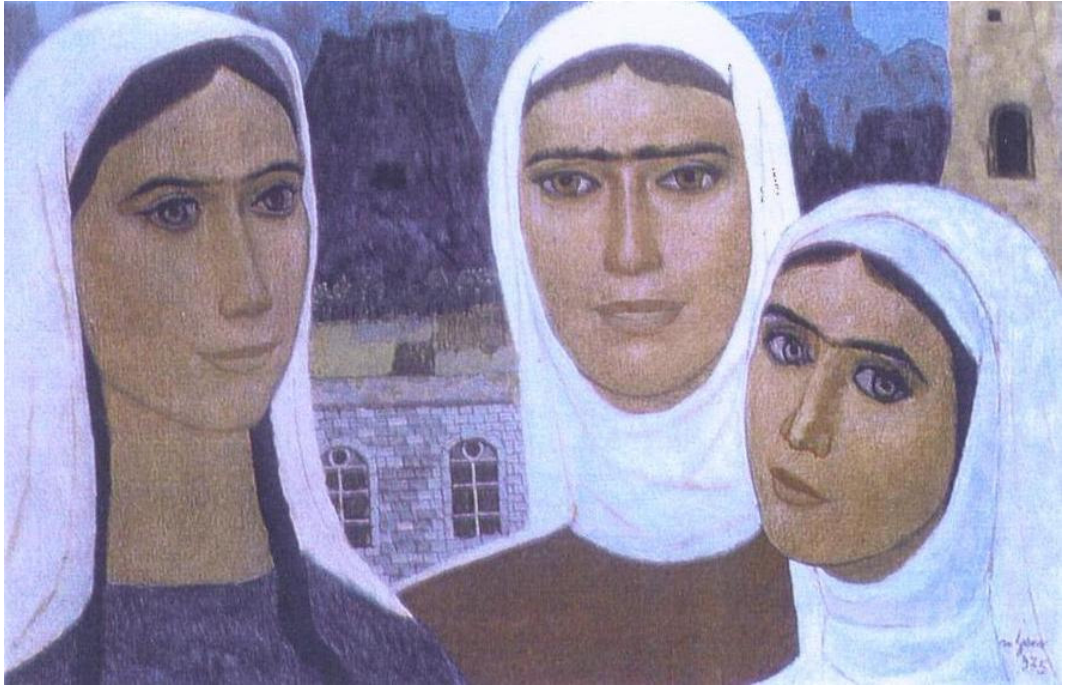
Resim 18



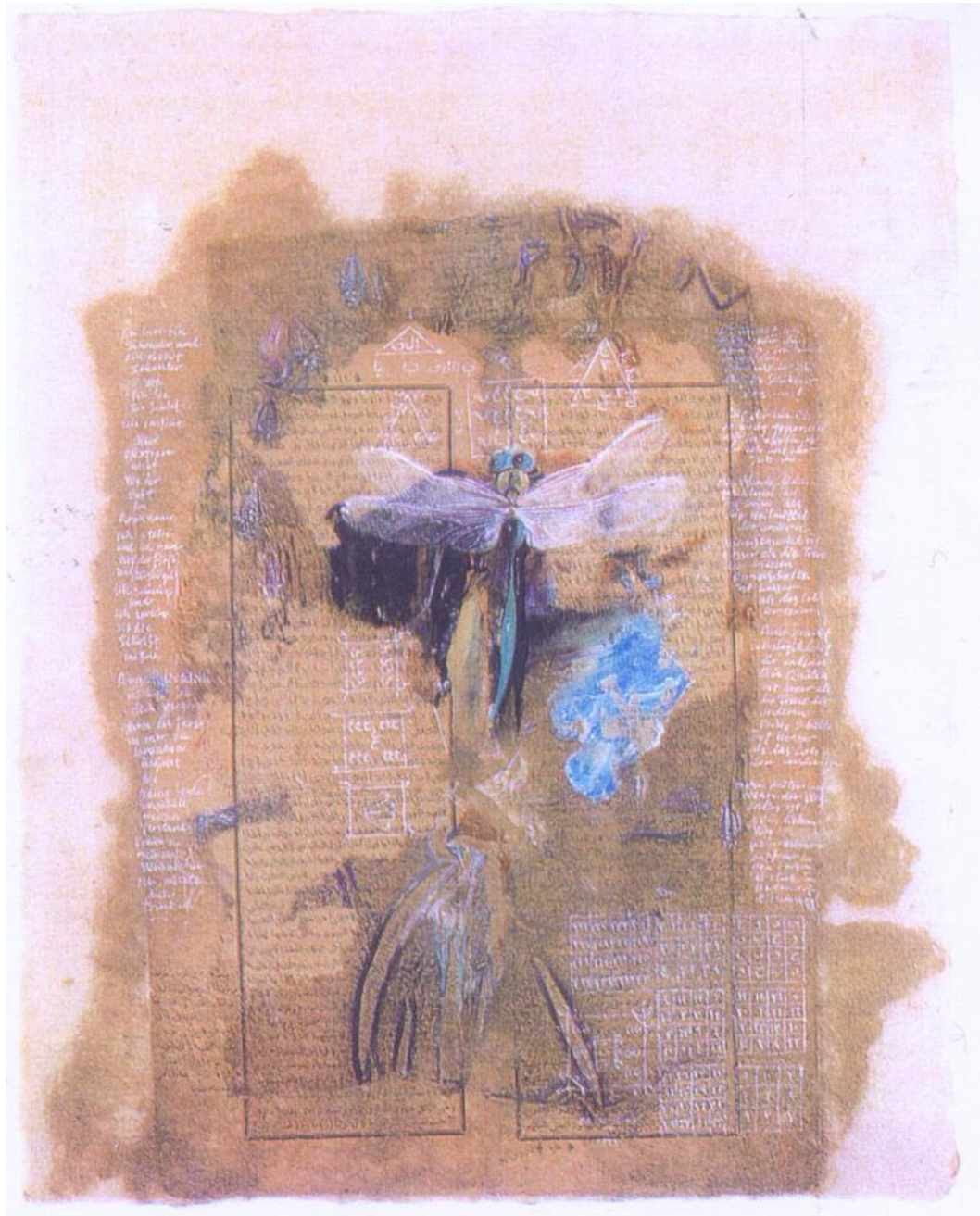
Resim 19



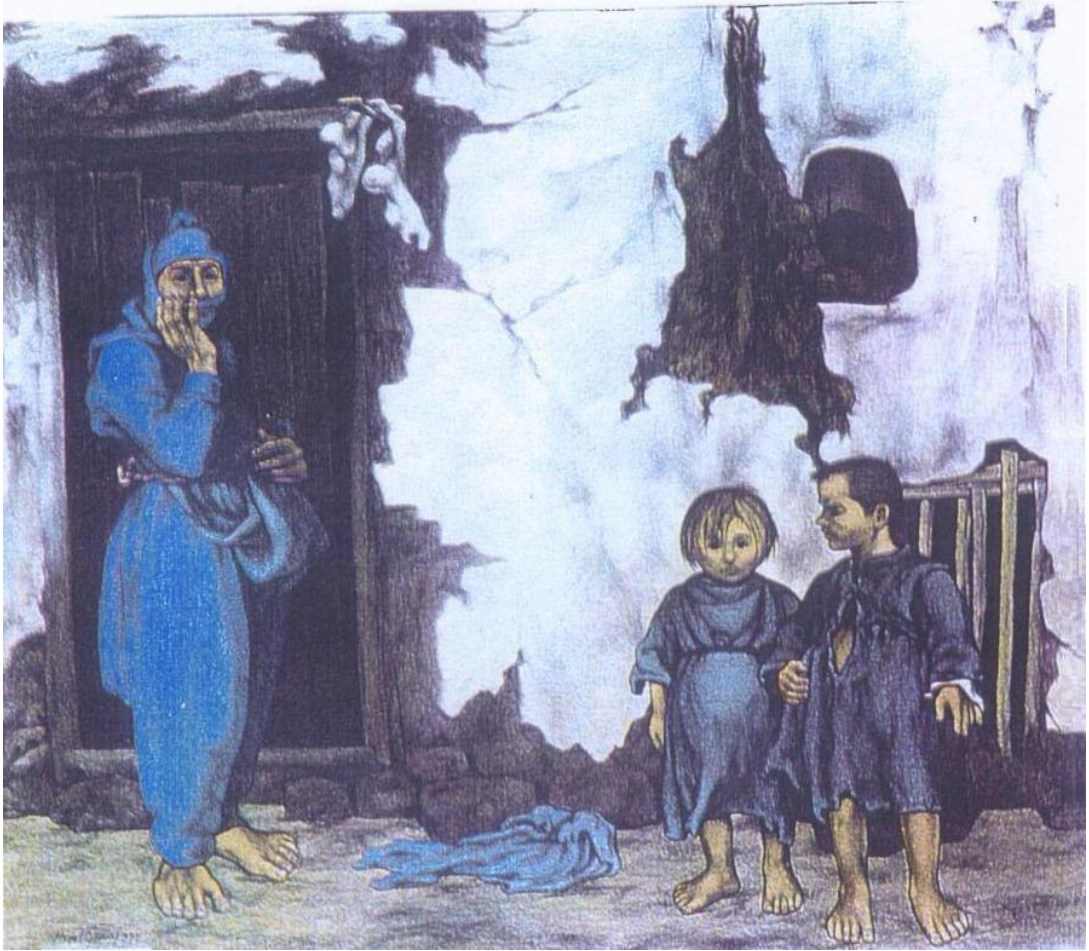
Resim 20



Resim 21



Resim 22



Resim 23



Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4



Resim 5



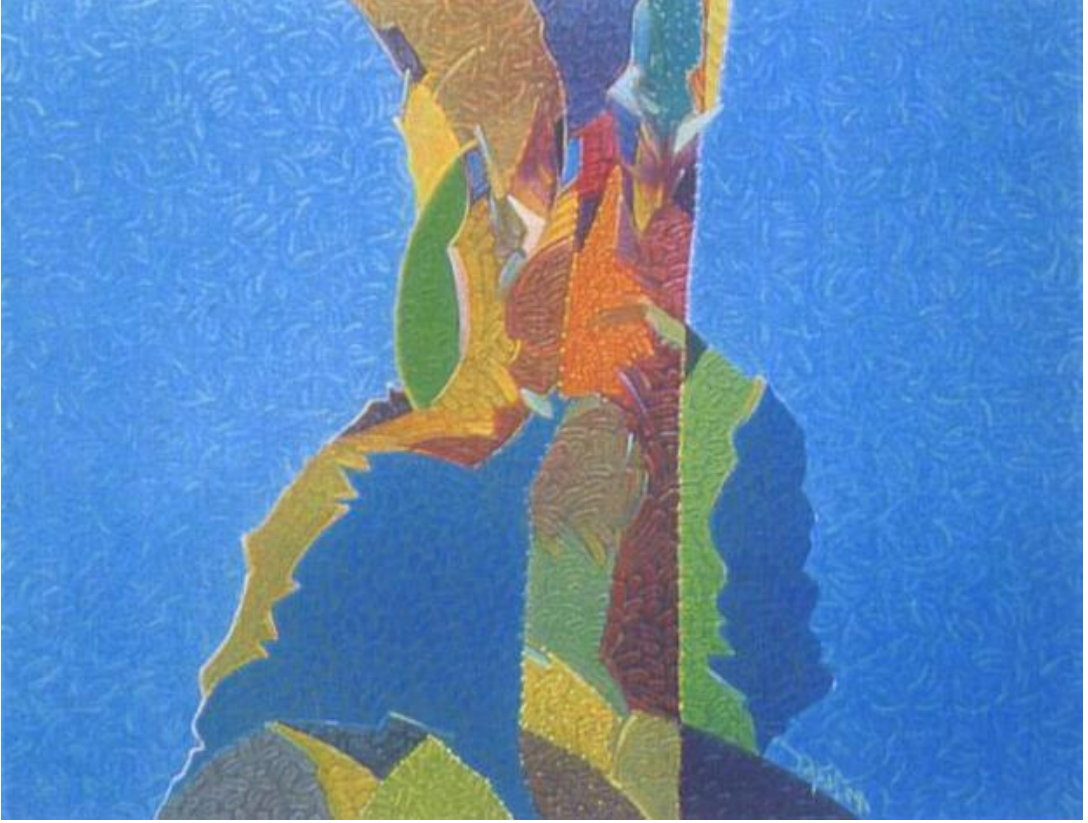
Resim 6



Resim 7



Resim 8



Resim 9



Resim 10

NEDRET YAŞAR

- 1968 Ruse (Ruşçuk) Bulgaristan’da doğdu.
 1996 Güzel Sanatlar Resim Bölümünden mezun oldu , Bulgaristan
 1997 Uluslar arası Plastik Sanatçılar Birliği Üyeliği , IAA / UNESCO , Bulgaristan
 İstanbul’da Yaşıyor.

Kişisel Sergileri

- 1988 Rakovski Kültür Merkezi , Sofya
 1996 Galeri Borisova , Ruse
 1997 Galeri Art-36 , Sofya
 1999 Vakko , İzmir
 1999 Vakko , Ankara
 2000 Vakko , İstanbul
 2001 Pera Sanat Galerisi , İstanbul
 2002 Galeri Aruid , Ruse
 2003 Galeri Artist , İstanbul
 2003 Pera Sanat Galerisi , İstanbul
 2004 14. İstanbul Sanat Fuarı , Galeri Baraz Standı , Tüyap / Beylikdüzü , İstanbul
 2005 Galeri Sezoni , Sofya
 2005 Galeri Artist , İstanbul

Grup Sergileri

- 1992 Güzel Sanatlar Galerisi , Ruse
 1993 Güzel Sanatlar Galerisi , Ruse
 1994 Ulusal Sergi , Şipka-6 , Sofya
 1995 “50. Yıl Sergisi” GüzelSanatlar Galerisi , Ruse
 1996 Galeri Rafael Mihaylov , Veliko Tırnavo
 1997 Güzel Sanatlar Galerisi , Ruse
 1998 “Türk Resminde Soyut Eğilimler” Galeri Baraz Organizasyonu AKM ,
 İstanbul
 1999 “Hayat İçin Sanat” Galeri Baraz Organizasyonu İ.M.K.B Sanat Galerisi ,
 İstanbul
 2000 “Türk Resminde Yeni Kuşak” Galeri Baraz , İstanbul
 2001 “Kadın Erkek El Ele” Tüyap , İstanbul

- 2002 "Modern Çağdaşlar I" Galeri Baraz Organizasyonu Elegan Art , İstanbul
- 2002 "Modern Çağdaşlar II" Galeri Baraz Organizasyonu Fevziye Mektepleri ,
İstanbul
- 2002 Güzel Sanatlar Galerisi , Ruse
- 2003 "Çağdaş Türk Sanatında Estetik Skala" Galeri Baraz Organizasyonu CRR
Sergi Salonu , İstanbul
- 2003 "Ulusal Gençlik Sergisi" Şipka-6 , Sofya

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

**GELENEK VE ÇAĞDAŞLIK
BAĞLAMINDA CUMHURİYET
DÖNEMİ TÜRK RESMİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

**Hazırlayan :
20016067 Nedret YAŞAROV**

**Danışman :
Prof. Devrim ERBİL**

İSTANBUL 2005

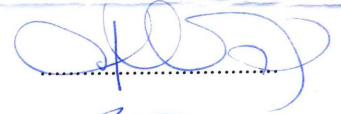
Nedret YAŞAROV tarafından hazırlanan Gelenek ve Çağdaşlık Bağlamında Cumhuriyet Dönemi adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 31 / 03 / 2005

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

İmzası :

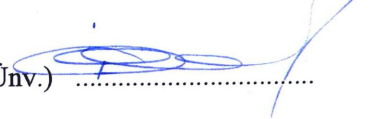
Jüri Üyesi : Prof.Devrim ERBİL (Danışman)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Tanju DEMİRCİ



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İsmet ÇAVUŞOĞLU (Kocaeli Üniv.)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
1. GİRİŞ	1
2. OSMANLI DÖNEMİ	11
3. CUMHURİYET DÖNEMİ (1923-1950) GELENEK SORUNU VE ULUSAL SANAT YARATMA ÇABALARI	20
4. BİREYSEL ARAYIŞLAR	41
4.1. <i>Gelenek Ve Figür</i>	54
4.2. <i>Gelenek Ve Soyut</i>	72
4.3. <i>Kendi Özgün , Sanat Dilimi Oluştururken Gelenek Ve Çağdaşlık Kavramların Yapıtlarıma Yansıması</i>	87
4.3.1 <i>Benim Resmim Üzerine Yazılmış Olan Bazı Yazılardan Örnekler</i>	87
4.3.2 <i>Özeleştiri</i>	91
4.3.3 <i>Kullanılan Malzemeler ve Teknikler Üzerine</i>	93
5. SONUÇ	94
6. KAYNAKLAR	97
7 . RESİM LİSTESİ I (Eser Metninde Kullanılan Resimler)	101
8 . RESİM LİSTESİ II (Özel Çalışmalarım).....	103
9. EKLER	104
10. ÖZGEÇMİŞ	137

ÖNSÖZ

“Gelenek” ve “Çağdaşlık” kavramlarının sosyal bilimler, edebiyat vs.’de olduğu kadar resim alanında da önem taşır. Gelenek toplum bilimsel anlamda eski zamanlardan kalmış, saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen ölçülerin genel adıdır. Geleneğin latince karşılığı olan “traditium”, “geçmişten gelen bir şey”, Çağdaş Türk Resmiyle ilgili araştırması yaparken, sosyal bilimler ve özellikle de tarihten yararlandım. Disiplinler arası düşünebilmenin ne kadar zor, ama bir yandan da ne kadar verimli olduğunu gördüm.

Yüksek lisans eğitimime başlamakla birlikte, geleneği, geleneksel ve çağdaş öğeleri işlerimde kullanmamdan yola çıkarak beni bu alanda kendimi geliştirmeye yöneltmesi bu çalışmanın sonucuydu.

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu'nun güç ve toprak kaybetmeye başlaması, Avrupa ile yüzleşmeye başlamasının başlangıcını oluşturur. 18. yüzyıl sonlarında başlayan Osmanlı Yenileşme hareketleri içinde Çağdaş Türk resmi, bugün geldiği noktaya kadar oldukça “zor” bir süreçten geçti. Bu sürecin başlangıcı bir noktada tesadüflere dayanmaktaydı. Türk modernleşmesinin temel niteliği olan devlet merkezli planlama anlayışından resim de nasibini aldı. Çağdaş Türk Resmi de, eğitim, edebiyat, müzik, mimari vs.'de olduğu gibi devlet eliyle şekillendirildi.

Cumhuriyet 1940'lara kadar Batı anlayış ve modelini alarak devrimlerini sürdürdü. Modernleşme sürecinde çağdaş Türk resmi baştan beri gelenekle problemlili bir ilişki kurdu. İlk dönemler büyük oranda doğanın ve nesnelerin tuvale aktarımıyla sınırlı resim sanatına, Avrupa merkezli akımlar ve tartışmalar girmeye başladı. Böylece problem daha geniş bir alana yayıldı. 1950'ler sonrasında ise Çağdaş Türk Resmi gelenekle her alanda bir hesaplaşma içine girdi. Resim sanatının devlet eliyle temsil edilme olanaklarının azaldığı oranda, bireysel arayışlar serpildi ve gelişti. Bu arayışlar içinde önemli bir soruyu da “gelenek”in Özgün Çağdaş Türk Resminde kendisine nasıl bir temsil alanı bulacağına yatıyordu.

Kısacası, asker ressamlarla başlayan Çağdaş Türk Resmi, başlangıçta oldukça zorlu bir “planlama” sürecinden geçirilmeye çalışıldı. Ancak kendine bulduğu oldukça “dar özgür alanında” gelenekle iç hesaplaşmasını 1950'ler

sonrasında başlayabildi. Bu hesaplaşmanın bizi götüreceği yer konusunda henüz bir fikrimiz olmasa da, küreselleşme, kimlik, yerellik gibi kavramların bugün gerçek aydın ve sanatçılar sorumluluğu içerisinde sürdüğünü söyleyebiliriz.

SUMMARY

The Ottoman Empire's weakening period in terms of power and land is the fundamental reason of the Empire's facing the European reality. The Contemporary Turkish Drawing which had begun towards the end of 18th Century within the Ottoman Reformation Movements has had a "tough" process until the position it came today. Beginning of this process was in a way based on coincidences. Drawing was also badly affected by the understanding of state-centered planning which had been the basic principle of Turkish Modernization Process. The Contemporary Turkish Drawing was also formed by State initiatives as well as the educational system, literature, music and architecture and etc.

The Republican System continued with its revolutions as applying the Western Understanding and Model until 1940's. Within the Modernization Process and from the very beginning, the Contemporary Turkish Drawing had always a problematic relation with traditions. While nature and objects had been usually seen on artist's canvas initially, some European-centered styles and discussions started afterwards. Thus the problem spread to a wider scale. Towards the end of 1950's, the Contemporary Turkish Drawing had an argument with traditions in every area. When the art lost its power in terms of having been exhibited by State's facilities, individual researches and developments gained power. Within these researches and developments, the question arised how

“traditions” would find an area of representing itself ?“ in the Contemporary Drawing Arts.

Briefly, the very initials of Contemporary Turkish Drawing which had begun with Military Artists were forced to struggle with a tough “planning” process. However, the space that it had found for itself in a fairly “narrow and free area”, the inner struggle of itself with traditions was hardly initiated towards the end of 1950’s. Consequently, we can emphasize here that since we may have no idea about the point that this struggle takes us to, some concepts such.

IV

As globalization, identity and localization are under the control and responsibilities of today’s true intellectuals and artists.

1. GİRİŞ

“Gelenek ve Çağdaşlık Bağlamında Cumhuriyet Dönemi” Türk resmini belirlemeleri, önce “gelenek” ve “çağdaşlık”, kavramlarını irdelemek gerekmektedir. “Gelenek toplumbilimsel anlamda eski zamanlardan kalmış olmaları nedeniyle saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen ölçülerin genel adıdır” ⁽¹⁾ “Gelenek”in Latince karşılığı olan “traditum”, “geçmişten gelen bir şey” demektir.

John Thompson geleneğin dört boyutu olduğunu söyler; ⁽²⁾ Bunlar hermenotik boyut, normatif boyut, meşrulaştırma boyutu ve kimlik boyutudur. Hermonotik boyut geleneğin geçmiş zamandan gelen ve eleştirmeksizin, bir veri olarak alınan bir dizi arka-plan oluşudur. Bu anlamıyla gelenek dünyayı anlamamıza yarayan bir çerçeve sunar. Normatif boyutuyla gelenek kavramı, geçmişten gelen ve tekrarlana tekrarlana rutinleşmiş pratikler gönderme yapar. Geleneğin bu özelliği aynı zamanda onun “kendine-içsel” meşrutiyetini oluşturur. Geleneğin belli koşullar altında iktidar ve otorite pratiklerini destekleyici olma özelliği onun meşrulaştırma boyutudur. Son olarak kimlik boyutu ile gelenek “benlik” ve “kolektif kimlik” oluşumunun belirleyicilerinden biridir.

(1) OZANKAYA Özer, Toplumbilim, 6. basım, Tekin Yayınevi, Eylül 1986, s. 124.

(2) THOMPSON John, Tradition and Self in a Mediated World, Heelas, P. Ve Las S. (der), Detraditionalization, Oxford, Blackwell'den alıntıl原因 E. Fuat Keymen, “Kemalizm, Modernite, Gelenek; Türkiye’de “Demokratik Açılım” Olasılığı, Toplum ve Bilim, s. 72, Bahar 1997, s. 90.

Sanatçı içinde doğduğu ve yaşadığı dünyayı belli bir ideolojik çerçevede algılar ve algıladığı dünyayı, imgelemi ve malzemeleri aracılığıyla anlatır. Bu yorum, kimi düşünörlere göre ressam için ve diğer anlatım biçimlerine göre daha özgürdür. “Bilim düşöncesini”nin genellemeci açıklayıcılığı betimlediği bir metinde Maurice Merleau – Ponty, düşöncenin ve algının temsil alanlarını karşılaştıırken sanatı, özellikle de resmi farklı bir yerde konular; “...sanat ve özellikle resim, aktivizmin hiçbir şey bilmek istemediği bu ilkel anlam örtüsünden beslenir. Bunu, tam bir masumiyetle yapan bir tek onlar vardır. Yazara, felsefeciye danışılır ya da fikir sorulur, dünyayı askıda tutmaları kabul edilmez, tavır almaları istenir; onlar konuşan insanın sorumluluklarından kaçamazlar. Müzik ise, tersine, Varlık’ın arınmış durumlarından, onun akışından ve geri akışından, büyümesinden, patlayışlarından, kasırgalarından başka bir şey gösterebilmek için dünyanın ve belirtilebilenin fazla berisindedir. Ressam tektir, hiçbir değerlendirme zorunluluğu olmadan her şeye bakma hakkı olan. Sanki onun karşısında bilginin ve eylemin emirleri erdemlerini kaybeder. “Dejenere” resme karşı çıkan rejimlerin tabloları yok ettiği enderdir; onları saklarlar ve burada neredeyse bir tanıma anlamına gelen bir “belli olmaz” vardır, ressamın kaçtığı için kınanması da enderdir”.⁽³⁾

(3) PONTY – Merteau Maurice “Göz ve Tin”, Metin Yayınları, Kasım 1996, s. 30.

Kitabın izleyen bölümünün ilk cümlesinde Valery'nin "Ressamın vücudunu katmaktadır" dediğini anımsatan Ponty "görmek" ve "içselleştirmek" süreçleri çerçevesinde bir tartışmaya girer. Geldiği nokta "Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez – resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi bulundurmaktadır".⁽⁴⁾ Resim, Rönesans sonrası, endüstri toplumlarının gelişimiyle malzeme ve teknik konusunda geçirdiği radikal evrim söz konusu olduğunda Ponty'nin sözünü ettiği "bulanıklık" çok daha anlamlı bir nitelik kazanacaktır.

Ponty'nin saptamaları 20. yüzyıl, yani "çağdaş" sanat için tüm geçmiş zamanlara oranla bir parça daha geçerli görünmektedir. Çünkü "yirminci yüzyıla kadar sanat temelde bir hatırlama eylemi idi, yani, değerli olanı ebedileştiren bir mimesisdi. Bu mimetrik eylemin bir düş kaypaklığının, kaosunun ötesine geçebilmesi ise ancak ona ideal bir düzen uygulamakla olabilirdi.

(4) PONTY – Merteau Maurice, Age, s. 44.

Kısacası, sanatın o güne dek en önemli iki kriteri, düzen ve betimleme doğruluğu idi. Modernizm, makine estetiğinin endüstrisinin bu sanat mitosunu yıkmasıyla başlar”.⁽⁵⁾ Modernizm öncesinde sözünü ettiğimiz geniş anlamıyla temelde belirlenmiş algı, yalnızca “değerli” olanın seçiminde karşımıza çıkabilecekken, modernizm sonrasında yalnızca sanat yapıtının temasının değil, onun anlatım biçimlerinin, estetik tercihlerin de sayısız denebilecek kadar farklılaştığı, dolayısıyla sanatçının öznelliğinin daha fazla ortada olduğu, yöntem ve malzeme kullanımının çok ötesinde bir temsil sürecinin yaşandığı; sanatçının resminde neredeyse tema kadar temsil edildiği bir zaman aralığını karşılamaktadır. “Görsel ifadelerde.... (görülen) teknik ve mekanik gelişmeler, o güne dek sanatçının önemli bir özelliği olan teknik beceriyi anlamsız kılınca, sanatta yeni bir savunucu tavır belirlemiştir. Sanatçı, bazı değerlere bağlı bir insan olarak, birden makinenin kendi yerini alıp her şeyi kendinden daha iyi yaptığını görünce, bu duruma karşı aldırmaz bir tavır takınmıştır. Sanatın kutsiyetini ya da ruhsallığını tümüyle yadsıyan, hatta tüm sanata karşı aldırmaz görünen bir sanatçı türü belirlemiştir”.⁽⁶⁾ Jale Erzen, bu teknik ve mekanik gelişmelerin başında, fotoğraf grafik tasarımı görmektedir. Bu düşünceler resmin kendini ve dünyayı algılamasında köklü değişimler geçirmesinin işaretidir. Şunu belirtmek gerekir, resim de diğer pek çok sanat dalı gibi yeni bir anlayış çerçevesi geliştirdi.

(5) ERZEN Jale Nejdet, “Modernizm Sonrası Sanat”, Çağdaş Düşünce ve Sanat içinde, yayına hazırlayanlar; İpek Aksüğür Düben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, s. 12.

(6) ERZEN Jale Nejdet, agm. s. 18.

“Her yeni sanat anlayışı yerleşik kurallara, başka deyişle; geleneğe tepki ile doğar. Bu tepkiyle bize sunulan, yeni bir beğeni ve buna bağlı olarak da dünyanın / hayatın yeni bir kavranışıdır. Bu nokta göz önüne alındığında gelenekten kopuşun gerçekte, geleneğin korunmasına yönelik olduğu kolayca anlaşılır. Geleneğin korunması iktidarın da seçimidir ancak; iki koruma arasında niteliksel bir ayrım var; Sanat yapıtının geleneği koruması dönüştürme düzeyindedir; iktidarın korunmasıyla aktarım düzeyinde. Dönüştürmenin tersine, geleneğin aktarım düzeyinde sürdürülmesi, değişmeyen bir biçimleme mantığına uygun olarak, değişmez bir değerler dizgesinin, dünyanın / değişmez görüntüsünün korunması amacını güder. Daha yalın deyişle; iktidar geleneği kendi yapısını olumlama yönünde sürekli doğallaştırırken; sanat, gelenek tarihselliğine geri götürmekte, onu bir içerik olarak yeniden kazanmaktadır. İktidarla sanatı karşı karşıya getiren bu seçimin, her ikisi için de varolma zorunluluğundan kaynaklandığı unutulmamaktadır. Unutulmaması gereken bir nokta daha; Sanat yapıtının gerçeklikle hesaplaşması doğrudan değil, sahip olduğu araçların anlatım olanakları aracılığıyla. Onun biricikliği, yeniliği söz konusu anlatım olanaklarının dışına taşıdığı, onları aştığı oranda belirginlik kazanır. Sanat yapıtının konuşan özne olma özelliği buradan gelir, bu öznenin beklenense hiç kuşkusuz söylenmiş olanı söylememesidir. Söz konusu özne gerçeklik karşısında varolan biçimlerden, farklı biçimde, bir söz alışığı (gelenekten kopmayı) gerçekleştiriyorsa, egemen söylemin bir uzantısıdır. (7)

(7) SADAK Yalçın, Ve Yazılar, Düzlem Yayınları, Mayıs 1997, s. 9.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından, Atatürk için önemli olan söz konusu "Çağdaşlaşma Projesi"nin halka aktararak benimsetilebilmesidir. Atatürk dönemi pratikleri göstermektedir ki, bu projeden beklenen yalnızca bir kesimin, sınıfın ya da zümrenin değil, "ulus"un topyekün "muasır medeniyet seviyesi"ne ulaşması ve hatta aşmasıdır. Dolayısıyla pek çok durumda sanatın da dahil olduğu bir "üst" kültürden yararlanabilen kent insanı değil, Cumhuriyet öncesi toplumsal pratikler ve geleneklerle bağını koparmak noktasında çok da hevesli olmayabilecek köy insanı "hedef kitle" olarak belirlenmiştir. Daha da önemlisi kentli ya da köylü ayrımı olmaksızın, gündelik yaşama ilişkin üslup farklarına rağmen ortak bir "ulus" ve "gelenek" projesi olan "çağdaşlaşma"ya katılımın sağlanması konusunda, herkesin üzerinde uzlaşabileceği bir bilinç yaratılmasıdır.

Bu noktadan hareketle Atatürk 1932'de halk evlerini kurdu muştur. Kültürel ve toplumsal belleğin önemini bilen bir lider olarak Atatürk, 1937 yılında, Dolmabahçe Sarayı'nın veliaht dairesinde resim ve heykel müzesini açtırmıştır. Sanatçının ve sanatın halka ulaştırılması, "ulusal dinamik"lerden güç alması gerektiği Cumhuriyet aydınlarının genelde benimsediği (ya da benimsemesinin beklendiği) görüşlerdi. Ayrıca Cumhuriyetle birlikte başladığı düşünülen "yeni hayat", "yeni kültür"ün "ideoloji"siyle birlikte yayılmasında, bütün sanatların görev üstlenmesi gerektiğine inanılıyordu. Bu düşünce CHP bir kültür programı olarak 1938'de "yurt gezileri" adı altında gerçekleşmiştir.

Yine 1939 yılında ilk kez düzenlenen Devlet Resim ve Heykel sergisi Türk resminde yeni bir dönüşümün başlangıcına işaret eder.

Ulusal kültür programı çerçevesinde şekillenen yukarıda saydığımız üç önemli oluşum 1940 sonrası sanat hareketlerine de yön vermiştir.

“D” Grubu’nun aşırı Batı’ya dönük yüzü, Türk sanat çevresi için henüz çok yeni olan Avrupa’daki soyut sanat eğilimlerini benimsemesi, “ulusal sanat” tartışmalarını başlatmış ve “milli olan” ile “evrensel sanatı” savunan görüş arasındaki çatışma iyice belirginleşmiştir.

“Ulusal sanat” kaygısı ve “halkı aydınlatma” misyonu ile Türkiye’nin en ücra köşesine kadar giden ve yöresel yaşam, geleneksel halk motifleri, portre ve figür çalışmaları ile dönen ressamların yapıtları genel olarak betimlemelerden oluşuyordu. Özellikle D Grubu’nun ve Müstakil Ressamların eski ustaları bu harekete büyük destek vermiş, kübizm, ekspresyonizm gibi soyutlamacı eğilimlere de Türk resminde görece bir zenginlik gözlemlenmeye başlamıştır. İçerik olarak oturtulmaya çalışılan kültürel öğeler daha çok biçimsel düzeyde kalmış, bir adım sonrasında özgün bir derinlik üretebilecek entelektüel altyapıya bir türlü kavuşamamıştır.

“Ulusal sanat” yaratma üzerinde yapılan kurgular doğal olarak “ulusal” olma kriterlerinin ne olacağı sorusunu da gündeme getirir. “Ulusallık” kavramına bir öge olarak giren gelenek içeriğinin merkezine oturur. Burada bir türlü çözüm bulunamayan sorun ise, bu geleneğin bu içeriğe nasıl eklemleendiğidir. Görülen o ki; ulusal sanat yaratma adına yapılan sanatsal üretim, içerik olarak geleneğin sunumunda yaşadığı sorunu verimli bir çözüme ulaştıramamıştır.

Geleneğin içerik olarak alımlanışı noktasında Kaya Özsezgin şu tespiti yapar; “1940’ların kültür ortamında, bir resmi, yerel ya da yöresel yapacak değerlerin hangi ölçütlerden kaynaklanacağı yolunda kesin kanıtlar bulmak zordur. Hatta o dönemin sanat ve kültür yayınları tarandığında, görsel sanat olgusuna bu açıdan yaklaşımların, genellikle “debi” yorum ve değerlendirme sınırlarını aşmadığı, görülecektir”.⁽⁸⁾

(8) ÖZSEZGİN Kaya, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglaf Yayınları 1982, s. 24.

Cumhuriyet dönemi resmi, biçimsel olduğu kadar içerik olarak da farklılaşma gösterir. Resim tekniği ve anlayışı Batılı olmasına rağmen içeriği, uluslaşma ve yeni bir kimlik edinme arzusunu yansıtıcı özellikler taşır. Örneğin Ahmet Oktay, bu dönemde resme “köycülük ideolojisi”nin egemen olduğunu söyler. Resimde yönetime ilişkin bir gelenek kullanımından çok, geleneksel olduğu kabul edilenin ideolojik bir perspektifle yeniden sunumu ve temsili söz konusudur.

Dönemin kültürel tavrından, özellikle de köy enstitüleri kaynaklı yazarlarla doruğuna ulaşan “yeni” edebiyatın sunduğu içeriklerden etkilenen sanatçılar, Sovyet tarzı gerçeklikten “Anadolu” temelli mitolojik kurgulara açılırları barındıran bir çeşitlilik içerisinde, aslında biçim ve dil yaratımlarına da uzanan bu etki içerisinde, resimlerinin beslendiği “içerik”i karakteristikleri ve dolayısıyla “kimlik”i yeniden tanımlayarak üretme yoluna gittiler. Bu yeniden tanımlama eylemi, biçim arayışlarını da, belki de daha yoğun bir biçimde yönlendirdi. Türk kültür ve sanat tarihinde bir dönüşüm noktası olarak belirtilen Halk Evleri, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Yurt Gezileri vb. aslında bu sorunsalı çözüme ulaştırmak adına girişilen çabalardı. Resim sanatımızdaki yenilik ve kavramsallaştırmadaki sorunsallarımız, kendini modernize etmeye (ya da modernize edilmeye çalışılan) çalışan kültür ve sanat hayatımıza sancılar olarak yansır.

Resim sanatında içeriğin ve içerik yüklü bir sanat yapının kendi başına varlığı, sanat olgusunu göstergebilimsel bir anlayış içerisinde tartışmayı getirir. Sanatın kendi içinde var olma ereği, içeriği sorunsal alanına taşır onu yeniden kurar, dönüştürür ve yeni bir öneriye sunar. Batı resim sanatı üzerinde şekillenen Türk resmi Gerard George Lemaire'nin dediği gibi; "Türk sanatçısının sırtında taşımaya zorunluluğu olduğu, farkında olmadan da taşıdığı bir geçmiş yükü yok. Bugün siz, geçmişinize dönebilir, onu kazanabilir ve sadece işinize yarayacak olanları alabilirsiniz... Amaç, elbette onları yeniden, aynen yapmak değildir... Türk sanatçısının yapması gereken kendi geçmişini bu özgürlük içinde yeniden üretmektir".⁽⁹⁾

(9) LEMSİRE George, Çağdaş Topumlarda İletişim ve Sanat, Görsel Sanat Dergisi, Narınc Ataman'ın George Lemsire ile yapmış olduğu söyleşiden alınmıştır (tarihi bulunamamıştır).

2. OSMANLI DÖNEMİ

Osmanlı sosyal düzeni devletin toprak mülkiyeti üzerine kurulmuştur. Devlet tüm ekonomik güçlere egemendir. Halkın sosyal güvenliği, merkezi otoritenin gücü, Osmanlılarda derebeylik sisteminin oluşmasını engellemiş, üretim düzeni ve bağımsız ekonomik güçlerin yükselmesini yavaşlatmış bir sistem oluşturmuştur. Büyük üretim aracı olan toprak, devlet mülkiyetinde kalmıştır. Bu sistem Anadolu insanının dünya görüşü ve özellikleri ile de çok iyi uyum sağladığından önceleri pek sorun da yaratmamıştır. Toplumun geçirdiği evrime koşturarak XIX. yüzyıldan itibaren eski düzene özünü veren temel unsur değişince, tüm kurumlarda ve sosyal yapıda da değişiklikler olmaya başlamış ve sistem çökerek yerini yeni bir sisteme bırakmak zorunda kalmıştır. Toprak mülkiyetinin değişmesinden ötürü ekonomik ve sosyal yapının uğradığı çöküntü Anadolu'da çıkan isyanlarda da izlenebilir. Bu isyanlar düzen değişiminin sonucu olduğu gibi değişimin de hızlandırıcı etkenleridir. Ortaya çıkan karışıklık beylerin, ağaların, türemesine sebep olmuş, uzun bir süre toprak kapanının elinde kalmıştır.

Osmanlı imparatorluğunun ekonomik çöküntüsünün en önemli sebebi devletçi özellikler taşıyan düzenin 1800'lerden itibaren bu niteliğini kaybetmesidir. Toprakları devlet mülkiyetinin zayıfladığı oranda ekonomik ve sosyal yapı da bozulmuştur. Çünkü devletin koruyuculuğunda sağlanan

eşitlik ve güvenliğin yerini beyler, ağalar almıştır. Ticaret serbestliği, özel mülkiyet, özel teşebbüslere hareket imkanı sağlanması, yavaş yavaş gelişen başıboş ve kontrolsüz değişim burjuvazinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Batıyla karşılaştığımızda Batı toplumların bambaşka tarihsel, ekonomik, dinsel koşullar içinde geliştiğini, bu nedenle Batıdan bize aktarılan kurumların kendi memleketlerinde sağladıkları ilerlemeyi bizde sağlamadığı görülmektedir. Batı Burjuvazisi ilerici ve bağımsız nitelikler gösterirken, bizde oluşan bu yeni burjuvazi geri kalmış, bürokrasi ve derebeylikle bağlantılı olduğu gibi bir yanı ile de dışarıya bağımlı olan bir burjuvazi olmuştur.

Batıda demokrasinin doğuş nedeni, devrimci burjuvazinin siyasal iktidara ve devlete ortak çıkmak, asilerin ve kralın tutuculuğunu kırmak istemeleridir. Osmanlılarda ve Türkiye’de tutucu bir Aristokrasi olmadığı gibi burjuva kesimde devrimci nitelikler taşımamıştır. Bizde demokrasinin doğuşu bir bakıma toplum çıkarlarını da koruyan devletin, başıboş ekonomik güçler üzerindeki denetimini yıkmak anlamını taşır.

Gelenek ve Çağdaşlık bağlamında Cumhuriyet dönemi Türk resminin gelişimini belirlemeden önce geçmiş yüzyıllardaki süreci değerlendirdikten sonra olanaklı kılar. Her toplumun sanatında değişim ve gelişim evreleri vardır. İlk kez Batı anlamında tual resminin gerçekleştirildiği yıllar 19. yüzyılın sonlarında başlar ve bu tarih çağdaş Türk resmin alt sınırınıdır. Yeni

bir sanat anlayışının yerleşmesi de bir süreçtir ve çeşitli denemelerden geçmiştir. Öncelikle geleneksel resim sanatımızın 18. yüzyıla kadar örneklerini minyatür dalında vermiş ve kökünü Türk İslam geleneğine dayanan kitap ressamlığından, bu nedenle geleneksel resim sanatımız. Osmanlı minyatürünün tanımlanması gerekir. Bu sanatın nasıl oluştuğu ve hangi kültür birikimlerinin ürünüdür. Etkenler ne olursa olsun, sanat birden bire değişmemiştir.

Minyatür, ortaçağ İslam çevrelerinin kitap süslemeciliği ile birlikte gelişmiştir, el yazması kitaplarda metni aydınlatmak amacıyla kullanılmıştır. Kur-an'da resmi yasaklayıcı bir metin olmamasına rağmen, çeşitli dönemlerde hadislerinin yanlış yorumu, 18. yüzyıla kadar Batı anlamında resmin gelişimini engellemiştir. İslamın öngördüğü soyut dünya görüşü, minyatür sanatı kendine özgü kurallar oluşturmuştur. Gölgesiz yüzeysel bir resim anlayışıdır bu. Doğadan soyutlanmış biçimler kalıp halinde, simge veya birer nakış motif haline dönüştürülmüş. Biçimler gerçek görüntüsünden ve konumdan uzak; renklendirilmiş kayalar, altın yaldızlı gökyüzü. Osmanlı minyatürü bu resim geleneğinden köklenmiştir.

Genellikle tarihsel konulu kitaplarda yer alan minyatürler çoğu, padişahların savaş başarıları, törenler ve av sahneleri yansıtır. Osmanlı nakkaşı gözlemlediği çevreyi yansıtmıştır. Padişah portreciliğinden öteye

gitmemekle birlikte, bir portrecilik geleneğinden de söz edilebilir. Fatih Sultan Mehmet döneminde gerçekleşen ilk Doğu-Batı kültür ilişkisinin ürünüdür. Avrupa'dan gelen Gentile Belini gibi ressamın özendirdiği Batı anlamında yağlı boya portrecilik, nakkaşların elinde minyatür portreciliğe dönüşmüştür.

Bir başka özelliği Osmanlı minyatürün anlatımındaki gerçekçiliğidir. Tarihi olayları yansıtan kimi minyatürler bugün birer belge niteliği taşır. Kalıpcı bir gözle de yansıtmış olsa, bu görünümün gözleme dayanan çizimlerdir. 16 ve 17. y.y. çeşitli nakkaşların fırçasından izlediğimiz bu yaklaşım, minyatür sanatına Batı etkilerinin, dolaylı yolla da olsa erken tarihlerden beri sızdığını düşündürür. Örneğin 1558 tarihli Süleymanname'de Belgrad kalesini canlandıran minyatürde, Avrupa tipi kuleli yapılar ve kiliselerinin bilgiyle çizilişi, dikkati çeken gölgeli boyamalar, Batı etkilerini hissettirir.

Lale devrinde cilt kapaklarında yapılmış, çoğu İstanbul manzaraları olan resimler, yeni teknik ve üslup denemeleriyle Türk resim tarihinde önemli bir yer tutar. Abdullah Buhari'nin resimlediği 1729 tarihli bir cilt kapağı onun her yönüyle denemeci bir sanatçı olduğunu gösterir. Ön kapakta madalyon bir çerçeve içinde bahçeli bir kıyı kasrı canlandırmıştır. Duvarla çevrili bir bahçenin ortasında fıskiyeli havuzlar ve bahçe yer alır. İki yandaki yapılar, kompozisyonda derine doğru giderek daralan çizgiler oluşturur. İlkel de olsa

bir perspektif denemesidir bu. Denizde yüzen yelkenliler bu derinlik etkisini daha da güçlendirmiştir. Tepelerin arasında kıvrılarak akan ırmağın iki yanına ufak kümeleri, tepeler, ağaçlar yerleştirmiştir. En arka tepelerin arasına sıkıştırılmış köy görünümü kompozisyona ayrıca bir boyut kazandırmıştır. Abdullah Buhari'nin bu iki resmi aynı zamanda, Türk resminde bilinen en erken tarihli figürsüz manzara kompozisyonlarıdır.

18. yüzyıl boyunca izlenen üslup yenilikleri, çiçek ve meyve resimlerinde de yansır. Lale Devri'yle birlikte çiçek resimleri yaygınlaşmıştır. Canlı parlak renkleri korumakla birlikte, gölgeleme de girmiş işin içine. Bunlar birer yüzeysel süsleme motifi olmaktan kurtulmuştur artık. Levni'nin Surname'sinde bile sepetlere dizilmiş elmalar, narlar, erikler, yeni bir resim dilinin ilk belirtileri olmuştur.

Minyatürde figüre gelince, 17. yüzyıldan itibaren geleneksel kalıpcı yaklaşım giderek kaybolduğu dikkat çeker. Örnek olarak burçları simgeleyen figürlerin bulunduğu bir el yazmasında, geleneksel kalıplardan ayrılan çizimler görülür. Aralarında çıplak kadın figürlerinin de yer aldığı bu resimlerde, kumaş kıvrımlarında ve vücut çizgilerinde göze çarpan ışık-gölge uygulamaları minyatür sanatına yabancı denemelerdir. 18. yüzyıl boyunca figür işleyişindeki aşamalar daha çok sarayda hazırlanan albüm resimlerinde ve kimi geç dönem padişah portrelerinde kozmopolit bir ressam grubu

tarafından gerçekleştirilmiştir. Rafail, Konstantin gibi azınlık ustalarının da büyük katkısı olan bu albüm resimlerinde üslup ve teknik açısından birer Avrupa resmi sayılabilecek örnekler vardır. Kalın fırça vuruşlarının oluşturduğu kabarık boya yüzeyleri bu resimlere resmi görünümü vermiştir. Figürler mükemmel oranlarıyla dikkat çeker. Işık – gölge uygulamaları ve renk uyumu açısından Batı resmi örnekleri sayılabilir bunlar. Topkapı Sarayı Kitaplığındaki bir albümde yer alan 1747 tarihli portre bu yönde ilgi çekicidir. Elinde yay ve sırtında ok torbası taşıyan bu genç kadın portresi, 18. yüzyılda gerek Avrupalı gerekse yerli ressamlar arasında yaygınlaşan egzotik kıyafet resimlerine bir örnektir. Kıyafetin tüm ayrıntılarıyla sergilercesine kımıltısız duran bu kadın figürü Avrupa portrelerini andırır. Aynı albümdeki Rafail imzalı portrede, Avrupa'da öğrenim gördüğü bilinen bu azınlık ustasının, modelden çalışma olanağı bulup perspektif ve ışık – gölge kullanımı gibi Batı resim tekniklerini uyguladığını gösterir.

18. yüzyıl boyunca kitap ve albüm resimlerindeki üslup denemelerini iki açıdan değerlendirmek gerekir; Figür işleyişinde ve mekan düzenlemesindeki denemeler. Bu dönemin örnekleri, aslında Levni ve Buhari gibi Türk nakkaşlarının, figür denemelerinde minyatür estetiğinden ayrılmadıklarını gösterir. Figür işleyişindeki aşamaların daha çok sarayda hazırlanan albüm resimlerinde ve portrelerde yabancı ve azınlık ressamlar tarafından gerçekleştirildiği ortaya çıkmıştır. Oysa minyatürlerin hemen hepsinde

belirgin olan perspektif denemeleri Türk resim sanatının gelişim çizgisinde daha önemli bir noktayı belirler; üçüncü boyutu bilinçle aramışlardır. Önceleri minyatürlere ekledikleri doğa kesitlerinde araştırdıkları ışık-gölge ve perspektif gibi yenilikleri, sonraları manzara kompozisyonlarında uygulamaya koymuşlardır. Bu nedenle erken tarihlerde minyatürlerde ve el sanatları örneklerinde dikkati çeken manzara resimleri, Türk resim sanatında bir deneme dönemini yansıtır.

Osmanlı sarayı, askeri okul çıkışlı ressamı arasında yetenekli gördüklerini Avrupa'ya gönderecek, dönüşlerinde ise Harbiye ve Tıbbiye gibi okullarda resim öğretmenliğine atayarak, sanatın gelişmesi yolunda uygun bir ortam yaratılmıştı. Ülkemizde Batı anlayışında yağlı boya tuval resminin benimsenip yaygınlaşmasında çok önemli bir etken 1793 yılında açılan Mühendishane-i Berri Hümayun'a resim derslerinin konmasıdır.

Topçu, istihkam, veya haritacılık alanında yetiştirilecek subaylar için daha çok perspektif ağırlıklı olan bu ders giderek önem kazanmış, bu amaçla öğretim kadrosu oluşturmak için Avrupa'ya öğrenci gönderilmiştir. Sultan Abdülaziz'in emri ile Paris'e Mekteb-i Sultani (1860)'ye gönderilen ilk asker ressamı Batı etkilerini özümseyerek yeni ve özgün sentezlere varmışlar.

1883 yılında Osman Hamdi tarafından Sanayi-i Nefise Mektebu kuruluncaya kadar resim sanatımız askeri okullarda yetişen ressam subaylarımızın çalışmalarından ibaret kalmıştır. 1883'ten itibaren resim öğrenimi sivillerin eline geçmiş ve gelişebilmek için yeni bir zemin bulmuştur. Osman Hamdi (1842-1910) ile ondan önce Avrupa'ya gönderilen asker ressamların çalışmaları incelendiğinde resimlerinin klasik Fransız resminden çok etkilendiği ve teknik bir işçilikten, sınırlı bilgi ve beceriden öteye geçmediği görülecektir.

Sanayi-i Nefise'nin öğrenime açıldığı yıllarda, Avrupa'dan İstanbul'a çok sayıda yabancı sanatçı gelmişti. Bu akının, Osmanlı sarayı ve yönetici kesimi tarafından olumlu karşılandığı, hatta teşvik gördüğü söylenebilir. 1845'te Abdülaziz'in çağrısı üzerine Aivazovski'nin gelişiyle başlayan ve 1860'lı yıllarda Osmanlı ülkesini ve yaşamını merak eden oryantalist sanatçı ve yazarların ilgisiyle İstanbul'u batılıların yeniden keşfine açan bu akın, Pera'da bir takım özel atölyelerin oluşmasında, yerli ressamlarla yabancı sanatçılar arasında yeni diyalogların başlatılmasında ve dolayısıyla bir üslup birikiminin biçimlenmesinde yararlı olmuştur. 1880'li yıllarda Beyoğlu ve Tepebaşı yöresinde, daha çok yabancı kökenli ressamların yapıtları sergilenmekte, zaman zaman bu resamlara Türk sanatçılar eşlik etmekteydi.

Şeker Ahmet Paşa'nın iki yıl arayla, 1873 ve 1875'te düzenlediği sergilerden sonra, 1900'lerin başında Pera'da ilk ciddi ve sürekli sergilerin açıldığını, bu sergilere yerel basından destek geldiğini görüyoruz. 1901'den başlayarak, birkaç yıl arka arkaya açılan bu sergilerde, Sanayi-i Nefise'de hocalık yapan yabancı kökenli sanatçılar ve yerel ressamlar yer almaktaydı. "İstanbul'un ilk salonu" olarak adlandırılan ve A. Thalasso'nun "Türk ekolünün oryantalist ustaları" olarak yorumlandığı bu sergiler dizisini ve onlardan kısa bir süre sonra gerçekleşen Galatasaray Sergileri'ni, Cumhuriyet'e doğru hızlanan etkinliklerin öncül girişimleri olarak yorumlamak mümkün. İstanbul'daki yerel basının da destekleyici yazılarla katkıda bulunması, söz konusu sergilerin İstanbul'daki sanat heveslisi bir avuç aydın ve gazeteci tarafından, sanat olaylarının yazılı basına yansıtılması anlamı taşır ki bunun, özellikle Cumhuriyet dönemindeki gelişmeler açısından önemi vardır.

3. CUMHURİYET DÖNEMİ

Osmanlı İmparatorluğu, 1. Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle çıkmasından sonra toprakları paylaşıldı. Bunun ardından Atatürk ve silah arkadaşları tarafından başlatılan Kurtuluş Savaşı, Anadolu insanının desteğiyle zaferle sonuçlandı. Kurtuluş Savaşı aynı zamanda yeni bir toplumun da habercisiydi. O güne kadar doğrudan bir ilişki kurulmamış, unutulmuş olan halk ilk defa düzeydeki bir Osmanlı paşası ile vatanın kurtuluşu için birlikte hareket etmiştir.

Toplumunu tam olarak arkasına alan Atatürk, artık Cumhuriyet Türkiye'sini kurabilirdi. Atatürk'ün en büyük özelliği, yeni bir düzene geçerken halkın desteğini ve güvenini kazanmış olmasıydı. Özellikle geleneği dini normlara göre şekillenmiş bir toplumun desteğini almak, laik, demokratik, hukuksal bir düzene geçerken çok önemliydi.

Atatürk'ün düşünsel ve eylem hazırlığı, yeni bir ulus-devlet kurmasının da alt yapısı olarak gelişti. Halkın da desteğini alarak, Cumhuriyet'in ilk yıllarında bütün devrimleri gerçekleştirdi. Artık yeni devletin şekli belli olmuştu; Laik, demokratik, çağdaş, hukuka dayalı, hak ve özgürlüklerin olduğu bu devlet Türkiye Cumhuriyeti'dir.

Atatürk, yeni ulusun şeklini belirlerken hem de alt yapısını oluşturmaya çalıştı. Kılık kıyafet kanunu, medeni kanunu, bir taraftan da toplumu bir arada tutan kimlik ve yurttaşlık bilinciyle, ulusal bir alt yapı ve içerik oluşturmaya çalışmaktaydı. Aslında tam da bu geleneksel bir yapıdan, modernliğe geçiş süreci yaşayan toplumların tipik bir aşaması olarak gözüküyor. Bilim adamları geçiş dönemi sorunlarıyla uğraşmaya başlayınca “iki önemli varsayım geliştirdiler; modernleşme süreci, ekonomik, politik ve diğer kurumsal alanlarda oldukça benzer kalıplar izler; bu alanlardan herhangi birinde modern sistem gereği olan çekirdek kurumlar oluşmaya başlayınca, bütün diğer sosyal alanlarda benzer gelişmeler, bir daha geliştirilmeyecek yapısal ve örgütsel gelişmeler oluşur ve bunlar artık bir evrim yönünde büyümeyi sürdürür. ⁽¹⁰⁾ İşte böyle bir ulusal evrimleşme modern devletin gerekliliği olan tüm kurumlarda, örgütsel ağ kurulmaya başlarken, bir yandan da bu yeni modelin kurumları milli karakter kazandıracak ulusal bilincinin giydirilmesiydi.

Geleneğin çalışma konumuzun coğrafi ve politik sınırını oluşturan Türkiye örneğine dönmekte fayda var. Mehmet Bedri Gültekin, Gelenek ve Gelişme adlı kitabında geleneğin belli bir “ilerlemeci” tez tarafından nasıl algılandığını görebilmemiz için oldukça verimli bir örnek oluşturur.

(10) EISENTADT S.N., “Kemalist Yönetim ve Modernleşme”, Bkz.; Atatürk ve Türkiye'nin Modernleşmesi, (Haz; Jacop M. London), İstanbul, Sarmal Yay. 1999, s. 56.

“Geleneklerin bir kere oluşup kurumlaştıktan sonra, toplumların içinde bulunduğu mevcut statükoyu muhafazaya hizmet etmeleri olgusu dünyanın her tarafında bütün tarih dönemleri için geçerli olmuştur. Ama hiçbir yerde gelenek, Ortadoğu, Hint ve Çin toplumlarında olduğu kadar etkili olmamıştır. Doğu toplumlarında gelenek faktörü, bu toplumların tarihin çok uzak derinliklerine uzanan geçmişleri dolayısıyla, diğer toplumlara göre çok daha büyük bir rol oynamıştır. Son yüzyılın henüz tamamlanmamış olan gelişmelerini hariç tutarsak, bu uzun tarihi gelenekte, toplumun bilincinde büyük bir kopma ve kırılma olmadı. Toplumsal dönüşümlerin bir yılları alan bir zaman süreci içinde çok yavaş gerçekleşmesi, düşüncede, her şeyin durağan olduğu fikrine yol açmış, böylece her şeyin geçmişte olduğu sanısını kuvvetlendirmek kendine özgü bir düşünce sistemi yaratmıştır. Dolayısıyla kafalar önemli ölçüde geçmişe bağlanmış, insan enerjisinin bütünüyle açığa çıkması önlenmiştir. Bahsettiğimiz düşünce tarzı en sistemli ve olgun ifadesini, Ortadoğu kaynaklı tektanrılı dinlerde ve Uzakdoğu'nun felsefi akımlarında, özellikle Konfycyüs öğretisinde bulmuştur. ⁽¹¹⁾

(11) GÜLTEKİN Mehmet Bedri, Gelenek ve Gelişme, Kaynak Yayınları, Kasım 1998, s. 22.

Geleneği gelişmenin önünde önemli bir etken olarak gören Gültekin, kitabının ilk bölümünün epigrafını da kendi ölçülerinden alıyor. Namık Kemal'in, "Acaba bu dünyayı insanoğullarına gerçekten bir çile yeri etmeye gelenek dediğimiz yalmış inançlar karışımından daha büyük hizmet etmiş bir şey var mıdır?" sorusunu hatırlatan Gültekin'e göre "gözlerin geçmişe dönük olması" kapitalist aşama öncesi dönemde kalmıştır. ⁽¹²⁾

Gelişmelerini tamamlayan toplumlarsa, açıkça geleneklerinden kopuşu gerçekleştirebilmiş, geçmiş yerine geleceğe bakmayı öğrenmiş toplumlardır. Böyle olması hiç de rastlantısal değildir. Türkiye'de, Cumhuriyet'in kurulduğu 1920'lere kadar yüzünü geçmişe dönmüş bir ülkedir ve bu nedenle gelişmemiştir. Oysa 1920'lerden sonra "gelenek bağından kendini kurtarma yolunda önemli adımlar" artmıştır ve meyvelerini de ekonomik, kültürel, siyasal tüm alanlarda büyük gelişme kaydederek almıştır. Bu dönemde Cumhuriyet yöneticileri geçmişte yapılanlarla övme yerine kendi yaptıkları ve yapacakları işler için övünç duyarlar.

(12) GÜLTEKİN Mehmet Bedri, Gelenek ve Gelişme, Kaynak Yayınları, Kasım 1998, s. 30.

Türkiye toplumunun ama daha çok da aydın ve yönetici kesimlerin imparatorluğun son yüzyılından bu yana içinde buldukları ve artık kendisi de gelenekselleşmiş “modernleşmeci”, “batılaşmacı” paradizma, “gelenek” kavramını gelişmenin önündeki en önemli engellerden biri olarak görür. Her türden değişimi, geçmişten gelen değerleriyle mahkum eden gelenek, kültür, birey, tarih ve ekonomik gelişmeyi dizginleyen bir unsurdur. Çünkü yeni olanı reddeder. Geleneksel, bir başka deyişle kapitalizm öncesi toplumlarda “umumiyetle değişme istenmemektedir.”⁽¹³⁾ Varolan toplumsal düzenin korunması temelinde ortak bir bilince sahip olan bu toplumlardaki “kanaatkar” öz, “romantik” bir durağanlığın belirtisidir. Oysa modernleşme paradizması bir “muasır medeniyeti aşma” gayretinin adıdır ve toplumun geleneklerinden yaşayacağı kopuşla varlığını sürdürebileceğini öne sürer.

(13) ÜLGENER Sabri F., Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler, Mayıs Yayınlar, Ocak 1983, s. 40.

Aslında modernleşme paradizması, uluslararası düzende “güçlü olan” tarafından icat edilmiş geleneğin bir tür devşirilmesidir. Bu geleneğin ve onu üreten zihniyetin toplumda yerleştirilebilmesi için ciddi bir kopuş gerekmektedir. Ülgener bu bakıma biçimin yanlışığına işaret eder. Ona göre az gelişmişliğin, geri kalmışlığın nedeni bu “romantik kanaatkarlık” değildir. Bu ülkelerde sorun “çıkarıcı” ve “maceracı” gücün disiplinli bir çerçeveye içine alınmamış olmasıdır”.⁽¹⁴⁾

Tam da bu noktada sanatın kendine içkin yeniden üretme geleneğiyle, modernleşme paradizması üst üste oturur. Üçüncü dünyada, gelişmekte olan ülkelerde sanatın bu yönü değişimin dinamiğini oluşturan elitler ve zaman zaman da yöneticiler tarafından desteklenir. Çünkü sanat geleneğe yönelttiği eleştiri oklarıyla, gelişmenin üzerinde temelleneceği değişimin estetik bir sunumunu gerçekleştirebilir, dolayısıyla değişme gerekliliğini ve değişimi öngören düşünme ve politika biçimlerini meşrulaştırabilir. Batının kendi gelişim çizgisinde geleneğin eleştirisini yapan sanatçılar kendisi de oluşum ve güçlenme çağını yaşayan burjuvazi tarafından destekleniyordu. Çünkü sanatın kendi var oluş biçimi olan yeni değerler sorunsallığı açması, bu yeni sınıfın duruşu arasında kaçınılmaz ve “konjonktürel” bir paralellik vardı.

(14) ÜLGENER Sabri F., Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler, Mayıs Yayınlar, Ocak 1983, s. 45.

Bu paralellik sanatta olabildiği kadar yeniliğin yaşanmasına neden oldu. Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde ise, böylesi bir burjuvazi yoktu, sermaye birikimi Ülgener'in sözünü ettiği "hırs dağınıklığı" nedeniyle olanaklı değildi, ama dönüşümün yine de bir sese, görüntüye; ruha gereksinimi vardı. Bu noktada sanatçı ile değişimi, gelişmeyi politikalaştıran yönetici elitler arasında kaçınılmaz bir paralellik doğdu.

Böylesi bir çalışmanın vazgeçilmez kavramlarından biri de kuşkusuz "kültür"dür. Kültür de en az "gelenek" kadar değişken ve üzerinde uzlaşılmamış bir kavramdır. Dolayısıyla bir toplumun kültürü, kendi içindeki sınıfların ve fertlerin kültürlerini oluşturan unsurların toplamıdır. Bu unsurlar sayısınca da karmaşık ve çözümlenemezdir aynı zamanda.

Nermi Uygur genelleme yaparak "... insanın ortaya koyduğu, içinde insanın var olduğu tüm gerçeklik demektir" şeklinde tanımlar kültürü ve devam eder, "öyleyse 'kültür' deyimiyle insan dünyasını taşıyan, yani insan dünyasını taşıyan, yani insan varlığını gördüğümüz her şey anlaşılabilir. Kültür, doğanın insanlaştırılma biçimi, bu insanlaştırmaya özgü süre ve verimdir. Kültür, insanın kendi evinde duymasını sağlayacak bir dünya ortaya koymasıdır".⁽¹⁵⁾ Kültür tam da bu noktada tarihseldir ve kaçınılmaz olarak "ideolojik" bir belirlemeye olduğu kadar belirlenmişliğe de açıktır.

"Günlük kullanımıyla kültür, bazen bilgi ve deney birikiminin arınmış bir biçimini, bazen de ruhsal zenginliğin yalnızca özel ilişkiler içinde elde edilebilir bir halini, bir seçkinliği ifade eder. Kültür kavramına yüklenen bu sosyal statü belirleyici içerik, onun burjuva tarzda kavranışının bütün temel karakteristiklerini vermektedir. Bir diğer gündelik kullanış biçiminde kültür kavramı, nesnel ve ürünler üzerinden kurulur. Burada yapılar, sanat eserleri, uygarlığın belli başlı nesnel belirtileri ve bunların kullanımına ilişkin değerler, kültür tanımının kapsamını oluşturur. Böylece kültür, bir nicel birikim olarak ele alınır."⁽¹⁶⁾

(15) UYGUR Nermi, Kültür Kuramı, YKY, 1984, s. 17-18.

(16) ÇUBUKÇU Aydın, Kültür ve Politika, Evrensel Basım Yayım, Kasım 1991, s. 14.

Bu kavramların ele alınmasının nedeni başlangıçta belirttiğimiz gibi “Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunu” gibi bir çalışma başlığının beraberinde kavramsal çelişkilere dikkat çekmektir. “Çağdaş” derken her ne kadar bir zaman vurgusu yapsak da, kavramın kullanım biçimleri bundan çok daha fazlasını karşılar. Her şeyden önce Türkiye Cumhuriyeti’nin “Çağdaşlaşma” gibi bir “resmi” emeli vardır. Bu sözcük her tekrarlandığında, tekrarlayanın ve dinleyenin / okuyanın düşünce evreninde farklı tonlarda karşılık bulmaktadır. “Türk” dediğimiz zaman belli bir “kimlik”de, modern bir “ulus”un adına gönderme yapıyoruz. Kimlik kavramının içerdiği sorunlar elbette, bu kavramın da içsel olarak taşıdığı pek çok probleme gönderme yapmaktadır. Gelenek kavramı da bizim için oldukça tartışmalı bir alandır. Çünkü gelenek özellikle Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran iradenin elitlerince büyük oranda “reddiye” ile karşılaşmış, buna gerekçe olarak da “kalkınma”nın, “ilerleme”nin önünde en büyük engel olması iddiası gösterilmiştir. Oysa “gelenek” özellikle son dönem düşünürlerince sürekliliğin, “var” kalmanın vazgeçilmez koşullarındandır. Her ne kadar reddiye ile karşılaşsa da her şeye rağmen “kolektif bilinç”te ve edimlerde varlığını sürdürmektedir. Üstelik gelenekle sorunlu bir ilişkiye geçmek gelenek, geleneği sürdürenler ve onu reddedenler arasında kaçınılmaz bir gerilim nedeni olmaktadır.

Son olarak “resim” kavramı bizim için “estetik” bir anlatım biçimine karşılık gelir. “Sanat”, tıpkı yazmak ve konuşmak gibi bir tür ifade etme yöntemidir. Ne var ki, varoluş nedeni olarak “gelenek” ve “yeni” arasında kendi içinde gerilimli bir iletişim de sağlamaktadır. Bu yönüyle “gelenek” kendi eleştirisiyle bile olsa “sanat”a siner. Ama “sanat”, estetik ve kavramlar paralelinde yeni sorunsallık alanları açarak daima “yeni” kapılar aralar. Özellikle de resim, doğası itibarıyla yeni bir şeyler üretme zorunluluğu ve “eleştirel” niteliğiyle daima “yeni”ye kapı açar.

Sanatçı yapıtını özne olarak kendi seçtiği ideolojik, kültürel, kimliksel duruştan bağımsız olarak yapmaz. Varolan düzenin, geleneğin olumlaması bile olsa ki bu varolan düzenin eleştirisine yönelik yeni önermeler üretir. Sanatçının içkin, ütöpic diyebileceğimiz kültürel, ideolojik aktarma sürecidir resim. Sanatçı da bu aktarımın öznesidir. Aynı zamanda özgün yöntem ve anlatım biçimiyle, içine doğduğu kültürün bir parçası olarak bu kültürdeki değişimin temsilcisidir.

Cumhuriyet’in ilanıyla “çağdaşlaşma”ya tüm “ulus”un bağlanması ve çaba sarf etmesini sağlayabilecek kişi olarak sanatçı görülüyordu. Resmi söylem olarak sanatçı bir tür öğretmen gibi görülüyor, ondan “inkılapları”, cumhuriyetin yönelmelerini ve “ulus” olmanın gerekliliklerini halka öğretmesini bekliyordu.

Cumhuriyet kendisine yeni bir insan tipi, bir “vatandaş kimliği” üretmeye çabalıyordu”. “Ulusal kimlik yeni bir insan tipi gerektiriyordu. Bu tür bir yapılanma ancak genç nesillerin eğitimiyle mümkündü. Cumhuriyet’in ilkelerine sahip çıkan, akılcı, laik bir Cumhuriyet nesli rejimin temel güvencesiydi”.⁽¹⁷⁾ Eğitimin en temel niteliği ise kuşkusuz “milli” oluşuydu.

Bu neslin yalnızca okul sıralarından beklenemezdi, sanat yeni rejimin ve devrimleri anlamaları için en temel yardımcı öğelerden biriydi. “1926 yılında, Cumhuriyet’in ilanından hemen üç yıl sonra Fındıklı’da bulunan Osmanlı Meclis-i Mebusan binasının Güzel Sanatlar Akademisi’ne tahsis edilmesi, hükümetin programında sanatın öneminin kanıtı sayılmalıdır”.⁽¹⁸⁾

1930’lara gelindiğinde genç Cumhuriyet’in temel kurumları kurulmuştur, sürekliliğin sağlanması bakımından politikalar tespit edilmeye başlanmıştı. M.K. Atatürk bir konuşmasında “Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettirmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir” diyordu.⁽¹⁹⁾

(17) TOPRAK Zafer, Bir Yurttaş Yaratmak: Muasır Bir Medeniyet İçin Seferberlik Bilgileri içinde “Toplum Kesiminde Köklü Dönüşümler, Laik Yapının Oluşumu, Eğitimde Kültürde ve Sanatta Reform”, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Ekim 1998, s. 81.

(18) GİRAY Kıymet, “Cumhuriyetin 75. Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi”, s. 100.

(19) Anonim, aktaran Zeynep Yasa Yaman, “Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş” Toplum Bilim, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Sayı 4, Haziran 1996, s. 35.

Her ne kadar 1930'larda genç Türkiye Cumhuriyeti resmi bir sanat politikası belirleme gereği duydu ise de, resim sanatının Osmanlı döneminde de "sivil" bir gelişim çizgisine sahip olabildiği söylenemez. Türk resminin kısa tarihinde devlet okullarının, özellikle de askeri okulların oldukça büyük rolü olduğu unutulmamalıdır. Bunun bir tesadüf olduğu söylenemez. Çünkü Osmanlı Batılaşması, ilk önce askeri yenilgilerin sebebi sayılan askeri teknolojilerin Batı'dan transferiyle başlamıştır.

Resim alanında henüz asker ressamlar dönemi bitmemişti. Mehmet Ruhi, Hikmet Onat, Ali Cemal, Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Mehmet Ali Laga ve Cemal Üsküdarlı gibi ressamların oldukları bir başka asker ressamlar kuşağı geldi, bu kuşak ressamlar I. Dünya Savaşı'nın acı sonunu ve Cumhuriyet'in kuruluşunu yaşamışlardı.

Bu dönemde Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emriyle Şişli'de kurulan Atölye, bu kuşağın belirleyici teması savaş ve askerlik oldu. "Şişli atölyesinde sanatçıların milli heyecanları uyarılmış, kendileri cephelere de götürülerek savaşın atmosferi hakkında gözlemler yapma fırsatı yaratılmıştır. Fakat faaliyetleri atölye içinde gerçekleştirildiğinden, model olarak kullanılan top vs. gibi savaş araçlarıyla, askerler de getirilerek bu sanatçılar poz vermeleri sağlanmıştır.⁽²⁰⁾

Bu bağlamda Cohen'in "Topluluğun Simgesel Kuruluşu" adlı kitabından toplumsal değişimle ilgili satırlarını anımsamakta fayda var. Toplumsal değişim esnasında toplulukların kendi sınırlarının dışından gelen etkilere gittikçe daha fazla maruz kalmalarından ötürü, biçim ve töz arasında ya da görünüşteki işlev ve yerli anlam arasında bir karışıklık yapma sorunu, toplumsal değişim bağlamında önemli bir sorundur. İç içe geçen sanayileşme ve kentleşme süreçleri, para ekonomisinin ve kitlesele üretimin egemenliği, pazarların merkezleşmesi, kitle iletişim araçlarının gelişerek toplumsal hareketliliğin artması, bunların hepsi topluluk sınırlarının temellerini zayıflatır.

(20) TANSUĞ Sezer, age., s. 152.

Bunların hepsi topluluğun kendi üyelerini içinde tutma gücüne karşı gelişen ve toplumsal biçimlerin bariz bir homojenleşmesiyle sonuçlanan çok – yönlü birer saldırıdır. Herhangi bir ülkedeki toplulukların dilleri, aile yapıları, politika ve eğitim kurumları, ekonomik süreçleri ve dinsel faaliyetleri ile yeniden üretim faaliyetleri birbirine belli ölçüde benziyorlar görüntüsü vermeye başlar. Hiç değilse kendi ülkelerindeki öbür topluluklara başka ülkelerdeki topluluklardan daha fazla benziyor görüntüsü verirler”.⁽²¹⁾ Sebahattin Eyüboğlu, Cohen’i Türkiye bağlamında tamamlayan şu cümleleri sarf eder; Avrupa ne kadar bizden yana gelse de bizim sanat okulumuz yine Avrupa’da olacaktır. Ulusal değerlerimize de ancak bu okulda kazanacağımız bilinçle varabiliriz. Dünya sanat tarihinde ulusal değerler, hep ulusların yabancı kültürlerle çevrildiği, hatta kendilerinden çok onlara değer verdiği zamanlarda ortaya çıkmıştır. Shakespeare Latin dünyasına, Goethe İtalya’ya, Sinan Bizans’a bağlanmakla daha az ulusal mı olmuşlardı? İnsan her zaman kendini, içine kapanarak değil, dışına çıkararak buluyor”.⁽²²⁾

(21) COHEN Anthony P. , Topluluğun Simgesel Kuruluşu, Dost, 1999, s. 47.

(22) EYÜBOĞLU Sebahattin, Mavi-II, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ağustos 2000, s. 81.

“Ulusal değerler” Türk resminde nasıl temsil edeceğini Batı’dan öğreniyordu. Sebahattin Eyüboğlu’nu bu şekilde düşünmeye iten gerçekse, kuşkusuz Batı’ya giden Cumhuriyet dönemi ressamlarının, orada bariz ve “tanımlanmış” Doğu’yla karşılaşmış olmalarıydı. Bu şaşkınlık verici durumu şöyle yorumluyordu Eyüboğlu: “Cumhuriyet döneminde Avrupa’yla ilişkilerimiz sıklaşıp da ressamlarımız bize Paris’ten yeni eğilimleri, yani bizim eski nakışlarımızı andıran tabiat dışı bir resim anlayışını getirdikleri zaman, elbette şaşıracaktık. Koca Avrupa bula bula bizim eskilerimizi, bit pazarına dökülmüş suretli suretsiz, insanı insana, ağacı ağaca benzemeyen renk ve çizgi oyunları mı buluyordu? Gerçekten birçok yeni resimler bizim Karagöz figürlerine, kelimelerin anlamlarından sıyrılıp yalın bir nakış haline gelen eski yazılarımıza ne kadar yakın görünüyordu. Fakat bu yakınlık aslında Avrupa resminin doğulaşması demek değildi”⁽²³⁾ Avrupa’nın doğululaşması mümkün değildi, çünkü “sınırsız bir anlatım özgürlüğüne varmıştı” ve bu sınırsızlık içinde her türlü form yerini bulabiliyordu. Bir Doğulunun resminde aynı temalar ise geleneğin sınırlarına hapis olmaktan kurtulamadığı anlamına gelebilirdi Eyüboğlu’na göre. Resim sanat, nakış zanaattı. Yeni Türk ressamının kendi geçmişindeki nakışları bireyci bir bilinç açısından ve Avrupalı bir ressam gözüyle değerlendirmesi gerekiyordu.

(23) EYÜBOĞLU Sebahattin, Mavi-II, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ağustos 2000, s. 81.

Kıymet Giray uygarlık değiştirme sürecini şöyle yorumluyor; "Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması, Türk insanının yaşamında yeniden varoluşun başlangıcıdır. Bu tarihsel bir gerçektir. Bu gerçeği önemli kılan değer ise, Türk toplumunun, Doğu toplumlarının kaderci düşünce yapısında rasyonel düşünce yapısına geçmeye yneltilmesidir. Cumhuriyetin Türk toplumuna kazandırmaya çalıştığı en önemli atılım "bilim" in önemi olmalıdır. Türkiye, bilimin ışığı ile aydınlanacak ve bu ışığın önderliğinde kalkınacaktır. Güçlü bir ekonomik kalkınmanın ve sağlam politika temellerinin bilimsel doğrular üzerine oturtulması ereği. Atatürk'n Cumhuriyet'e yansıyan utkusudur. Sanatsa, yoktan var edilen bu devletin varlığının evrensel boyutlarını kanıtlayacak ve gelecek nesille aktaracaktır. Bu nedendir ki, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasında ilk görev alanlar mimarlar olacaklardır.

(24)

(24) GİRAY Kıymet, "Cumhuriyet'in 75. Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi", 1998, Bilim Sanat Galerisi, s. 100.

Cumhuriyetin kuruluşundan sonra geleceğinin hangi alanlarda nasıl bir şekilde bürüneceğine dair tüm kurgu, bilinçli bir şekilde yapılmaktadır, resim sanatının da nasıl bir yol alacağına ve bu yolun ölçülerine Cumhuriyet'in "tepesi"nden karar verilir. "Sanat ortamının gelişmesi için gerekli olan sergilerin önemi üzerinde düşünen Atatürk, Cumhuriyet'in kuruluş kutlamalarının, büyük resim ve heykel sergileri düzenlenerek yapılmasına karar verir ve her yıl Ekim ayında Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin açılması kararı alınır. Türk ressamı ve heykeltıraşlarının yapıtlarının toplu olarak sergilenmelerini gerçekleştiren bu büyük etkinlik sanıldığından da önemlidir. Öncelikle bu sergiler sanatçılara ödül dağıtan bir sistem ile gerçekleşecektir. Rekabet ortamının yanı sıra resmin tecimsel değerinin önemini ortaya koyan bu uygulama, sanatçıların meslekleri ile yaşamlarını kazanmalarının ilk resmi adımını atacaktır".⁽²⁵⁾

Böylece, resim meslek ve sanat olarak resmen tanımlanacak ve tanınacaktır. Cumhuriyet'in kazandırdığı ivmeyle, sanatçıların yalnızca bu işi yaparak geçinebilecekleri bir meslek alanı kazanmıştı.

(25) GİRAY Kıymet, "Cumhuriyet'in 75. Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi", 1998, Bilim Sanat Galerisi, s. 102

Cumhuriyet'in ilk yıllarında bağımsız gelişmiş iki akım Müstakiller ve "D" Grubu'dur. Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği 1929 yılında kurulur. Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati ve Ratip Aşir Acudoğlu tarafından kurulduğu Birlik ilk sergisini Ankara Etnografya Müzesi ile İstanbul'da Türk Ocağı'nda açar. Sergide "Türkiye"den çok Paris manzarasının bulunması nedeniyle eleştirilir. Müstakiller Birliği ressamları aldıkları bu ilk eleştirilerin ardından, Cumhuriyet'in ve inkılapların öngördüğü çerçeveye dahil olmakta gecikmediler. Dolayısıyla açtıkları 4. Müstakiller Sergisi'nde oldukça büyük ilgiyle karşılaştılar. Özellikle ressam Hale Asaf ve heykeltıraş Hadi Baran'ın eserlerinin Türkçe ve Fransızca gazetelerde geniş yer bulabildikleri görüldü. Ancak genel eleştiri yine de son bulmadı. Çünkü gazetelerde yer alan yazılarda Turgut Zaim'in yerel tat araştıran resimlerine arkadaşlarının değer vermedikleri belirtiliyordu. ⁽²⁶⁾

(26) TANSUĞ Sezer , age., s. 167.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği çağdaş eğilimlerin kapılarını Türkiye’de aralarken 1933 yılı daha belirli, bir bakıma daha cesaretli bir grubun doğuşunu görecekti. “D” Grubu, en azından otuz, kırk yıldan beri Batı’da yaygın kimi eğilimleri yurda getirmekle çağdaş sanatın neredeyse klasikleşmeye yüz tutmuş bir yüzünü aydınlatıyor, tanıtıyordu.

Türk resmine yeni bir adım attırmak istediklerinden ötürü, “D” Grubu kurucularını Müstakil Ressamlar’ı oluşturanlardan üstün tutmak yanlış bir yargı olur. Müstakiller’in kadrosu içinde kendilerini tanıtan Cevat Dereli, Refik Epikman, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi gibi sanatçılar vardı ve bunlar resim sanatımızda ağırlığı hiçbir zaman silinmeyecek önemli katkılarda bulunmuş, değerleri hiçbir zaman kaybolmayacak yapıtlar vermişlerdi.

“D” Grubu kurucularının, Müstakil’lerden en belirli farkı, belki belli bir estetiğin çevresinde toplanmış olmaları, eylem bakımından dayanışmalı hareket etmeleri, getirmek istedikleri anlayışı savunuşlarında daha dinamik olmalarıydı. Bu davranışları onlara, “D” Grubu’nu uzun yıllar sürdürmek, sergilerini yayınlar, söylevler, konferanslarla güçlendirmek olasılığını sağlıyordu.

Müstakillerin pek belirlenmeyen sanat eğilimlerine karşın “D” Grubu’nu, ne getireceğini baştan saptamıştı. Konstrüksiyon – inşacı, kurucu anlamına gelmekten, özellikle resim planında yeterince açık bir anlam taşımaktaydı.

“D” Grubu’nun çalışmalarını uzun yıllar izlemiş olan Fikret Adil, şöyle diyor; 1933 yılı Eylül’ünde Cihangir’deki Yavuz apartmanının beşinci katında ressam Zeki Faik İzer’in evinde beş ressam ve bir heykeltıraş toplanarak bir sanat cemiyeti teşkil ettiler ve adını “D” Grubu koydular. “D” Grubu ilk sergisini 8 Ekim 1933’de Beyoğlu’nda Narmanlı hanının altındaki Mimoza şapka mağazasında açtı. Yalnız desenlerden ibaret olan bu sergi, mağazanın alt ve üst salonlarını doldurmuştu. Grubunun üyeleri, daima olduğu gibi, alfabe sırasıyla şunlardı; Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu”.

Bizi burada ilgilendiren Grubun ressamlarını alfabe sırasıyla sayıp, sona getiren Fikret Adil’in listesi başına Cemal Tollu’yu getirmek gerekiyor. Yaşça en büyüğü olan Cemal Tollu’nun Türk resim sanatındaki yeri seçkindir. Sanatta devrimci olan Tollu, yaşamında ağırbaşlı, kimi prensiplere bağlı, değerli bir hoca, bir eğitici, bir sanat yazarı olarak ön plana geçecekti. “D” Grubu’nun 1933 ve sonraki yıllarda açılan sergilerinde Tollu’nun eski hocası Gromaire’in etkisi altında belirliyordu. Ama bu etki, Fransız hocanın görüşüne uymaktan çok, çizgi ve biçim anlayışının sırrına varma çabasıydı. Nitekim,

sonra, Tollu'nun yapıtlarındaki önemli değişimler ona, Türk çağdaş resminde birinci sırayı verecekti. 1950 yıllarından ölümüne yakın dönemlere dek, özellikle büyük çaptaki kompozisyonlarında Eti heykellerinin tutkunu olmuş, onların boşlukta yer kaplayan iri, kunt, üsluplaştırılmış biçimlerini çizgi ve renk alanında aktarmıştı.

“D” Grubu uluslaşmayı ve inkılapları doğrudan temaları içine alsa da, bu konu üzerinde ısrar etmiyor, daha çok resmin “konstrüktif yönde plastik çözümlerine ulaşmayı amaçlayan “bir üslubu yansıtıyordu”.⁽²⁷⁾

Bütün bu tartışmalar göstermektedir ki, Cumhuriyet, siyasal anlamda olduğu kadar kültürel anlamda da etkili bir dönüşüm sürecinden geçer. Resimde, edebiyatta, mimaride, müzikte kısacası sanatın her dalında kimlik arayan bir süreç.

(27) TANSUG Sezer , agm., s. 183.

4. BİREYSEL ARAYIŞLAR

1940'lar tüm dünya için sorunludur. Kaçınılmaz olarak içine çekildiği koca bir Dünya Savaşı'ndan arta kalanların paylaşılması ve yapılanmasıyla geçer. Türkiye'de bu yeniden yapılanmanın dışında kalmayacaktır. Türkiye savaşla ayrımları iyice belirginleşen iki sistemden birini tercih etmektedir.

Gerek ekonomi politikalarında, gerek siyasi yapılanmasında, gerekse kültürel gelişme planında zaman zaman esinlendiği Sovyet Modeli'nden tamamen ayrılmak durumundadır. 19 Mayıs 1945'te yaptığı bir konuşmasıyla İsmet İnönü, savaş bittiğine göre artık demokrasi yolunda yeni adımlar atılabileceğini söyler. 17 Haziran 1945'te 6 milletvekilliği için yapılan ara seçimlerde CHP, tek parti olmasına rağmen aday göstermez. 1 Kasım 1945'te İnönü yine Meclis kürsüsünden yaptığı konuşmada, ciddi bir muhalefet partisine duyulan ihtiyaçtan söz eder. Türkiye kaçınılmaz olarak Batılı bir modeli kabul etmiştir. Bu, aynı zamanda Cumhuriyet'in ilanından itibaren artık resmi bir devlet politikası haline gelen Batılaşma ile uyumlu görünmektedir.

Bütün bu değişimler olurken Türk resmi de elbette kendi arayışlarını sürdürüyordu. 1940'lara girerken üç önemli adım atılmıştı Türk resim sanatı

için. Bunlardan ilki İstanbul'da 1937 yılında Atatürk'ün emriyle kurulmuş olan Resim ve Heykel Müzesi, ikincisi 1938'de başlayan yurt gezileri ve üçüncüsü de 1939 yılında Ankara'da yapılan Devlet Resim ve Heykel sergisiydi. Üçünün ortak özelliklerinin başında kuşkusuz resme verilen devlet desteğini temsil etmeleri geliyordu. Ancak resim sanatının halk arasında daha fazla benimsenmesini sağlayacak çalışmalar için gereksinim hala sürüyordu. Bu da belli bir altyapı arayışı demektir. Dönemin yazarları, halkın resim sanatını benimsememesini yine sanatçıların sorumlulukları arasında sayıyor ve onlar için tıpkı 1930'lardaki gibi bazı reçeteler hazırlıyorlardı. Örneğin Burhan Belge'ye göre "eğer herhangi bir plastik sanat eseri memleketin toprağını, havasını, renklerini, yani maddesini ve duygularını, adetlerini ve folklorünü, yani insanını verecek olursa, böyle bir sanatın anlaşılmaması ve sevilmemesi için hiçbir sebep kalmazdı" ⁽²⁸⁾. Suat Kemal Yetkin'e göre ise, "ifade ve tebliğ vasıtaları ne olursa olsun, büyük sanat eserleri, içinde doğdukları cemiyetin külli ruhunu şahsi bir şekil içinde tebessüm eden eserlerdir. Bütün sanat şubelerimizi garp tekniğiyle işlerken, onları yeni imkanlarla zenginleştirirken, milli kaynaklarımızı daima göz önünde bulundurmak" ⁽²⁹⁾ mecburiyetindeydik.

(28) AR, Sayı; 6, 1937.

(29) AR, Sayı; 15, 1938

Bütün bu düşünceler hemen tüm ressamlar tarafından da paylaşılmaktadır. Sorun, bu ülkeye ait olmanın nasıl olup da Batılı estetik anlayışı içerisinde yansıtılabileceği sorundur aslında. 1940'lar ve sonrasında sistematik olarak olmasa bile sık sık bu konuda tartışılır. 1940'larda "milli sanat" söylemi neredeyse doruğa ulaşmıştır. D Grubu'nun "sanatta ihtilal yaratma" fikrine ilk karşı çıkanlardan biri olan Malik Aksel, bu düşünce gelenekler dışında bir sanat oluşturma çabasına denk düşer ki, sonuçta sanatın anlaşılabilirliği düşme tehlikesi kaçınılmazlaşacaktır der. Ari Kaptan, Türk ressamının mutlaka bir "milli karakter"e sahip olması gerektiğini savunur. Kazım Nami Duru "halkiyat" kavramını üretir katkı olarak. Halkın, yaptığı resmi anlamasını isteyen ressamların bu ülkeye ait gelenekleri görenekleri Fransız gözüyle anlatmaktan vazgeçmesi gerekmektedir. Bu sırada "Yeniler" adıyla ortaya çıkan grubun temsilcilerinden Nuri İyem, toplumcu gerçekçi resmi sokar resim gündemimize. Destek felsefeden gelir. Hilmi Ziya Ülken, İyem ve arkadaşlarının resmini "vaadlerle dolu" olarak niteler ve ülkenin bunalımlarını, acılarını sahiplendikleri için onları tebrik eder (30).

(30) ÖZSEZGİN Kaya, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt 3, s. 50.

Ancak bu yönelimi 1950'lere doğru kaybeder. Yeniler 1960'lara kadar soyut resimle ilgilenirler. 1960'lardan sonrası ise yeni bir figüratif akım başlayacaktır. 1945-1960 yılları arasındaki önemli akımlardan biri Paris Okulu'ndan yetişmiş ressamların çalışmalarıdır. II. Dünya Savaşı sonrasında Kıta Avrupası dünya sanatının merkezi olma özelliğini yitirir. Ancak savaşın hemen ardından tıpkı ekonomi ve politikada olduğu gibi sanat alanında da yaraları sarma çabaları başlar. Paris bu konuda Avrupa'nın başkentliğine soyunur. Varoluşçulukla birlikte tohumları atılan Yeni Dalga akımı edebiyatta oldukça etkindir. Resimde ise bu gelişmeler Paris Okulu aracılığıyla izlenmeye başlanır. Soyut resim kabaca, resim zaten doğadan bir soyutlanma olduğu düşüncesiyle figürden uzaklaşmasıdır. II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından Kandinsky, Maleviç ve Mondrim gibi Avrupalı ressamlar tarafından izleği sürülen soyut resim, bir önceki kuşağın figüratif ressamları (Picasso, Matisse, Benque, Ronault, Derain, Bonard ve Leger) gibi karşısında bir devrim niteliği taşıyordu. Figüratif resim bu yeni dalgayla birlikte tutuculuğun ve "yozlaşmış burjuva değerlerin" bir sonucu olarak görülüyordu. Yaşanan kanlı savaşın ardından herkes gibi sanatçılar da dünyayı sorgulamaya başlamışlardı. Bu sorgulamanın merkezinde de kuşkusuz Batı uygarlığı yer alıyordu. Tıpkı Sartre'ın, Camus'nun ve Beckett'in yaşadıklarına benzer bir bulantı yaşıyorlardı deneyimledikleri yıkımın arkasından. Her ne kadar insanı figür olarak uzaklaştırmak gibi bir temel

düşünceleri olmasa da resimlerinden, figürün kodlayıcı tüm özelliklerinden sıyrılmayı amaçlıyorlardı. Dünyanın her yerinden gelen onlarca ressam ortak bir dilin peşine düşmüştü. Figürden uzaklaşmanın temelinde de işte bu ortak dil arayışı yatıyordu. Bazaine, Tal Coat, Bissiere, Lapicque, Manssier gibi ressamlar bir yandan Fransız geleneğine bağlı kalırken, bir yandan da Rus Poliakoff, Lanskoy, Alman Hartung, Fransız Soulages, Mathieu ve Degottex, Kanadalı Riopelle, Amerikalı Sam Francis, İspanyol Tapies, İtalyan Burri, Çinli Zao Wouki gibi ressamlar bu geleneğin dışında bir dil arıyorlardı. Onlara göre resim doğadan, ışıktan, insandan, ifadeden, şeylerden, düzenden, zamandan ve mekandan bağımsızlaşmalıydı. Bu arayış elbette malzemeye de yansdı. Kum taneciklerinden kumaş parçalarına, eski afişlerden, paslı metallere, camlara, ahşaplara kadar pek çok malzeme yüzey ve renk olarak resme girdi. Sonsuz bir deneme çağıydı bu dönem resimde. Tüm bu denemelerin altında da protest bir ruh gizliydi.

Delenunay'ın lirik soyutlamaları, Mondrian'ın evrensel çerçeveyi belirleyen, fiziksel ve ruhsal bir dünyanın uyumu özlemi, Maleviç'in teknolojik dünyaya karşı çıkan tinsel resimleri, Kandinsky'nin öncülük ettiği soyut ekspresyonizm, II. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında soyut resimle birlikte özellikle Paris sanat ortamının baskın olarak paylaşılan görüşü haline geldi. Bu görüşle bugüne kadar ki Batı Avrupa resim köklü bir değişime uğradı,

modern resim ve en radikal izlekleri olan izlenimcilik ve kübizm gibi akımların altüst edilmesine sahne oldu.

Soyutlama, bireyin iç dünyasının en uç noktalarını ele alırken bir yandan da izlerini Aristo'ya kadar sürebileceğimiz bir felsefe geleneğini sorgulamaya başlamıştı. "Dış dünyaya tinsel bakımdan daha fazla egemen olma ve ona alışma, bu içgüdü'nün körelmesi ve bulanıklaşması sonucunu verir. Ancak insan ruhu binlerce yıllık evrimi içinde rasyonalist bilgi yolunu baştan sona geçtikten sonradır ki, bu "kendinden şey" duygusu ondan bilginin nihai kaderi olarak yeniden uyanır. Daha önce içgüdü olan şey, artık bilginin en son ürünüdür".⁽³¹⁾

Avrupa resim sanatı gelişim kronolojisi geleneğini Rönesans'tan almıştır, bugün ise en uç noktalarını yaşamakta ve insan varoldukça da yaşayacaktır. Bilindiği gibi ilkel dönemde, reel dünyanın bilinmezliği karşısında insan dünyayı mistik güçleri olan bir yer olarak algılanmış ve çözemediği nesnel dünyaya somut imgeler yüklemiştir. Batı insanın tarihsel perspektifinde bu dünyaya aldığı karşı tavır, bugün doğu toplumları için hala bir sorun olarak ortada durmaktadır.

(31) WORRINGER Wilhelm, "Soyutlama ve Empati", Modernizmin Serüveni (Haz.: Enis Batur), 1997, İst. YKY, s. 279-280.

Herman Behr, dışavurumculuk yazısında ilkel insan ve uygar toplum insanındaki soyut imgelem konusunda şunları söyler; “İlkel insan kendi içinde doğanın tehdit edemeyeceği kadar büyük olma cesaretini bulmuş ve fırtınaların, vahşi hayvanların, bilinmeyen nice tehlikenin doğurduğu korku ve dehşete rağmen onu hiç terk etmeyen, asla teslim olmasına izin vermeyen bu esrarengiz güç onuruna çevresinde koruyucu işaretlerden oluşan bir çember yaratmıştı. Aynı şekilde “uygarlık” tarafından yok edilmenin eşiğine gelmiş olan bizler de, içimizde yok edilemeyecek güçler buluyoruz. Üstümüzdeki ölüm korkusuyla, bunları alıp “uygarlık”a karşı tılsım gibi kullanıyoruz. Dışavurumculuk güvendiğimiz, bu korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir. Paniğe kapılmış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir ⁽³²⁾.

Herman Behr ve Worringer’in bu açıklamalarında betimledikleri, soyut sanatın özünü oluşturan ve Avrupa’nın, Sosyo-kültürel, ekonomik yapısı ve toplumsal duyarlılıkları nedeniyle, dolayısıyla da sanatçının bu hayat karşısında aldığı tavrı ile bireyin içe yönelmesi “var oluş” kavramının ortaya çıkmasına neden olur. soyut sanat, özgür bireylerin olduğu kadar özgür toplumların da simgesidir. Bu durum kaçınılmazdır, çünkü sanat bulunduğu ortamın koşullarında kendi var oluş nedenselliği içerisinde tavrını alır.

(32) BEHR Herman, Dışavurumculuk, Modernizmin Serüveni, Hazırlayan Enis Batur, Çev. D.Ş.S. 229, YKY, 1997.

Romantizm, izlenimcilik, kübizm, futurizm, özellikle de Dada hareketleri sanatın tavrı açısından örnek teşkil eder. Savaştan sonra gelişen soyut resim, ABD’de olduğu gibi Avrupa’da da temel olarak karmaşık anlam taşır. Oldukça çarpıcı görsel terimlerle, insanların çektiği acılar ve felaketlere dair mesajlar iletiliyordu. Bu yapıtlara bakanlar, savaşla ilgili korku verici, belki de tüyler ürpertici anılarını anımsıyor ve bunda aynı zamanda haz verici bir yan bile buluyorlardı.

Soyut resmin sanatçıların tutumları, öncülerinden farklı değildi, kısaca onlar da dış dünyadaki toplumsal temalarla ilgileniyorlardı, yaşadıkları ortamı eleştirmekle onaylamak arasında bir tutuma sahiplerdi. Öncelikle kendi iç dünyalarına dönüyor, yaşadıkları arayışı tüm evrenin paylaşabileceği bir şekilde ifadelendirmeye çalışıyorlardı.

Soyut sanat ya da eskiden kullanıldığı biçimiyle “Abstre” deyimi, yirminci yüzyılda, tabiat taklitçiliğine bağlı, geleneksel Avrupa resmine karşı tepkiyle ortaya çıkmıştı. Burada “tabiat taklitçiliği” deyimi, kuşkusuz yalnızca belli bir realizmi değil, Aristoteles estetiğinin öngördüğü “mimesis” (özdeşleyim/taklit) kavramına bağımlı sanat üsluplarını ifade etmek için kullanılıyordu. Nitekim 20. yüzyılda görülen modernist sanat geleneklerinin hedeflerinden biri de bu kavramı sorgulamak yerine “soyutlama (einfühlung) ve kinesis” kavramlarını getirmektir. Terimin gereksiz yere ve belli belirsiz kullanımı, soyut sanatın

yanlış anlaşılmasına neden oldu. Aslında “soyut sanat”, birbirlerinden farklı ve ilkesel bağlamda birbirine karşıt iki eğilimi anlatıyordu. Bunlardan ilki doğal görünümü basit formlara indirgemek, diğeri ise doğal görünümün taklidi olmayan salt kurgusal (spekülatif) elemanları, form, çizgi ve renk öğelerini, figür dışı (non-figüratif) bir yapısal durum içinde kendi başına bir varlık oluşturacak şekilde inşa etmektir.

Birincisi, yani doğal görünümleri basit biçimlere indirgemek suretiyle doğayı “arkitektonik” bir yapı içinde soyutlamak anlamındaki eğilim, gelişimini iki ayrı yönde gösterdi. İlki, modelde, nesnelere ayrıntı ve rastlantısal çeşitlemelerini elimine ederek, onlara esas olan “genetik” (kendi içine ait, zorunlu) formlarını ortaya koymaktı. Bu yaklaşım, 1788-1866 yılları arasında yaşayan Schopenhauer tarafından, “sanat, nesnel dünyanın değişen dış görünümü yerine platonik ideleri taklit eder” biçimindeki anlayışı ile de örtüşüyordu. İkinci modelde ise, müzik ve mimarlık sanatlarının tavrı ile, dünyayı ve aktüel görünüşleri kendi başına bağımsız bir biçim oluşturacak şekilde parçalayıp yeniden kurmanın yolları deneniyordu. Bu türden estetik denemeleri ifade eden en basit formül şuydu. Estetik haz kendi kendimizden duyduğumuz hazzın nesneleştirilmiş halidir.

Önceki estetik, haz ve acı kavramlarıyla bir çelişki söz konusuydu bu noktada. Lipps, bir rengin açık ya da koyu tonlarının o rengin kendisi olmayıp

tonu olmaları gibi, bu iki duyguyu yalnızca duygu tonu değeri verir şeklinde bir iddiaya sahipti. Dolayısıyla ona göre belirleyici etken bunlar değil, duygunun kendisi, yani iç devinim, iç yaşamın gerçeklerine, yani daha yüksek anlamdaki natüralizme yöneldiği yerde bir sanatsal iradenin ön koşulu olarak görülebilir. Organik açıdan güzel olan canlılığın yeniden üretilmesiyle bizde uyanmaya başlayan haz duygusu, bir başka deyişle modern insanın güzellik dediği şey, Lipps'in empati sürecinin ön koşulunu bulduğu o iç etkinleşme gereksiniminin doyurulması olarak da anlaşılabilir şu halde. Dış dünyaya tinsel bakımdan daha fazla egemen olma ve ona alışma, bu içgüdünün körelmesi ve bulanıklaşması sonucunu doğuracaktır. Dolayısıyla düzenli, soyut biçimler, insanın doğasının karmaşıklığı ile karşısında huzur bulabildiği biricik ve en yüksek biçimleridir.

Türk resim sanatı, yüzünü Batı'ya dönük olmakla tüm bu tartışmalardan kaçınılmaz olarak etkilenir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde gelişen yenilikçi Batı sanatı ile bir paralellik kurması da yine kaçınılmazdır. Bu süreçte Batı'dan öğrendikleri ve kendi ülkesinin koşullarıyla kendince bir sentez üretmeyi başardığını söylemek abartılı olmayacaktır. Özellikle Paris'in II. Dünya Savaşı sonunda yeni bir içerikle kazandığı dünyanın kültür başkenti olma işlevi Türk ressamı için de pek çok yeniliğin habercisi olmuştur. Paris'te 1946'da Musée d'Art Moderne'de düzenlenen "UNESCO-Exposition Internationale d'Art Moderne" sergisine, söz konusu ortak dilin

araştırılmasında bir aşama olarak onlarca ¼lkeden katılım oldu. Serginin amacı, d¼nyadaki t¼m ekollerin Paris ekol¼nde karşı karşıya gelmesidir. “D¼ř¼nce biçimleri ve doğanın biçimleri, farklı kıtaların farklı b¼lgeleri nasıl istiyorsa ¼yle boy g¼steriyor. Keşke izleyici yery¼z¼n¼ buradan yola ¼ıkararak yeniden kurabilse, bu uyumun içerisinde, insanın çoğul birliğinin, g¼l¼ birliğinin yeniden bilincine varabilse” (33).

Sergiye T¼rk ressamaları da b¼y¼k ilgi g¼sterir ve ağdaş T¼rk resmi ilk defa uluslararası d¼zeyde bu kadar geniş bir temsil olanağı bulur. Serginin T¼rkiye b¼l¼m¼n¼ Zeki Faik İzer d¼zenler ve varolan gruplar arasında hiçbir ayırım g¼zetmemeyi benimser ilke olarak. ¼zellikle Ali Çelebi, Nejad Devrim ve Fahr El Nissa Zeid'in resimleri b¼y¼k ilgi g¼r¼r. Hen¼z bu sergi kapanmada Nurullah Berk ve Zeki Faik İzer, yeni bir serginin hazırlıklarına başlar ve tamamlarlar.

(33) COSSU Jean; Introduction, UNESCO Expositions Internationale d'art Moderne, Paris 1946, s. 5.

Yakın ve Uzakdoğu Sanatı'nın sergilendiği Musée Cernuschi'de "Peintures Turques d'Aujourd' hui-Turquie d'Autrefois" (Bugün Türk Resimleri, Bir Zamanların Türkiyesi) başlığı altında düzenlenen sergiye Hakkı Anlı, Avni Arbaş, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Cevat Dereli, Nejat Devrim, Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Hamit Göreli, Zeki Faik İzer, Arif Kaptan, Fikret Mualla, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman, Cemal Tollu, Eşref Üren, Turgut Zaim ve Fahr El Nisa Zeid'in resimleri gösterilir. Serginin bir başka bölümünde ise geleneksel Türk sanatları yer alır. Paris'te yaşayan Türk ressamı zaman zaman burada kişisel sergiler de açarlar. Paris Ekolü'nün Türkiye'ye taşınmasında bir başka önemli etken de kuşkusuz yayınlanan dergilerdir. "Aujurd'hui", "Prisme des Arts", "XXe Siecle", "Cimaice" gibi dergilerin yanı sıra, özellikle Nurullah Berk ve Cemal Tollu'nun yazdıkları yazılar, Fikret Adil ve Safa Yurdakul'un eleştirileri ve çevirileri ile Paris Ekolü içinde yaşanan gelişmeler ve tartışmalar Türk resmine taşınır. Burada önemli olan, altı çizilmesi gereken nokta, Türk ressamı Paris Ekolü'nden yalnızca etkilenen bir grup ötesinde bir öneme sahip olmalarıdır. Paris Ekolü'nün bu dönemde yaşadığı elektrik ve dünyaya açık özelliğinin etkisiyle bu dönem Türk Ressamı Paris Ekolü'nün bileşenlerinden birini oluşturmuşlardır aynı zamanda.

Osmanlı döneminden bu yana Türk ressamaları için bir okul olan Paris'te yaşanan bu değişimin Türkiye'yi de etki alanına alması kaçınılmazdı; "Kim ne derse desin, savaşın hemen sonrasında başlayarak, 1960'lara uzanan yıllarda, Paris'te yaşayıp da, soyut sanatın çekim alanına girmemek neredeyse olanaksızdı. Paris'te yaşayan o dönemin Türk ressamaları, Selim Turan, Mübin Orhon, Hakkı Anlı, sanki kendiliğinden ve tartışmasız bir biçimde benimsemişlerdi soyut resmi. Onlardan önce Nejad'ın figüratiften soyuta geçişi, bir Nicolas de Stael'in, 1950'lerin başlarında soyuttan figüratif resme geçişi gibi olmuştu; Resmin dilini, özünü değiştirmeden, doğal bir gelişmenin sonucu gibi" (34).

(34) EDGÜ Ferit, Paris'te Soyut Sanat Yılları (1945-1960), Paris Okulu ve Türk Ressamları (der), YKY, s. 10.

4.1. GELENEK VE FİGÜR

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılaşma dönemine girmesiyle Türk resminde figür geleneği ciddi bir ivme kazanmıştır. Bu eğilim Müstakiller ve D Grubu ile birlikte modern resmin içeriği bu biçimiyle eklenmeye çalışmıştır. Figüratif resim D Grubu'nun son bulmasıyla birlikte yeni Türk resmi, Cumhuriyet'in bir sözcüsü olmuş Osmanlı geleneğinden kopuşun ve Anadoluçuluk fikrinin temsilcisi olmuştur. Bu oluşum özellikle 1950 sonrasında ciddi bir şekilde temsilcileri tarafından sürdürülmüştür.

Gelenek; toplumların içinde yaşadıkları döneme geçmişten bu yana getirdikleri değerlerin toplamı olarak kabaca tanımlanabilir. Figür bu geleneğin bir parçasıdır. Figüratif resmin geleneği yeniden üreten ya da gelenekten yeni bir farklı değerler üretebilen konumu, bulunduğu toplumun düşünme ve kavramsallaştırmadaki yetkinliğiyle ilgilidir.

1950 öncesi Türk resmi genel olarak figüratif ağırlıklıdır. Resmin içeriği de ulusal-yerel kavramlarla oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu içerik bir toplumun zaten var olan değil oluşturulmaya çalışılan değerleri üzerine temellendirilmek istenmiştir. 1950 sonrasında figüratif resmi ise geleneği de arkasına alarak içeriğin ve içerik yüklü figürün kişisel vurgularla yeni eğilimler kazanmasıyla çeşitlilik kazanmıştır.

Cumhuriyet dönemi sanatı gelenek ve figür birlikteliğini yeni bir kimliği oluşturmak için ele almıştır. Gelenek kelimesi “Türk’e işaret ederken, figür, Batı tekniği ve biçimine (modern olana) işarete edecektir. Türk resminde eğilimler genel olarak figür ağırlıklıdır. Çünkü Türk resminin yeniliği kadar, toplumsal bir sorun olan kavramsallaştırmanın resim sanatımızda da izliğini sürdürmüş olmasıdır. Bu durum daha çok 1950 ve öncesi için geçerlidir. Bu nedenle figüratif resmin dışında, belirli dönemlerde soyut eğilimlerden başka, modern Batı resmini hızla dönüştüren başka eğilimleri göremiyoruz.

Türk resminde kimlik oluşturma adına yararlanılan “gelenek”, geleneksel formların, yalın, dolaysız anlatım biçimleri modern Batı figür resmine bir içerik sorunu olarak girmiş, içerik ve biçim verilerine giderek yoğun bir zenginlik kazandırmıştır. “Genellikle Picasso’nun Afrika sanatına çok şey borçlu olduğu söylenir. Fakat bu uzak kabile insanların yapıtlarına ilk ilgi gösterenlerin “Vahşi Hayvanlar” diye tanımlanan fovlar olması daha akla yakındır. Fovlar bu tahta oymaları son derece dramatik nesnelere olarak görmüşler, önceleri yüzlerde ve figürlerdeki çarpıtmalar yüzünden kendilerine ürkütücü gelen bu yapıtların garip anlatımında zamanla güçlü uyumlar, hatta çekici ve inandırıcı bir doğalcılık ögesi bulmuşlardır, bu örneklerden kullandıkları malzemenin niteliğine doğrudan doğruya yaklaşmanın değerini öğrenmişlerdi”⁽³⁵⁾.

(35) LYNTON Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 1982, s. 30.

Günümüzde evrensel kültür görüşü sanatçıya geleneksel değer ve formları kullanarak yeni bir içerikle, farklı estetik ve anlatım olanaklarının yollarını açıyor. Matisse'in Batı resminin geleneksel perspektifi ve İran minyatürlerinden öğrendiği düz mekan anlayışına odaklanan yüzey çözümlemesi, Brancusi'nin Afrika oymacılığının biçimsel özelliklerini dolaylı olarak kullandığı Afrika masklarından hareketle dolaysız anlatım zenginliğine varan Picasso, Gauguin'in geleneksel hayattan yola çıkarak post-empresyonist diyebileceğimiz çözümlmeleri Batı sanatçısının gelenekten yararlanarak modern sanata ciddi katkılar sağladığını gösterir.

Batılı sanatçıların değişik kültür geleneklerinden yararlanarak gelenek-figür ekseninde yeni ifade olanakları sunmaları açısından önemlidir. Modern sanatçı geçmişe ait değerlere, estetik olgulara bir karşı tavır olarak yeni ifade imkanları ararken, doğunun geleneksel değerleriyle karşılaşması, geleneksel biçim ve formlardan yararlanarak figüratif anlatıma farklı bir içerik kazandırdığı gibi, yeni eğilimlerin oluşmasına da olanaklar sunmuştur. Bu açılımlar aslında Batı dünyasının öz eleştirisi, kendi kalıplarını kırma istencindeki öz duruşla ilgiliydi. Bugün ciddi boyutlarda eleştirilen modernite 20. yüzyılın ortalarında kendi geleneğini oluştururken, kendi ürettiği estetik değerleri öz eleştirisini de içeriyordu.

“1950’li yıllardan başlayarak Türk resim sanatında gündeme gelen arayışlar arasında geleneksel kaynakların esinlerinden yola çıkarak bir Türk resmi kimliği yaratma ereğinin büyük bir önem kazandığı açıklanmıştır. Milliyetçi değerlerin itibar görmeye başladığı bu yıllarda birçok sanatçı bu itibardan yararlanmak adına, bireysel biçimine yeni bir anlam kazandırmaya yönelecek ve Osmanlı el sanatlarının kaynaklarına ilişkin motifleri resimlerine katmaya özen göstereceklerdir. Bu uygulamalar çoğaldıkça, Türk resim sanatına yeni bir görüş daha eklemeye başlar”⁽³⁶⁾.

Ulusal değerlerle, geleneksel sanatlar yaklaşım kurarak özgün Türk resim sanatını oluşturma fikrinin savunucusu Bedri Rahmi Eyüboğlu, özellikle Akademi çevresinde geniş öğrenci kitlesi tarafından desteklenmiştir. Bu amaca ulaşmanın yolu yine Batı sanatının teknik özellikleri ile varılacağı savunuluyordu. Geleneksel kültüre bakma fikrinin Batı üzerinden şekillendiği gerçeği bize kendi kültür değerlerimize bakabilmemizin yine Batılı düşünme sistematığının tercümesiyle edinilmesi ilginç bir durum olarak algılanabilir. Eyüboğlu’nun tezyini sanatlara olan ilgisinin nereden kaynaklandığına ilişkin açıklaması, yaptığımız bu tespite ışık tutması açısından önemlidir. “İlk defa Van Gogh’a beni şeytan gibi çarpan onun ressam tarafı değil, doğrudan doğruya tezyini tarafı idi.

(36) ÖZSEZGİN Kaya, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglaf Yayınları, (C.3) 1982, s. 16.

Nitekim tezyini zevki Van Gogh'tan çok daha üstün, fakat ondan çok daha az ressam olan Gauguin'in eserleriyle karşılaştığım zaman Van Gogh'u unutmuş, ona sarılmışım. Gauguin'den Matiss'e, Dufy'ye ve onların vasıtasıyla doğrudan doğruya tezyini sanatların kucağına düşmüştür. Bir aralık doğa karşısında resim yaparken şu sözleri hatırladım. O kimseler kapıyı baltayla açarlar ve odunu anahtarla kırarlar..!"⁽³⁷⁾.

On'lar Grubu altında birleşen Bedri Rahmi Eyüboğlu ve bir grup sanatçı, motifsel yorumlara öncelik verecek, geleneksel motifleri yeniden gündeme getirecektir. Halılar, kilimler, hat ve minyatürler bu grubun esinlendiği temel kaynaklardır. On'lar Grubu'nun işaret ettiği milli değerler ve geleneksel sanatlar, 1950 sonrası sanat ortamına yeni bir üslupla yeniden girmiş, geleneksel kültürün renkleri, motifleri figüratif resme farklı bir zenginlik katmış, bugün çağdaş sanat, gelenek üzerinde yeni değer ve söylemler üretir duruma gelmiştir.

1950'li yılların sanatı On'lar Grubu'nun milli sanat görüşü ya da evrensel bir çizgiyi koruma gayreti ile non-figüratif sanat tartışmalarının yoğunluğu içerisinde şekillenmiştir.

(37) GİRAY Kıymet, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türkiye İşbankası Resim Koleksiyonu, T. İş Bankası Y. 1998, s. 464.

Figüratif sanat ve gelenek üzerine şekillendirilmeye çalışılan özgün Türk sanatı D Grubu'nun önemli isimlerinden de destek bulacaktır. Ancak 1950'lerdeki tartışmalar D Grubu ustalarının da geleneksel kaynaklara eserlerinde yer verecek kübist eğilimle kullanma genel yaklaşım halini alır. Kübik yorumlarla milli geleneksel kullanımı daha da netlik kazanır. Nurullah Berk "Son yılların en dikkat çeken kaygısı, bence bir Türk resmi yaratma iradesidir. Resmimiz bu güne kadar büründüğü "anonim" şahsiyetsiz kisveyi atarak kendine has karaktere varmak yolunda görünüyor" ⁽³⁸⁾. Bedri Rahmi, Nurullah Berk, Cevat Dereli, Cemal Tollu gibi D Grubu ve 1940 döneminin sanatçıları 1950 sonrasında da folklorla dayalı figüratif eğilimlerin sürdürülmesidir. 1950 sonrası Türkiye'sinde ve dünyadaki yeni oluşumlar kaçınılmaz olarak Türk sanatçıları da eklemeye devam etmiştir. Kuşkusuz bu yeni yönelimler beraberinde oluşturulan birlik ve ulusal ruhun getirdiği gelişmeler sanatçıların 1950'lere kadar sanatta Batı modeline kapalı bir kopuş devresi yaşandığını göstermektedir. Savaşın bitmesi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin demokrasiye geçiş ve liberalizme yakınlaşma çabaları nedeniyle Türk resmi de yeniden yüzünü Batı'ya çevirmeye başlamıştır. Hızla gelişen iletişim olanakları, endüstriyel gelişmeler döneminin düşünme biçimini yeniden sorgulamaya başlaması, yeni oluşum ve sanatsal dönüşümleri de beraberinde getirecektir.

(38) BERK Nurullah, "Sanat Dünyamızın Sorunları Kuşaktan Kuşağa", Sanat Çevresi, Sayı, 6, Nisan 1979,

Pekçok sanatçımız soyut resme yönelirken ve bu çalışmalarını kararlılıkla sürdürürken bir kısım sanatçımız ulusa sanat ekseninde kendi eğilimlerini sürdürürler. Bazı figüratif sanatçımız da Batı'da gelişen yeni eğilimler doğrultusunda ve ulusallık anlayışı içerisinde yeni anlatım olanakları sunmaya çalışmışlardır. Diğer bir grup sanatçımız ise evrensel düzlemde figüratif çalışmalar yapma girişimlerinde bulunmuşlardır.

Türk resminde figür geleneği Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk Batılaşma dönemecine girmesiyle ciddi bir ivme kazanmıştır. Türk sanatçısı figüre karşı ciddi bir eğilim göstermiş ve bu eğilim Müstakiller ve D Grubu ile birlikte modern resmin içeriği ve biçimiyle eklenmeye çalışmıştır. Figüratif resim D Grubu'nun son bulmasıyla birlikte yeni Türk resmi, Cumhuriyet'in bir sözcüsü olmuş, Osmanlı geleneğinden kopuşun ve Anadoluculuk fikrinin temsilcisi olmuştur. Bu oluşum özellikle Bedri Rahmi ile özdeşleşmiş ve 1950 sonrasında ciddi bir şekilde temsilcileri tarafından sürdürülmüştür.

Bu nedenle çağdaş Türk resminde soyut faaliyetlerinin en yoğun sürdüğü dönemlerde bile figüre yönelik yeni üslup faaliyetleri de kendini göstermeye başlamıştır. Özellikle Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde güçlü bir atölye ruhu yaratabilen Bedri Rahmi'nin öğrencileri (10'lar) adı altında bir grup oluşturarak sergi düzenlemeye başlamışlardır. Fakat bu gruplaşma süreklilik kazanamamıştır. 10'lar grubu dağılarak sanatçılar özel sergi

etkinliklerine girişmişlerdir. Bu gruptan başta Orhan Peker, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız etkinlik yönünden sürekli oldular. Bu sanatçılarda hocaları Bedri Rahmi'den yansıyan bir folklor ilgisi vardı. Fakat sürekli bir gelişme temposu içine girenler bu ilgiyi çok farklı ve yeni yorum hedeflerine ulaştıran bir gelişme temposu içine girenler bu ilgiyi çok farklı ve yeni yorum hedeflerine ulaştıran bir figüratif etkinlik sağlamaya çalışmışlardır.

1950'lere değin resim sanatımız bir tür çalışmalar ortamı içinde şekillendi. Bu dönemde kuramsal ve pratike evrensel anlamda çıkışlarla yöresel ya da ulusal nitelikli anlayışların bir arada yürüdüğü söylenebilir. İzleğini sürdürdüğümüz Türk resminin gelişmesinde büyük katkı sağlamış olan sanatçılar genellikle iki kavrama bağlı kalmışlardır: Yöresellik ve özgünlük arayışı. Yani sanatçılarımız bir yandan 1940'lardan beri etkisini sürdüren yerel sanat olgusunun dışında kalmaya özen gösterirken, bir yandan da çağdaş ve yeni oluşumlardan etkilenmeye açıklardı.

“Bu gelişmeler, genç Türk sanatçılarının yapıtlarında ulusallık kavramının da çağdaş bir anlam ve içerik kazandığına değinmek yararlı olur. bezden bir takım, konuların işlenmiş olması resme ulusal bir nitelik veremeyeceği gibi, geleneksel biçim kalıplarının şemalarının kurgusal bir davranışlar tekrarlanması da o yapıtı ulusal düzeyde götürmez. Çünkü milli sanatı biçimsel benzerliklerinin tarihi devamlılığı zannetmek bilimsel bir

yorumdur. Fonksiyonel ve teknik değişikliklerle beraber biçimlerde değişirler. Aksi takdirde bu gelişmelerle biçim arasında hiçbir ilişki olmadığı şeklinde garip bir yargıya varılırdı. Biçimlere milli sıfatı verdiren şey onları doğuran çevre koşullarının doğru ifadesi olmalarıdır”⁽³⁹⁾.

Doğan Kuban'ın tespitini tersine de çevirebiliriz. Bir başka açıdan baktığımızda herhangi bir sanatsal üründe geleneksel öğelerin üstelik de Kuban'ın “milli sıfatı”nı kazanabilecek anlamına gelmez. Kısaca bir resimde geleneksel öğelerin kullanılması onun evrensel bir değer taşıyabileceğini de gösterir. Bir önceki bölümümüzün son paragrafında sözünü etmeye çalıştığımız şey tam da budur. Batılı teknikler üzerinden giderek keşfedilen geleneksel öğeler Türk resminde evrensel bir özgürlük yaratılabilmesine önemli bir olanak sağlamıştır. Türkiye’de 1960’lar sonrası İstanbul, Ankara, İzmir gibi kentlerin nüfus yoğunluğunun artması, yurtdışına göçün hızla yayılması, başarısız bir modernleşme çabasının ardından dine referans veren muhafazakar siyasal görüşlerin ortaya çıkması ve bu dağılma / bölünme neticesinde, sanatsal gelişmelerin aldığı yeni görünüm, merkezi tabanlı siyasal eğilimlerin yerine çoğulcu bir anlayışın yaygınlaşması yönünde olmuştur.

(39) KUBAN Doğan , Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Aralık 1984, s. 5.

Bu hızlı gelişim kültürel yapıda da kendini gösterecek, yabancı dildeki olduğu pek çok yayın, çeviri yoluyla dilimize kazandırılacaktır. Sanat alanında 1950'lerde başlayan kıpırdanmalar, 1930'larda izlenimcilik ve kübizm gibi iki temel akım çevresinde gelişen eğilimlerle alternatif oluşturan bağımsız arayışlara dönüşecektir.

1950'ler kuşağı için genel anlamda her sanatın kendi yorum çizgisine sadık kalarak çalışma yapıt gücünü kullanmasına ait genel bir görüş sanat ortamına yeni bir ivme kazandırmıştır. 1950'lerden 60'lara doğru belirginleşen bu görüş her sanatçı için bir karakteristik tutum halini alır. "Genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, Batı etkisiyle başlayıp gelişen resimdeki modernizm karakteri yaygın deyimiyle mektepten memlekete yönelişin getirdiği olağan dönüşler ve özgün kimlik arayışlarıyla, bağımsızlık yönündeki eğilimleri özendirmiştir. Kendine özgü anlatımın, bu nedenle değişik aşamaları zorunlu kılmış ve bu aşamaların birbirine bağlanması ve pekişmesi sonucunda ekol ya da akımlara bağımlı gelişmeler olgusunun daha kalın çizgilerle belirlendiği çalışma yöntemlerine bırakmıştır ⁽⁴⁰⁾.

(40) GİRAY Kıymet, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998.

1950 sonrasında kendine ait yorum ve üslup arayışları çağdaşlık üzerine şekillenmeye başlasa da milli olma kaygılarını sanat yapıtlarındaki izlerden sürebiliriz. 1960'lı yılların toplumsal söylemleri ulusal ya da milli sanat kaygılarıyla da çelişmeyecek bir görsellik içerir. Burada belirtmemiz gereken önemli nokta Neşet Günal'ın Nedim Günsur ve Cihat Burak'ın toplumsal gerçekçilik söylemlerindeki ulusal ya da yerel olmanın dönüşerek, içeriğe farklı anlatım olanağı sunmasındaki zenginliktir. Sanatçı artık burada ne yerlidir ne Batılı. Şu kadarını söyleyebiliriz ki, Türk resim sanatçısı artık sadece Batı'nın tekniğini değil sanat yapıtının toplum değerleri üzerine kuran durumundan ve de iktidara olan yakınlığından uzaklaşmıştır. Türk sanatçısı artık nesne ve hayat karşısında bir özene durumuna gelmenin ilk adımlarını atmıştır. Toplumsal gerçeklik, çağdaş Türk resim sanatının önünü açan belli başlı eğilimlerdenidir. Bu tarz sanat bir akım olmaktan çok bir sanat anlayışına işaret eder. Özellikle toplumsal ve siyasi çalkantıların gündemi belirlediği dönemlerde sanatçılar tarafından sıkça tercih edilmiştir.

Fakat burada 1960'lardaki toplumsal gerçeklikte, özellikle 1940'lardaki toplumsal değerler üzerine kurgulanmış yerel ve ulusal kaygılarla üretilmiş sanat yapıtları arasındaki ayrımı koymak gerekir. Yeniler, resimler de geleneksel formlara başvurmakla birlikte, dikkatlerini sıradan çalışan insanların yaşamına (liman işçilerine) yönelterek şehirden çeşitli görünümleri işlemişlerdir. Onlar, yurt gezilerinden dönen sanatçıların beraberinde getirdiği

doğa görünümlerinin karşısına halkın gerçek durumunu yansıtan tablolar çıkarır. Toplumsal sanatın, yenilerden sonra bir grup halinde belirmesi 1959 yılında kurulan Yeni Dal Grubuyla gerçekleşmiştir. Aralarında İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu gibi sanatçıların bulunduğu grup 1963'te dağılmıştır. Yeniler Grubu'nun Türk resmine konusal düzeyde yaptığı katkı 1960 -1971 askeri darbeleri arasındaki özgürlükçü ortamda iyice şekillenmiş ve toplumsal gerçekçi eğilimler Türk sanatında kendine sağlam bir yer edinmiştir. Toplumsal gerçekçi anlayış yerel temaları belli bir toplumsal gerçeğe işaret etmek ve evrensel bir mesajı iletmek için kullanırken diğer grup betimlemeci, belgeci ve estetik açıdan topluma bakar. Sanatçının amacı yerel atmosferi yansıtmaktır. Öyle ki, konu ve tercih üslubuyla sanatına ulusal bir kimlik kazandırmayı amaçladığı görünür.

Toplumsal gerçekçiler, çalışan kesimi, köy gerçeğini, sınıf farklılığının yarattığı derin yarıkları sanatçılarına içerik olarak taşıırken, onların yaşam gerçeğini aynen betimlemek yerine dönüştüren, gözükenin arkasındaki ifade etmeye çalışan bir çabaya işaret ederler. Nedim Günsur, Nuri İyem, Neşet Günal, Cihat Burak gibi her biri yerellik üzerinden evrenselliğe varmayı amaçlayan sanatçıların toplumsal gerçekçilikle tanışmalarıyla birlikte özgün bir ifadeye kavuşmuşlardır.

1950'ler milli ve non-figüratif sanat tartışmalarının karmaşıklığı içerisinde sanatçılarımızın bireysel yorum ve üslup arayışları, özgün olma kaygıları genel görüş olarak sanat ortamına ciddi bir ivme kazandırmıştır. 1960 -1970 arası sanatçının bireysel yorum ve üslup çabaları toplumsal gerçekçi yapıtlara özgün bir nitelik kazandırmıştır.

Özellikle 1950'lerde oluşturulmaya çalışılan özgün Türk resmine, çok rahat eklemenebilecek naif resim, sanat ortamında yerini almıştır. Naif sanat, kendi anlatım olanakları içinde "gelenek-figür" ilişkisine özgün bir değer katan yapıtlar olarak sanat ortamına girer; "Onlar tıpkı ışığa doğru büyüyen bitkiler gibidir. Düşledikleri ya da özlemini çektikleri şeylerin resmini yaparlar. Sade bir yaşantı günlük davranışlar, sevimli bir evren çiçeklerle çocuklarla, şen bayramlarla yaşamın acıklı kesimleriyle yapılan diyaloglar merakı çekecek bir şekilde bize ulusallık kavramının yanı sıra, hangi ülkeden olursa olsun, insanların her zaman ortak soluklu olduğunu düşündüren bir ortaklık içindedirler. Bu yanları ile de evrensele ulaşmaktadırlar" (41). İlke ve kuralları tanımaz ama kendi kendilerine var ettikleri bir disiplin uzantısı ile özgün yaratımlar olarak sanat hayatımıza girer naif sanat, çocuksu duyguların dolaysız anlatım biçimi ile halkla, toplumla rahatlıkla bütünleşebilirdi.

(41) AKSOY Fahir, Naif Sanat ve Türk Naifleri, Ak Yayınları, 1990, s. 9.

Özellikle etkinliklerini 1960'tan sonra duyurmuş bir grup sanatçı, çağdaş Türk resminde "gelenek-figür" ilişkisine çok daha bilinçli bakmış, geleneği figür ya da soyut düzlemde dönüştüren bir alana doğru çekmeye çalışmışlardır. 1960 -1970 arası, sanatçı dünyayla bağlarını daha da geliştirmiş, farklı eğilimlerin sanat ortamına kazandırdığı zengin anlatım olanakları içerisinde sanat-sanatçı, sanat-iktidar, gelenek-sanat gibi pek çok kavramda Türk sanat ortamında yanıtlarını arayacak yeni tartışma alanı açacaktır.

Turgut Zaim, Bedri Rahmi, Nurullah Berk ve Abidin Elderoğlu'nun işlediklerine, akıma öncülük yapmış sanatçılar olarak daha önce değinmiştik. Çizginin süslemeci biçimlerine önem veren Salih Urallı ile Abidin ve Arif Dino'yu da bize özgü bir çizginin doğuşunu hazırlamış sanatçılar anabiliriz. Çizgisel yüzey duyarlılığını geleneksel Türk resminden aldığı esinlerle çağdaş doğrultuda değerlendiren Devrim Erbil'de yine bu sanatçılar arasında sayılabilir. 1960'tan sonra etkinlikleriyle gündeme gelmiş küçük de olsa bir grup sanatçı, çağdaş Türk resminin yöresel niteliklerini resimlerinde kendine özgü bir açıdan değerlendirmekte bir sakınca görmemiş hatta, bu niteliklerini büyük bir coşkuyla özümsemiş görünmektedir.

Yerel ve ulusal kaynaklı resimleriyle 1950 sonrasının kendi özgüne yapıtlar üreten sanatçılardan biri de Nedim Günsur'dur. Evrenselliğe

ulaşmada ulusallığa inanan Nedim Günsur'un toplumsal gerçekçi resimlerinden sonra naif bir çizgi duyarlılığına ulaştığı gözlemlenir. Açık hava kurlar, sokaklar, lunaparklar, uçurtma uçuran çocuklar gibi resimlerle 1950 sonrasında farklı bireysel bir çizgisini oluşturur.

1950'li yıllarda Türk sanat ortamına hakim olan bireysel ve özgün olma düşüncesini benimseyen diğer bir sanatçımızda Nuri Abaç'dır. Fantastik ekspresyonist diyebileceğimiz resimlerden sonra 1970'lerde geleneksel kaynaklara yönelecektir. Arabalar, kuşlar, balıklar, deniz, insanlar, tekneler Nuri Abaç'ın resimlerinde motifsel öğelere dönüşürken tek, çift ya da üçlü olarak kuğu gemileri resimlerine fantastik öğeler olarak girer.

Yeniler Grubunun aktif bir sanatçısı olan Nuri İyem 1950'li yıllarda soyut sanatın etkisinde kalarak soyut resme yönelmiştir. Daha sonra bireysel arayışların öne çıktığı dönem de Anadolu kültürüne yönelen sanatçı, toplumsal gerçekçi tadın izlerini de taşıyarak resimler yapmaya başlar. Göç temalı resimler, kadın başları, kadın grupları, köy kasaba yerleşimleri, bir kadın figürünün ardından geri plana sıralanmış evler bir motifi tekrarlarlar gibidirler. Nuri İyem'in anıtsal diyebileceğimiz kadın başları, yaşanmışlığın izlerinden daha çok mitolojik etki uyandırırılar.

Bu çerçeve içinde izlediği geleneksel çizgiyle farklılaşan bir başka ressam da Ergin İnan'dır. Tasavvuf geleneğini takip ederek resimde yeni bir anlayış içerisinde resimlerini üretiyor. Doğanın her ögesinin iç içe, "ilahî" bir bütünsellikle görsel bir dile büründüğü Ergin İnan resimlerinde fantastik öğeler yakalamak da mümkündür. Geleneği resimlerinde kullanırken Ergin İnan her hangi bir kavrama veya mesaja işaret etmediğini, geleneği sezgilerin dışı vurumu olarak algıladığını belirtir. Sanatçı için edindiği birikimlerin çok önemli olduğunu, kendi birikimlerinin de hem modern yaşamdan hem de doğunun kültür verilerinden yararlanıyor.

Çağdaş Türk resmi için çok önemli bir isimde Cihat Burak'dır. Toplumsal, eleştirel, figüratif ekspresyonizm diyebileceğimiz resim anlayışıyla 1950 sonrasında içerik ve biçim özgünlüğünde ayrı bir yere sahiptir. Daha önce değindiğimiz ilk toplumsal gerçekçi eğilim 1940'lardaki yeniler ya da liman ressamı ile başlamıştır. Yeniler Grubu, hem toplumsal gerçekçi, hem de geleneksel kültürümüze bağlanmak gerekliliğini öne süren bir manifestoya sahipti. Yenilerin dağılmasından sonra Yeni Dal'cılar bu anlayışı sürdürmeye çalışsalar da kısa bir süre sonra dağıldılar. Bu anlayışa bağlılık bir grup dahilinde olmasa da bazı sanatçılar üzerinde etkili olmaya devam etti. Neşet Günel de yöresel ve toplumsal içerikli resmin öncülerinden biri olarak kabul edilebilir. Yine bu gruba dahil edebileceğimiz isimlerden Mehmet Pesen, Fikret Otyam, Nuri İyem bu anlayışta resimleri olan Nedim, Cihat Burak'ın

toplumsal yorumları, Balaban'ın da bu yaklaşımda yapıtlar ürettiklerini görebiliriz.

Figürcü Ressamlarla ilgili yukarıdaki tespitleri yaparken ilgi çekici olan nokta, söz konusu ressamın özellikle de toplumcu gerçekçilerin resmi ulusal kavramından ve bu kavramın dayattığı kaygılardan uzaklaştıkça, gelenekle daha sıcak ve doğrudan bir iletişime geçebiliyor olmalarıdır. Resmi söylemeden uzaklaşma onlara Anadolu'nun gösterilmesi istenenden fazla olan gerçeğini keşfetme şansı tanır. Özellikle toplumcu gerçekçilerde bu öylesi bir noktaya ulaşır ki, figür, geleneksel öğeler protest bir içerik bile kazanma fırsatı bulur. Bu anlamıyla figüratif resim de bir noktadan başlayarak gerçek evrensel resim niteliğine kavuşabilir. Naifler de gördüğümüz entelektüel kaygılardan uzak, içten geldiği gibi yapılan resimler böylesi bir içeriğe sahip olmakla birlikte daha "rahat" olduğunu söyleyebileceğimiz bir gelişme alanı sunar.

Sonuçta bu dönem soyut resimde olduğu kadar figürde de özgürleşme ve bireysel arayışların ivme kazandığı bir zaman aralığını işaret eder.

Bir yanda Bedri Rahmi tarzını izleyen, güncel kırsal yaşamla Anadolu mitolojilerini anakronik bir kurguyla sunan fantastik folklorizm, öte yanda köy enstitüleri dönemindeki ütopyaların güncel versiyonlarını üreten etnolojik folklorizm ve ikisi arasında "avant - garde" Batı sanatının "devrimci" tarzları ile

“yorumlamaya” çalışan çok-katmanlı ve sürekli çatışma yaşayan bir yelpaze. Farklı içerikleri, farklı tonlarda, ama her zaman “otantik figür” arayışında ifade etmeye çalışan bir figüratif dilin oluşumunu yaşadık ve değişen konjektürel-kültürel koşullarla etkilenecek yaşamaktayız. Özellikle son 15 yıldır, soyut ile figüratif arasındaki kimi zaman ise sinerjik ilişki, “Postmodern Durum”un ⁽⁴²⁾ düşünürü Jean François Lyotard’ın “saf figüral” dediği, figürden tümüyle vazgeçmeden figüratif olandan kaçmayı yeğleyen sanatçının soyut ifadeleri uyumlu ve özgün bir birlikteliğe ulaştırmasının yolu olarak gösterdiği, figürü figüratif olandan çekip çıkartarak ona özgürlüğünü veren figüral dile yönelişlerin de olduğunu gözlemliyoruz. Figüratif olandan kaçınmak ve bir yeniden – temsiliyetin mantığı içerisinde hikayeler anlatmak zorunda kalmamak isteyen sanatçının bir yolu soyutlamayla saf formlara yönelmekteydi. Bir diğer yolu da, hele “figür” dediğimiz gizemli ve tarih – ötesi işaretin simgesel evreninde yatan güçlerden vazgeçmek istenmiyorsa, figürü her türlü figürasyondan söküp alarak, yalıtıp arındırarak “saf figüral”e ulaşmaktır. Ülkemize özgü “postmodern durum” bu tür arayışla da şekillendi. Gerek figür ile gelenek arasındaki karmaşık bağıntının, gerekse sanatın bu bağıntıyı kurma tarzının, Türkiye’nin sosyo-kültürel dinamikleri ışığında ve disiplinler arası bir bağlamda yeniden gözden geçirilmesi gerekiyor.

(42) LYOTARD Jean – François, Postmodern Durum, çeviren Ahmet Çiğdem, Ara Yayıncılık, 1990.

4.2. GELENEK VE SOYUT

Çok partili döneme geçiş ekonomik ve sosyal alanda da yeni açılımların önünü açmıştır. Sanat, özellikle resim sanatı bu yıllarda ciddi ilerlemeler gösterdi. Bu dönemde demokrasiye geçiş sonrasında çalkantılı döneminin, yarattığı düşünsel farklılıklar sanat alanında da ortaya çıkmaya başladı. İlk bakışta dinsel gibi gözükken geleneğin pek çok farklı ögesi, aslında Batılı olan teknik ve düşünme biçimleriyle bu alana girdi. 1950'li yıllarda çok partili dönem, ulusal ve yerel sanatın yerine, milli yerine, milli olana işaret edecek geleneksel el sanatlarına, Osmanlı motiflerine; kaligrafi, hat, minyatür gibi kültür katmanlarının özgün Türk resim sanatının oluşması için gerekliliği savunulmuştur. Bu görüşle popüler söylemi de arkasına alarak pek çok motif, modern resmin kompozisyonu içinde kendisine sağlamlığı çok da tartışılmayacak bir var olma alanı oldu. Diğer bir görüş ise, Cumhuriyet döneminde ağırlığını çokça hissettiğimiz, tüm alanlarda olduğu gibi sanat alanında da çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak için Batı'yı izlemek gerektiğini söylüyordu. 1950'ler boyunca bu görüş özellikle soyut eğilimlerde kendini gösterdi.

Farklı görüşler ışığında gelişen bu dönem, basın hayatının da gelişimiyle bu ivmeye hız katmıştır. "Non-figüratif sanat, soyut resmin Türk sanatına katılmasını sağlamakla kalmayacak Cumhuriyet'in muasır

medeniyet seviyesine ulaşmak ülküsünün devamı olarak sembolleşecek ve savunulacaktır”⁽⁴³⁾. Baha Çalt, Şakir Sırmalı, Nimetullah Öztürk, Süleyman Velioğlu, Kemal Çilingirlioğlu, Doğan Aker, Selçuk Demirbaş gibi yazarlar bu tezi büyük bir kararlılık ve içtenlikle savunacaklardır.

1950’lerde hiç de rastlantısal olmayan soyut resim ve geleneksel sanatlarımız arasındaki bağ kurma çabaları da gündeme gelmeye başlar. Daha önce Batı modern resim sanatından anlaşılan kübizm ve konstrüktivist eğilimlerdi, 1950’lerde ise, modern sanatın karşılığını non-figüratif eğilim karşılayacaktır. Ulusal sözcüğü biçimsel bir değişiklikle “milli”ye dönüşecektir. Çok partili dönemle popüler bir düzleme çekilen geleneksel değerler ön plana çıkartılmaya çalışılmış, Batı öykünme ve taklitçiliğine karşı söylemler de daha etkin hale gelmiştir.

(43) GİRAY Kıymet, Türkiye İşbankankası Resim Koleksiyonu, Türkiye İşbankası Yayınları, s. 433, 1998.

Bu nedenle yem popülist politikalara yanıt vermesi açısından, hem de halkın daha iyi anlaması ve bağ kurması maksadıyla geleneksel sanatlarımızın gündeme gelme süreci başlatılmıştır. “Betimsel olmayan, hiçbir öykü taşımayan non-figüratif eğilimler, yeniler grubu üyelerinin, yenilikçi kimlikleri ile örtüşecektir. Doğada var olan hiçbir nesnel değeri çağrıştırmayan soyut resimler yaygınlık kazanacaktır ⁽⁴⁴⁾. Yeniler Grubu içinde yer alan ve dönemlerinin sanatına soyut yorumlarla yeni bir biçimi katan Ferruh Başağa, Selim Turan ve bu anlayışa katılan Nejat Devrim ve Mübin Orhon bu akımın öncülerindendir.

Özellikle 1940’lı yıllarda ulusallık ve yerellik gibi kavramlarla bir kimlik üzerine inşa edilmeye çalışılan sosyal ve sanat alanı bu kavramları aşma dönemine girmiştir. Daha önce köye ilişkin tasvirici yaklaşım toplumsallığın bir ölçüsü iken, 1950 sonrasının sanatçısı daha özgün bireysel yaratımlara doğru kendine yol bulmuştur.

(44) EROL Turan 1969, Kıymet Giray, Türkiye İşbankası Resim Koleksiyonu, 1998, s. 24.

Burada üzerinde durmamız gereken nokta, Batı sanatıyla eş zamanlı olarak Türk resmiyle buluşan soyut resmin, Türk resim sanatında kendini var etme noktasındaki sorunsaldır. Şunu biliyoruz ki; Türk resminin, Batı resmiyle eklemlenmede bazı sorunsallarla yüzleşmesi kaçınılmazdı. Bu noktada Türk resim sanatının gelişiminin entelektüel bir dizgesi olmadığı ileri sürülebilir. Bu sorunun da aslında ekonomik ve siyasi olduğu kadar, bu olgulardan ayıramayacağımız aydın – birey kavramları ile ilgisi vardır. Aydınların teorik bilgisi “yerellik / ulusallık” boyutu ile sınırlı kaldı. Evrensel deneyim kazanamadı.

Bu aydın tipi toplumsal ve sanatsal alanın yönlendiricisi olmuştur. Batı tekniğinin, ulusal kimliğin üzerine inşa edilmeye çalışıldığı Türk resim sanatı, sanat etiği açısından hiç de verimli olmayan bir döngüye sokulmuştur. Ulusal kimlik üzerinden tanımlanmaya çalışılan Türk ressamı, özellikle Osmanlı’dan beri birey olma sorunu yaşayan bir toplumun sanatçısı olması nedeniyle özne olma sorununu yaşıyordu. Bunun ardından bir de Cumhuriyet ideolojisinin taşıyıcısı olarak yeniden konumlanan sanatçı, kendi var oluş sebeplerinden uzaklaşıyordu. “Sanat ne yalnızca üretici güçlerin ve üretim ilişkilerinin diyalektiğinin yoğunlaştığı ortaya çıkış tarzıyla ne de içeriğin toplumsal izlekçisi yoluyla toplumsaldır. Toplumsallığı daha çok topluma karşı olan konumuyla belirir; bu konuma da ancak özerk sanat olarak girer, kendisini geçerli olan toplumsal ölçülere uydurmak, toplumsal olarak yararlı niteliğini

kendisine vermek yerine, kendini bir “kendine özgürlük” olarak kendi için billurlaşmasıyla öne çıkar ve toplumu salt var oluşuyla eleştirir” (45). Adorno bu tanımı yaparken özerk bir sanatın toplum karşısındaki duruşunu işaret etmektedir. Bu da ancak bir toplum içerisinde öznenin var olması, iktidar tarafından üretilen söylemler karşısında bir tavır alması ve kendi söylemini üretmesi ile ilgilidir.

Bu noktadan bakıldığında Anadoluculuk üzerinden “yerel ve ulusal” kavramları, sanatçıya iktidar tarafından üretilmiştir. Üretilen yapıtlar üzerinden gidildiğinde gelenek gibi kendi içerik özelliğine sahip olan verileri sanatçı tekrar üretmek zorunda kalmıştır. Oysa Adorno'nun sanat üzerine yaptığı tanıma göre sanatçı nesneye bilgi ile bakıp, onu düşüncesinde soyutlayarak yeni öneriler üretecektir. Bu da geleneği tekrar etmeyecek, gelenek üzerinden yeni öneriler sunacaktır.

(45) ADORNO Theodor W., “Modernizmin Serüveni”, Estetik kuram içinde, derleyen Enis Batur, YKY, 1997, s. 263.

Yine de Türk resminde uzun süredir hakim olan estetik değerler 1950'lerde gerçekleşen toplumsal dönüşüm sayesinde yavaş yavaş erimeye başlamıştır. Bu erime sürecinde kuşkusuz yurt dışındaki sanat merkezlerine giden sanatçıların kendilerini tanımlamalarıyla ilgili süreçlerdeki değişimin payı büyüktür. Özellikle Paris'te simgeleşen "ulussuz" çağdaş sanatın tanındığı metropoller de yaşayan sanatçılar, "milli kimlik" gibi kaygılar taşımayan arayışlar içine girmişlerdir. Üstelik pek çoğunun, bu uluslar arası platformlarda öğrendiklerini, kendi ülkelerine taşımak gibi bir amaçları da çoğu zaman olmamıştır.

Dolayısıyla bu sanatçılar için sanatsal kişilikleri, kendilerine "buradan" biçilen misyonun önüne geçmiştir. Çok farklı coğrafyalardan gelen meslektaşları gibi, onlar da kendi kültürlerinin esintilerinin yapıtları içerisinde imgesel düzeyde kullansalar da, kendi ülkeleriyle sınırlı olmayan, global bir eğilimin içerisinde (marjinal bile kalsalar) yerlerini almışlardır. 1950'lere döndüğümüzde, Türk resmindeki soyut eğilimlerin, aslında Batı'da çığ gibi büyüyen soyut sanatın popüler çekiciliğinden kaynaklandığını görebiliriz. Oysa bir sanatsal anlayışı dönüştüren, kuran ve üreten dinamiklerin, zaman içinde gösterdiği değişim, resmi yaratan bilincin onlardan etkilenmesi ile birlikte esas olarak sanatçının tanımı gereği sahip olması beklenen "yaratım istenci" ile ilgilidir. Soyut dışavurumcu sanat anlayışın bireyin özgürlüğü, bağlardan kurtulma isteği gibi savaş sonrası Avrupa insanının kendine ilişkin

düşünceleriyle yeni esinler aradığı Doğu düşüncesinden etkilendiği görülüyordu. Bu düşüncelere bağlı olarak sanatçı bireyin özgür ve bağımsız tavrına uygun yeni yöntem ve teknik yaratılmış oluyordu. Nitekim tinsel ve düşünsel kaynağını Doğu'dan arayan pek çok sanatçı savaş sonrasında anlatım işaretlerine kaynaklık edecek yeni öğeleri bulmuş oldular. Bu yeni öğeler, kaligrafi ve ritimdi. Mathieu, Schneider, Soulages, Hartung gibi sanatçılar eğilime ilgi göstermiştir. Ancak Türkiyeli ressam Batı'daki gibi bireyin kendisini öne çıkarıp, figürü reddetmemiştir. Soyut resim yapan sanatçı figüratif eğilimlerde resimler yaptığı gibi, figüratif resim yapan diğer bir sanatçı da soyut çalışmalar yapabilmıştır. Bu açıklamadan şöyle bir sonuç çıkarmak mümkün; Batı aydını, çöken değerler üzerinde kendi bireysel varlığını ararken, kendisine pek de tanıdık olmayan Doğu geleneğinin, nesneyi kendi gerçeğinden koparan soyutlama mantığını kavrayıp kendine yeni ifade olanakları yaratmıştır. Doğulu aydın ise, kendi kültürüne ait geleneği yine Batılının gözüyle keşfetmiştir.

Tam da bizim kurduğumuz sorunsallık alanına tekabül eden bu açıklama, Türk resim sanatındaki farklı resim anlayışlarını kuran, üreten, özellikle dönüştüren bir yapı ve izleğin olmayışıdır. Bu sorunu temellendirirken, bir toplumun ekonomik dengelerinin, sosyo-politik içeriğinin ve hayata bakıştaki entelektüel tavrın ne kadar önemli olduğunu Osmanlı toplumunu ve Cumhuriyet dönemi başlıklarında irdlemiştik. Böylesi bir izleği

dönüştürme sorununu, 1950 sonrası eğilimi olan soyut sanatta da görmek mümkün. Kaligrafi, hat, minyatür gibi geleneksel hayata bakışın verilerini içinde barındıran bu öğelerin, soyut resmin bir ögesi olarak kullanılması şöyle bir soruyu gündeme getirmektedir. Farklı soyutlama imgeleri barındıran bu geleneksel veriler, çağdaş anlatım diline bir biçim olarak giriyorsa, bunu kullanan sanatçı hangi yeni imgeler üzerinden yapıyordu ve çağdaş bir anlatım ögesi olarak bu yeni imgeler hangi açılımları sunuyordu?

Şu bir gerçek ki, 1950'lerin getirdiği toplumsal dönüşüm, kendi geleneği ile yeniden buluşma dönemi ile, soyut sanatın popüler olduğu döneme rastlaması Türk sanatçısı için şanstı. Bu aynı zamanda "milli ve çağdaş" gibi bir anlayış yumağına da çok kolay eklenebilirdi. Türk sanatçısı şunu da biliyordu ki, Kandinski, Klee, Picasso gibi sanatçılar gelenekten yararlanmış ve o gelenekleri yeniden üreterek yeni imgelem yolları açmışlardır. Yine o günün yazılı metinlerinden ve sanatçılarından aldığımız bilgiler Türk ressamlarının soyut sanat konusundan fazla haberdar olmadıklarını göstermektedir. Fakat bütün dünya sanatçıları ciddi bir biçimde etkileyen soyut sanatın er geç Türk sanatçısını da etkilemesi kaçınılmazdı. "Oysa yüzyılımızın başlarında non-figüratif ve soyutlama gibi iki temel kavram çerçevesinde gelişen soyut sanat, zamanla diğer akımları ve yer yer bazı ifade biçimlerini de kapsamına almıştır. Örneğin, soyut dışavurumculuk, geometrik, kaligrafik, dekoratif soyutlama, aksiyon ressamlığı, doku ve yüzey soyutlaması, lekecilik

(ta chisme), ressam sonrası soyutlama (post-painterlyabstraction), yeni geometrik soyutlama (neo-geo) gibi. Bu nitelermelerin tümü kuşkusuz “soyut sanat akımları” olarak ele alınabilirler. Ancak, birçok durumda bir prensip karşıtlığını bile ortaya koyan bu akımların resmimizdeki yeri ve niteliği oldukça belirsizdir”.

Türk resim sanatının temelinde batı sanatının teknik, yöntem, kural ve bir düşünsel potada geliştirilen eğilimlerin ürünü olduğu gerçeğidir. Fakat şu da bir gerçek ki 1950 sonrasının özgün bireysel arayışları “Gelenek ve Soyutlama” gibi iki sözcüğün (özellikle 1960’lardan sonra) içeriğe yönelik ilişkisi, daha kavramsal bir alana çekilmiştir. Gerard George Lemaire’nin dediği gibi.... Türk sanatçısının geçmişine döndüğü zaman değil de, yüzünü ne olursa olsun Batı’ya çevirmesi gerektiğini düşündüğünde kendisini yanılttığı kanısındayım. Bugün çok iyi bildiğimiz gibi sanatta sistemler ve kavramlar aşılmıştır. Her şey sanatın nesnesi ve malzemesi olabilir. Taştan boyaya kadar, her şey. İşte bu koşullar altında Türk sanatçısının yapması gereken kendi geçmişini bu özgürlük üzerinden hem de evrensel ölçekler üzerinden yeni öneriler üretme yolundaki çabaları daha anlam kazanmıştır”.

1954’te toplanan Uluslararası Sanat Tenkitçileri (AICA) kongresi soyut resim için önemli bir aşama kaydedilmesine de tanıklık etti. Aliye Berger’in büyük bir yağlı boya tablosunun ödül aldığı toplantıya İtalya’dan Lionelo

Venturi, Belçika'dan Paul Fierens, İngiltere'den Herbert Read gibi pek çok ünlü eleştirmen katıldı. Venturi yaptığıın değerlendirmede şunları söylüyordu: "Akademide açılan resim sergisi beni çok ilgilendirdi. Bu sergide en çok beğendiğim resim Adnan Çoker'in bir köşede duran küçük bir mücerret tablosudur. Mücerret resme meyleden iki ressam daha sergiye katılmış ressamlar arasında önemli göründüler bana. Buraya geldiğimden beri Akademi çevresinde yaptığım temaslardan Akademi profesörlerinin mücerret resme karşı müsait bir tavır takıntılarını gördüm. Bu bir istisnadır. Bu Türk resminin gelişmesine dair ümit vericidir" (46).

(46) GENÇ Adem, Batı Sanatına Yönelik Türk Resminde Soyut "Soyut" ve "Soyutlama" kavramları, DYD Haberleri, Nisan 1988, sayı 84, s. 13.

Adnan Turani'nin görüşlerine göre, doğa ile yapıtın ayrılığını gösteren sanatsal soyut biçimlerinin figürlü figürsüz tüm resimlerde var olduğunu teorik olarak bilmenin, hatta bunu bizzat figürlü resimde uygulamanın salt soyut resim sorunlarına içten bir yaklaşım için yeterli olmadığını belirtiyordu. Ayrıca, daha belirgin bir biçimde ortaya çıkan bir başka gerçek konunun yaratma olayındaki geçersizliği idi. Ona göre, soyut ressamlarca resim aynen müzik notaları ile çalışan müzisyenin yaptığı işleme benzer bir uğraşı sonucu meydana geliyordu. Adnan Turani'nin bu açıklaması bizdeki soyut eğilimlerin Türk resminin kendi gelişim ve sorunsallığı içinde gelişmediği ortaya koyuyor. 19. yüzyıldan başlayacak izlenimcilik, kübizm, konstrüktivizmde olduğu gibi soyut resim de Batı resminin kendi iç sorunsallığı içinde gelişmiştir. Bu durumda, Türk resmindeki soyutlama eğilimleri ile Batı sanatı arasında bir eş zamanlılıktan söz edemeyiz. Dolayısıyla Batı'da 20. yüzyılın başında gelişmeye başlayan soyut eğilimler, bizde ancak 1950'lerden sonra bir "sorun" alanı olarak belirlenebilmiştir. Bütün bunlar dikkate alındığında Türk resminin bu anlamda Batılı eğilimlerden ne denli kopuk olduğu anlaşılacaktır. Dolaylı olarak Batı'nın soyutu yaratmış sürecindeki sıranın bize yansıyamadığı anlaşılabilir. Burada benimsenen sınıflamanın sanatçılarımızın rastlantısal olarak konuya yaklaşımları açısından yapılabileceği, bunun da bizdeki durumu yansıtmaması bakımından daha

gerçekçi olacağı anlaşılır. Bizdeki soyut grafiğin sınıflanmasını Adnan Turani, şu biçimde yapıyor;

- A) Geometrik soyutlamacılar.
- B) Lirik soyutlamacılar.
- C) Geometrik nonfigüratifler.
- D) Lirik nonfigüratifler.

Bu sınıflama içinde yer alan sanatçılardan kesin olarak tek bir soyut anlayış içinde çalışmalarını sürdüren azdır. İlgi çekici olan Batı'dakinin aksine bizdeki geometrik nonfigüratif çalışmaların giderek lirik soyutlamaya ya da lirik bir nonfigüratife itibar ettikleri, hatta giderek kimilerinin bir o bir bu anlayışta çalışmalarını sürdürdüklerine tanık olmak zor değildir. Ayrıca bizde Batı'dakinin aksine kimi sanatçıların bir grup halinde tek anlayış çerçevesinde birleşmediklerini daha önemlisi yeni bir akım yaratmadıklarını saptıyoruz ⁽⁴⁷⁾.

(47) VENTURI'den alıntılan Ayşe Nur, "Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü", Yeni İstanbul, 16 Eylül 1954.

Geleneği ve soyut resmi birlikte bir sentezleme yoluyla eklelemeye çalışan sanatçılarımızdan Abidin Elderoğlu'dur. Lirik bir çizgide bulunan Elderoğlu, Doğu'nun kaligrafisi üzerinden mistisizmini sezmekteyiz. Batılı tekniği ve sanat anlayışını benimseyen Elderoğlu, Batı'nın zmlleme anlayışını kaligrafi geleneğimizde birleştirmeye gitmiştir. Figür-hat geleneğimizi kullanarak kendine özgü yapıtlar üretmeye çalışmıştır. "Kandinski, Klee, Brague ve Japon resimlerine duyduğu ilgiyi, özünden kaynaklanan geleneksel el sanatlarımızla birlikte yorumlamıştır. Nakış sanatımızın, soyut iek biçimleri, kıvrım dalları 1950'li yıllarda yaptığı resimlere esin kaynağı olmuştur. 1960'lı yıllarda devinimli çizgi örgülerinin yazısal düzenlemeleri anıştırdığı yapıtları üretmiştir ⁽⁴⁸⁾.

Çağdaş Türk resminde çok yönlülük gösteren ve farklı bir yeri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu da zaman zaman lirik soyutlamaya yönelik yapıtlar üretmiştir. Bedri Rahmi'nin bu lirik soyut örneklerde resimlerinden hiç eksik etmediği folklorik motifleri ve yazıları da yine görmekteyiz.

(48) TURANI Adnan, ağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglaf Yayınları, C.2, 1982, s. 174.

Adnan Turani, eski yazımızın non-figüratif, soyut özelliğinin daha soyuta ilk girişimlerinde ressamlarımızın büyük çoğunluğunun aklına geldiğini söyler. Eski yazıyla ilk denemelerinde 1957 yılında Sabri Berkel’de görüldüğünü öne sürer. Berkel’in 1958 Brüksel Dünya Fuarı’nda sergilenen resmi, eski yazımızın kullanımına ilk örnek olarak gösterilir. Sabri Berkel, lirik non-figüratif örnekler verdiği gibi, geometrik non-figüratif resimler de yapmıştır.

Devrim Erbil, 1960’ların başından itibaren lirik soyutlama çabalarının içerisine girmiş, sanatta felsefenin ve bireysel duyarlılığın önemine inanan biri olarak kendine özgü yapıtlar üretmiştir. Çizgisel yüzey değerlendirmeleri ve geleneksel Türk resminden aldığı esinlerle kendine özgü yapıtlar üretmiştir. Geleneksel öğelerden sıkça yararlandığını söyleyen Devrim Erbil geleneği sürdürmek değil gelenekten yeni anlamlar üretmenin önemine değinir. Çizgi dokusunun ritmik anlatımlarında doğa soyutlamalarını araştıran yapıtları, kimi zaman ağaçları, kuşları, mekanları kendine özgü ritmik bir biçim diliyle görsel bir anlatım oluşturur. “Doğa kesitleriyle ilişkilendirilen ve yerleşim birimlerini araştıran, özellikle de İstanbul kesitleri sunan bu resimler 1950’lerin Türk resim sanatının temel tasası olan geleneksel kaynaklara yönelik ve non-figüratif resim anlayışlarının uzantısının izlerini taşır⁽⁴⁹⁾.

(49) GİRAY Kıymet, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, s. 25, 3/22, Nisan 1084.

Yine de bu çabaların ne Batılı resim çevrelerinde ne de Türkiye’de çok “tatminkar” olabildiğini söylemek mümkün değil, Nurullah Berkürk resminin özellikle de soyut resmin bir özeleştirisini yaparken bu “tatminsizliğin” nedenlerini de ortaya koymaya çalışıyor: “Öteki memleketlerde olduğu gibi burada da bizim soyutlar üstünde durulmadı. Türk sanatı denilince kendi çevresinde yapılandan ayrı bir görüş, bir üslup bekleyen Batılı aydın, bütün dünyada yapıla gelen biçimler karşısında hayal kırıklığını saklamıyor ve beğenisini, görmediği biçimde, atmosferde eserlere bağlıyor. Bizim estetlerin ve kimi soyut sanatçıların “folklor” diye dudak büktükleri, Türk havasını taşıyan eserler Avrupa’da en çok beğenilen ve üstünde durulan çalışmalar oldu. Avrupa kopyalarını yerli piyasaya sürüp kendilerine öncü, ilerici süsü veren ressamlarımız dünya turuna çıksalar tutumlarını değiştirirler kanısındayım. Batının bize sunduğu ısıtıp ısıtıp yine onun önüne koymak, o Batılı’da nasıl bir tepki uyandırır, bunu kolayca tahmin edersiniz”⁽⁵⁰⁾.

(50) Kıymet Giray, Devrim Erbil, Katalog 2000, s. 4.

4.3. KENDİ ÖZGÜN, SANAT DİLİMİ OLUŞTURURKEN GELENEK ve ÇAĞDAŞLIK KAVRAMLARIN YAPITLARIMA YANSIMASI

4.3.1. BENİM RESMİM ÜZERİNE YAZILMIŞ OLAN BAZI

YAZILARDAN ÖRNEKLER

1."Demokrasi" gazetesi, 17.11.1996 Bulgaristan :

Nedret YAŞAROV'un resmi üzerine Prof. Nikolay Rusçukliev Nedret'in işlerindeki karakteristik özellikleri nelerdir?

Beş yıl önce Resim bölümüne girdiğinde, Nedretin işlerini diğerlerinden ayırt eden özelliklerini bugün de görüyoruz.

Her şeyden önce farklı renk anlayışı, zıt harmonilerinin uyumu, kendine has örgü motiflerin, rengin ve formun taşıyıcısı olarak öne sürülmesi. Böylelikle rengin saflığı, temizliği korunmuş oluyor ve renk lekelerin arasındaki uyum sağlanmış oluyor. Sembolün ve simgesel öğelerin içeriğin ana taşıyıcıları olarak öne sürülüyor.

Nedret'in işlerinde duyguların ve geleneğin samimi birleşiminin spontane olarak dökülmesini görüyorum. Belki farkına varmadan taşıdığı hislere dayanarak geleneklerin yüzyıllarda oluşturduğu ve bize sunduğu karışık alışımın neticesinin mirası; individualizimdir".

2. “ Çağa Resim koleksiyonu”, 2002 Zeynep RONA :

Nedret YAŞAR'ın resimlerinde Doğu ile Batı'ya özgü öğeler birlikte varolurlar. Sanatçı, Batı'nın yalınlaştırılmış ve siluet biçiminde verilmiş imgelerinin yüzeyinde ve arka planında Doğu'nun dekoratif motiflerini kullanarak birbirinden farklı bu kültürleri ortak yaşamsal anlamda bir araya getirir. Sanatçının beneklerden, örgü motiflerden, küçük üçgenlerden ve kıvrık dallarda oluşan girift bezemeleri kimi zaman silüetlerle birlikte tüm kompozisyonu kaplar, kimi zaman da ayrıştırılmış bir ana kompozisyona arka plan oluşturur.

3. “Nedret YAŞAR” 2004 Gülseli İNAL :

Bir zaman bükülmesi dev bir adımla birdenbire geldiği yeni çağda sanatçı ait olduğu yerlerin cazibesine kapılmış büyük bir arzuyla önünde duran boş tuvale yeni bir kompozisyon çiziyordu. Kompozisyonda meditatif konuşmalar sonucu Mantram'ın anlattığı bir aşk efsanesi fısıldamaktaydı. Tuvalin yüzeyinde betimlediği çok renkli diagramlar, enerji boyutunda hiç durmaksızın değişen madde dünyasının atom altı parçacıklarını çağrıştırmakta, tuvalin yüzeyinde yaratılan espasta durmadan devinen dairemsi ve yarı dairemsi formlar sanatçının dinamik kurgusunu belirlemekteydi. Ve kim bu tuval karesinde yer aldıysa, başkalaşmış

illüzyonun kahramanları olarak sanatçının yetkin figürleri olarak karşılıyordu bizi. Çünkü kompozisyonlarını tasarlayıp tuval üzerinde kurarken, sanatçıyı evrenin ve kozmosun kaderi değil insanın özgürlüğü, insanın sonsuzluğu ilgilendirmekteydi.

Resimsel ifadede özdeşleşme; betimlediği varlıkla kendini aynı görme etkinliği, sanatçının kullanmakta olduğu resim malzemelerine ya da diğer ruhsal süreçlere sanatını aktarmaya başlayacağı modellerini oluşturma demektir. Efsanelerin doğdu toprakları, kehanet merkezlerini adım adım dolaşan sanatçı her gün ayrı bir edayla doğan güneşin her ayrı prizmatik rengini özgürlük adına zapt edip resim diline aktarır. Resimde yerleşik ifadeleri bozan, protest bir fırça kullanımıyla kendi valörlerini ileri süren sanatçı yarattığı espasta tematik olarak da protest davranmaktadır.

Resimsel kompozisyonlarında görülen kadın figürlerdeki yalın ve duru betim, saf yorum sanatçının yeni bir anatomi ileri sürerek, tipolojik farklılığını resim okuyucusuna duyurmayı hedefler. O toprağın, gökyüzünün, rüzgarların geride yüzyıllardır bıraktığı yaşanmışlık izlerinin alaşımını kendi aksanıyla ileri sürmekte ve insanlığı yeniden çağırmaktadır. Köklerdeki bereketi sezmiş biri olarak kadim çağların seslerini çizimlerinde titreşimler doğru, tarihsel bilinçaltından gün ışığına bir kazı gerçekleştirmektedir.

Sanatçı özgün estetiğini içinde kendi benliğini yada psişesini yapısal kurguda fonun zenginliğini çizgi, nokta ve daire olarak betimlemektedir. Bu

zenginlik her resimsel kompozisyonda karşımıza çıkar. O kendini üç şeyle özdeşleştirmektedir; Aşk ölüm ve sonsuzluk kozmik hiyerarşileri, kötü ve iyi güçleri, canlı kelamın tezahürlerini, durmadan çoğalan katlana katlana büyüyen varlığın kaderini çoktan kavramış olan sanatçı; hayat üzerini kaplayan külrengi tülü aralayarak kendi canlı renklerini bir yasa olarak ileri sürer. Sanatçının zihin, algı ve duyum süreçleri birbirinden farklı gözükseler de her üçü de birbirine rehberlik yaparak tematik bir resim dili kurarlar. Tanıklık yaptığımız hareketli betim göklere yükselen bir çizgide göksel döngüyle katılan resimsel elemanlarla yol alır. Tablolardaki değerler ve valörler birbirlerinin geçişlerine izin vermekte, kendi varlık alanlarının sınırları içinde kompozisyona katmaktadır. Öncülü bulunmayan bir resim dilidir bu resim okuyucusu tuvalde akord edilmiş bir yüzeyle karşılaşır. Öte yandan ileri sürülüşü, şimdiki zamanda yaşanan Ruhsal kıtlığa karşı bir başkaldırıyı dile getirmektedir. Tükenişin ve yozlaşmanın Baş meleği Lusifer hırs ve ihtirasın bir kurbanı olarak şimdiki zamanın baş oyuncusudur. İlahi boyutunu kaybetmiş olan ışık kaynaklarını, onuru ve güzelliği çağırmakta, insanın düşüş mertebesindeki derecelere gönderme yaparak Resim okuyucusuna bazı değerleri anımsatmaya adanmıştır kendini. Yaşanmış hikayeler, masallar, efsaneler onun ileri sürdüğü değerler olarak karşılar bizi. Soyu tükenmiş, katledilmiş, değeri bilinmemiş ne varsa onun fırçasının hareket noktasını sonsuzluğu ve yüceliğiyle ilgilenmekte ve bir gezgin gibi onu aramaktadır.

4.3.2. ÖZELEŞTİRİ

Bu noktaya kadar sanat yazarların ve eleştirmenlerin görüşlerini yansıtan, yazıları ve alıntıları gördük. Yorumlarında farklı çizgiler olmakla beraber bazı noktalarda da birleştiklerini söyleyebiliriz.

Resimlerimin konuları, gizemlerini korumakla beraber, bunların masallara, efsanelere ve insani özlemlere değindiklerini söylemek mümkün. Kendi yaşamından da alıntılar yapıyorum, genelde insanlara uyum ve güzellik telkin eden konuları işlediğimi söyleyebilirim. İnsan bazen kendini tanımak, gerçek yönelimlerini bu tanım altında yansıtmak ister. “Ben neyim?” sorusunu karşılamak için çaba gösterir ve geriye dönerek sorgular. Resimlerimde gelenek, Doğu ve Batı kültürleri kendi varlığının kaçınılmaz bir parçası olarak yorumlamaya çalışmaktayım.

Benim için resim, her şeyden önce bir düşünce tarzı ve sonsuzluk ifadesidir. Simgesel biçimleri kullanmaya bu nedenle özen gösteririm. Örgü ve motiflere renk uyumunu katmak, plastik hacimleri oluşturmak için çaba harcarım. Işığın karanlıkta dans etmesi ve sade silüetlerin simgeleşmiş biçimlerle karşılaşması, ışık, figür ve objelerin dışından değil de bunların kendi içinden dışa doğru vuruyor. Bu nedenle birden fazla ışık – kaynağının uyumlu bir şekilde kullanılması güçlüklerin yenilmesi gerekiyor. Işığın nerelerde ne dereceye kadar yansıyacağını, yansımaların figür ve objelerin

cesametini nasıl etkileyeceğini aşılması gereken resimlerimdeki zorluklardandır.

Resimlerin genel özelliklerinden biri de fona verilen önem ve özen. Fon resimlerimdeki figür ve objeleri öne çıkarmakla beraber, başlıca bir sanatsal ifade olarak öne sürmekteyim. Fona, genelde, ince fırça tuşlarıyla, muntazam, renkli çemberler çiziyorum; bunların küçüklü büyüklü yan yana getirilmesiyle, ritmik ve enerjik görüntüler oluşturmaya çalışıyorum. Dışarıdan bakan izleyici, bulmak istediklerinden çok, kendisine sunulan biçimsel örgünün içerebileceği çağrışımlara açık olmalıdır. Somuttan ziyade soyut karakterli, enterpretasyona yatkın, ve esoterik (gizemli) olduklarına inanıyorum.

Ben, kendimi evrensel değerlerin peşinde koşan biri olarak görmekteyim. Leonardo'nun kompozisyon, Caravadjo'nun ışık, Monet'in renk ve Kandinsky'nin düşünce anlayışıyla, bana göre Rönesanstan beri evrensel sanatın temel taşları olduğuna inanıyorum.

6.1.3. Kullanılan malzemeler ve teknikler üzerine

Resimlerimde genelde renklendirilmiş tuval üzerine yağlı boya ve sadece birkaç tür fırça kullanıyorum. Bunların dozunu kaçırmadan inceltiyorum; bu nedenle de özellikle ince fırça tuşlarında hızlı kullanmama rağmen boya çapağı oluşmamasına özen gösteriyorum.

Resimlerimde “alla prima”, “kazıma”, “karma teknik” ve kolaj teknikleri kullanmıyorum; genelde, tek katman, arasına da ince katmanlarla üst üste boyama tekniği kullanıyorum. Resimlerimi dikdörtgen yüzeyler yerine kare yüzeylere yapmayı tercih ediyorum; böylelikle, resim her köşesinin aynı ağırlığı taşıyacağına ve dikdörtgenin uzun – kısa boyutlar arasındaki orantı probleminin çözülmesine gerek kalmayacağına inanıyorum.

5. SONUÇ

Araştırma boyunca çağdaş Türk resminin gelenekle arasında nasıl bir bağ kurmaya çalışıldığını irdeledik. Resim bir sanat ve estetik anlayışı olarak Osmanlı modernleşmesiyle birlikte gündeme gelmişti. Osmanlılar yüzyıllar boyunca kendi sistemini ayakta tutabilmek amacıyla geliştirdiği devşirme yöntemini andırıyordu. İkonografinin yasaklandığı bir dinsel fon üzerinde padişahlar kendi portrelerini imparatorluk coğrafyasında yaygınlaştırmak için ise özgün bir gelenek oluşturmuşlardı. Bu estetik gelenek ve dinden tam olarak bağımsız ne de iktidarın göstergeliliği anlamında temsilden uzaktı. Bir denge durumu yaşanıyordu. Tıpkı Osmanlı'nın kendi iktidar sınırları içinde birbirlerinden çok farklı onlarca etnik kökeni, dinsel cemaati özgün bir denge politikasıyla bir arada tutabilmesi gibi, özgün bir "estetik denge"...

Bu denge, tıpkı diğer toplumsal ve politik dengeler gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun toprak kaybına başlaması, güçsüzleştiğini keşfetmesi ve kendisi için çözüm yolları aramasıyla birlikte bozulmuştu. Başlangıçta yalnızca teknoloji devşirilerek başlanan Batılaşma ve yeniden güç kazanma politikası giderek askeri, sonra politik, toplumsal ve kuşkusuz estetik bir değişime yol açar.

Genç Türkiye Cumhuriyeti Türk resmini de etkilemesi kaçınılmazdı. Modern sanatın adresi belliydi; Batı. Ancak içerik genç Cumhuriyet'in başarıları ve onun insanları olacaktı. Cumhuriyet kendi sanatçıları üretti.

Soyut sanat üzerinden yeniden keşfedilen yerli gelenek, siyasi iradenin biçim ve içerik değiştirmesiyle bulunduğu ilk boş alanda kendi yolunu buldu. 1950'ler sonrasında iyice bireyselleşen eğilimlerle kolayca kategorilendirilemez, sınıflandırılmaz ve yukarıdan belirlenemez bir hal aldı. Ama yine ironik bir biçimde ancak bu özgürleşme fırsatını bulunduğu andan itibaren gelenekle gerçek bir barış imzalanabildi. Geleneğin sanata içerik oluşturması anlamındaki bu belirleyicilik ortadan kalktıktan sonradır ki, gerçek anlamda "modern" diyebileceğimiz Türk resmi gelişip serpilme alanı bulabildi. Batılı teknikler, Doğulu kaligrafi ve minyatürle, hatla, kilim desenleriyle, figürlerle buluşabildi. Bugün hala gelenekle modern resim arasında sorunsuz ve açık seçik bir ilişki-iletişim yaşandığını söyleyebilecek durumda değiliz. Ancak şimdi resim ve ressam bu ilişkiyi kavramsallaştırıp, sorun olarak önüne koymaya ve bu alanda deneyim geliştirmeye daha açık, bu konuda daha rahat ve nötr bir ortam içinde.

Bu noktada, soyut ile figüratif arasında seçenekler arayan, kimi "figüral" ölçüde, kimi "yerellik" ve tarih kurgularının yapı bozumundan üretilen "Çağdaş Türk Sanatı"ndan söz edebildiğimiz, bir aşamayla karşı karşıyayız.

Öte yandan Batı toplumlarının sanat çevrelerini derinden etkileyen, 90'lı yıllara damgasını vuran ikilemlerle de karşılaşmaktayız. Bunlar alçak – yüksek, merkez – periferi, yerel – evrensel, ben – ötekini sorgulayan tavrın da etkisiyle, “gelenek” kavramı nihayet sanatın “kavramsallaştırabileceği” bir algı platformuna taşınabileceğini de söylemek mümkündür. İkilemlerden arınmak, en azından ilk aşamada bir gereklilik olarak mümkündür. “Gelenek” her ne ise, bunun Batı'nın da bagajıyla ağırlaşmış bir yerellik – evrensellik ekseninde konumlamak yerine, toplumsal bellek kayıtlarının farklı okumaları ile mümkün olan ve belki de en iyi sanatın üstlenebileceği bir bakışla ve özgürce algılamanın zamanı gelmiş görünüyor.

“Gelenek ve Çağdaşlık Bağlamında Türk Resmi”ni tartışmaya çalıştığımız çerçeve, sanatın her zaman yapmak zorunda olduğu gibi parçalanmaktadır. Artık “bağlamsal” bir nitelikte “yerel” olabilen, ancak evrenseli de yakalayan komplekslerinden ve ideolojik yüklerinden arınmış bir sanat anlayışına yönelik göze çarpar. Bu anlayışta “geleneğin algılanması”, kimlik ve miras gibi evrensel kavramlarla ilişkilendirilmektedir. Bu ilişkiyi önce çağdaş sanat eleştirisine, sonra da disiplinler arası bir “düşünebilme”ne bırakmanın zamanı gelmiştir.

KAYNAKLAR

ADORNO Theodor W. , “**Modernizmin Serüveni**”, Estetik kuram içinde, derleyen Enis Batur, YKY, 1997, s. 263.

AKSOY Fahir ,“**Naif Sanat ve Türk Naifleri**”, Ak Yayınları, 1990, s. 9.

ANONİM, aktaran Zeynep Yasa Yaman, “**Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş**” Toplum Bilim, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Sayı 4, Haziran 1996, s. 35.

AR, “**Sayı:6**”, 1937.l.

AR, “**Sayı:15**”, 1938.

BEHR Herman , Dışavurumculuk, Modernizmin Serüveni, Hazırlayan Enis Batur, Çev. D.Ş.S. 229, YKY, 1997

BERK Nurullah , “**Sanat Dünyamızın Sorunları Kuşaktan Kuşağa**”, Sanat Çevresi, Sayı, 6, Nisan 1979, s. 8-9.

ÇUBUKÇU Aydın, “**Kültür ve Politika**”, Evrensel Basım Yayım, Kasım 1991, s. 14.

COHEN Anthony P., “**Topluluğun Simgesel Kuruluşu**”, Dost, 1999, s. 47.

COSSU Jean; “**Introduction, UNESCO Expositions Internationales d’art Moderne**”, Paris 1946, s. 5.

EDGÜ Ferit, Paris’te Soyut Sanat Yılları (1945-1960), “**Paris Okulu ve Türk Ressamları (der)**”, YKY, s. 10

EİSENTADT S.N., “**Kemalist Yönetim ve Modernleşme**”, Bkz.; Atatürk ve Türkiye’nin Modernleşmesi, (Haz; Jacop M. London), İstanbul, Sarmal Yay. 1999, s. 56.

ERZEN, agm. s. 18.

ERZEN Jale Nejdet, “**Modernizm Sonrası Sanat**”, Çağdaş Düşünce ve Sanat içinde, yayına hazırlayanlar; İpek Aksüğür Düben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, s. 12.

EYÜBOĞLU Sebahattin, “**Mavi-II**”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ağustos 2000, s. 8

GENÇ Adem, “**Batı Sanatına Yönelik Türk Resminde Soyut “Soyut” ve “Soyutlama”** kavramları, DYD Haberleri, Nisan 1988, sayı 84, s. 13.

GÜLTEKİN, age, s. 30.

GÜLTEKİN Mehmet Bedri, “**Gelenek ve Gelişme**”, Kaynak Yayınları, Kasım 1998, s. 22.

GİRAY Kıymet , “**Cumhuriyetin 75. Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi**”, s. 100.

GİRAY Kıymet , “**Cumhuriyet’in 75. Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi**”, 1998, Bilim Sanat Galerisi, s. 100.

GİRAY Kıymet, agm, s. 102.

GİRAY Kıymet , “**Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**”, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998.

GİRAY Kıymet , “**Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**”, Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 433, 1998.

GİRAY Kıymet , “**Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**”, s. 25, 3/22, Nisan 1084.

GİRAY Kıymet , “**Devrim Erbil**”, Katalog 2000, s. 4.1.

GİRAY Kıymet, “**Erol Turan 1969**”, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, 1998, s. 24.

GİRAY Kıymet , “**Bedri Rahmi Eyüboğlu**” , **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, T. İş Bankası Y. 1998, s. 464

KUBAN Doğan, “**Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi**”, Aralık 1984, s. 5.

LEMSİRE George, “**Çağdaş Toplumlarda İletişim ve Sanat, Görsel Sanat Dergisi, Narinç Ataman’ın George Lemsire ile yapmış olduğu söyleşiden alınmıştır.**” (tarihi bulunamamıştır).

LYNTON Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi**, 1982, s. 30.

LYOTARD Jean François, “**Postmodern Durum**”, çeviren Ahmet Çiğdem, Ara Yayıncılık, 19 Özer Ozankaya, **Toplumbilim**, 6. basım, Tekin Yayınevi, Eylül 1986, s. 124. , 90.

ÖZSEZGİN Kaya, “**Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**”, Tıglaf Yayınları 1982, s. 24.

ÖZSEZGİN Kaya, “**Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**”, Cilt 3, s. 50.

ÖZSEZGİN Kaya, ”**Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**”, Tıglaf Yayınları, (C.3) 1982, s. 16.

PONTY Maurice Merteau “**Göz ve Tin**”, Metin Yayınları, Kasım 1996, s. 30.

PONTY Maurice Merteau , Age, s. 44.

SADAK Yalçın, “**Ve Yazılar**”, Düzlem Yayınları, Mayıs 1997, s. 9.

TANSUĞ Sezer, age., s. 152.

TANSUĞ Sezer, age., s. 167.

TANSUG Sezer, agm., s. 183.

THOMPSON “**John, Tradition and Self in a Mediated World, Heelas**” , P. Ve Las S. (der), Detraditionalization, Oxford, Blackwell'den alıntılıyan E. Fuat Keymen, “**Kemalizm, Modernite, Gelenek ; Türkiye’de “Demokratik Açılım”** Olasılığı, Toplum ve Bilim, s. 72, Bahar 1997, s. 90.

TOPRAK Zafer, Bir Yurttaş Yaratmak: Muasır Bir Medeniyet İçin Seferberlik Bilgileri içinde “**Toplum Kesiminde Köklü Dönüşümler, Laik Yapının Oluşumu, Eğitimde Kültürde ve Sanatta Reform**”, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Ekim 1998, s. 81.

TURANİ Adnan, “**Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**”, Tıglaf Yayınları, C.2, 1982, s. 174.

UYGUR Mermi, Kültür Kuramı, YKY, 1984, s. 17-18.

ÜLGENER Sabri F, age, s. 45.

Ülgener Sabri F. , “**Zihniyet, Aydınlar ve İzm’ler**”, Mayıs Yayınlar, Ocak 1983, s. 40.

VENTURİ’den alıntılıyan Ayşe Nur, “**Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü**“, Yeni İstanbul, 16 Eylül 1954.

WORRİNGER Wilhelm, “**Soyutlama ve Empati**”, Modernizmin Serüveni (Haz.; Enis Batur), 1997, İst. YKY, s. 279-280.

RESİM LİSTESİ I (Eser Metninde Kullanılan Resimler)

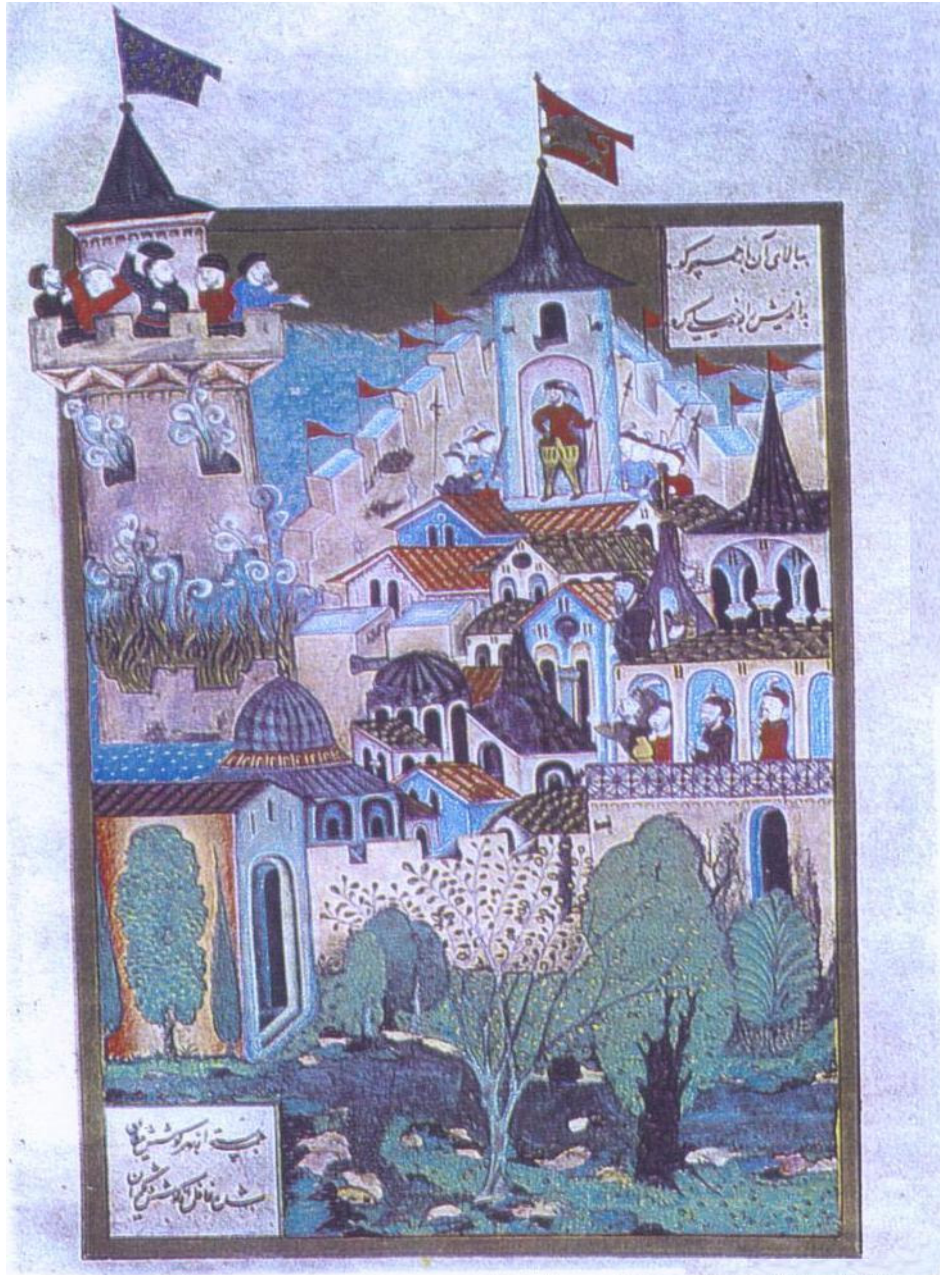
Sayfa

- Resim 1.** Belgrad Kalesi Süleymanname, Topkapı Sarayı kitaplığı H. 1517, s. 108 b, 1558 tarihli 104
- Resim 2.** Matrakçı Nasuh'un Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakoyu adlı eserinden Konya kentini gösteren minyatür 105
- Resim 3.** Talim Yapan Erler, Şeker Ahmet Paşa, 612 x 46,5 cm, y.b. tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 106
- Resim 4.** Kavunlar ve İncirler, Süleyman Seyyit, 43 x 60 cm., y.b. tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 107
- Resim 5.** Ayasofya Camii Hünkar Mahfili, Hüseyin Zekai Paşa, 100 x 81 cm, y.b. Tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 108
- Resim 6.** Türbe Kapısında – Konuşan Hocalar, Osman Hamdi, 140 x 105 cm., y.b. tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 109
- Resim 7.** Halk Mektepleri, Şeref Akdik, 150 x 180 cm., y.b. tuval, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 110
- Resim 8.** Kabataş Kahvesi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, 50 x 60 cm., y.b. tuval, Özel Koleksiyon111
- Resim 9.** Orta oyunu, Turgut Zaim, 135 x 170 cm., y.b. tuval, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi 112
- Resim 10.** İhtihsal, Cevat Dereli, 201 x 305 cm., y.b. tuval, İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, 1954 113
- Resim 11.** Ütü Yapan Kadın, Nurullah Berk, 114 x 146 cm., y.b. tuval, 1957, Ankara Resim ve Heykel Müzesi 114

- Resim 12.** Ekin, Cemal Tollu, 194 x 114 cm., y.b. tuval, İzmir Resim ve Heykel Müzesi 115
- Resim 13.** Kompozisyon, Ferruh Başağa, 159 x 180 cm., y.b. tuval, Özel Koleksiyon 116
- Resim 14.** Soyut Kompozisyon, Sabri Berkel, y.b. tuval, 162 x 130 cm., 1976. Özel Koleksiyon 117
- Resim 15.** Tuğra Emperyal Senfoni, Zeki Faik İzer, y.b. tuval, 162 x 130 cm., 1964. Özel Koleksiyon 118
- Resim 16.** Soyut Kompozisyon, Abidin Elderoğlu, y.b. tuval, 85 x 105 cm., Lirik Non-Figüratif, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 119
- Resim 17.** Kompozisyon, Adnan Turani, y.b. tuval, 115 x 125 cm., 1995, Özel Koleksiyon 120
- Resim 18.** Gök Planı, Adnan Çoker, y.b. tuval, 114 x 147 cm., Özel Koleksiyon 121
- Resim 19.** Osmanlı'ya Saygı, Devrim Erbil, y.b. tuval, 150 x 100 cm., Özel Koleksiyon 122
- Resim 20.** Adalar Gemisi, Nuri Abaç, y.b. tuval, 50 x 60 cm, Özel Koleksiyon 123
- Resim 21.** Ürgüp – Göreme ve Köylü Kadınlar, Nuri İyem, y.b. tuval, 68 x 99 cm., Özel Koleksiyon 124
- Resim 22.** Kompozisyon, Ergin İnan, duralit üzerine karışık teknik, 125 x 85 cm., 1998, Özel Koleksiyon 125
- Resim 23.** Kapı Önü, Neşet Günal, y.b. tuval, 150 x 170 cm., Özel Koleksiyon 126

RESİM LİSTESİ II (Özel Çalışmalarım)

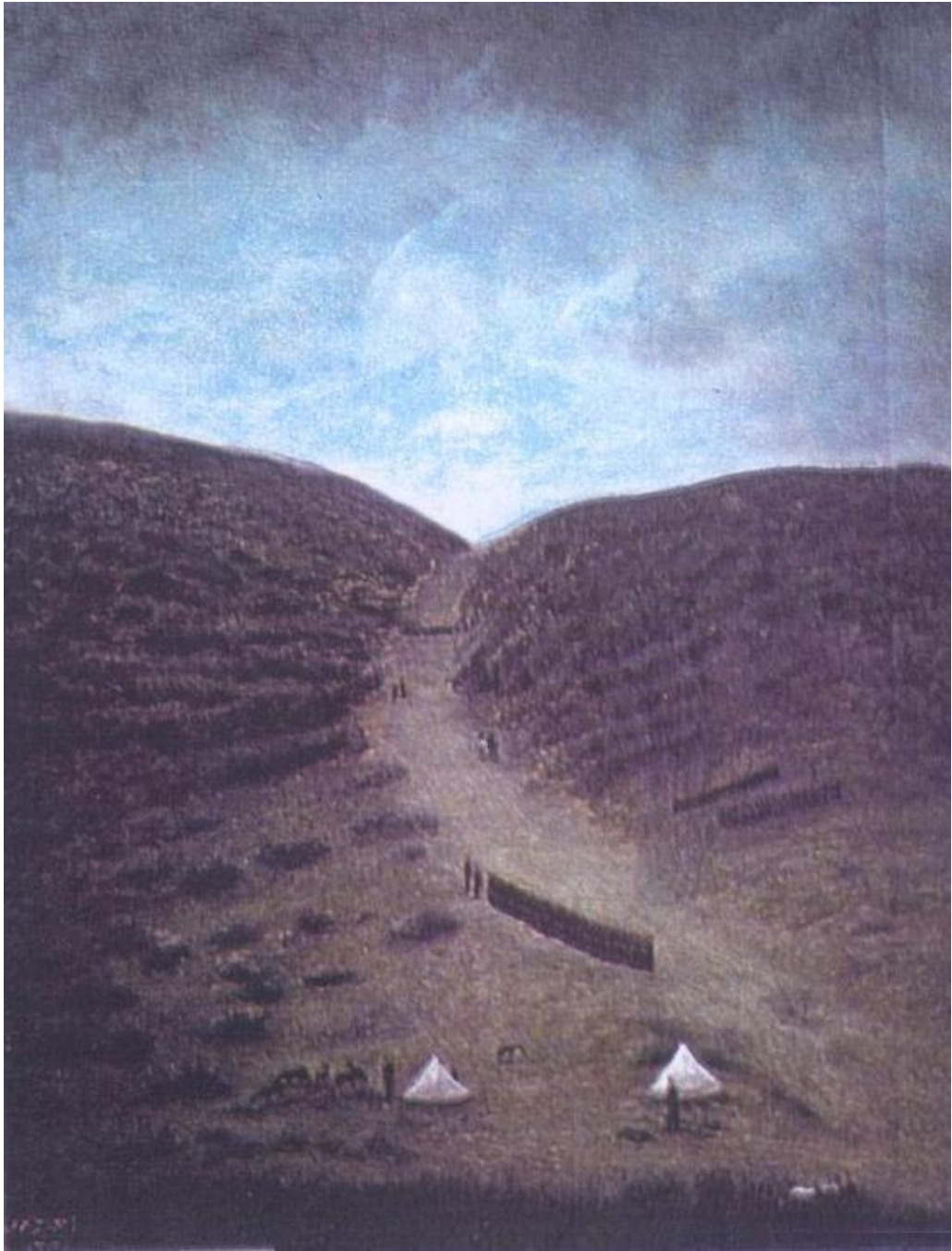
	Sayfa
Resim 1. Mavi Gölgeyle Dans , T.y.b. , 150 x 170 cm. ,1998	127
Resim 2. Kuşun Öyküsü ,T.y.b. ,130x162cm. ,1998	128
Resim 3. Cülus ,T.y.b. ,100x120cm. ,1999	129
Resim 4. Sizifoz , T.y.b. , 130x162cm. ,1998	130
Resim 5. Tinsel Buluşma , T.y.b. , 130x150cm. , 2003	131
Resim 6. Olimpia ,T.y.b. , 130x162cm. ,2003	132
Resim 7. O Uçuyor , T.y.b. ,130x162cm. ,2003	133
Resim 8. Esinti Bahçemden , T.y.b. , 90x90cm. ,2003	134
Resim 9. Mavinin Ruhunda , T.y.b. , 40x90cm. ,2002	135
Resim 10. Onların hayali , T.y.b. ,81x100cm. ,2000	136



Resim 1



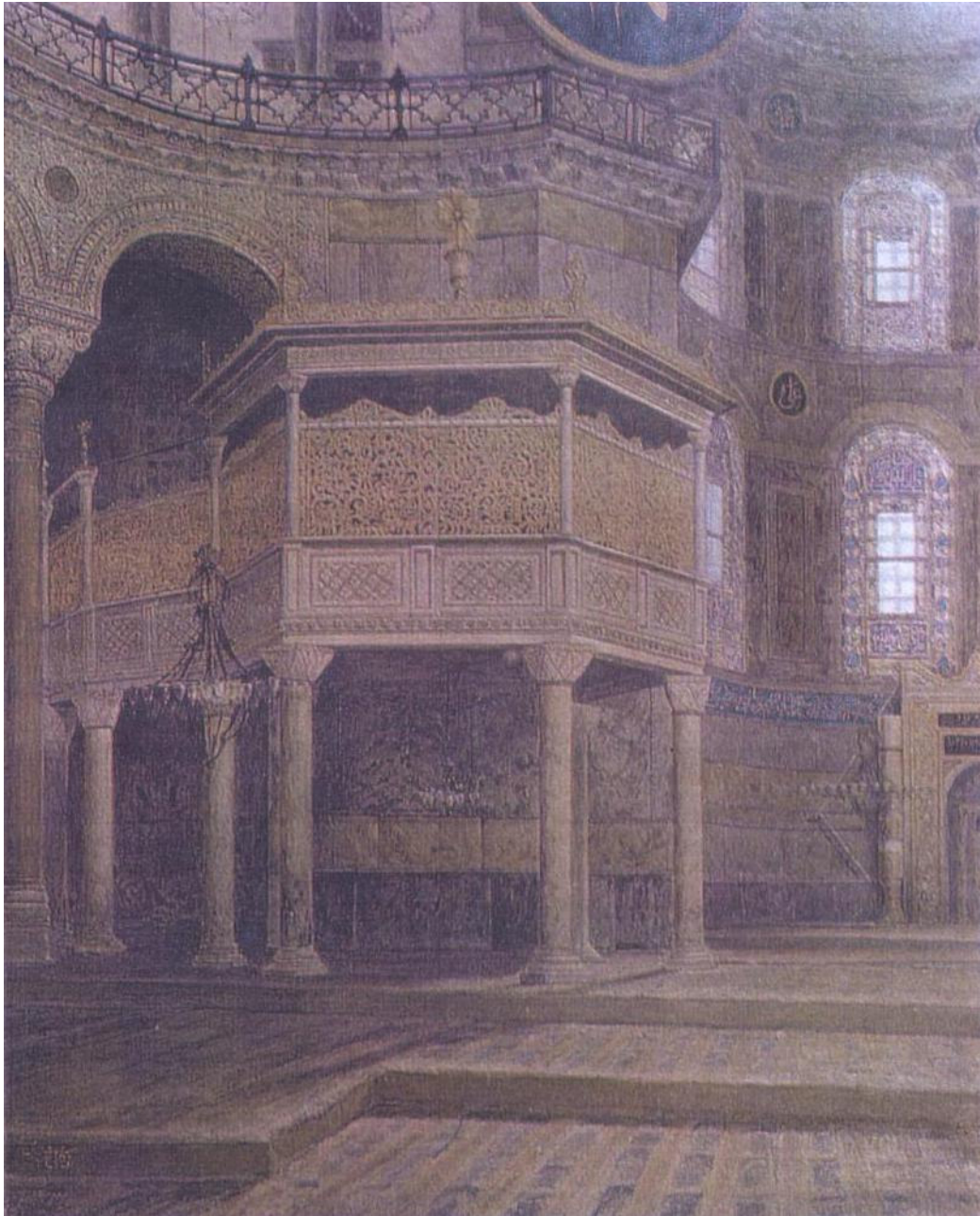
Resim 2



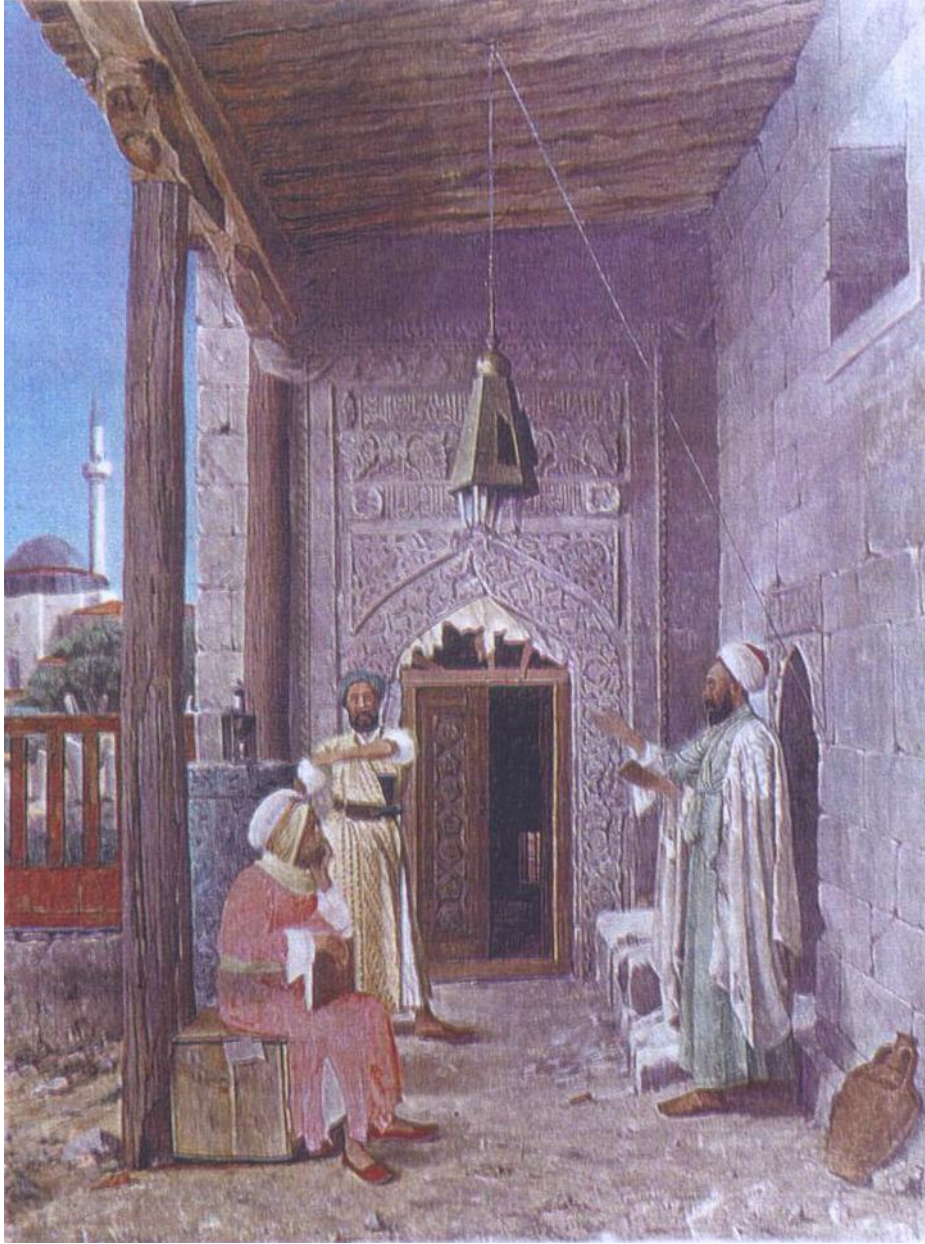
Resim 3



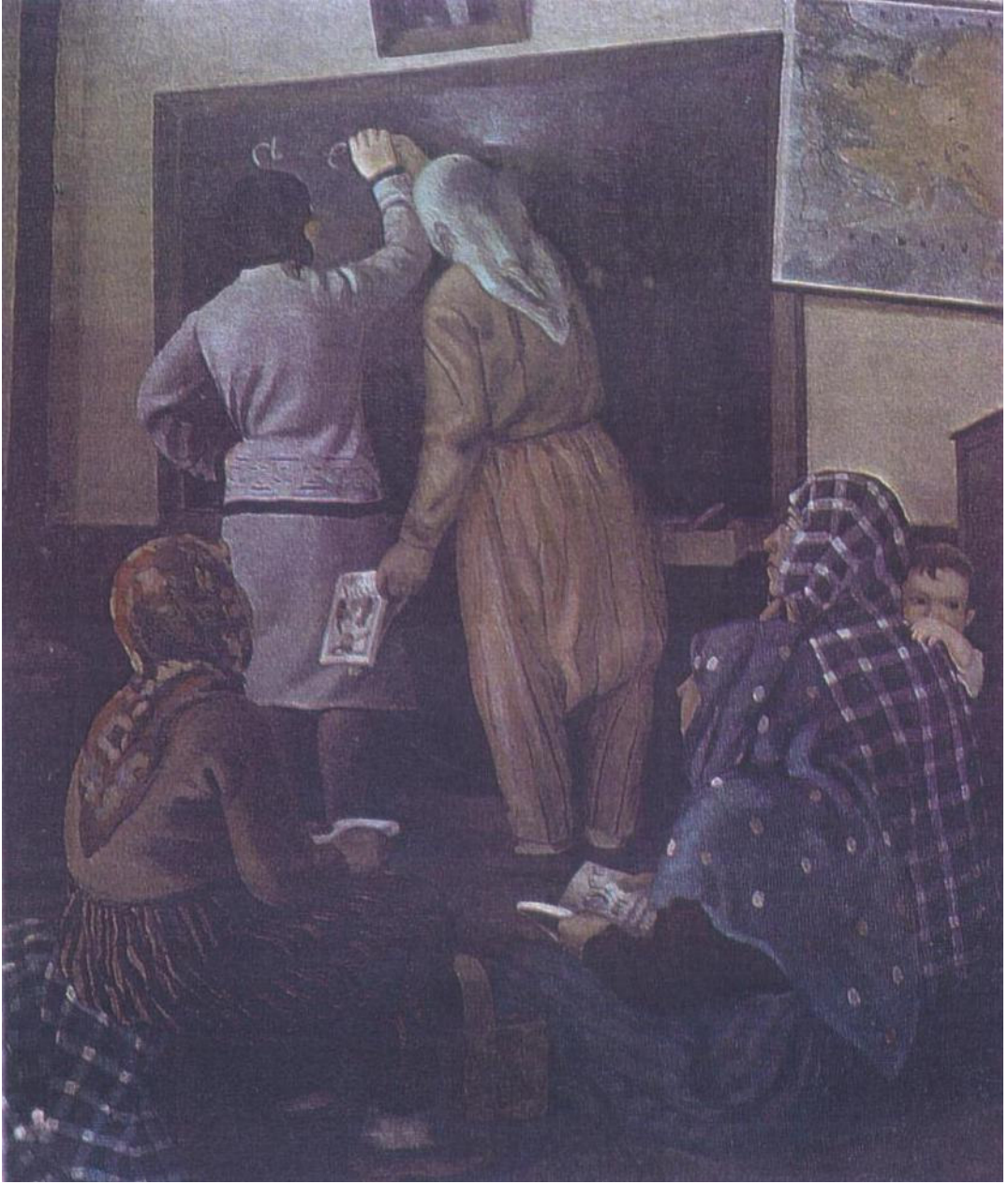
Resim 4



Resim 5



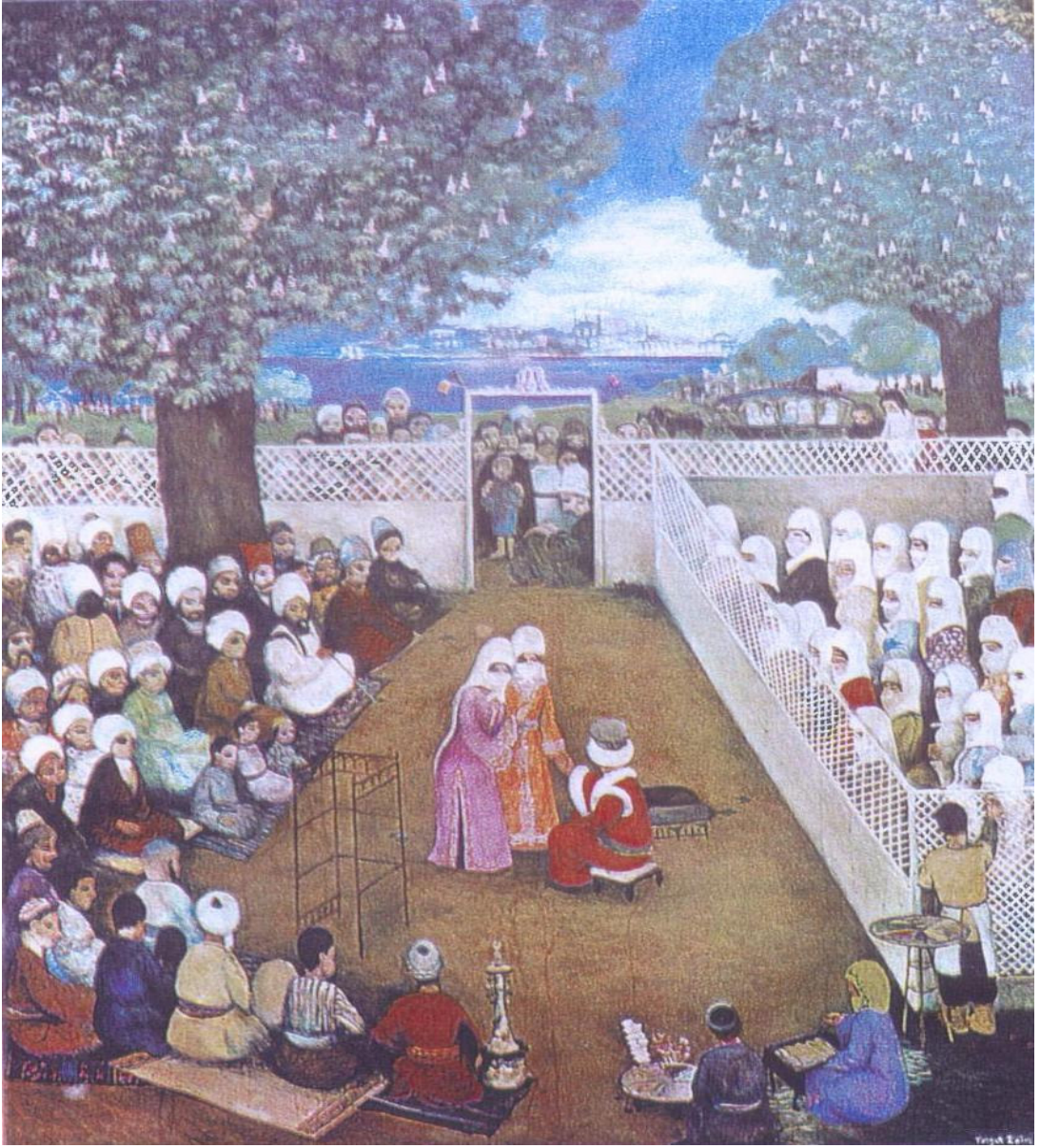
Resim 6



Resim 7



Resim 8



Resim 9



10

Resim



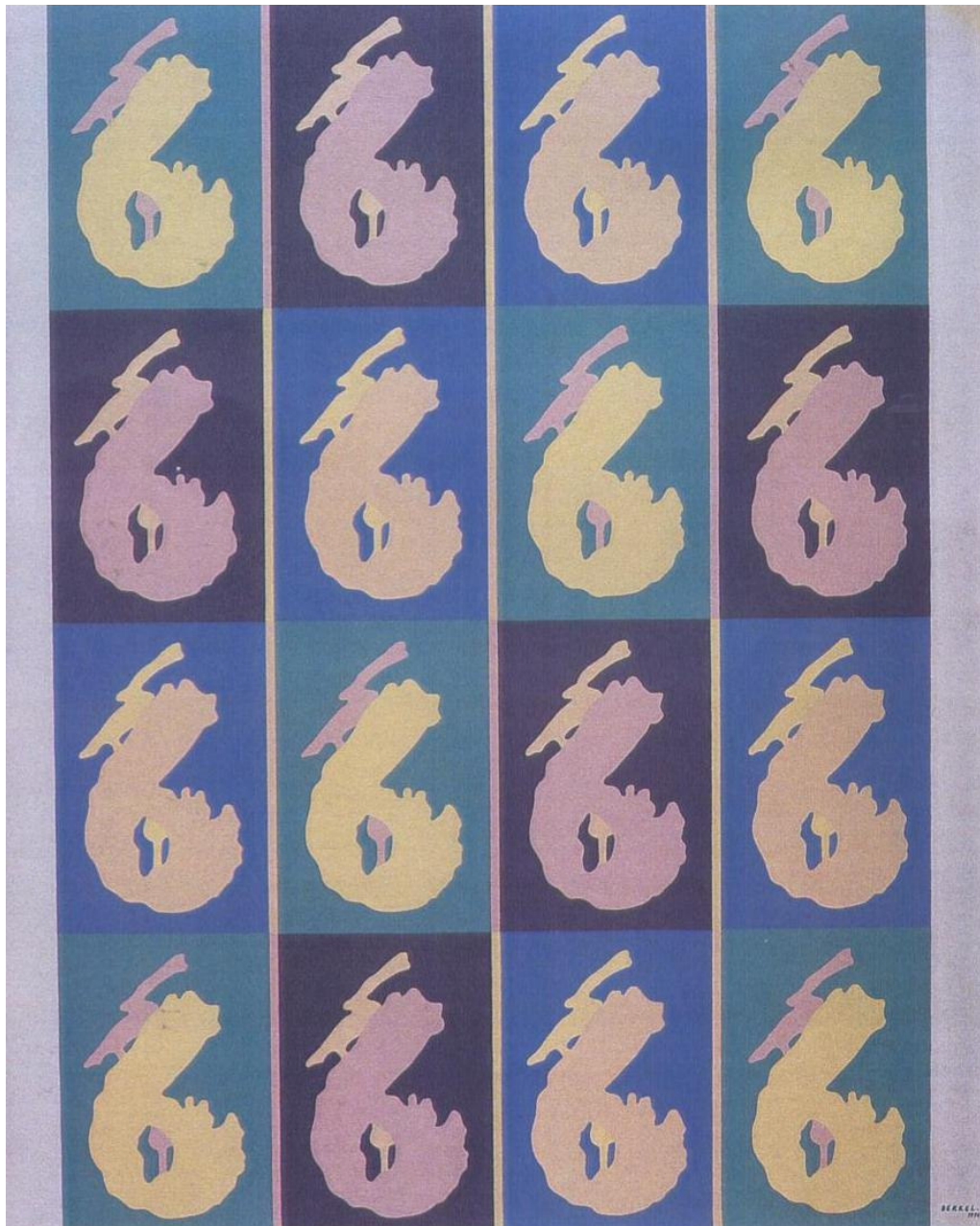
Resim 11



Resim 12



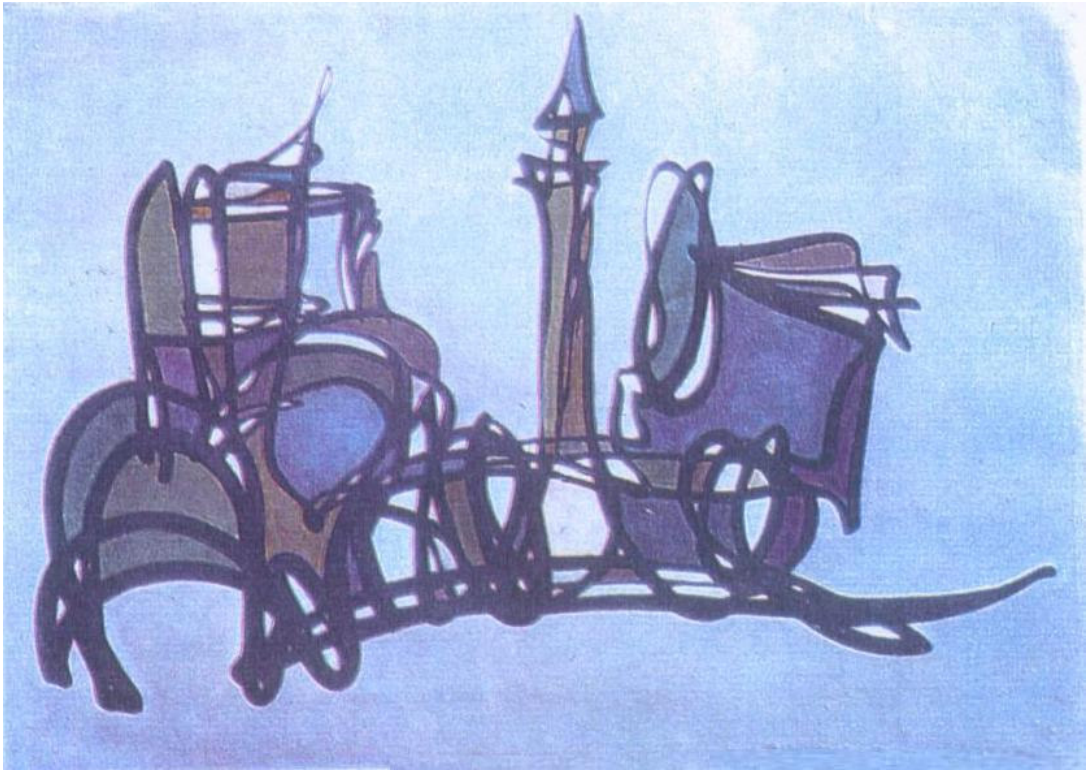
Resim 13



Resim 14



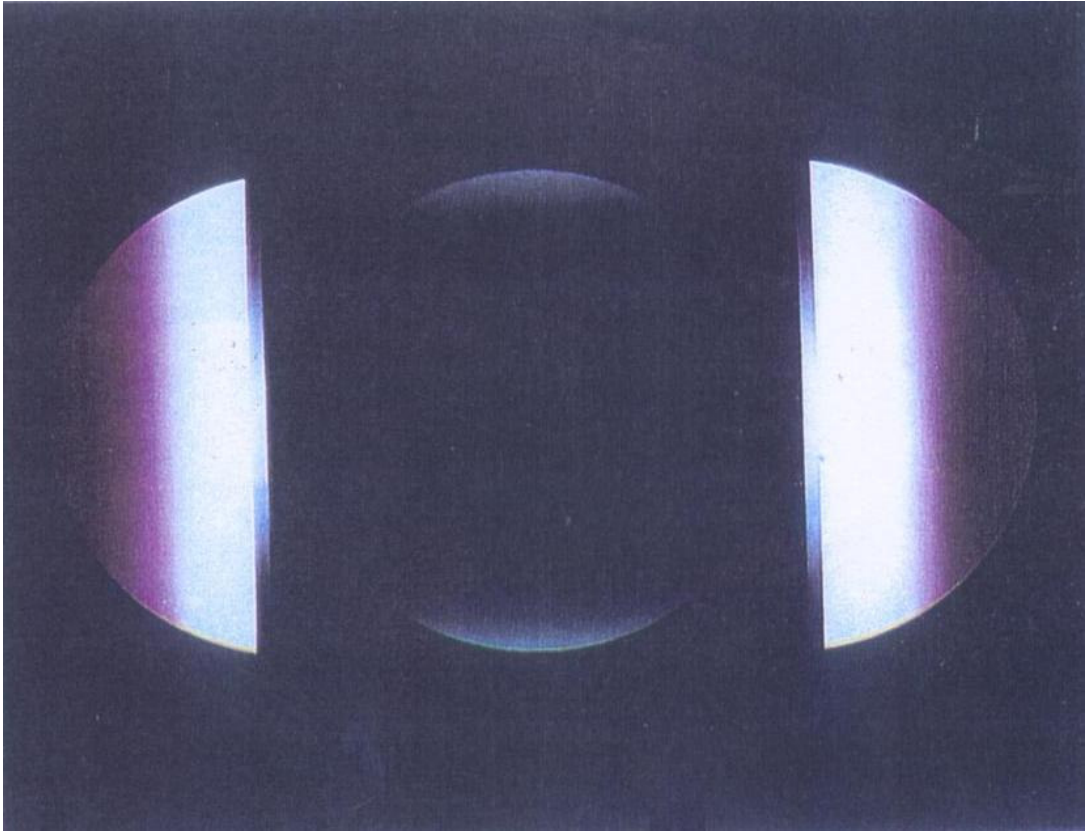
Resim 15



Resim 16



Resim 17



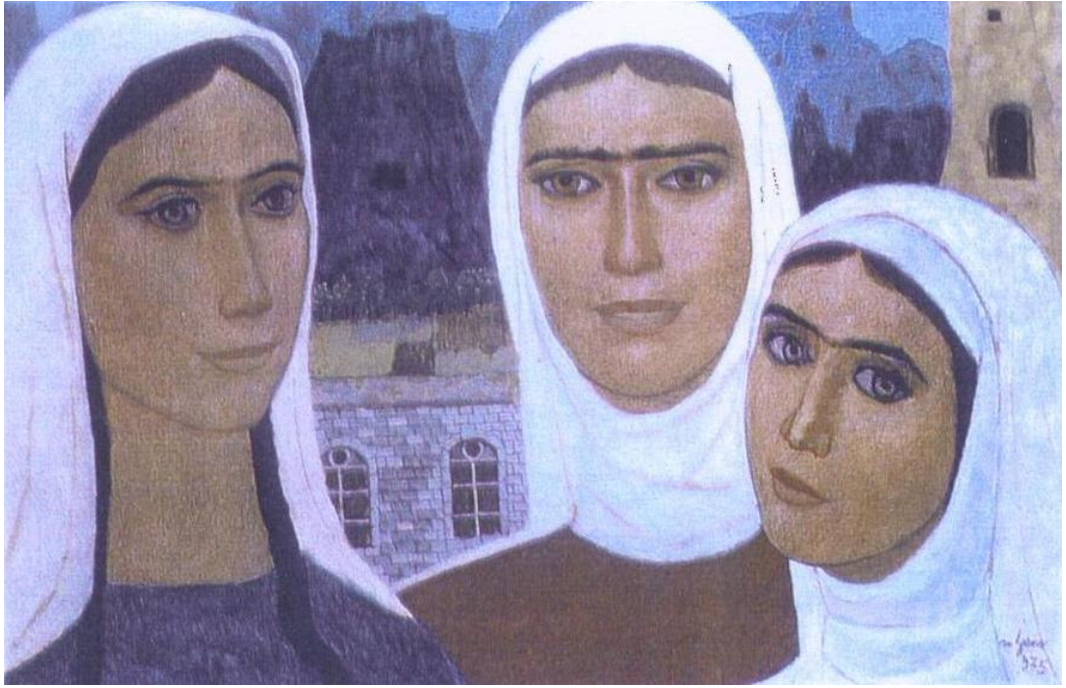
Resim 18



Resim 19



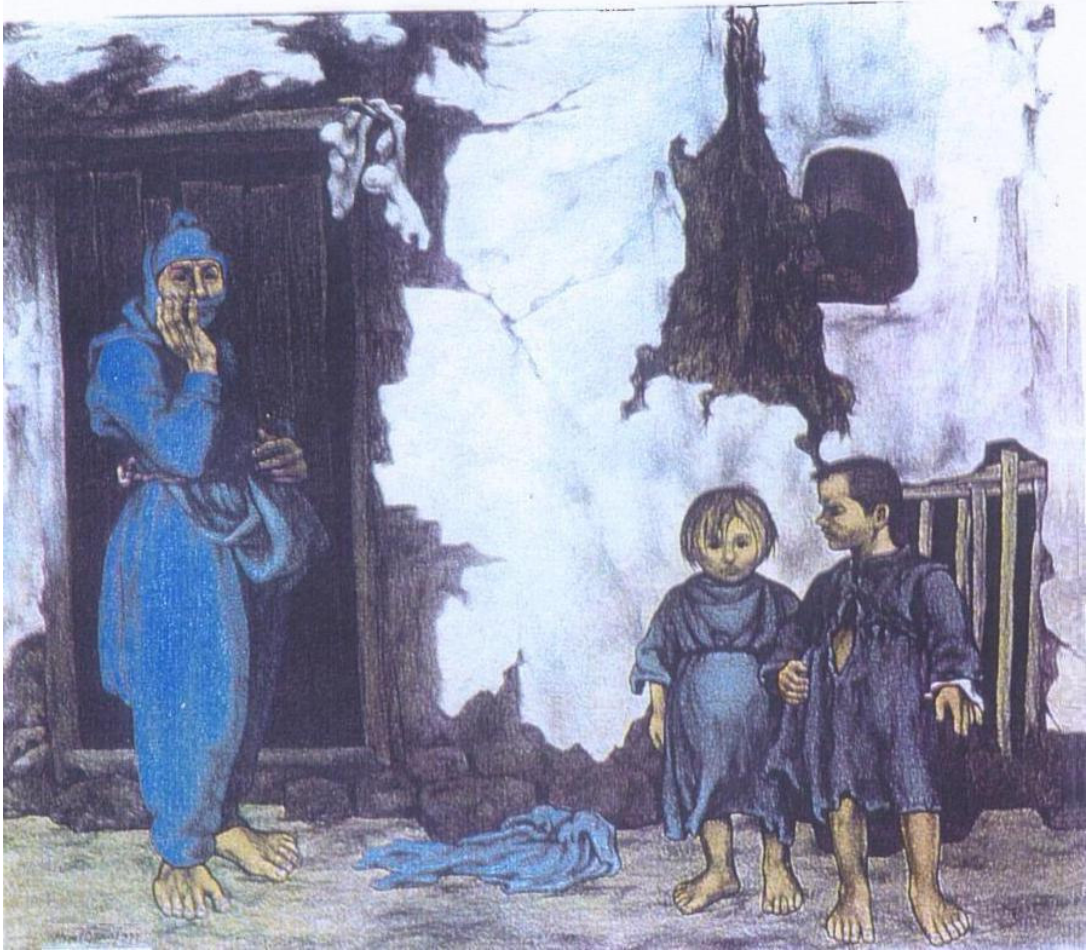
Resim 20



Resim 21



Resim 22



Resim 23



Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4



Resim 5



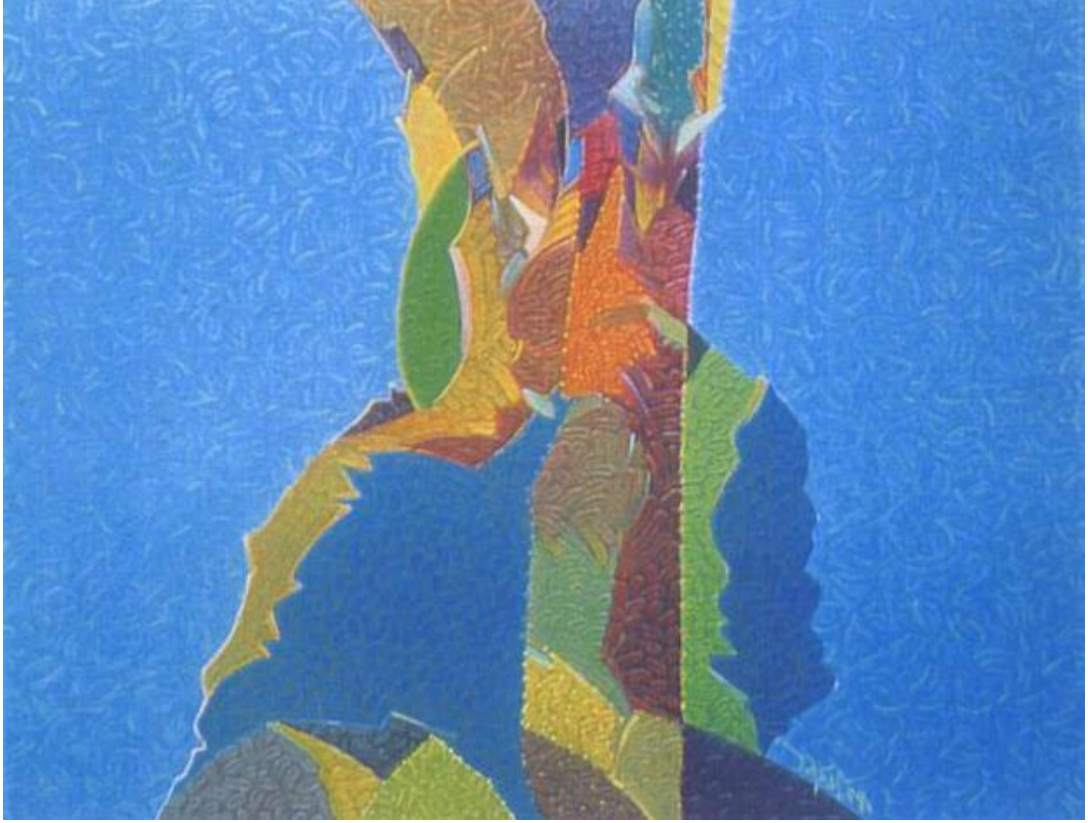
Resim 6



Resim 7



Resim 8



Resim 9



Resim 10

NEDRET YAŞAR

- 1968 Ruse (Ruşçuk) Bulgaristan’da doğdu.
 1996 Güzel Sanatlar Resim Bölümünden mezun oldu , Bulgaristan
 1997 Uluslar arası Plastik Sanatçılar Birliği Üyeliği , IAA / UNESCO , Bulgaristan
 İstanbul’da Yaşıyor.

Kişisel Sergileri

- 1988 Rakovski Kültür Merkezi , Sofya
 1996 Galeri Borisova , Ruse
 1997 Galeri Art-36 , Sofya
 1999 Vakko , İzmir
 1999 Vakko , Ankara
 2000 Vakko , İstanbul
 2001 Pera Sanat Galerisi , İstanbul
 2002 Galeri Aruid , Ruse
 2003 Galeri Artist , İstanbul
 2003 Pera Sanat Galerisi , İstanbul
 2004 14. İstanbul Sanat Fuarı , Galeri Baraz Standı , Tüyap / Beylikdüzü , İstanbul
 2005 Galeri Sezoni , Sofya
 2005 Galeri Artist , İstanbul

Grup Sergileri

- 1992 Güzel Sanatlar Galerisi , Ruse
 1993 Güzel Sanatlar Galerisi , Ruse
 1994 Ulusal Sergi , Şipka-6 , Sofya
 1995 “50. Yıl Sergisi” GüzelSanatlar Galerisi , Ruse
 1996 Galeri Rafael Mihaylov , Veliko Tırnavo
 1997 Güzel Sanatlar Galerisi , Ruse
 1998 “Türk Resminde Soyut Eğilimler” Galeri Baraz Organizasyonu AKM ,
 İstanbul
 1999 “Hayat İçin Sanat” Galeri Baraz Organizasyonu İ.M.K.B Sanat Galerisi ,
 İstanbul
 2000 “Türk Resminde Yeni Kuşak” Galeri Baraz , İstanbul
 2001 “Kadın Erkek El Ele” Tüyap , İstanbul

- 2002 "Modern Çağdaşlar I" Galeri Baraz Organizasyonu Elegan Art , İstanbul
- 2002 "Modern Çağdaşlar II" Galeri Baraz Organizasyonu Fevziye Mektepleri ,
İstanbul
- 2002 Güzel Sanatlar Galerisi , Ruse
- 2003 "Çağdaş Türk Sanatında Estetik Skala" Galeri Baraz Organizasyonu CRR
Sergi Salonu , İstanbul
- 2003 "Ulusal Gençlik Sergisi" Şipka-6 , Sofya